

# MONUMENTALIDADE E ESPAÇO PÚBLICO EM LOURENÇO MARQUES NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Gerbert Verheij<sup>1</sup>

## RESUMO

Lourenço Marques, actual Maputo (Moçambique), é, durante as décadas de 1930 e 1940, objecto de uma série de intervenções estéticas no espaço público que visam “monumentalizar” e “portugalizar” a cidade, respondendo ao seu estatuto recém-adquirido de capital da Colónia. Dois monumentos destacam-se pela sua importância e carácter exemplar: o Padrão de Guerra, comemorativo da Primeira Guerra Mundial (1935), e o Monumento ao herói das “campanhas de pacificação” da última década do século XIX, Mouzinho de Albuquerque (1940). À volta destes monumentos desenvolve-se um largo leque de práticas comemorativas e celebrativas. Tais práticas postulam o monumento como “alegoria da Nação” e reproduzem, no contexto de uma cidade moderna, valores auráticos e culturais. Desempenham, assim, um importante papel político na reformulação autoritária do espaço público da cidade como espaço “imperial” e na putativa hegemonização das representações da comunidade imaginada como “Nação”. Permitem, por isso, abordar o uso e a utilidade político-ideológica do monumento do ponto de vista da organização do espaço público

Palavras-chave: Monumento, escultura pública, espaço público, Estado Novo, Lourenço Marques, Padrão de Guerra de Lourenço Marques, Monumento a Mouzinho de Albuquerque, alegoria nacional, aura.

## ABSTRACT

Lourenço Marques, actual Maputo (Mozambique), is subjected to a series of aesthetic interventions in its public space during the 1930s and 1940s. These seek to “monumentalize” and “portugalize” the city, responding to its recently acquired status as capital of the Colony. Two monuments appear as especially important and exemplary: the *Padrão de Guerra*, a lately built First War memorial (1935), and the monument to the hero of the “pacification campaigns” of the 1890s, Mouzinho de Albuquerque (1940). Around these monuments, a large number of commemorative and celebrative practices are developed. Such practices posit the monument as a “national allegory” and reproduce, in the context of a modern city,

<sup>1</sup> Este artigo baseia-se na minha dissertação de mestrado *Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940: Dois casos de estudo*, defendido em Janeiro de 2012 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

auratic and cult values. As such, they add an important dimension to the monument's role in the authoritarian reformulation of the city's public space as an "imperial" space, as well as in the putative hegemonization of the representations of the community imagined as a "Nation". They allow, therefore, to approach the political-ideological use and utility of the monument within the organization of public space.

Keywords: Monument, public sculpture, public space, Estado Novo (New State), Lourenço Marques, War Memorial of Lourenço Marques, Monument to Mouzinho de Albuquerque, national allegory, aura.

## Introdução

### Problemática e contexto

Há mais que uma década, Francisco Bethencourt formulou a necessidade de inventariar e estudar a "memória da expansão". Uma memória colectiva, modelada a partir de cortejos, exposições, comemorações, e que foi inscrita em monumentos, na paisagem urbana, na toponímia.<sup>2</sup> O património urbano construído pelos portugueses em África durante o século XX, bem como as práticas comemorativas e expositivas desenvolvidas, são, de facto, elementos essenciais para perceber não só o presente do país, mas também os dos novos países que nasceram das cinzas do "Império Português".

Em relação aos estudos sobre as comemorações e exposições, em que o Estado Novo era pródigo, existem já alguns estudos que abordam com mais pormenor o antigo ultramar.<sup>3</sup> Enquanto à escultura pública – de que houve uma larga produção – o panorama limita-se contudo a algumas discussões de obras representativas que têm por horizonte a produção monumental na metrópole, por isso necessariamente breves e sem entrar no contexto específico para o qual foram concebidas.<sup>4</sup> É, sobretudo, a partir do campo da arquitectura e do urbanismo que, desde então, esse património tem vindo a ser estudado.<sup>5</sup>

2 F. BETHENCOURT, "A memória da expansão", in F. BETHENCOURT, K. CHAUDHURI (dir.), *História da expansão portuguesa. Vol. V: Último império e recentramento (1930-1998)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p. 442.

3 M.I. JOÃO, *Memória e Império: Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002, também aborda estas práticas no antigo ultramar. Em relação a Angola, pode-se ainda consultar o capítulo 2.2 da dissertação de doutoramento de M. FONTE, *Urbanismo e arquitectura em Angola: De Norton de Matos à Revolução*, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2007, e N. PORTO, *Modos de objectificação da dominação colonial: O caso do Museu do Dundo, 1940-1970*, Lisboa, FCG, 2009.

4 P. ex., J.-A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Horizonte, 2009 [1974]; J. SAIAL, *Estatuária portuguesa dos anos 30*, Lisboa, Bertrand, 1991; M. ACCIAIUOLI, *Os anos 40 em Portugal: O país, o regime e as artes. "Restauração" e "celebração"*, tese de doutoramento, FCSH-UNL, 1991; L.A. MATOS, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Lisboa, FCG/FCT, 2007.

5 José Manuel FERNANDES tem, desde "Arquitectura e urbanismo no espaço ultramarino português", in F. BETHENCOURT, K. CHAUDHURI, *op. cit.*, p. 334-383, publicado várias obras sobre esta temática. Entre outras, *Geração africana: Arquitectura e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa, Horizonte, 2002; *Português suave: Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003; e, em co-autoria, *Moçambique 1875-1975: Cidades, território e arquitecturas*, Lisboa, Printer Portuguesa, 2006. Em relação a Moçambique, menciona-se os estudos de A.F. FERREIRA, *Obras públicas em Moçambique: Inventário da produção arquitectónica executada entre 1933 e 1961*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2008, e J.S. MORAIS, *Maputo: Património da estrutura e forma urbana: Topologia do lugar*, Lisboa, Horizonte, 2001. A realização da conferência internacional "África: Arquitectura e urbanismo de matriz portuguesa" na Universidade Autónoma de Lisboa, em Janeiro de 2011, confirma o crescente interesse por esta temática.

A publicação recente dos quatro volumes da obra *Património de origem portuguesa no mundo: Arquitetura e urbanismo* pela Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2010-2011) testemunha do interesse que essa produção no antigo ultramar tem vindo a receber. Contém, também, o inventário até agora mais completo de escultura pública no ultramar.<sup>6</sup>

O enfoque arquitectónico-urbanístico marca, assim, as abordagens mais sistemáticas aos monumentos ultramarinos. Nessas perspectivas, ao monumento é frequentemente dado o papel de mero apontamento estético, “ornamento” da cidade cujo papel na construção de uma “memória” e num projecto político-ideológico são, quando muito, apontados. A título de exemplo, José Manuel Fernandes afirma, na obra citada, que, durante o Estado Novo, houve uma tentativa de criar um “espaço colonial” na África portuguesa, de carácter essencialmente comemorativo, onde o monumento e a estatuária desempenharam um papel de relevo. No entanto, ao procurar definir esta produção escultórica, não explora a via que, a meu ver, tal perspectiva poderia abrir, recorrendo pelo contrário à ideia da uma pura persistência de formas e práticas académicas, tradicionais e figurativas, que seria uma adequada imagem para uma ideologia conservadora.<sup>7</sup>

A hipótese de que outros contextos e públicos alteram as próprias formas – isto é, que poderão estar em causa antes reformulações, retóricas, recuperações, novos usos para formas legitimadas pela história e pela experiência – não é explorada. A aparente legibilidade do monumento como ornamento e “propaganda”, que passaria pela deslocação de preocupações de “estilo” para o “uso” e da propaganda ou ideologia para os processos de significação e representação, não é problematizada.<sup>8</sup> Neste sentido, poderá ser frutífero sair da problemática do conflito entre “modernidade” e “anacronismo” que caracteriza muito das abordagens à estatuária estadonovista.<sup>9</sup> O confronto desta com o imperativo modernista não parece ser o mais adequado para estudar o papel político e social de uma escultura que, no máximo, aspirava a uma “equilibrada” modernização formal. Esta questão coloca-se tanto mais num contexto colonial onde a “tradição” monumental era na prática uma novidade,<sup>10</sup> e, sendo por definição um contexto conflituoso, onde essa dimensão política se revela com maior visibilidade.

Os estudos de Pedro Vieira de Almeida e José Guilherme de Abreu<sup>11</sup> abriram muitas novas perspectivas sobre a relação entre a produção escultórica de monumentalidade

6 F.T. BARATA, J.M. FERNANDES (coord.), *Património de origem portuguesa no mundo: Arquitetura e urbanismo. Vol. II. África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico*, Lisboa, FCG, 2010.

7 Veja-se J.M. FERNANDES, F.T. BARATA, *op. cit.*, p. 238 e p. 502.

8 Veja-se a discussão do carácter profundamente instável do monumento, e da memória, em contexto colonial por Rebecca M. BROWN, “Inscribing colonial monumentality: A case study of the 1736 Patna Massacre Memorial”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 65, n. 1, February 2006, p. 91-113.

9 Para uma discussão, veja-se Joana BRITES, “Entre o poder da arte e a arte do poder: Modernismo versus neoclassicismo monumentalista na arquitectura das décadas de 1920 a 1940?”, *Revista Portuguesa de História*, vol. XXXVII, 2005, p. 411-435.

10 Provavelmente a única excepção é o monumento a Salvador Correia de Sá em Luanda, inaugurado em 1873 e actualmente no Museu das Forças Armadas (Luanda). Em Moçambique, o único monumento estatuário erguido antes do golpe militar de 1926 é o dedicado a António Enes (veja-se imagens da inauguração no Repositório Digital do Arquivo Científico Tropical).

11 Respectivamente P.V. de ALMEIDA, *A arquitectura no Estado Novo: Uma leitura crítica. Os concursos de Sagres*, Lisboa, Horizonte, 2002, e J.G. ABREU, *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998): Estudo transdisciplinar de História da Arte e fenomenologia genética*, tese de doutoramento, FCSH-UNL, 2006.

dade e o regime política a que servia. Ambos enquadram, de maneiras diferentes, esta produção numa putativa criação de um “modelo” de monumentalidade, caracterizada pela procura de um “sublime” que, em última instância, fracassa (de que os falhados concursos de Sagres – em 1934, 1938 e 1958 – são metáfora e manifestação).

Como escreveu Henri Lefebvre, aqueles espaços produzidos propositadamente para serem lidos, para serem transparentes, são muitas vezes os mais ilusórios e traiçoeiros.<sup>12</sup> A ideia de definir um “projecto” de monumentalidade como tentativa de dar a ler nela a “imagem sublime” do regime pode, por isso, ser discutida. Poder-se-ia interrogar qual era o motor que movia a “vontade do monumental” que caracteriza muitos dos projectos estado-novistas. Seria a ideia de uma “monumentalidade” que desse uma imagem cabal do regime, que fosse um símbolo onde coincidissem forma e conteúdo sem deixar nada de fora (a aspiração suprema do artista, segundo Goethe)? Ou antes a possibilidade de reproduzir pelo país fora imagens que pudessem ser dadas a ler como representação e fragmento de uma “História” e de uma “Nação”, dando consistência a uma ideologia que fornecia o oxigénio a um projecto político? Provavelmente, estiveram em jogos não só esses propósitos contraditórios (de uma imagem “final” e da multiplicação de imagens) como ainda outros.

Além de discutir a natureza ou finalidade profunda desta monumentalidade, será também preciso compreender o que Margarida Acciaiuoli chamou o “entendimento officioso” da prática estatuária. Como ela nota, o monumento integrava, antes de tudo, um programa comemorativo de um passado mitificado que legitimaria o presente do Estado Novo. Para esta autora, teria assim, essencialmente, uma missão decorativa, por dispensar de laços evocativos e dimensionais com o lugar.<sup>13</sup>

Esta relação monumento - lugar poderá, contudo, ser complementado com a dimensão das práticas comemorativas e outras, que procuraram, precisamente, introduzir tal carácter evocativo e localizado. Se o valor memorial – a intenção de recordar e fazer recordar – é, de facto, próprio do monumento, Françoise Choay argumentou que, desde finais do século XVII, há uma espécie de “embate” entre a hegemonia desta função memorial do monumento tradicional com o factor estético e de prestígio que se introduzem.<sup>14</sup> Haverá aí lugar para relações menos estáveis com o lugar, e com a própria memória.<sup>15</sup> O monumento resultaria antes, como Aloïs Riegl já via, de um investimento dessa qualidade.<sup>16</sup>

As visões “monumentais” da monumentalidade estado-novista podem, portanto, ser complementadas com o estudo de como tal monumentalidade era produzida

12 H. LEFEBVRE, *The production of space*, Oxford, Blackwell Publishing, 1991 [1974], p. 143.

13 M. ACCIAIUOLI, “Escultura do Estado Novo”, in J.R. CARVALHO e S. CÂMARA (coord.), *Estatuária e escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 38.

14 F. CHOAY, *A alegoria do património*, Lisboa, Edições 70, 1999 [1988], p. 22.

15 A história contemporânea fornece muitos exemplos disto mesmo. Veja-se, por exemplo, Sergiusz MICHALSKI, *Public monuments: Art in political bondage 1870-1997*, London, Reaktion Books, 1998.

16 Como A. RIEGL, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, A. Machado Libros, 2008 [1903], viu há mais de um século, a intenção que classifica o monumento como tal é decisiva, seja pelo apelo à imortalidade, fundando a autoridade do monumento na imagem imóvel da história, seja como evocação da própria historicidade do tempo, da sua entropia (o que ele chamou “valor de anti-guidade”).

e dada a ler em contextos específicos. A própria persistência no recurso a determinada formato monumental (a estatuária), e a consistência com que era integrado em práticas ritualizadas, reforça esta necessidade de pensar o monumento no seu modo de representação de uma memória e um presente e de organização de uma distribuição de poder.

Daí a pertinência de ver o monumento contemporâneo não só no contexto do valor memorial tradicional e da história de formas artísticas. Antes, convém inseri-lo no campo da “arte pública”, que, como argumentou Antoni Remesar, se relaciona com o processo de urbanização, industrialização e as possibilidades de uma estética urbana, introduzindo, além do factor memorial e estético, o da organização social e do poder.<sup>17</sup> Apela-se às disciplinas artísticas – a arquitectura e a escultura, ou as novas artes do desenho urbano – para projectar a cidade, o que também é, de acordo com Giulio Carlo Argan, pensá-la politicamente naquilo e naquelas que representa.<sup>18</sup>

### O espaço público e as massas

Convém ressaltar um aspecto do salazarismo que converge com algumas preocupações sociais que marcaram o pensamento artístico sobre a cidade de que a ideia de arte pública emerge. O salazarismo era, apesar da sua retórica conservadora, um fenómeno marcado pelo moderno nacionalismo, por sua vez fruto do novo poder das massas.<sup>19</sup> O Estado Novo e projectos políticos semelhantes procuram responder à entrada das massas nos cálculos políticos, isto é, à massificação do espaço público.<sup>20</sup> O nacionalismo é, também, o projecto de integração ou “nacionalização” dessas massas, que o Estado Novo propunha resolver pela noção tendencialmente totalitária de uma “sociedade orgânica” onde “povo”, “Estado” e “Nação” se fundissem.<sup>21</sup> Nos anos 30, o espaço público ganha um carácter claramente autoritário, através da legislação, das práticas, e do “poder de massificação” próprio do nacionalismo.<sup>22</sup> Concretamente em relação às colónias, podemos citar as palavras do ministro e “arquitecto do Império” Armindo Monteiro para caracterizar as ideias desta nova “cultura” do espaço público: a *intensa nacionalização dos homens e das coisas, a criação de uma mentalidade portuguesa no ultramar, a beleza de uma disciplina*.<sup>23</sup> A cidade tornar-se-á a paisagem para os signos do poder e da nação, onde o monumento responde a funções tão diversas como a de publicar a “nova ordem” e os seus heróis e feitos, criar espaços apropriados para o seu culto, construir uma

17 A. REMESAR, *Hacia una teoria del arte público*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997

18 G.C. ARGAN, *História da arte como história da cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1992 [1983], p. 73 e segs.

19 Veja-se, por exemplo, Gustave Le BON, *Psicologia das multidões*, Lisboa, Delraux, 1980 [1895], p. 12.

20 Veja-se L. TRINDADE, *O estranho caso do nacionalismo português: O salazarismo entre a literatura e a política*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, para um argumento neste sentido. Compare-se com G.L. MOSSE, *The nationalization of the masses: Political symbolism and mass movements in Germany from the Napoleonic wars through the Third Reich*, Ithaca: Cornell University Press, 1991 [1975] e E. GENTILE, *The sacralization of politics in fascist Italy*, Cambridge: Harvard University Press, 1996 [1993].

21 Veja-se F. ROSAS, “O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, *Análise Social*, vol. XXXV, n. 157 (2001), p. 1031-1054, e a discussão do conceito de totalitarismo e fascismo em Portugal por Luís Reis TORGAL, *Estados Novos Estado Novo. Vol. I*, 2ª ed. revisitada, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 282 e segs. e p. 337 e segs.

22 L. TRINDADE, *op. cit.*, p. 159.

23 A. MONTEIRO, *Finanças coloniais em 1935: Relatório dos orçamentos coloniais para 1935-1936*, Lisboa: AGC, s/d, p. 56. Veja-se também Y. LÉONARD, “O império colonial salazarista”, in F. BETHENCOURT, K. CHAUDHURI, *op. cit.*, p. 10-30.

“memória colectiva” capaz de forjar novas identidades colectivas. Como veremos, alguns tópicos genéricos – a comemoração de uma história mitificada, o dever da disciplina, o “sentimento nacional”, a natureza “organicamente imperial” da Nação<sup>24</sup> – da(s) ideologia(s) que animavam o projecto político do Estado Novo ganham um carácter específico no contexto da cidade de Lourenço Marques.

### Lourenço Marques, capital colonial

Lourenço Marques nasce como entreposto comercial que, graças à sua posição estratégica ao acesso do interior sul-africano, começa a crescer rapidamente na segunda metade do século XIX. Em 1887 é elevada a cidade, sendo este ano enviado uma Expedição de Obras Públicas que produz um plano de urbanização que, dotando a cidade de um generoso plano quadricular, marcará a cidade de forma duradoira. A importância da cidade, à medida que as infra-estruturas portuárias e ferroviárias vão sendo desenvolvidas, é atestada pela transferência da capitalidade em 1898, em detrimento da Ilha de Moçambique. É também nesta altura que as “campanhas de pacificação” derrotam muito da resistência africana, momento que ficará a marcar o imaginário urbano.

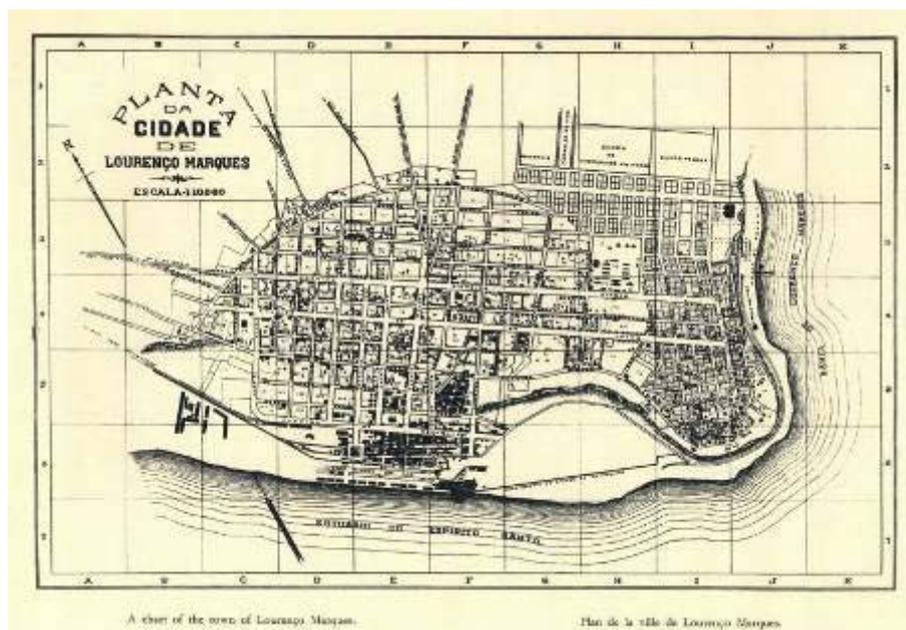


Fig. 1. Fonte: J. dos Santos Rufino, *Álbuns fotográficos e descritivos da Colónia de Moçambique*, Hamburgo, Broschek & Co., 1929, vol. I.

24 É nestes termos que o segundo artigo do Acto Colonial de 1930, anexo à Constituição do Estado Novo em 1933, define o “fardo histórico” da Nação Portuguesa. É da sua *essência orgânica (...)* desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas



Fig. 2. Fonte: J. dos Santos Rufino, *Álbuns fotográficos e descritivos da Colónia de Moçambique*, Hamburgo, Broschek & Co., 1929, vol. III.

Só a partir do início do século começam a ser erguidos construções de maior resistência. É, por isso, uma cidade recente, “sem memória”. *O passado de Lourenço Marques consumiu-se ele próprio, sem deixar vestígios*, escreveu um historiador em 1960.<sup>25</sup> Nem é, de resto, uma cidade “monumental”, como convinha à capital e à sua crescente visibilidade internacional. São frequentes, ao longo da primeira metade do século XX, queixas acerca de *monotonia*, da ausência de um *cinho monumental*, a falta de *praças públicas com monumentos, centros secundários de aglutinação de povoamento flutuante*.<sup>26</sup>

Por fim, há ainda outra preocupação dominante. Face à forte presença de outras nacionalidades e culturas, particularmente uma poderosa burguesia de influência britânica e fortes presença africanas e indianas,<sup>27</sup> a que se junta a longa distância da “Pátria-Mãe”, vão impondo, no contexto das políticas de “nacionalização” do Estado Novo, a necessidade de “portugalização” da cidade.

É neste contexto – urbano, político, ideológico – que, num pequeno espaço de tempo, dois dos mais importantes monumentos da cidade são inaugurados. Trata-se do Padrão da Guerra (1935) e do Monumento ao Mouzinho de Albuquerque (1940). Integram uma série de projectos desenvolvidos durante os anos 30 e 40 que procuravam consolidar a urbanidade da cidade, reestruturar e monumentalizar os seus

25 A. LOBATO, *Quatro estudos e uma evocação para a história de Lourenço Marques*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1961, p. 9.

26 J. de Oliveira BOLÉO, *Geografia das cidades: Lourenço Marques*, Lisboa: Sociedade Astória, 1945, p. 11. Veja-se também, por exemplo, o relato de Brito CAMACHO, *Terra de lendas*, Lisboa, Guimarães & Ca., 1925, p. 21.

27 Um documento valioso para conhecer a cidade em vésperas dos anos 30 são os dez volumes que compõem os *Álbuns fotográficos e descritivos da Colónia de Moçambique*, do fotógrafo José dos Santos RUFINO, editados em Hamburgo em 1929. Há uma versão digitalizada disponível on-line no Portal das Memórias de África e do Oriente.

espaços públicos e representar neles a «Nação» e o «Império».

O presente artigo pretende estudar estes dois monumentos de perto, procurando articulá-los na sua historicidade, recuperando a sua eficácia política dentro das suas possibilidades de significação e representação.

## O Padrão de Guerra de Lourenço Marques

### Entre a comemoração dos mortos e o “nacionalismo exaltado”

O Padrão da Grande Guerra é inaugurado, tardiamente, a 11 de Novembro de 1935, data que comemora o armistício da Primeira Guerra Mundial. É, assim, o primeiro grande monumento levantado na Colónia de Moçambique durante o Estado Novo. Não é, contudo, um projecto estatal. Resultou da iniciativa da Comissão dos Padrões da Grande Guerra (CPGG), constituída por ex-combatentes logo após o fim do conflito bélico, a fim de promover, a exemplo do que acontecia em França, o culto cívico daqueles que morreram pela Pátria e resgatar do esquecimento o papel de Portugal.<sup>28</sup>

A hostilidade da opinião pública impusera, segundo Norton de Matos, último presidente da Comissão, desde o início um programa de *intensa propaganda patriótica* que devesse exaltar o *esforço da Raça* que, na guerra, se teria manifestado. Por isso, existe desde o início um *nacionalismo exaltado*, e Norton de Matos invoca mesmo um *espírito novo* que a acção da CPGG fez surgir em todo o país, *como um facho de luz que varreu muita escuridão e muitas dúvidas e que difícil será apagar*.<sup>29</sup> Este “espírito novo” é, já nesta altura, invocado e apropriado como seu pelo Estado Novo durante os 30 anos, quando esse nacionalismo chega a monopolizar as representações públicas.

Essa ideia da comunidade imaginada como “Nação” marca o Padrão de Guerra de Lourenço Marques, tal como o de Luanda, dois dos mais importantes projectos da CPGG que fizeram parte do seu programa desde o início.<sup>30</sup> Para o efeito, era criada uma Comissão Executiva na capital moçambicana. No processo que a partir daí se desenvolve surgem duas questões que implicaram escolhas de fundos, determinantes para os pressupostos do programa do monumento, publicado em 1930.

Estas questões, ligadas ao papel e lugar do monumento no espaço público, defi-

28 Sobre a história e actuação da CPGG, veja-se S. CORREIA, “A memória da guerra”, in F. ROSAS, M.F. ROLLO (coord.), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa, Tinta da China, 2010, p. 349-370, bem como os vários relatórios que a própria Comissão editou ao longo da sua existência, especialmente o *Relatório Geral da Comissão dos Padrões da Grande Guerra (1921 a 1936)*, Lisboa, 1936, redigido pelo último presidente, Norton de Matos.

29 *Relatório geral...*, *op. cit.*, p. 11.

30 *Op. cit.*, p. 28. Cabe aqui referir a dimensão do esforço de guerra em Moçambique, frequentemente esquecida. Foi, segundo o historiador R. PÉLISSIER, *História de Moçambique: Formação e oposição (1854-1918)*, Lisboa, Ed. Estampa, 1994 [1984], vol. II, capítulos VII e IX, gigantesca. Foram enviado perto de 20 000 soldados metropolitanos e mobilizados mais que 10 000 soldados indígenas, chegando aos 30 701. Entre os europeus fardados, houve 13 782 baixas, mais que metade, devido sobretudo à total falta de preparação às duras condições. No que concerne à mobilização da população indígena para funções logísticas (carregadores), Péliissier estima que tenham sido perto de 90 000, não se sabendo se e como (sobre)viveram. Para os números, veja-se A. ANICETO, “Portugal e a guerra nas colónias”, in F. ROSAS, M.F. ROLLO, *op. cit.*, p. 287-300.

nem-se, mesmo quando postuladas em termos estéticos ou pragmáticos, de acordo com critérios político-ideológicos.

A primeira refere-se ao lugar da implantação. Opta-se por situar os monumentos não no local de maior combate, Quionga, no norte da então ainda Província ultramarina, mas na capital, no extremo sul, desvinculando, assim, o monumento dos lugares que ancoravam a memória efectiva dos eventos. O assim chamado Triângulo de Quionga era um pequeno território de fronteiro entre Moçambique e a África Oriental Alemã (actualmente parte da Tanzânia), ocupado desde 1894 por forças alemãs. Em 1916 é recuperado por tropas portuguesas. A sua restituição oficial em 1919 foi o único ganho territorial com que Portugal saiu das partilhas no pós-guerra; uma vitória – pois teria provado a necessidade de intervir no conflito, salvaguardando a integridade dos domínios ultramarinos – que era na realidade amarga – pois era um território sem interesse particular.<sup>31</sup>

Decide-se situá-lo na Praça Mac-Mahon (actual Praça dos Trabalhadores), espaçosa e central, mas também a única praça que oferecia um enquadramento suficiente monumental, pela presença da Estação do Caminho-de-ferro (1910), representativa, por sua vez, do estatuto e grandeza que se previa e desejava para a cidade.



Fig. 3. Fonte: J. dos Santos Rufino, *Álbuns fotográficos e descritivos da Colónia de Moçambique*, Hamburgo, Broschek & Co., 1929, vol. III.

<sup>31</sup> A referência a esta “conquista” será a única directa à guerra no Programa do monumento, e constará, de formas diversas, deste (veja-se mais abaixo).

Isto relaciona-se com a segunda questão, a do objectivo. Quase desde o início, o monumento é pensado como evocação do *maravilhoso Esforço da Nação* no desempenho da sua *missão colonizadora*, marcando *uma fase decisiva da acção colonizadora de Portugal na África*.<sup>32</sup> Um relatório de 1927 aponta as razões: o impulso à “nacionalização” da Colónia, a criação de um local de cerimónias e o prestígio internacional.<sup>33</sup> Neste mesmo ano, fica ainda assente, após parecer do arquitecto Couto Martins, quais as características: “simplicidade” formal, uma escala adequada, e a representatividade da vocação colonialista da “Nação”.<sup>34</sup>

Nos anos seguintes é assegurado o fundo e, em 13 de Dezembro de 1930, é publicado o programa do concurso.<sup>35</sup> Aí, é evidente um distanciamento do que era comum para a tipologia dos monumentos aos mortos: de facto, afirma-se explicitamente que *este não é um monumento aos gloriosos mortos da Grande Guerra, mas (...) ao esforço da nossa geração*.<sup>36</sup> O Padrão será uma afirmação de um passado glorioso, uma palavra de ordem para o presente e um marco de confiança no futuro. A insistência na palavra “padrão” – esses *marcos gloriosos* – refere-se ao olhar de longa duração, em que o conflito era só mais um episódio de um *esforço secular [de] descobertas e reconquistas, de uma acção colonizadora persistente e eficaz na difusão da civilização europeia*. A insistência no “sentimento nacional”, na “nacionalização” das populações face à presença estrangeira, acentua este carácter de encenar um presente, de marcar, como se dizia noutro lado, *a decisão do momento histórico, em que vivemos*.<sup>37</sup>

O “sentimento nacional” justifica a restrição do concurso a arquitectos e estatúários portugueses. *Só estes poderão compreender e sentir o alto significado patriótico do monumento*. A insistência no presente, no *cosmopolitismo* da cidade, determinam a opção por uma *concepção moderna* que não sucumbisse, contudo, a *fantasias inconsistentes*, pois as *formas clássicas, embora as mais requintadas e puras, (...) ficariam deslocadas nessas novas terras de África*.<sup>38</sup>

### A pátria como alegoria nacional

O projecto vencedor, do escultor Ruy Roque Gameiro e do arquitecto Veloso Carmelo Reis, aprofunda algumas tendências já experimentadas no Monumento aos

32 *Relatório geral...*, *op. cit.*, p. 30.

33 *Op. cit.*, p. 116. O relator, o então governador do Distrito de Zaval e Coronel do Estado Maior, Azambuja Martins, recorre ao exemplo sul-africana e das visitas internacionais para defender a importância do projecto e o apelo ao apoio metropolitano para a sua realização.

34 *Ibid.*

35 *Diário do Governo (DG)*, série III, n. 291, de 13 de Dezembro de 1930 (rectificado em n. 297, de 19 de Dezembro). Reproduzido em “A Grande Guerra em África”, *Boletim Geral das Colónias (BGC)*, vol. VII, n. 67, Janeiro de 1930, p. 166-170, de onde cito. O BGC mudou, na reforma colonial em 1951, para o título *Boletim Geral do Ultramar (BGU)*. As séries completas podem ser consultadas no Portal das Memórias de África e do Oriente.

36 Esta e seguinte citação de *op. cit.*, p. 167. A forma como o programa se refere à guerra é muito ambígua. No programa, lê-se que *a reconquista do minúsculo triângulo de Quionga (...) foi a inequívoca demonstração de que a nossa intervenção (...) era indispensável para a afirmação, em face das potências, de que o povo português adquiriu com grandes sacrifícios e quer manter o seu extenso domínio colonial em África*. Certamente resultou de uma tentativa de manobrar as opiniões contraditórias sobre a guerra no seio da ditadura militar e do novo Estado em construção, em que vários membros da CPGG participaram. Num quadro de hostilidade mais ou menos acentuada à I República e às suas políticas, a construção da memória de guerra legitimava-se pelo recurso à exaltação da “indivisibilidade” dos territórios ultramarinos.

37 *Relatório geral...*, *op. cit.*, p. 20.

38 “A Grande Guerra em África”, *op. cit.*, p. 167.

Mortos em Abrantes (pelo próprio escultor) e pouco antes por Maximiano Alves e Guilherme Rebelo de Andrade no de Lisboa (1925-1931). É assim um dos pontos de chegada da tendência de monumentalizar de acordo com directrizes nacionalistas esta tipologia.<sup>39</sup>



Fig. 4. O Padrão de Guerra actualmente. Fotógrafo: Diogo Alves.

A arquitectura simples e depurada do plinto ostenta os elementos comemorativos (as inscrições e baixos-relevos que representam cenas de batalha), suportando a possante alegoria pátria que completa os 14,30 metros de altura do conjunto e o domina completamente. De vestes largas e expressão severa, modelada com linhas duras e planos simplificados, apoia com a mão esquerda escudo e espada. A sua aparência musculada, agressiva, acentuada pela serpente que a acompanha. Na mão direita segura um fragmento de um padrão com as armas nacionais. Trata-se dos tradicionais padrões dos descobrimentos, que nas décadas anteriores tinham vindo a ser redescobertos e, enquanto vestígios e provas das descobertas seiscentistas, serviam de prova material à afirmação do domínio colonial. Na Memória descritiva afirma-se que tinha um significado mais preciso: representa a reconquista de Quionga, que assim insere nitidamente numa história secular de “descobertas e conquistas”. É, ao mesmo tempo, um palimpsesto, comentário sobre o que pretendia ser: a resposta moderna aos antigos padrões, marcos duráveis de posse e de domínio. É uma formulação plástica da continuidade entre este marco urbano e a guerra que comemorava com os seculares marcos de posse que o programa ligara à vocação colonial de Portugal.

<sup>39</sup> Sobre esta tipologia, veja-se os estudos de L.A. MATOS, *op. cit.*, p. 187-196, J. SAIAL, *op. cit.*, p. 40-49 e R. MEGA, “Os monumentos aos Mortos da Grande Guerra”, in J.F. PEREIRA (dir.), *Dicionário de escultura portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 405-407. Veja-se também o estudo pioneiro de Antoine PROST, “Les monuments aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?”, in P. NORA (ed.), *Les lieux de mémoire. Vol. I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 195-225.

Os quatro baixos-relevos no plinto representam quatro batalhas, indicadas pelas legendas. Não procuram, no entanto, uma representação fiel dos acontecimentos; são cenas genéricas cujo papel é outro.<sup>40</sup> Nas palavras da “Memória descritiva” dos autores, representam no *sentido espiritual (...) a luta e o sacrifício das forças armadas e no sentido construtivo, os contrafortes, os pontos de resistência, que levantam a Pátria acima do seu nível e acima de tudo.*<sup>41</sup> Ambos estes papéis são partilhados por soldados metropolitanos e africanos.

A acção heróica é transmitida pelos rostos determinados e os corpos tensos, enquanto a dimensão construtiva é veiculada pelo jogo de verticais e diagonais. São, significativamente, *corpos* que desempenham este papel simultaneamente “espiritual” (a entrega à Pátria) e estruturante (a elevação dessa acima do *seu nível*, que, como veremos, pode ser entendido como elevação acima do domínio do curso do tempo).

Sobre esta base feita de pedra e corpos, suporte intencionalmente menorizado, emerge a figura da Pátria, *ativa e dominante (...) majestosa e augusta*, recebendo *sem artifícios de pequenos detalhes, a gigantesca ideia de perpetuar pela pedra os feitos e sacrifícios*. A pátria, conceito político (*a parte fluida e espiritual da ideia congemina*da, escrevem os autores) a que a escultura dá forma, é aquilo que domina e que permite aos autores resolver a dupla dimensão de comemoração e celebração.



Fig. 5. A figura da Pátria. Fonte: Obras de Ruy Gameiro ([Http://jcabral.info/RG/TP\\_1\\_5\\_Ruy/3v-TP15\\_obras.html](http://jcabral.info/RG/TP_1_5_Ruy/3v-TP15_obras.html))

<sup>40</sup> De facto, as legendas dos relevos (as indicações das batalhas) foram só posteriormente decididas após parecer da Comissão de Cartografia do Ministério das Colónias (*Relatório geral...*, *op. cit.*, p. 120).

<sup>41</sup> A “Memória descritiva” é parcialmente transcrita no *op. cit.*, p. 118-119, de onde se cita. O próprio projecto terá sido entregue à Câmara Municipal de Lourenço Marques. Foi impossível saber se chegou até hoje.

Recorda-se que a tipologia dos monumentos aos mortos se funda na dialéctica terapêutica entre o individual e o colectivo (Benedict Anderson sublinha a novidade deste fenómeno<sup>42</sup>). Por isso a sua expressão exemplar é o (túmulo do) Soldado Desconhecido: uma representação vazia que permite a cada um, no culto colectivo, imaginar os seus mortos, e que por isso mesmo é comum, partilhada. A Pátria, representação alegórica desta comunidade, por isso costuma chorar, coroar ou consolar um soldado heróico ou caído (é esta a grande diferença com, por exemplo, o monumento semelhante em Lisboa).

A este vazio da morte substitui-se, no Padrão, o “vazio” da alegoria da Nação. Trata-se, de facto, de uma *inversão*. A representação alegórica do colectivo aqui *domina* as representações genéricas de “luta e sacrifício”, remetidas para o plinto. É uma hierarquia que é transformada: já não é o combatente que é homenageado, mas a representação colectiva e o seu apelo ao dever de “luta e sacrifício”.

A alegoria, aqui, de ornamento monumentaliza-se, torna-se imagem autónoma, alegoria *nacional*, a que a “história” figurada na base serve de mediação. A Pátria, coincidente com a Nação e o Povo, eleva-se acima desse curso do tempo, e é o dever dessa entrega que permite ao indivíduo aceder a este domínio transcendental que redime as contingências da história. António Ferro, ao descrever o primeiro aniversário da “Marcha sobre Roma” na Itália mussoliniana, captou o essencial dessa transformação do culto aos mortos da guerra – de imagem fúnebre para símbolo da Nação, legitimador do poder. O Soldado Desconhecido é, para ele, *futuro redentor*, *tesouro encantado* que antecipa o redentor de facto (a figura do ditador) e a *hora sagrada da ressurreição* por este operada.<sup>43</sup>

Neste sentido, é uma inversão não só dentro desta tipologia particular, mas também da relação entre história e alegoria na tradição oitocentista.<sup>44</sup> A alegoria é uma personificação, *dizer, discurso, imagem ou quadro, que representa uma cousa, e dá a entender outra*. O seu funcionamento simbólico passa pelos seus *atributos recebidos e conhecidos, a fim de que sejam facilmente compreendidos pelos espectadores*.<sup>45</sup> Era uma “linguagem comum” das artes, legitimada pela tradição e pelas convenções.<sup>46</sup> No monumento oitocentista tinha, essencialmente, a função de introduzir um segundo plano de interpretação, uma dimensão narrativa na representação figurada de acontecimentos e personagens históricas. Era ornamento que orientava a leitura do “facto” histórico e a inseria numa narrativa, organizando

42 B. ANDERSON, *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, revised edition, London/New York, Verso, 2006, p. 9.

43 A. FERRO, *Viagem à volta das ditaduras*, Lisboa, Tipografia da Empresa do Anuario Comercial, 1927, p. 63.

44 J.G. ABREU, *op. cit.*, p. 410-411, observou uma inversão semelhante entre figura e alegoria no Monumento a José António Almeida (1933-1937): a alegoria passa, de elemento de mediação entre a figura homenageada e o povo, para o lugar cimeira, passando a figura histórica a servir de mediação entre as massas e a Nação (figurada pela alegoria).

45 Assis RODRIGUES, *Dicionário tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 30. Veja-se também as definições mais recentes em L.M. TEIXEIRA, *Dicionário ilustrado de belas-artes*, Lisboa, Presença, 1985, p. 17 e Gian Paulo CAPRETTINI, “Alegoria”, in R. ROMANO (dir.), *Enciclopédia Einaudi. Vol. 31. Signo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1994, p. 247-250.

46 O termo “linguagem comum” é de Johann Joachim WINCKELMANN que, na sua obra *Versuch einer Allegorie* (1766), propunha refundar em tal linguagem, derivada da autoridade dos Antigos e da Natureza, a arte, para fazer face ao que via como a sua “decadência”.

as relações entre o domínio público (o dos conhecimentos partilhados) com as virtudes privadas do Grande Homem.

Este papel da alegoria, e a ideia de arte pública que sustentava (os monumentos aos grandes homens, a dimensão pública da cultura que introduzia), foi sendo posto em causa. A crítica romântica do carácter mediatizado e aleatório da alegoria, oposta à *coincidência entre forma e conteúdo*, simultaneamente particular e universal, que seria própria do símbolo,<sup>47</sup> tem, de alguma forma, eco nos debates sobre renovação da estatúria nos anos 20 em Portugal.<sup>48</sup> Procura-se uma arte ao mesmo tempo “moderna” e “portuguesa”, cujas opções oscilavam entre o mais ou menos clássico e o mais ou menos moderno, mas sempre contra a “retórica torpe”, a “artificialidade literária” denunciadas nos monumentos oitocentistas.<sup>49</sup> De resto, o novo papel do monumento num espaço público massificado pedia que se substituísse o recurso a uma interpretação sustentada no conhecimento cultural por outro tipo de envolvimento, mais acessível ao grande público.<sup>50</sup>

O Padrão é, neste sentido, exemplar de uma possibilidade de uma arte que recorre à nacionalidade para colmatar a falta de referências comuns que resultava da perda do que era, afinal, a “linguagem comum” dos significados convencionais académicos; “arte nacional” equidistante de naturalismos “líricos” e “febris” e do questionamento do próprio estatuto da arte a que os modernismos levavam.

Vejamos melhor qual a leitura suposta (segundo a Memória descritiva) da figura da Pátria:

*A Pátria, com letra grande, serena, tal como nós a vemos, inteligente e valorosa, ladeada por um lado pela serpente, símbolo do génio, interpretando o valor científico dos nossos navegadores, que partiram para os mares, alargando a ‘fé e o império’ e símbolo também desse ‘engenho de arte’ que Camões pediu às musas para cantar as glórias da nossa terra: e pelo outro, a espada e o escudo, símbolos da força e que tão bem manejamos como a pena, uma escrevendo a sangue o nosso nome, a outra escrevendo a ouro as nossas glórias e o heroísmo, que oitocentos anos não conseguiram ainda envelhecer.<sup>51</sup>*

É uma descrição iconográfica e alegórica cuja curiosidade é, precisamente, a falta de sustentação nas tradições iconográficas. O exemplo mais evidente é a serpente. Representa, segundo os autores, o génio científico dos descobridores, baseando-se, talvez, livremente no seu significado tradicional ligado à medicina e à ciência. Esta

47 A definição é de Goethe. Veja-se o estudo de Paul de MAN, *O ponto de vista da cegueira*, Lisboa, Angelus Novus, 1999 [1983], p. 209.

48 Sobre esta renovação, veja-se M. ACCIAIUOLI, *Os anos 40...*, op. cit., p. 653 e segs.

49 Para estes debates, veja-se P. ESQUIVEL, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Colibri, 2007, especialmente p. 21 segs. e p. 71-79. Também se pode consultar A. PORTELA, *Salazarismo e artes plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987 [1982] e *Francisco Franco e o “zarquismo”*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

50 E. DUARTE, “Monumento”, in J.F. PEREIRA, op. cit., p. 404, relaciona este desaparecimento da *potencial complexidade iconográfica* própria da alegoria com a necessidade de propor uma leitura “objectiva”.

51 “Memória descritiva”, op. cit.

simbologia mais ou menos perceptível é, no entanto, menos importante que o valor de perigosidade e de movimento de avanço que, como elemento plástico, introduz no conjunto.<sup>52</sup>

A clareza do conjunto não decorre da sua legibilidade enquanto alegoria: o uso liberal da tradição iconográfica entra em ruptura com as normas de propriedade das equivalências académicas. É antes apropriação ou confiscação de um imaginário (os elementos iconográficos tradicionais: a serpente, a espada, o padrão, a pátria) para reinterpretá-lo como algo diferente. Os atributos obedecem a uma lógica que é, mais do que iconográfica, plástica. Significativo é uma alegada interpretação popular, mais próxima das mitologias africanas, que aparece com frequência em guias e *sites* turísticos. De acordo com estes, a figura feminina homenagearia uma mulher que libertou a cidade de uma perigosa serpente, matando-a num pote de água a ferver (uma reinterpretação do fragmento do “padrão”). Ruy Gameiro sacrificou a narratividade que a alegoria servia à força de uma imagem escultórica.

### **O monumento no espaço público: práticas rituais**

A inauguração do Padrão, em 1935, é o primeiro grande momento da divulgação da ideia imperial na Colónia, de uma “política de espírito” que visava “nacionalizar” o espaço colonial, insinuando-se nas sociabilidades do quotidiano e na produção arquitectónica e urbanística das cidades. Nos anos seguintes é o lugar por excelência de um extenso leque de cerimónias públicas, comemorativas e solenes amplamente promovidas pelas instituições do Estado Novo.

Assim instaura um local de rememoração onde são lembradas as datas que definiriam a “Nação”: as ligadas à Grande Guerra, mas também à independência nacional, à construção do Estado Novo e à ocupação colonial, fazendo justiça à intenção abrangente do programa.<sup>53</sup> É, até 1940, quando outra Praça, a de Mouzinho de Albuquerque, é inaugurada, ainda o lugar genérico de representação de “Portugal”, onde os recrutas fazem o juramento à bandeira e protagonistas do poder portugueses ou estrangeiros são recebidos.

A implantação do monumento na Praça Mac-Mahon (nome que recorda um presidente francês que arbitrou em 1875 entre Portugal e Inglaterra sobre a posse da baía de Lourenço Marques) fora acompanhada pela criação de grandes espaços vazios, apropriados para as cerimónias de massa. Até aí era, em rigor, mais um parque, com relvado e árvores. A vegetação foi reorganizada em torno do monumento: as grandes superfícies de áreas verdes são transformadas em relvado ou calçada, a maior parte do arvoredo é eliminado e a restante vegetação remetida a uma função

52 L.A. MATOS, *op. cit.*, p. 195, já notou esta ilegibilidade, considerando-a no entanto um possível defeito. J.F. PEREIRA, “Gameiro, Ruy”, in J.F. PEREIRA, *Dicionário de escultura...*, *op. cit.*, p. 320, recorda o inconformismo que sempre marcou o escultor. Veja-se também José AMARO Júnior, *O escultor Ruy Roque Gameiro: Subsídios crítico-biográficos*, sep. do *Boletim da Junta de Providência da Estremadura*, II série, n. 1, 1943, p. 12 e segs.

53 As seguintes datas são anualmente comemoradas a partir de 1935: 28 de Maio, comemoração da “Revolução Nacional”; 9 de Abril, comemoração da batalha de La Lys; 11 de Novembro, comemoração do Armistício de 1918; 1 de Dezembro, comemoração da “Restauração da Independência” de 1640 (o dia mais significativo do calendário festivo da Mocidade Portuguesa, activo em Moçambique desde 1940); 28 de Dezembro, celebração do aniversário da prisão do Gungunhana; e, obviamente, os vários “aniversários” do regime, como o décimo aniversário da investidura de Oliveira Salazar na pasta das finanças, amplamente celebrado a 27 de Abril de 1938. Vejam-se os números do *BGC* e de *Moçambique, Documentário Trimestral (MDT)*, disponível no Portal das Memórias de África e do Oriente) destes anos.

de enquadramento colorido do monumento.



Aspecto da Praça Mac-Muloo no momento em que S. Ex.<sup>a</sup> o Governador Geral penava em retirar a guarda de honra.

Fig. 6. Inauguração do Padrão de Guerra. Fonte: *Moçambique, Documentário Trimestral*, n. 11, Setembro de 1937.

Isto permitia organizar, por exemplo, a inauguração do Padrão a partir de uma hierarquia bem definida. Estão presentes representantes da Comissão do Padrão, Liga dos Combatentes, autoridades, funcionalismo público, exército e organizações paramilitares e civis. Distribuem-se directamente à volta do monumento em função deste papel “social” (que se refere à integração em organismos “nacionais”, isto é, mais ou menos controlados pelo Estado), desempenhando determinados actos rituais. À volta, juntava-se o “povo” aclamador, cuja grande afluência (de acordo com o cronista oficial) acentuava o carácter popular do que seria uma *imponente festa cívica*.<sup>54</sup>

O programa desta inauguração seguia uma ordem comum, começando com dois minutos de silêncio e o descerramento da inscrição votiva pelo governador-geral. Seguem-se deposições de coroas e ramos de flores pelas várias delegações, a leitura do auto da entrega e discursos de membros da Comissão, do presidente da Câmara e de um ex-combatente. Por fim, desfilaram frente ao monumento as tropas da guarnição, representações das corporações, grupos de escuteiros e delegações escolares.

A organização dos participantes à volta do símbolo nacional, a homenagem por meio de “oferendas” simbólicas (as coroas de flores) e desfiles, os discursos proferidos que relacionam práticas materiais, símbolos plásticos e complexos ideológicos, são comuns nas várias comemorações que se seguirão regularmente. A assistência

54 *MDT*, n. 4, Dez. 1935, p. 134.

organizava-se, assim, segundo uma representação da “orgânica” social que o Estado Novo pretendia (re)construir, inserindo o “indivíduo desmembrado”<sup>55</sup> numa colectividade imaginada. Fora este um dos papéis previstos para o monumento e o seu uso já em 1927 (veja acima): “nacionalizar” as populações face às influências estrangeiras, tidas por perniciosas.

Houve, então, uma evidente preocupação de monumentalizar a praça. Mas além de preocupações de construir um espaço imponente como pano de fundo, através da escala e dos materiais, há uma relação mais íntima com essas práticas. Há uma performatividade do espaço, como cenografia. Isto é particularmente visível na relação entre os espaços monumentais e as “monumentalidades efémeras”, ligadas a práticas comemorativas, celebrativas ou expositivas, que tinham nestes anos uma importância enorme, como Margarida Acciaiouli já mostrou.<sup>56</sup>

A corrida da “Chama da Pátria”, integrada nas comemorações centenárias de 1940 (3 de Junho), que ocorreu simultaneamente em todo o território sob domínio português, demonstra como o Padrão era integrado num contexto performativo. Segundo o programa nacional, a chama, levada em estafeta de velhos para jovens, deveria passar por locais históricos ligados à independência e à integridade territorial. Assim, em Moçambique, a corrida vinha desde o monumento que lembrava o “feito de Marracuene”, a cerca de 40 km de Lourenço Marques, até ao monumento na Praça Mac-Mahon, onde, então, era acesa a fogueira da “Velada da Fundação” numa estrutura cenográfica levantada para o efeito.

O seu significado era a da continuidade entre o passado e o futuro. O “fogo patriótico”, depositado simbolicamente no cidadão, era revivido através da reencenação de um percurso histórico; e os participantes eram lembrados que faziam parte do “corpo da Nação”. Além de ser um exemplo concreto de como a memória da guerra presente no Padrão é subsumido na representação de uma imagem nacional, aponta também para o carácter alegórico destes rituais, que encenava de forma teatral o “reflexo” da “Nação” em indivíduos concretos.

Veja-se também a reencenação da Praça Mac-Mahon e de toda a cidade numa “cenografia imperial”, por ocasião da visita presidencial de Carmona, em 1939, através de elementos arquitectónicos e escultóricos, mas também da decoração e iluminação de edifícios. Ou então um cortejo alegórico organizado na mesma ocasião, que mostra como “modelos” de aparência, ou mesmo inspiração, monumental poderiam ser mobilizados para eventos efémeros.<sup>57</sup>

55 Assim definia Salazar o “cidadão” em 1930 (apud L.R. TORGAL, *op. cit.*, p. 567). Recordar-se a sua concepção da nação como *realidade viva (...)* imorredora, um todo orgânico, constituído por indivíduos diferenciados em virtude de aptidões diversas e actividades diferentes, hierarquizados na sua diferenciação natural (A. SALAZAR, “Prefácio”, in A. FERRO, *Salazar: O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. xxiii-xxiv).

56 M. ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*, Lisboa, Horizonte, 1998. Parte considerável da escultura pública da época era efémera. Basta pensar na Exposição do Mundo Português e, especialmente, no Padrão dos Descobrimentos, construção temporária que só em 1960 é reconstituída em pedra.

57 Fotografias deste cortejo encontram-se no *Anexo ao álbum da viagem presidencial Á África: Cortejo alegórico, festival nocturno, iluminações*, Lisboa, AGC, 1940. Veja-se também a descrição do jornalista Eduardo dos SANTOS, *Terras gloriosas do império: A viagem do senhor presidente da República... (Notas de reportagem dum jornalista da Comitiva Presidencial)*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1940, p. 175 e segs. Sobre a importância e contexto dos cortejos, veja-se M.I. JOÃO, *op. cit.*,



A Praça Mac-Mahon

Fig. 7. A Praça Mac-Mahon durante a visita presidencial de 1939. Fonte: *Moçambique, Documentário Trimestral*, número especial comemorativo da viagem de S. Ex.a o Presidente da República, General Óscar de Fragoso Carmona a Moçambique, 1939.

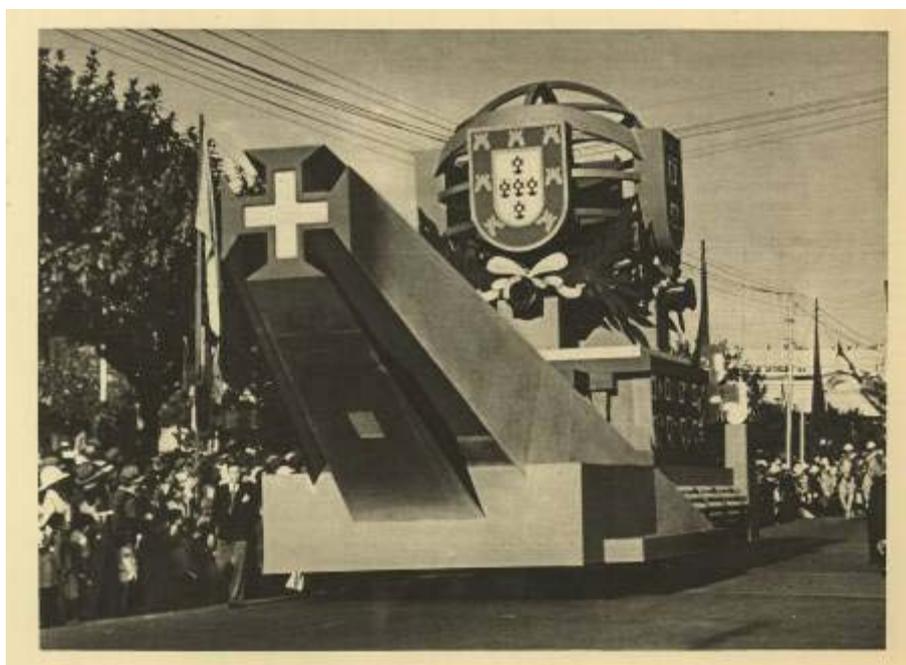


Fig. 8. Carro alegórico do Império. Repara-se que a Cruz de Cristo representado no dianteiro do carro cita o projecto vencedor, nunca executado, do primeiro concurso de Sagres (1934), dos irmãos Rebelo de Andrade e Ruy Gameiro. Fonte: *Anexo ao álbum da viagem presidencial Á África: Cortejo alegórico, festival nocturno, iluminações*, Lisboa, AGC, 1940.

O monumento destina-se, portanto, a práticas ritualizadas. Estas práticas evocam o passado e, assim, definem o presente e imaginam o futuro. Nesta evocação, perpetuação e antecipação cruzam-se objectivos variados, desde a demonstração da “capacidade realizadora” da comunidade, passando pelo reforço dos laços de solidariedade e da ordem vigente, à declamação de valores ideológicos.<sup>58</sup> As imagens e narrativas veiculadas por estas práticas dirigem-se à memória colectiva, e à possibilidade de a construir ou transformar. Inscrevem e reproduzem um sentido do presente e da identidade colectiva no quotidiano da sociedade e no corpo do indivíduo (no seu espaço e nos seus gestos).<sup>59</sup>

Para vários autores, está em causa a encenação de uma “imagem” da comunidade, a projecção de uma ordem sociopolítica no plano ideal.<sup>60</sup> Propõe uma visão reflexiva do sistema social vigente, torná-lo, além de normativo, desejável e legítimo.<sup>61</sup> Dar, assim, uma forma simbólica à comunidade parece ser essencial para que os seus membros a possam apreender e identificar-se com ela e os papéis que nela detêm. Visualizando a organização política e as maneiras de ver o mundo, o ritual activamente constrói e transmite as relações de poder que alega reflectir. Como escreveu Mary Douglas:

*A ideia de sociedade é uma imagem poderosa e capaz, só por si, de dominar os homens, de incitá-los à acção. Esta imagem tem uma forma: tem as suas fronteiras exteriores, as suas regiões marginais e a sua estrutura interna. Nos seus contornos, está o poder de recompensar o conformismo e de repelir a agressão. Nas suas margens e nas suas regiões não estruturadas existe energia. Todas as experiências que os homens têm de estruturas, de margens ou de fronteiras são um reservatório de símbolos da sociedade.*<sup>62</sup>

Se é possível ler no Padrão uma imagem idealizada da comunidade, uma “alegoria nacional” de uma sociedade una e ordeira, no ritual esta imagem é momentaneamente posta em prática. Dispondo os “corpos sociais” à volta do monumento, fixa, através de discursos e gestos, a sua leitura “correcta” como símbolo da nacionalidade. Assim, estes rituais são, ao mesmo tempo, uma prática mediadora e interpretativa da própria produção monumental.

A organização do espaço público que está em causa nestes rituais põe em prática a ideia da Nação como *conceito resultante da junção de corpos*.<sup>63</sup> Disciplina os corpos face à imagem que lhes é proposta e distribui-lhes lugares e visibilidades diferenciadas no espaço público.<sup>64</sup> Está assim ao serviço de um projecto de reorganização da

58 M.I.JOÃO, *op. cit.*, p. 255.

59 Sobre rituais comemorativos, existe abundante bibliografia. Veja-se, por exemplo, P. CONNERTON, *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

60 É uma ideia formulada primeiro por Émile DURKHEIM em *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie* (1912), retomado por autores diversos, como M. DOUGLAS, *Pureza e perigo: Ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, Lisboa, Edições 70, 1991 [1966]; V.W. TURNER, *The ritual process: Structure and anti-structure*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969; ou D.I. KERTZER, *Ritual, politics & power*, New Haven/London, Yale University Press, 1988.

61 V.W. TURNER, *op. cit.*, p. 53.

62 M. DOUGLAS, *op. cit.*, p. 137.

63 L.R. TORGAL, *op. cit.*, p. 469.

64 Esta distribuição de lugares e visibilidades vai desde o “direito” de interpretação pública em discursos à exclusão de quem a recusa, passando pela representação dramatizada da disponibilidade para o sacrifício e a obediência. Para uma discussão dessa ideia de “distribuição do visível”, veja-se J.

sociedade, do poder e dos seus espaços nos anos 30. As conhecidas frases *A Nação é acessível a todos e o Estado a muito poucos* ou *Um lugar para cada um, cada um no seu lugar* podem aqui servir de lema.<sup>65</sup> A sociedade reúne-se formalmente no ritual, onde o “cidadão” é entendido como *uma representação “metafórica” da “Nação”, sendo a sua função referendar a acção do poder constituído*,<sup>66</sup> seja passivamente, seja pela adesão a organismos como a LP ou a MP. A comunidade sonhada pelo Estado Novo podia-se ver a sua imagem no monumento, como se de um espelho se tratasse.

A momentânea mas repetida animação do espaço público pelo espectáculo da Nação implica que a ideia de monumentalidade como significante político se relaciona intricadamente com o espaço público e práticas ritualizadas. É através do ritual que o monumento é posicionado, como ponto de mediação, em relação ao “público”, aos detentores do poder e à “História”, apelando à disponibilização de cada indivíduo para o sacrifício formal.

### O outro lugar da nacionalidade

José Amaro Júnior escreveu, na sua biografia de Ruy Gameiro, que ele possuía a noção justa da escultura para a Praça Pública, ao ar livre, rígida, a verdadeira estatuária-arquitectónica, com o movimento da sua vida interior parado a tempo, a-fim-de não se confundir com o parado movimento das multidões; a demarcar a alteração da uniformidade geral que marcha sem saber andar, olha sem saber ver, impondo que suspenda o caminho por um segundo, para lhes afirmar — “eu sou, eu represento, eu simbolizo”.<sup>67</sup>

A literacia universal das massas, que para Clement Greenberg nivelava o espaço da recepção das obras de arte, impondo o kitsch generalizado, é também para Amaro Júnior cegueira e ignorância.<sup>68</sup> A escultura no espaço da praça pública não tem, no trecho citado, significado próprio: é afirmação de uma presença capaz de ser representação e símbolo, mas não tem por si um predicado. O monumento é, como signo, essencialmente vazio. O confronto entre o não saber das multidões e o vazio da afirmação monumental precisa de um jogo de movimentos e paragens, de tempos e a sua suspensão, capaz de lhe induzir significado, de estabilizar a sua leitura. A “aleatoriedade” dos elementos alegóricos que foi identificada no Padrão de Guerra pode-se explicar por essa aptidão do escultor para a escultura pública, que conseguisse a exaltação do sentimento das massas. Não apela à razão e à reconstrução de uma narrativa através de um trabalho intelectual de identificação (como acontecia frequentemente no monumento oitocentista), mas à impressão do todo que, num contexto colectivo, se evidencia como imagem.

RANCIÈRE, *Estética e política: A partilha do sensível*, Porto, Dafne Editora, 2010 [2000], e a sua concepção política do estético.

65 H. PAULO, *“Aqui também é Portugal”*: A colónia portuguesa do Brasil e o salazarismo, Coimbra, Quarteto, 2000, p. 37. As frases citadas são do *Decálogo do Estado Novo* de 1934 e do ministro de Educação Carneiro Pacheco (apud F. ROSAS, *op. cit.*, p. 1036).

66 H. PAULO, *op. cit.*, p. 44.

67 J. AMARO Jr., *op. cit.*, p. 26.

68 C. GREENBERG, “Avant-garde and kitsch”, *Partisan Review*, vol. 6, n. 5, 1939, p. 34-49. Este ensaio, mais conhecido pelo posicionamento que advoga para as vanguardas artísticas, é quase contemporâneo, e de facto eleger como inimigo principal não tanto o kitsch comercial, mas sim o kitsch político das “artes totalitárias”.

Cabe aqui dizer algo sobre o carácter duplo do conceito de alegoria. É, tradicionalmente, veículo de um significado político ou moralizante, e como tal instrumento ideológico por excelência, instruindo o espectador acerca do seu papel e identidade através da leitura de correspondências entre o mundo alegórico e o mundo em que vive.<sup>69</sup> Mas também implica, por esta mesma razão, a possibilidade de outras leituras. O significado alegórico nunca é dado de antemão; estão em disputa permanente figura e conceito, interpelação e interpretação.

Um dos autores que reabilitou este carácter aleatório da alegoria, face à desvalorização romântica, foi Walter Benjamin. Para ele, o significado da alegoria é puramente aleatório. A perspectiva alegórica leva a “abismos de significação” onde [c]ada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa.<sup>70</sup> Foi esta instabilidade do significado, que Benjamin explorou desde o seu estudo do Trauerspiel alemão e aprofundou ou reinterpretou posteriormente nas suas investigações sobre a obra de Charles Baudelaire,<sup>71</sup> que marcou decisivamente a revalorização do conceito da alegoria na crítica e historiografia artísticas contemporâneas.<sup>72</sup> O significado alegórico é, ainda segundo Benjamin, tingido pela nostalgia de um significado totalizante perdido: É, ao mesmo tempo, um veredicto contra o mundo profano (o presente quotidiano) e uma exaltação que pode, aludindo a qualquer coisa de outro, fazer os suportes da perspectiva alegórica aparecer incomensuráveis com as coisas profanas.<sup>73</sup> Haveria aí a possibilidade de lançar, a partir do “vazio” alegórico, um olhar salvífico sobre as coisas, transpondo-as das vorazes transformações da história para um plano atemporal.

Mas encontra-se aí também, como fez notar Craig Owens, o perigo inerente de tomar o significado alegórico, fruto de um acto de interpretação, como a sua “essência”.<sup>74</sup> Daí a preocupação de Benjamin em evidenciar o “abismo” entre signo e significado alegórico; provar esta função redentora da alegoria parece ter sido um dos motores das suas *Passagen-Werke*. Esta visibilidade permitiria uma perspectiva crítica, enquanto a sua ocultação apresenta a alegoria como mito. É neste aspecto que se situa a crítica última de Benjamin à alegoria barroca do Trauerspiel alemão, que tinha em papel evidente de legitimar o poder político: face ao espectáculo da história como catástrofe, numa última “reviravolta” o alegorista barroco vira-se para o domínio espiritual, que vê reconfirmado pela desvalorização do mundo das

69 Veja-se o clássico estudo de A. FLETCHER, *Allegory: The theory of a symbolic mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964.

70 W. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 [1928], p. 189. Veja-se também os estudos de B. COWAN, “Walter Benjamin’s theory of allegory”, *New German Critique*, n. 22, Winter 1981, p. 109-122, S. BUCK-MORSS, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*, Cambridge (Mass.), MIT, 1991, e M.J. CANTINHO, *O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, Coimbra, Angelus Novus, 2002.

71 Nas inconcluídas *Passagen-Werke*. Cf. W. BENJAMIN, *The arcades project*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1999. Veja-se também o seu texto “Central Park” de 1939 (publicado em *New German Critique*, n. 34, Winter 1985, p. 32-58).

72 Um artigo de Craig OWENS, “The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism”, *October*, vol. 12, Spring 1980, p. 67-86, marca este interesse renovado. Sobre o uso actual do conceito na história da arte, consulta-se a introdução a C. BASKINS, L. ROSENTHAL (eds.), *Early modern visual allegory: Embodying meaning*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 1-12.

73 W. BENJAMIN, *Origem...*, *op. cit.*, p. 189. A famosa frase *As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas* (p. 193) refere-se a essa dimensão simultaneamente nostálgica e redentora da alegoria. Veja-se também M.J. CANTINHO, *op. cit.*, p. 72 e segs.

74 C. OWENS, *op. cit.*, p. 84.

coisas. A alegoria transforma-se em mito.<sup>75</sup>

É talvez a partir desta dupla possibilidade da alegoria que se pode entender a centralidade que Igor Golomstock parece atribuir, no seu estudo de referência do que baptiza como “arte totalitária”, à alegoria. A estatuária monumental seria essencialmente l’allégorie rationnelle d’un mythe social.<sup>76</sup> Golomstock só chega a apontar a importância do funcionamento alegórico das obras de arte “totalitárias” nas páginas finais do seu estudo. Situa-se, assim, à margem da sua preocupação principal de estudar as formas de apropriação política da produção artística.<sup>77</sup> O que, nessas páginas, se entrevê é, contudo, que a sua interpretação da “arte totalitária” se sustenta, em última instância, na pretensão dessa de representar a Nação e o seu tempo na sua globalidade, em toda a sua plenitude.

Outro autor que muito contribuiu para recolocar a questão da alegoria, Paul de Man, escreveu, num ensaio muito influente, que o significado constituído pelo signo alegórico só pode (...) consistir na repetição (...) de um signo anterior com o qual não pode nunca coincidir... [A] alegoria designa sobretudo uma distância em relação à sua própria origem e (...) estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal.<sup>78</sup>

A distância inerente à alegoria entre imagem e um outro lugar a que remete (no sentido de dizer uma coisa em lugar de outra) é, para De Man, constitutiva da temporalidade alegórica. Introduzindo esta distância temporal no funcionamento semântico do Padrão de Guerra, este situar-se-ia, enquanto alegoria, neste vazio entre origem e presente (que, como se percebe no ensaio de De Man, não é da ordem do tempo linear). O significado que, neste intervalo entre origem e a sua repetição, emerge é, pois, o do mito palingenético<sup>79</sup> do renascimento da mítica grandeza perdida do país (daí a insistência no vocabulário “imperial”) e do carácter “orgânico” da sociedade. A origem a que remete é a “essência da Nação”, cuja repetição (necessariamente insuficiente) pode dar corpo, presença; esta é encenada no monumento e os rituais.

A “ilusão óptica” da alegoria mitificada é que oculta a distância entre significante e significado. Se, portanto, fora possível que a alegoria pátria desempenhava a função de representar ou encarnar a “Nação”, a comunidade na sua plenitude harmónica, podemos formular a hipótese que esta ilusão é produzida nas práticas concretas dos rituais regularmente encenados à volta do monumento e os textos,

75 S. BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 175.

76 I. GOLOMSTOCK, *L’art totalitaire: Union soviétique, III<sup>e</sup> Reich, Italie fasciste, China*, Paris, Éditions Carré, 1991, p. 316

77 Para I. GOLOMSTOCK, *op. cit.*, p. 11, o que chama de “arte totalitária” será, no fundo, uma “anti-arte”, uma “anti-cultura”, que tinha por função essencialmente *transformer la sèche matière première de l’idéologie en un combustible d’images et de mythes destiné à la consommation générale*. R. GRIFFIN, “The palingenetic political community: Rethinking the legitimation of totalitarian regimes in inter-war Europe”, *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 3, n. 3, December 2002, p. 24-43, defendeu recentemente a necessidade de rever o material compilado por esta e outras obras no contexto dos vários projectos autoritários de transformar da cultura a fim de fazer renascer a sociedade, segundo a visão utópica de uma comunidade palingenética. Em vez de opor controlo estatal à liberdade criativa, poderia, segundo este autor, ser útil olhar antes para os processos de criação de consenso e o controlo e a função das artes nestas organizações políticas.

78 De MAN, *op. cit.*, p. 227.

79 Sobre o papel da palingenese nos imaginários autoritários da primeira metade do século XX, veja-se R. GRIFFIN, *op. cit.*. Para o caso português, F. ROSAS, *op. cit.* Na “Memória descritiva” do Padrão encontram-se afirmações repetidas dessa distância entre a “ideia” da Pátria e a sua imagem.

gestos e discursos que os acompanhavam.

Se vemos estas ideias contra o fundo de uma cidade onde, talvez, se sentisse melhor que em qualquer cidade portuguesa as transformações vorazes da urbanização vertiginosa, dos cruzamentos culturais, da perda de referências estáveis, percebermos, talvez, melhor o apelo que emanava dessas ideias para um regime que se fundava sobre o passado.<sup>80</sup> Esta fragilidade do tempo era (re)fundada sobre um princípio transcendental e estável: a “Nação”. Veja-se o seguinte texto de propaganda, publicado na altura da inauguração do Padrão:

*Ao lado dos vetustos e gloriosos monumentos do passado, testemunhos da secular devoção de Portugal à África; a par dos singelos obeliscos, tão eloquentes no seu isolamento na vastidão do mato, que assinalam o triunfo decisivo da soberania portuguesa nos cobijados sertões de ao sul do Save – um novo monumento se implantou no solo de Moçambique: o Padrão da Grande Guerra (...) Uns e outros se harmonizam e equivalem como genuínas, lapidares afirmações do génio português: profundamente nacionalistas pela fé que os inspira, pela palpitação que neles cristaliza – e, simultaneamente, expressões desse generoso, desinteressado universalismo (...) que marca na história da humanidade a acção da grei portuguesa como pioneira da civilização contemporânea (...) E uns e outros assinalam, também – simbolizando na estrutura e no afeiçoado da pedra a alma portuguesa, rude no esforço e resignada no sofrimento, lavrada de ansiedade e sonho – a permanência e continuidade, ao longo de séculos, da acção de Portugal em terras de Moçambique.<sup>81</sup>*

O processo histórico é apresentado como reflexo da eterna ideia presença da “Nação”. O monumento é, na sua materialidade e duração, *afirmação genuína* deste mito. Mas é também lembrança material e fragmentária de um passado (repara-se nas descrições das marcas da passagem do tempo). A alegoria, ao isolar o fragmento, conserva-o dessa voracidade do tempo e reelabora-o como mito, fundando a sua leitura na ideia da nacionalidade.<sup>82</sup>

Esta tensão temporal é, de alguma forma, própria ao pensamento reaccionário do salazarismo, que, enquanto não podia deixar de sentir a “grandeza perdida” – que a ruína encarna –, aderiu à “grandeza por vir” e a obra de “salvação nacional” implicadas na “Restauração” do Estado Novo. De certa forma (podemos pensar isto a partir do trecho citado), o seu projecto é o de ancorar as vivências nas ruínas do passado, no qual o olhar alegórico, lançando-se nos “abismos de significação”, encontra a sua própria imagem eternamente reflectida.

80 A obra do arquitecto Pancho Guedes é, a partir da década de 50, exemplar de uma arquitectura que escolhe uma via completamente oposta à da arquitectura “oficial” do Estado Novo, aceitando plenamente essas premissas. Veja-se P. GUEDES (org.), *Pancho Guedes: Vitruvius Mozambicanus*, Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2009..

81 MDT, n. 4, Dezembro de 1935, p. 133.

82 Para Benjamin, *That which is touched by the allegorical intention is torn from the context of life's interconnections: it is simultaneously shattered and conserved. Allegory attaches itself to the rubble. It offers the image of transfixed unrest* (“Central Park”, *op. cit.*, p. 38). *The gaze which the allegorical genius turns on the city betrays, instead, a profound alienation* (*Arcades project, op. cit.*, p. 21).

Coloca-se, assim, a questão da ideologia. Projectar o mito ou ilusão da plenitude da comunidade na obra de arte, ou até na arte em geral, é atribuir-lhe, como escreveu Ernesto Laclau, um *role of closure (...) that is radically incommensurable with it*.<sup>83</sup> Para ele, é a operação ideológica por excelência. A radical distância entre o objecto (a obra de arte) e a plenitude que deva encarnar (que seria, então, a plenitude da comunidade, a sociedade como totalidade harmónica) implica, para Laclau, uma dialéctica da representação ideológica. Esta define-se, por um lado, por esta encarnação, e, por outro, pela deformação do objecto à medida que se procura torná-lo equivalente à imagem da comunidade.<sup>84</sup> O limite desta deformação é, precisamente, o esvaziamento de significado do objecto, tornando-se pura equivalência – uma tendência própria da alegoria.<sup>85</sup> Será, também, de alguma forma o que Amaro Júnior admirava em Ruy Gameiro e advogava como a única “autêntica” escultura pública.

## O Monumento a Mouzinho de Albuquerque

### Programa e projecto

Mouzinho de Albuquerque entrara no domínio do mítico logo depois da derrota do chefe da tribo das Vátuas em 1895. As suas campanhas militares de 1895-1897, que deram um golpe decisivo na resistência africana à expansão colonial portuguesa, serviram de exemplo concreto da “capacidade colonizadora” dos portugueses e tornaram-no um modelo de heroísmo de que se sentia uma falta desesperada desde o Ultimato de 1890.<sup>86</sup>

Na década de 30, Mouzinho é apropriado como precursor do Estado Novo. Há um nítido esforço de mitificação da figura do herói; a sua visibilidade aumenta substancialmente e a sua imagem é reproduzida em grande escala, sobretudo aquando da comemoração do 40.º aniversário do “feito de Chaimite”.<sup>87</sup> Através de exposições, conferências, publicações e acções propagandísticas, Mouzinho parece definitivamente ser tomado como reflexo das “capacidades colonizadoras da raça”, que o Estado Novo, quase meio século depois, teria por fim erguido a princípios políticos.

A intenção de erigir um monumento a Mouzinho de Albuquerque em Moçambique remonta, no entanto, a 1916, ano em que é instituída uma comissão para o efei-

83 E. LACLAU, “The death and resurrection of the theory of ideology”, *MLN*, vol. 112, n. 2, April 1997, p. 303

84 *Op. cit.*, p. 305 e segs.

85 É, como escreveu W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 257, onde a alegoria significa o não-ser daquilo que representa.

86 Sobre Mouzinho de Albuquerque e o culto de que foi objecto, veja-se A. AFONSO, “Mouzinho de Albuquerque, o herói dos heróis”, in J. MEDINA (ed.), *História de Portugal. Vol. IX*, Lisboa, Ediclube, 1993, p. 255-262 e M.I. JOÃO, *op. cit.*, p. 616-635. Sobre as suas campanhas, vd. R. PÉLISSIER, *op. cit.*, vol. I, p. 258-272. De acordo com este historiador, *uma simples acção de comandos como tantas que haviam sido efectuados por inúmeros oficiais britânicos, franceses (...), belgas e alemães, mas única na história colonial portuguesa, era transformada no cúmulo da louca bravura. Do militar foi feito um mito profundamente arraigado no património mental de um povo que durante muitos séculos não parecia conceber a sua histórica colonial senão como uma história mítica* (p. 301).

87 Veja-se o *Catálogo da exposição de Mouzinho de Albuquerque, no 40.º aniversário da tomada de Chaimite, Lisboa, AGC, 1935, e o número dedicado à comemoração do BGC, vol. XII, n. 128, Fevereiro de 1936. As publicações sobre Mouzinho neste ano e no seguinte contam-se às dezenas, veja-se F.G. de Almeida EÇA, “Notas bibliográficas acerca de MA”, *BGU*, vol. XXVIII, n. 325, Julho 1952, p. 107-138.*

to.<sup>88</sup> Seria o lógico corolário do monumento a António Enes, modelado por Teixeira Lopes e inaugurado em 1910; juntos homenageariam este par que protagonizou as transformações decisivas da década de 1890.

O processo é, contudo, demorado. Só em 1928, com sensivelmente um terço do fundo assegurado, é instituída uma subcomissão metropolitana, a fim de estudar e realizar um concurso. É maioritariamente composta por militares que participaram nas campanhas militares de Mousinho de Albuquerque, alguns dos quais com experiência administrativa na Colónia, como o presidente Freire de Andrade, que fora governador-geral da Colónia.<sup>89</sup> Em 1935 o fundo de 1000 contos é completado, através de uma contribuição considerável de 450 contos pelo Governo Colonial. Pouco depois, a 19 de Março de 1936, é aberto concurso.<sup>90</sup>

Neste contexto, surge uma proposta para um monumento ao mesmo herói em Lisboa que é importante referir. A 21 de Dezembro de 1935, pouco antes da publicação do concurso para Lourenço Marques, foi constituída uma comissão para o efeito.<sup>91</sup> Com os monumentos já previstos a D. Afonso Henriques e ao Infante D. Henrique é apresentado como um de três *projectos-símbolos*, que deveriam representar os três momentos tidos por essenciais da construção da nacionalidade: a fundação da nacionalidade, a expansão ultramarina e a consolidação da soberania portuguesa em África.<sup>92</sup>

É no discurso de apresentação do conde de Penha Garcia, membro da comissão e presidente da Sociedade de Geografia, que se manifesta primeiro o desejo de consagrar não apenas *a memória de um grande Chefe* mas também a dos seus companheiros, *colaboradores na grande obra de redenção de Moçambique*, ideia que acabará por ser realizada no monumento em Lourenço Marques.<sup>93</sup> Seria, pelo exemplo da fidelidade dos últimos, não só merecida homenagem como também contributo pedagógico para uma *renascença de espírito colonial*.<sup>94</sup> Esta é o contexto de ideias que veremos também evidenciar-se na proposta vencedora do concurso para Lourenço Marques.

88 Para o monumento, a fonte principal é o *Relatório e contas da Sub-comissão Executiva de Lisboa do Monumento em Lourenço Marques ao Comissário Régio de Moçambique Joaquim Mousinho de Albuquerque*, Lisboa, 1941, onde é, entre outros, transcrito o discurso inaugural do governador-geral José Tristão de Bettencourt que sintetiza o processo.

89 Após a morte de Freire de Andrade, é reorganizada em 1930 sob presidência de Vieira da Rocha. Este general foi também presidente da Comissão Executiva do Monumento ao Marques de Pombal na fase de conclusão (veja o seu *Relatório e Contas*, Vila Nova de Famalicão, Tip. Minerva, 1934).

90 Publicado em *DG*, 19 de Março de 1936, n. 65, s. II. Encontra-se anexado a J. SAIAL, *op. cit.*

91 *BGC*, vol. XII, n. 128, Fevereiro de 1936, p. 121-122. *O longo historial do monumento moçambicano não parece justificar a interpretação de que se trate de uma remessa algo oportunista do monumento aqui proposto para Lourenço Marques, como por vezes é afirmado.*

92 Está série nunca será realizada. No caso deste Monumento a Mousinho, parece que a Comissão nunca conseguiu juntar os fundos necessários. A ideia será de tempos em tempos retomada sem resultados, nomeadamente por Mendes Correia no centenário do nascimento em 1955, pelo carácter paradigmático e de novo actual dessa figura face a novos perigos (a descolonização) que então surgiam no horizonte (veja-se *BGU*, vol. XXXI, n. 365-366, Dezembro de 1955, p. 229).

93 Conde de PENHA GARCIA, "Monumento a Mousinho", *BGC*, vol. XII, n. 128, Fevereiro de 1936, p. 47-48. *Refere ainda que o fundo resultará de uma subscrição pública, que garantiria o carácter nacional da obra.*

94 *Ibidem*. Afirma, no mesmo lugar, que o monumento *será como que um testemunho permanente da Fé e da resolução do povo português de manter portuguesa essa bela Província de Moçambique. A estátua de Mousinho lembrará às gerações novas, com uma autoridade incontestável, o seu dever.*

O programa publicado pela subcomissão lisboeta é, contudo, bem mais esparso neste tipo de indicações. A 7ª cláusula indica que deverá ser composto por uma estátua equestre sobre um plinto, cujos laterais comportarão dois relevos, retratando o “feito de Chaimite” (1895) e a carga de combate de Macontene (1897), os dois actos militares mais enaltecidos das campanhas de Mouzinho. Na face anterior haverá uma alegoria em bronze *representando a homenagem da colónia de Moçambique ao herói* e, na face posterior, inscrições alusivas à sua carreira. É, portanto, uma proposta muito tradicional.

Enquanto as indicações sobre a obra se prolongam em pormenores relativos aos relevos, especialmente em relação à representação dos antigos companheiros de campanha de Mousinho e à salvaguarda da *verdade histórica*,<sup>95</sup> o programa é muito sumário relativamente à forma como estes conteúdos devem ser veiculados. Não abre com o habitual preâmbulo, lugar da justificação da erecção do monumento que costumava conter indicações valiosas para os artistas, e fora da cláusula referida não há mais menções do âmbito estético-estilístico.

Havia, contudo, uma referência óbvia: uma conhecida fotografia de 1897, que retrata o oficial a cavalo em Moçambique, antes de partir para a campanha dos Namarrais.<sup>96</sup> Esta imagem marcou o imaginário colectivo. É a que Marcelo Caetano tem em mente quando diz, num discurso de 1940, o seguinte: *Sempre que em minha imaginação evoco a figura de Mousinho, é a cavalo que o vejo, direito na sela, a face tisonada sob a larga aba do chapéu de feltro e os olhos profundos, iluminados pela visão do combate que se aproxima.*<sup>97</sup>



Fig. 9. Mouzinho de Albuquerque antes da partida para os Namarrais, 1897.

95 A 10ª cláusula do programa estipula, p. ex., que *a classificação do júri terá em consideração as observações que lhe forem comunicados pela subcomissão quanto à verdade histórica na interpretação dos factos nele representados, ficando os artistas adjudicatários obrigados a respeitar aquelas observações.*

96 Mário de Albuquerque caracteriza a fotografia, ao rever os vários retratos do militar, assim (citando Gomes da Costa): *ele nos aparece, num recorte estatuária, sobre um fundo de selva africana, a cavalo, erecto, firme, “a cabeça ligeiramente inclinada para a frente, olhar fito no céu de oiro e púrpura como a perscrutar o futuro”* (BGU, vol. XXXI, n. 365-366, Dezembro de 1955, p. 225). Consulta-se M.I. JOÃO, *op. cit.*, p. 476 e segs., para um estudo da divulgação desta e outras imagens do herói.

97 Citado em BGC, vol. XVII, n. 188, Fevereiro de 1941, p. 106.



Maqueta do monumento,  
da autoria do escultor Simões de Almeida  
e do arquitecto António do Couto

Fig. 10. Fonte: *Moçambique, Documentário Trimestral*, n. 8, Dezembro de 1936.

O concurso para o monumento é ganho pelo projecto “África” do arquitecto António do Couto e escultor José Simões de Almeida (sobrinho).<sup>98</sup> O projecto é composto pela estátua equestre, posta sobre um alto e maciço pedestal. Na estátua, a que os autores do monumento deram mais importância, procuraram, pelas suas próprias palavras, *a mais fiel interpretação da sua personalidade que era íntegra e valente*.<sup>99</sup> A forma adoptada é justificada pela lógica de evitar *atitudes que roçassem pelo ridículo*:

*Foi por isso que vestimos a sua nobre figura com a indumentária de campanha, tal como se fosse entrar em combate, e propositadamente pusemos a sua montada numa posição sossegada para não desmanchar a atitude serena do cavaleiro. Mousinho olha para longe, para o capim dessa África que lentamente vai atravessando, obrigando o cavalo a estar quieto para não o distrair dos seus gra-*

<sup>98</sup> Uma maqueta em gesso da estátua equestre do projecto vencedor, a meio tamanho, encontra-se no Museu Militar em Lisboa. Sobre o júri e concurso, veja-se J. SAIAL, *op. cit.*, p. 163 e segs. Sobre o escultor, veja-se R. MEGA, “Almeida (sobrinho), José Simões de Almeida”, in J.F. PEREIRA, *op. cit.*, p. 38-43. A equipa acabara de finalizar o monumento ao Marquês de Pombal (1914-1934), após a morte do seu autor, Francisco Santos, em 1930, e reencontrava agora no júri Vieira da Rocha, ligado à fase final desse monumento, e Leopoldo de Almeida, que assistiu Simões de Almeida no mesmo projecto. Esta proximidade prolonga-se no monumento a Mouzinho, para o qual o membro do júri modelará um dos relevos. É difícil esclarecer a participação de Leopoldo de Almeida na execução; mais a frente encontra-se uma hipótese.

<sup>99</sup> Esta e seguintes citações são da Memória descritiva, reproduzida em *Relatório e contas...*, *op. cit.*, p. 11-17.

ves pensamentos.

*Achamos ser esta a posição que melhor se adaptava ao seu carácter e tendências, fugindo os autores com intenções propositadas de posições de cavaleiro “cow-boyano”, que poderão ser o regalo de plateias de circo ou de salão de cinema, mas que não se compadecem nem com o Homem que entrou na imortalidade, nem com as linhas severas da composição arquitectónica do nosso projecto de monumento.*<sup>100</sup>

A modelação atenciosa dos pormenores e a preocupação com a “correção histórica” obedecem, dentro de uma estética naturalista, ao estereótipo vigente do mito de Mouzinho, baseado claramente na fotografia já mencionada. É, ao mesmo tempo, retrato de uma personagem histórica e imagem mítica e idealizada, utilizando a escala e a imobilidade como técnicas de “engrandecimento”. O academismo patente faz, de alguma forma, justiça à intenção de *sobriedade* indicada na Memória descritiva, e, contra as várias críticas que têm sido feitas ao monumento (ver mais abaixo), pode-se contrapor o elogio por José Fernandes Pereira:

*Simões de Almeida (sobrinho) utilizou [na estátua] os ingredientes essenciais das suas convicções naturalistas, glosando compositivamente o efeito do pormenor. O resultado é uma sequência narrativa extremamente elaborada, abarcando toda a anatomia do cavalo e seus adereços, bem como o próprio Mouzinho, longe ainda do seu tráfico fim e que aqui é representado numa pose nobre mas apaziguada, trajando com rigor militar e com um grande verismo facial. Trava-se claramente de mostrar o lado mais civilizacional que belicista da saga colonizadora dos Portugueses e sendo essa a intenção pode dizer-se que o escultor a interpretou com grande rigor.*<sup>101</sup>



Fig. 11. A estátua de Mouzinho de Albuquerque na sua localização actual. Fotógrafo: Diogo Alves.

100 Há na proposta fuga ao ridículo do imaginário cow-boyano uma provável referência ao monumento equestre a Ferreira do Amaral, da autoria de Maximiano Alves e Carlos Rebelo de Andrade, concluído em Maio de 1935 e inaugurado em 1940 em Macau. Representa o homenageado em acção, de espada erguida e o cavalo levantado sobre as patas traseiras. Veja-se J. SAIAL, *op. cit.*, p. 167-171. A estátua foi transferida para Portugal em 1992 e colocada na Alameda da Encarnação (Lisboa).

101 J.F. PEREIRA, “Estátuas equestre”, in J.F. PEREIRA, *Dicionário de escultura...*, *op. cit.*, p. 281.

O plinto articula este imaginário naturalista com o vocabulário autoritário dos anos 30. Acentua o peso e a altura. A base cita elementos clássicos que contrastam com a rigidez do plinto, também quebrada pelos bronzes e a alegoria feminina que o antecede, próxima das alegorias da “fama” que habitualmente decoravam bustos e estátuas do final do século XIX.

Conforme o programa prescrevia, o alto-relevo de Simões de Almeida mostra o herói e os seus companheiros, que se fizeram retratar à sua sombra, na carga de cavalaria de Macontene. O outro relevo, representando a prisão de Gungunhana em Chaimite, é uma composição bem mais académica e cuidada (*escolar*, chamou-lhe Diogo de Macedo<sup>102</sup>), que encena a rendição do chefe rebelde em toda a sua dimensão mitológica. Possivelmente, foi esta necessidade de uma “verdade histórica” encarada como mito e não como representação naturalista (linha em que trabalhava Simões de Almeida) que fez adjudicar um dos relevos a um membro do júri.



Fig. 12. Relevo do Monumento a Mouzinho na sua localização actual, representando a carga de Macontene. São retratados Ernesto Maria Vieira da Rocha, Mouzinho de Albuquerque, Aires de Ornelas e Vasconcelos, Manuel Ferrão de Castelo Branco, Conde da Ponte, e o alferes Reis. Fotógrafo: Diogo Alves.

102 Diogo de MACEDO, “Notas de arte”, *Ocidente*, vol. VIII, p. 453. Escreve ainda que é *como que a tradução colonial de tantas outras celebradas em monumentos de aprovação garantida*, juízo ambíguo que não o impede de apoiar uma proposta de exposição pública na Avenida da Liberdade (“Notas de arte”, *Ocidente*, vol. VIII, p. 611).



Fig. 13. Relevo do Monumento a Mouzinho na sua localização actual, representando a captura de Gungunhana por Mouzinho de Albuquerque. São retratados Joaquim Marreiros, Aníbal Augusto Sanches de Sousa Miranda, Mouzinho de Albuquerque, Eduardo do Couto Lupi e Francisco Maria do Amaral. Fotógrafo: Diogo Alves.

Há uma certa contradição entre a atenção ao pormenor da estátua e a ideia de grandeza veiculada pela escala e o plinto, entre o retrato e o monumento. Se a estátua, dentro dos parâmetros oitocentistas com que foi concebida, cumpre a sua vocação de um retrato digno e naturalista, a distância da estátua ao espectador (era colocado a 5,90 metros de altura) impediria a visão de *efeito de pormenor* mencionado por J.F. Pereira.<sup>103</sup> Visto do solo, torna-se diminuta e esguia; a atenção minuciosa aos pormenores perde-se à distância, e esta perda não é compensada por um jogo de massas e linhas de força que poderiam transmitir uma ideia de acção e movimento potencial. Incapacidade de antecipar a distorção perspéctica ou desinteresse em fazê-lo? É possível (e a Memória descritiva parece favorecer esta interpretação) que a insistência numa representação naturalista e “verdadeira” foi considerada mais importante que o efeito visual. Não era a linhagem clássica do *condottiere* que o escultor procurou citar.

Esta representação de *sobriedade*, de *graves pensamentos*, de acordo com uma historiadora, *não traduz bem a ideia do homem de acção que faz parte do seu mito*.<sup>104</sup> É também esta opção que a maioria dos historiadores de arte que se debruçaram sobre o monumento criticou. Assim, para Joaquim Saial, é uma obra *sem rasgo de*

103 A localização actual da estátua na Fortaleza da Nossa Senhora da Conceição, ao nível do solo, favorece, por isso, a obra. A proximidade ao espectador permite observar o modelado demasiado minucioso para a distância a que originalmente deveria ser vista. O que parece hoje evidenciar-se, dessa forma, é uma certa melancolia, mais próxima do retrato do militar por Columbano (coleção particular; foi exposto na exposição Columbano Bordalo Pinheiro (1900-1929), no Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, entre Dezembro de 2010 e Março de 2011; existe uma cópia por Albino da Cunha no Museu Militar). É uma leitura que, porventura, só é possível após o fim do Terceiro Império.

104 M.I. JOÃO, *op. cit.*, p. 422.

*originalidade, estática e de duvidoso efeito monumental.*<sup>105</sup> Lúcia Almeida Matos considera a estátua *desinteressante*, tendo como qualidade mais importante, *grande sobriedade na representação tanto do cavalo como do cavaleiro.*<sup>106</sup>

Não espanta que, pelo contrário e como veremos, as vozes oficiais da altura o elogiam sem excepção. Será objecto de um culto próximo do âmbito religioso. Curiosamente, a possibilidade do fracasso artístico do Monumento a Mouzinho foi antecipadamente reconhecida como algo inerente à realização prática da homenagem, numa *Oração a Mousinho*, proferida pelo governador-geral interino José Nicolau Nunes de Oliveira na ocasião do lançamento da primeira pedra:

*Pobre e limitados são os meios ao alcance do homem para dar forma e expressão sensível às ideias e sentimentos que o dominam e conduzem, porque a vitória absoluta do espírito sobre a matéria será sempre (...) uma quimera irrealizável... [A] obra de arte, mesmo quando talhada pela garra do génio e aquecida pelo seu sopro divino, fica sempre aquém do sonho do artista e mais longe ainda da intenção votiva que ansiosamente procura nela a exteriorização reveladora. Eu não sei, todavia, que mais adequado preito uma nação agradecida possa render aos varões assinalados que para ela conquistaram a imortalidade, que fixar-lhes a máscara e o vulto no mármore ou no bronze, a expô-los assim, numa atmosfera de perene apoteose, na colorida cenografia numa praça pública, sob as bênçãos eternas do sol e das estrelas, à admiração e à prece dos vindouros.*<sup>107</sup> Nunes de Oliveira discursava na qualidade oficial de representante do poder local, e a desenvoltura retórica com que o faz procuraria mais um efeito no público do que esboçar uma teoria do monumento. No entanto, há uma série de pressupostos ou lugares-comuns relevantes que situam o monumento além da sua qualidade artística no espaço público: a fixação de uma *máscara*, a exposição na praça pública e o objectivo cultural.

### **A representação do herói**

A figura de Mouzinho é, no monumento, objecto de uma apologia, mas não obstante é figurado de forma secamente realista, despida de qualquer óbvio recurso retórico e legitimada por uma conhecida fotografia. Isto postula a sua imagem como um “facto”, que, de acordo com um lugar-comum do discurso estado-novista, ultrapassa os discursos. A estátua poderia ser discutida de ponto de vista artístico mas nunca em relação à “correção histórica”, ao carácter fiel da representação. É, por isso, importante aprofundar as estratégias representativas que estão em causa. No conjunto dos relevos na base dois aspectos são especialmente relevantes. A oposição indígena - colono é dada de forma muito vincada: não há, como no Padrão de Guerra, uma identidade partilhada, mas uma simples oposição do “outro” a conquistar e dominar. A retórica de ambos é a da “arte de mandar e obedecer”: Mouzinho comanda os seus companheiros, que lhe obedecem com uma confiança cega; e exerce um acto de grande violência simbólica, mandando sentar o régulo Gungunhana, sinal de derrota.

Este pendor guerreiro contrasta com a figura feminina, modelada com severo clas-

105 J. SAIAL, *op. cit.* p. 166.

106 L.A. MATOS, *op. cit.*, p. 354.

107 José Nicolau Nunes de OLIVEIRA, *Oração a Mousinho*, MDT, n. 9, Março de 1936, p. 7. Em 1937 foi editada em separata pela Imprensa Nacional de Lourenço Marques.

sicismo. *De atitude austera afagando uma pequena indígena*, é uma alegoria do papel civilizador do colonialismo português e homenagem da Câmara Municipal ao herói. Segundo os autores, estabelece uma relação mais *profunda* com Mouzinho, obedecendo *à vontade do Herói e à verdade da História, não o figurando às cutiladas aos pretos*.<sup>108</sup>

E é esta também a razão pela qual justificam que, no relevo da carga da cavalaria, Mouzinho não levanta a espada desembainhada, ao contrário de outros soldados, apontando-lhes, pelo contrário, o caminho com a mão desarmada. Esta solução algo ingénua não disfarça que os portugueses sejam mostrados vitoriosamente, *às cutiladas* precisamente, e muito menos colocaria dúvidas ao espectador da altura, que conheceria bem as versões mais popularizadas dos episódios.<sup>109</sup>

As representações histórica e alegórica na base são formas de mediação do herói, representando por um lado a guerra, por outro o paternalismo, como já reparou J. Saial.<sup>110</sup> É a figura do herói que soluciona o que poderia ser uma contradição entre estes dois termos (guerra e paz). O herói, personificação das virtudes e apetências coloniais portuguesas, reconcilia o aspecto guerreiro e civilizador do projecto colonial tal como o Estado Novo o propunha no Acto Colonial (1930). Isto só é possível pela elevação do militar ao domínio sobre-humano, contrapondo o “génio” do “herói” à “obediência” de colaboradores e inimigos.

Estas representações ao nível do plinto relacionam-se, portanto, com uma narrativa já claramente condicionada por uma vontade de legitimar um projecto político. A estátua, na sua inelutável facticidade, tem a função de produzir o que Barthes chamou um “efeito do real” face a esta narrativa.<sup>111</sup>

O “herói”, sobretudo no Estado Novo, é uma estrutura simbólica sobre a qual é projectada um conjunto de valores que encarnam a “identidade nacional”, superando traços particulares e a sua dimensão humana.<sup>112</sup> Nas palavras de um historiador salazarista, *são os ‘chefes’ que personificam a consciência nacional, que corporizam a alma da nação, que incarnam os desejos da colectividade, que dão vida aos anseios da Grei*.<sup>113</sup> Num discurso sobre o militar, distribuído gratuitamente durante a inauguração do Monumento a Mouzinho, João José Soares Zilhão explicita a visão do herói como actor ao serviço da “História”:

*Entre os homens que cumprem o seu dever (...) e os heróis, há um abismo de diferença: (...) os segundos (...) por definição transcendem o entendimento normal... A categoria suprema de herói é outorgada, por espontâneo e irresistível consenso dos povos, àqueles*

108 As citações são da “Memória descritiva”, *op. cit.*

109 Veja-se, p. ex., o discurso proferido por Pereira da Conceição na Assembleia Nacional em 1955, transcrito em *BGU*, vol. XXXI, n. 357, Março de 1955, p. 103-105.

110 J. SAIAL, *op. cit.*, p. 167.

111 Veja-se R. BARTHES, *The rustle of language*, New York, Hill and Wang, 1986, p. 141-148. Noutra lado, afirma que *the denoted image (...) plays a special role in the general structure of the iconic message ... [It] naturalizes the symbolic message, it innocents the semantic artifice of connotation* (R. BARTHES, *Image music text*, London, Fontana Press, 1977, p. 45).

112 Esta caracterização é de L. CUNHA, “Entre ideologia e propaganda: A construção do herói nacional”, in M.J.P. FERRO (ed.), *Poder e sociedade: Actas das Jornadas Interdisciplinares Poder e Sociedade*, Lisboa, 1995, Lisboa, Universidade Aberta, 1998, vol. II. Veja-se também A.M. CALDEIRA, “Poder e memória nacional: Heróis e vilões na mitologia salazarista”, *Penélope*, n. 15, 1995, p. 121-142.

113 António G. MATTOSO, *Erros de história: Resposta a um crítico*, Lisboa, edição do autor, 1944, p. 596

*dos seus homens, que um dia exalaram com sublimidade suas aspirações e seu querer, e (...) evidenciaram (...) essa potência da acção (...) que funda para permanecer e sela indelevelmente a época do sucesso... E das lendas [a que passam], a alma dos povos constrói os arquétipos de heróis, sínteses poderosas, quasi fórmulas algéblicas, em que entram apenas as qualidades essenciais e as circunstâncias essenciais, conformadas ao subtil parâmetro da raça.<sup>114</sup>*

Segundo o modelo da teoria dos Grandes Homens de Carlyle (1885) ou da “figura simbólica” de Keyserling (ambos citados por Nunes de Oliveira na sua “Oração...”), Mouzinho é colocado, além do *entendimento normal*, no domínio da lenda, dos arquétipos.<sup>115</sup> A separação entre o domínio dos grandes feitos e heróis (que equivalem à “História” e à “Nação”) e o domínio do quotidiano, dos “homens comuns”, em que a homenagem tem lugar, é afirmada de forma clara.

A concepção salazarista da história (sobretudo na sua forma para consumo geral) funda-se no imaginário palingenético, do regresso à pureza das origens. O tempo não é, portanto, o tempo historicista, linear e vazio do progresso; é um tempo regressivo, em que “progresso” é “restauração” de uma grandeza perdida.<sup>116</sup> A “História” é, essencialmente, um contínuo regresso às origens que realinha o presente, marcado pela “decadência” e a entropia dos acontecimentos, com o “curso natural” da “Nação”. A “realidade” dessas origens, a “essência da Nação”, situa-se, portanto, além das contingências do tempo.

Daí a concepção heróica dos acontecimentos históricos na historiografia salazarista: o herói, instrumento da “História”, irrompe no desenrolar dos tempos e conforma a comunidade, de novo, à sua origem mítica.<sup>117</sup>

A distância, física e visual, é muito importante para o mecanismo de representação no monumento. Já vimos que é como “máscara” que a imagem do herói é adequadamente exposta no espaço público. No conjunto, o retrato funciona como artifício que oculta essa dimensão de esvaziamento do retrato, de mitificação de uma máscara para melhor receber a projecção de uma “História” transcendental.

Na “Oração...” de Nunes de Oliveira é referida à insuficiência da imagem para cumprir a intenção que lhe preside. Sublinha-se que, paradoxalmente, é um das imagens mais “naturalistas” da produção estatutária dos anos 30 cujo valor representativo é posto em causa. Há um “fracasso” inerente à imagem enquanto representação, enquanto capacidade de tornar presente ideias e sentimentos. No entanto, é *preito*

114 Soares ZILHÃO, *Mousinho*, Lourenço Marques, Imprensa Nacional, 1940, p. 5-6.

115 Veja-se, p. ex., Thomas CARLYLE, *Complete works, in twenty volumes. Volume I. On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, Boston, Estes & Lauriat, 1885. Sobre as raízes republicanas do culto dos “Grande Homens”, veja-se S.C. MATOS, “História, positivismo e função dos Grandes Homens no último quartel do século XIX”, *Penélope*, n. 8, 1992, p. 51-71.

116 De acordo com o *Decálogo do Estado Novo (1934)*, a *tradição define-se como a soma dos progressos realizados e o progresso como a acumulação de novas tradições* (apud L.R. TORRAL, *op. cit.*, p. 231).

117 Veja-se a caracterização da “história oficial” do Estado Novo por A.M. CALDEIRA, *op. cit.*, p. 121, da qual se sublinha a permanência da “essência da Nação” e a descontinuidade do curso histórico do tempo; o maniqueísmo da oposição entre o bem e o mal; a restrição do papel de sujeito histórico aos “heróis” e ao “povo” e, conseqüentemente, a hipervalorização do herói individual, ser inspirado que comanda o colectivo para erradicar a conflitualidade e recolocar a Nação no seu curso natural.

*adequado*, homenagem digna e necessária pela sociedade. Pois se a imagem nunca esgota o seu referente, é indicativo da grandeza deste. Noutras palavras, a adequação do monumento à homenagem reside, precisamente, na sua insuficiência.

O que se percebe a partir do discurso de Nunes de Oliveira (confirmado, neste aspecto, pela Memória descritiva) é que o necessário distanciamento entre “personagem” e a sua representação é propositadamente produzido no Monumento.

É uma característica que, de acordo com L.A. Matos, seria uma das tendências definidoras da estatuária estado-novista: *O esvaziamento do conteúdo da memória do monumento e a conseqüente monumentalização das imagens como forma de veicular a ideologia do poder tornam-se uma das características mais evidentes (...) da escultura durante os anos 30.*<sup>118</sup> Ou, como já antes escrevera Artur Portela, *[a]s estátuas [no Estado Novo] não mostram, muito menos descrevem. Estão.*<sup>119</sup>

A manipulação política de uma personagem histórica exige um certo distanciamento. Mouzinho era, contudo, uma figura ainda muito próxima quando a sua estátua é inaugurada. Em 1940, muitos ainda tinham recordações de Mouzinho – nomeadamente os militares que se educaram na sua “escola”<sup>120</sup>, como aqueles que integravam a subcomissão lisboeta. A distanciação e monumentalização da imagem, através de estratégias próprias do monumento (escala, distância visual, altura), estão ao serviço dessa organização.

Neste sentido, pode ser aproximado da lógica alegórica do Padrão de Guerra. Um herói alegórico, mesmo quando vestido de uma personagem histórica, é sempre a representação estilizada de uma força sobrenatural numa economia narrativa dominada por forças míticas.<sup>121</sup> Despersonalizada e des-historizada torna-se um recipiente vazio para uma representação idealizada da comunidade.

O monumento produz, assim, a sua “verdade” – a do herói e da sua história. Só aos heróis (ou aos “chefes”) é dado a acção sobre o tempo. Reservando o domínio da “História” para a intervenção heróica, transcendental e legitimada pelo divino, exclui precisamente o comum dos mortais de nela participarem. É o elemento organizador de um acto de rememoração que reescreve a história como “História” inatingível e o seu sujeito como “Nação”.

*Por mim atrevo-me a dizer que estamos demasiadamente presos à memória dos nossos heróis – nunca, aliás, querida e venerada em excesso –, demasiadamente escravizados a um ideal colectivo que gira sempre à roda de glórias passadas e inigualáveis heroísmos. O nosso passado heróico pesa demais no nosso presente.*

Quem lançou este aviso foi, paradoxalmente, António de Oliveira Salazar.<sup>122</sup> A so-

118 L.A. MATOS, *op. cit.*, p. 289.

119 A. PORTELA, *op. cit.*, p. 42.

120 Muitos dos militares que estiveram com Mouzinho em Moçambique e se reclamavam discípulos seguirão importantes carreiras políticas e militares. Sobre a noção de “escola de Mouzinho”, veja-se R. PÉLISSIER, *op. cit.*, vol. I, p. 266-268; ou, de uma perspectiva salazarista, *BGU*, vol. XXXI, n. 365-366, Dezembro de 1955, p. 237 e segs.

121 Veja-se A. FLETCHER, *op. cit.*, p. 23.

122 A. SALAZAR, *op. cit.*, p. xxxix. Parece que se ouvem ecos do ataque de Friedrich Nietzsche à

lução do monumento é, talvez, a de mobilizar este excessivo “poder do passado”, esta submissão ao ideal colectivo baseado no passado, como instrumento político. Dirigindo-se às massas, a quem fornece exemplos de obediência, age sobre as representações públicas, distanciando presente e passado através da figura do herói. O domínio asséptico das “grandes verdades” do passado é inscrito no espaço público, negando nele a capacidade para os “homens comuns” de nela intervir. O monumento aponta para uma evasão do político (no seu sentido geral de acção sobre o presente no sentido da sua transformação) do espaço público.

### A “praça monumental” como lugar de culto

Os discursos citados acima de Nunes de Oliveira e do conde de Penha Garcia já pareciam assumir como dado certa concepção tradicional do monumento, fazendo subentender que, esteticamente, o monumento seguiria os preceitos académicos. Por outro lado, colocam o monumento de forma clara num contexto social. Dirige-se ao “culto” e serve de ensinamento das massas. Isto é um pressuposto importante. O espaço público a que se dirige não é entendido como domínio estético autónomo onde (limitado por condicionamentos político-ideológicos) o objectivo do artista seria a inovação formal ou a ruptura com as delimitações estéticas.<sup>123</sup>

A tese muito corrente de que, no Estado Novo, há uma substituição do monumento pela estatuária, mais propícia à manipulação política (no sentido em que o monumento aproxima pela memória, enquanto a estátua afasta pela distância da imagem), passa assim ao lado de que poderiam haver outras possibilidades para o monumento do que a evocação e vinculação de uma memória. A questão é em que medida era ainda corrente, ou até possível, tal modelo em meados do século XX.<sup>124</sup>

Qual foi, então, este espaço a que o monumento se dirige? Lourenço Marques é uma cidade cuja carência de monumentos e património é sempre sentido, como já vimos. O monumento a Mouzinho é previsto desde os anos 20 como coroamento de uma nova “praça monumental” que remataria a Avenida Aguiar, constituindo um novo “eixo cívico” que vinha desta praça até a Praça 7 de Março.<sup>125</sup> Talvez por isso, o tenente Mário Costa antecipava em 1929 entusiasticamente a construção de uma “praça monumental”, que receberá o nome de Mouzinho de Albuquerque: *não tardará também o início dos trabalhos para a grande Rotunda, ao cimo da ampla e vistosa avenida Aguiar, onde será levantada a monumental estátua equestre ao saudoso e glorioso Mousinho de Albuquerque.*<sup>126</sup>

---

“contemplação monumental” do passado e à confiança exagerada em modelos históricos para recuperar a “grandeza” perdida, no polémico texto “Das vantagens e desvantagens da história para a vida” (“Vom Nutzen und Nacteil der Historie für das Leben”, de que havia uma tradição portuguesa, cf. L.R. TORGAL, *op. cit.*, p. 124).

123 Sobre isso, veja-se a crítica da ideia do “artista-demiurgo” em A. REMESAR, “El artista y la ciudad: Consideraciones sobre los lenguajes escultóricos en relación al arte público”, *@pha*, n. 1, Dezembro de 2003, disponível em [www.Apha.pt/boletim/boletim1/](http://www.Apha.pt/boletim/boletim1/)

124 Veja-se o subcapítulo “Problemática e contexto”. Como introdução à problemática contemporânea do monumento, consulta-se p. ex. J.T. SCHNAPP, “The monument without style (On the hundredth anniversary of Giuseppe Terragni’s Birth)”, *Grey Room*, n. 18, Winter 2004, p. 5-25.

125 Actualmente, a Avenida Samora Machel e a Praça 25 de Junho. A Praça Mouzinho de Albuquerque chama-se hoje da Independência.

126 Introdução a Santos RUFINO, *op. cit.*, vol. III, p. v.



Fig. 14. Postal dos anos 50. À direita vê-se nitidamente a Avenida Aguiar e as praças Mouzinho de Albuquerque e 7 de Março. Fonte: J. Loureiro, *Memórias de Lourenço Marques: Uma visão do passado da cidade de Maputo*, 2ª ed., Lisboa, Maisimagem, 2004.

A importância investida na Praça Mouzinho, a única praça que recebe a qualificação de “monumental”, é confirmada pela construção dos novos Paços do Concelho, prevista nela desde finais dos anos 20.<sup>127</sup> Em 1931 decide-se levantar também aí a nova Catedral.<sup>128</sup> Só a partir de 1935 os vários projectos vão ser implementados, devido, porventura, à crise e à reestruturação administrativa das possessões ultramarinas destes anos.<sup>129</sup> O Governo colonial completa o fundo para o monumento, enquanto a Câmara Municipal autoriza as obras da Catedral, concretizadas, com largo apoio estatal, em 1936-1944. O concurso camarário para os Paços do Concelho, em 1937-1939, é ganho pelo projecto de Carlos Santos, arquitecto português que vivera desde 1917 em São Paulo. O edifício é construído em 1940-1947.

A praça é urbanizada em 1940, ano da inauguração do monumento, no âmbito do programa das comemorações centenárias deste ano.<sup>130</sup> A Avenida Aguiar já fora prolongada e rectificada, passando a ligar directamente esta praça com a 7 de Março. Desta forma, monumento e palácio municipal rematavam uma avenida espaçosa que iniciava no Monumento a António Enes, criando um novo espaço público de referência do imaginário urbano que centralizava as sedes administrativa e religiosa à volta da figura equestre.

127 Sobre os Paços do Concelho, veja-se Alfredo Pereira de LIMA, *O palácio municipal de Lourenço Marques*, Lourenço Marques, Câmara Municipal de Lourenço Marques, 1967

128 Sobre a construção da catedral, veja-se João Francisco dos SANTOS, *Guia da Catedral de Lourenço Marques*, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1944.

129 Consulta-se Armindo MONTEIRO, *Para uma política do império: Alguns discursos*, Lisboa, AGC, 1933.

130 J.F. SANTOS, *op. cit.*, p. 103. Em 1942 é constituída uma Comissão de Estética Urbana na cidade (José Tristão de BETHENCOURT, *Relatório do Governador Geral de Moçambique, respeitante ao período de 20 de Março de 1940 a 31 de Dezembro de 1942*, Lisboa, AGC, 1945, vol. I, p. 18). Ideia promovida pelo arquitecto dos Paços do Concelho, que se muda para Lourenço Marques para acompanhar as obras, deveria possibilitar uma abordagem mais sistemática à urbanização da cidade e promover o “bom gosto” na construção (A.P. LIMA, *op. cit.*, p. 65).



Fig. 15. Postal dos anos 50/60. A Praça Mouzinho de Albuquerque.  
 Fonte: J. Loureiro, *Memórias de Lourenço Marques: Uma visão do passado da cidade de Maputo*, 2ª ed., Lisboa, Maisimagem, 2004.

O edifício municipal eleva-se acima de uma escadaria monumental frente ao Monumento a Mouzinho. Assim é visível desde a Praça 7 de Março, servindo simultaneamente de fundo cenográfico e de plateia para os representantes do poder. É, portanto, uma estrutura cénica, coroada pela praça, local de representação e palco de cerimónias.

A fachada recupera conscientemente o academismo neo-clássico, organizando-se por um embasamento com dois níveis, de aspecto rústico, e corpo superior contrastante, animado pelo ritmo vertical de pilastras compósitos. É o ideal oitocentista de “beleza” que estrutura a sua resolução formal.<sup>131</sup> Duas estátuas na fachada, a *Descoberta* e a *Soberania* (que remetiam para a legenda do brasão da cidade, *Descoberta e Soberania Portuguesa*), executadas por Simões de Almeida em 1948-1951 a partir de desenhos do arquitecto, reforçavam este neoclassicismo.<sup>132</sup>

Foi preferido a um projecto mais perto dos modelos metropolitanos correntes, inspirado no modernismo “tradicionalizante” da Itália fascista.<sup>133</sup> Esta preferência por parte da Câmara Municipal pelo ideário *Beaux-Arts* pode explicar-se no âmbito da lógica cenográfica referida. A simulação de tradições, técnicas, materiais e gostos clássicos, além das conotações de grandeza, implica uma dimensão histórica que se relaciona com uma auto-definição identitária (sublinhada pela inscrição *Aqui também é Portugal* na calçada da praça) que liga poder com o conceito genérico de

131 O historiador local A. Pereira de LIMA, *op. cit.*, insiste nesta conformidade com o ideal de “beleza”, que não sucumbe à ideia enganosa do cimento como criador (p. 15). Não obstante, o neoclassicismo formal dissimula um recurso sistemático ao cimento na estrutura e no revestimento, uma mistura inovadora de cimento e pó de pedra que simulava pedra maciça. O mesmo autor traça uma (discutível) linha de influências que faz descender (partes de) o projecto de Santos de forma bastante directa do “Estilo Império” francês, do início do século XIX (p. 20).

132 *Op. cit.*, p. 24. Após a independência, as estátuas dos Paços do Concelho foram retiradas e, provavelmente, destruídas (A. FERREIRA, *op. cit.*, p. 260, nota 130).

133 Para o projecto, de José Costa e Silva, arquitecto nesta altura ligado à construção de vários liceus, como o de Luanda e Santarém, consulta-se *MDT*, n. 13, Março de 1938, p. 133. Para o contexto arquitectónico, veja-se p. ex. F. BORSI, *The monumental era: European architecture and design 1929-1939*, London, Lund Humphries, 1986.

“civilização”.<sup>134</sup>

A moderna Catedral é, num primeiro olhar, uma nota dissonante da ideia de uma encenação da “História” e do “Império”. Os critérios que regem o projecto são diferentes, apesar de não deixar de procurar de colmatar a pobreza em edifícios monumentais da cidade.<sup>135</sup> Condicionado pelos fracos recursos financeiros, o autor (um engenheiro) optou pela *simplicidade das linhas modernas* e o uso do betão armado. Daí são deduzidos as principais características formais: linhas rectas horizontais e verticais, o recurso à *justeza das proporções*, acentuação da altura, ornatos simples ou simplificados, facilmente reproduzíveis em série (Cruz de Cristo, motivos em losango).<sup>136</sup>

A memória descritiva refere a integração do edifício no *aspecto moderno e risonho da cidade, sem prejuízo da severidade do culto a que se destina*. O projecto procura, portanto, articular uma certa forma de modernidade. Aponta para o futuro, sendo por isso considerada *das mais brilhantes, fortes e explícitas demonstrações da capacidade portuguesa para povoar mundos e erguer cidades*, atestando o *valor prático e positivo das nossas faculdades de realizadores*.<sup>137</sup>

É também através do valor genérico de “civilização” que a Catedral é, em última instância, integrada no impulso monumentalizante. *[U]ma Sé nas terras de Missões assinala uma vitória da civilização cristã sobre o paganismo e não raramente sobre a barbárie*.<sup>138</sup>

Não há, na óptica de representantes de instâncias de poder, contradições fundamentais entre “modernidade” e “tradição”. O passado e presente encenados servem ambos para afirmar a legitimidade da presença colonial, remetendo para os direitos históricos e a missão civilizadora que são os grandes temas do discurso colonialista. A sua relação com o raciocínio historicista dos Paços do Concelho é, assim, mais do âmbito da complementaridade que de oposição. A figura do herói poderia servir para articular estes dois tempos ou discursos.

134 O neo-classicismo remete para um tipo de monumentalidade tido por caracterizador da civilização ocidental e relaciona-se semanticamente com a história imperial. Veja-se a discussão deste assunto por K. DOVEY, *Framing places: Mediating power in built form*, 2.ª ed., New York, Routledge, 2008, p. 73-78. O valor genérico de “civilização” deve ser entendido não só no sentido da afirmação comum de imponência e grandeza, mas também como um dos pólos de uma dicotomia definidora da visão colonial. Opõe-se ao “indígena” e a sua forma de construir (a “palhota”), pólo negativo da hegemonia arquitectónica dos brancos (I.C. HENRIQUES, “A sociedade colonial em África: Ideologias, hierarquias, quotidianos”, in F. BETHENCOURT, K. CHAUDHURI, *op. cit.*, p. 220). A construção é, assim, um dos domínios onde se manifesta a dicotomia fundamental do discurso imperial entre “civilização” e cultura “indígena”, transformando diferenças étnicas e culturais em diferenças morais e metafísicas (uma discussão deste tema encontra-se em Abdul R. JANMOHAMED, “The economy of Manichean allegory: The function of racial difference in colonialist literature”, *Critical Inquiry*, vol. 12, n. 1, Autumn 1985, p. 59-87).

135 Veja-se as considerações do autor do projecto, M.S. de Freitas e Costa, em J.F. SANTOS, *op. cit.*, p. 54. As seguintes citações são daí.

136 Este recurso ao “moderno” não abrange as imagens de santos no interior, executados por escultores metropolitanos, com destaque para os relevos de Leopoldo de Almeida que retratam as Estações da Paixão de Cristo. Consulta-se A.F.M. PEREIRA, *Escultura, arquitectura e outros valores artísticos dos séculos XIX e XX*, separata de *A arte e a natureza em Moçambique*, Lisboa, s/n, 1966.

137 É o que afirma Braga Paixão no *Diário da Manhã*, de acordo com o número do BGC dedicado à sagração da Catedral pelo Cardeal Cerejeira (vol. XX, n. 234, Dezembro de 1944, p. 404).

138 Do pastoral proferido na sagração da Catedral pelo arcebispo Teodósio de Gouveia, reproduzido no mesmo BGC, p. 69. Compara-se com o discurso semelhante do bispo Rafael Maria da Assunção no lançamento da primeira pedra, em J.F. SANTOS, *op. cit.*, p. 69.

Esta questão, do “moderno” e da “tradição” não pode por isso só ser debatida ao nível da sua expressão em estilos arquitectónicos. Neste aspecto, a Praça Mouzinho parece conter na sua própria organização espacial esta dupla presença da cidade moderna e do espaço de culto.<sup>139</sup> Por um lado, tinha, e tem, uma função importante para a organização dos fluxos de trânsito. Mas esta funcionalidade traduz-se num intrincado desenho de entradas, saídas e ilhas ajardinadas. Há aqui, a meu ver, uma lógica cénica, sobreposta à organização funcional: através do desenho a praça é dividida em parcelas, indicadas pelas linhas no calçado dos passeios, cada uma com o nome de um dos locais de batalha mais importantes das campanhas de Mouzinho inscrito à volta do monumento.



Fig. 16. Fonte: *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n. 367, Janeiro de 1956.



Fig. 17. Sem título, ass. B.J. Sande, 1963. Fonte: Coleção Dori e Amâncio Guedes.

139 A urbanização da praça, de responsabilidade camarária, não se parece encontrar documentado, de forma que me baseio na utilização dada à praça, ainda em vigor em 1955 (cf. *Livro do centenario de Mouzinho de Albuquerque: 1855-1955*, Lisboa, Empresa Tipográfica Casa Portuguesa, 1955). João de Aguiar, responsável pelo Plano de Urbanização de 1952, refere que a razão deste desenho da praça deveria fornecer rodagens independentes para veículos pesados e ligeiros (J. AGUIAR, *Plano geral de urbanização, s/d*, vol. II, “Memória descritiva e justificativa”, p. 143).

Um espaço essencialmente estático é assim sobreposto a um esquema de movimentos, de forma que a encenação historicista do “Império” pôde ser conjugada com as exigências dinâmicas da cidade moderna. Combina num mesmo lugar duas temporalidades muito diferentes – a de uma lenta circulação e cristalização de imagens e a de *o rumo surdo de uma circulação regular ao ritmo quotidiano que se passa sem passar*.<sup>140</sup> A prática capaz de interromper este “rumo surdo” é o culto, a comemoração, encenação que permite experimentar actos e representações socialmente (e politicamente) produzidos como algo autónomo, distante.

### O monumento e a aura

O monumento é inaugurado a 28 de Dezembro de 1940, no 45º aniversário da prisão de Gungunhana. A inauguração era precedida por uma série de actos comemorativos nos vários locais onde as “façanhas” de Mouzinho tiveram lugar.<sup>141</sup> Nos principais locais históricos do itinerário de Mouzinho de Albuquerque nas suas campanhas de 1895 e 1897 (Languene, Chaimite e Macontene) foram inaugurados três monumentos do tipo padrão, de forma que todos os locais históricos das campanhas militares ficassem assinalados (juntam-se Marracuene, Magul, Coolela e Mapulanguene).<sup>142</sup> Estes locais eram simbolicamente percorridos por representantes oficiais e antigos combatentes, refazendo o percurso original de Mouzinho.<sup>143</sup> As cerimónias culminam na Praça Mouzinho de Albuquerque. À volta do monumento, tapado por bandeiras nacionais, juntavam-se unidades da Armada e do Exército e da Mocidade Portuguesa. As autoridades, antigos companheiros e militares e familiares tinham assento numa tribuna construída para o propósito. Daí, o Governador-geral profere o seu discurso, seguido pelo descerramento.<sup>144</sup> A seguir, uma representação de indígenas de Gaza – onde Gungunhana tivera a sua sede – fez uma saudação, dando conta do seu *contentamento* pela *libertação do domínio despótico do vátua*.<sup>145</sup>

É no discurso de descerramento, de Andrade Velez, antigo companheiro de Mouzinho, que a dimensão religiosa do monumento e da homenagem é afirmada de forma mais explícita. *É assim que ele se representa, e é assim que ele se conservará indestrutível, e cada vez mais gigantesco, para a posterioridade*. Por isso, Velez afirma que *nunca sent[iu] mais viva nem mais consubstanciada dentro [dele] a sublime expressão: – Sagrado Altar da Pátria* Nunes de Oliveira já explicitara a dimensão assumidamente religiosa do monumento: *não é ao acaso que eu me sirvo desta expressão [rito religioso e fervoroso culto], porque o monumento a Mousinho será efectivamente local de piedosa romagem, altar-mor da nossa devoção nacionalista,*

140 A citação é de Manuel CASTELLS, *Lutas urbanas e poder político*, Porto, Afrontamento, 1976 [1973], p. 9. Ele opõe este ritmo quotidiano ao protesto, à contestação. Em Lourenço Marques, o que interrompe este ritmo é, evidentemente, o seu oposto, o espectáculo político.

141 “Glorificação de Mousinho de Albuquerque”, *MDT*, n. 24, Dezembro de 1940, p. 93.

142 Para estes padrões, consulta-se G. Verheij, *Monumentalidade e espaço público...*, *op. cit.*, p. 127-128.

143 Sobre as inaugurações, veja-se “A homenagem de Moçambique à memória de Mousinho”, *BGC*, vol. XVII, n. 189, Março de 1941, p. 114-119. O padrão de Chaimite tinha um baixo-relevo de Gungunhana pelo escultor Silva Pinto, um português que se estabeleceu na colónia, tendo considerável influência local através do ensino. Substituiu um anterior padrão piramidal, posto por Francisco Toscano em 1924.

144 Os discursos encontram-se reproduzidos em *Relatório e contas...*, *op. cit.*, p. 21-29.

145 “Inauguração do monumento em Lourenço Marques”, *BGC*, n. 189, Março 1941, p. 124.

*oração petrificada do nosso pátrio fervor.*<sup>146</sup>

Recorda-se que os autores do monumento, na sua Memória descritiva (veja acima), desenvolvem a sua justificação *contra* a lógica de um público de massas (as *plateias de circo ou de salão de cinema*). A obra de arte, situando-se no espaço público moderno marcado pela “recepção distraída” das massas, é justificada pelo propósito de introduzir certa severidade e dignidade. O carácter deste “outro espaço” do monumento é, como vimos, abordado em termos do “sagrado” e do “sublime”.

O monumento é, portanto, entendido não só como uma forma de inscrição material mas também como um dispositivo que *produz* um determinado espaço. Este espaço é um espaço de representação, um espaço em que a comunidade se revê, ou é interpelada a fazê-lo.<sup>147</sup> Tal espaço é, por isso, um espaço que encerra um discurso sobre si próprio. É produzido a partir da separação entre o espaço da manifestação da Nação e o espaço da vida quotidiana através do acto de rememoração e culto a que se dirige.<sup>148</sup>

O que dá consistência a este outro espaço é o ritual, criador de uma temporalidade própria que, de acordo com Walter Benjamin, é necessária para a existência da aura de uma obra de arte.<sup>149</sup> O papel cultural do monumento, bem como o apelo à tradição e à história como formas de legitimação da representação (como por exemplo a persistência ou reformulação de traços oitocentistas), aproximam a caracterização do monumento à definição da imagem aurática de Benjamin.

A aura, recorda-se, define a obra de arte pela sua unicidade e autenticidade, o aqui e agora do original, que a coloca sempre a uma distância intransponível.<sup>150</sup> Para este autor, a aproximação espacial e a simultaneidade temporal da sociedade moderna tendem a destruir a diferenciação de espaços e a espessura de temporalidades de que a aura vive.<sup>151</sup> A sua tese é que, no tempo e espaço homogêneos do mundo moderno, a obra de arte se emancipa da sua dependência do ritual, fundando-se já não no domínio da tradição mas no político.

Ambas as opções que vê para a produção artística – a *politização da arte* e a *este-*

146 Nunes de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 7-8. O presidente da subcomissão Vieira da ROCHA, “Mousinho, figura imortal”, *BGC*, vol. XII, n. 128, Fevereiro de 1936, p. 37, previa algo semelhante: *O culto dos heróis é brônzeo lampadário em que a chama do amor arde eternamente no altar da Pátria ... Sobre o pedestal de glórias que a espada de Mousinho cimentou, algum dia se há de erguer em praça pública da cidade, feita de bronze dos canhões, a estátua que immortalize o seu vulto – símbolo de bravura e lealdade como é já imortal a sua honrada memória! A aproximação das estéticas deste tipo de regimes a uma “religião cívica” são, de facto, frequentes (veja-se p. ex. AA.VV., *A estética no fascismo, Lisboa, João Sá da Costa, 1999*). I. GOLOMSTOCK, *op. cit.*, p. 317, escreveu mesmo que [c]hacune de ces œuvres [da “arte totalitária”] est une image, au sens originel du terme: un symbole de grandeur ou de bonheur, un signe sacré, un objet d’adoration ou une icône.*

147 Veja-se H. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 33-39.

148 “Monumento a Mousinho de Albuquerque em Lourenço Marques”, *MDT*, n. 8, Dezembro de 1936, p. 145.

149 W. BENJAMIN, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, p. 73-113.

150 É a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja (*op. cit.*, p. 86), o que, acrescenta, não é senão a formulação do valor cultural da obra de arte em termos de percepção espacial e temporal.

151 [O] valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro (...) é de importância decisiva que a forma de existência desta aura (...) nunca se desligue completamente da sua função ritual (*op. cit.*, p. 82-84).

*ticização do político* – inserem-se, portanto, já numa era de reprodução em massa da imagem e de massificação do espaço público.<sup>152</sup> Os fascismos utilizariam os valores rituais e auráticos ilegítima e ilusoriamente ao serviço do espectáculo.<sup>153</sup> O que se argumenta é que, também neste monumento, há uma tentativa de continuar a produzir estes valores, legitimados pela tradição e pela autoridade da semelhança. O que caracteriza o Monumento a Mouzinho será, então, a resistência à dessacralização, relacionada com a sacralização da história e do político (na “História”, nos “Heróis” e no “Chefe”). A “aura”, o valor de culto, é um pressuposto dele. A sua lógica, conseqüentemente, não é em primeiro lugar a de um “atraso” ou anacronismo artístico. Antes, tratar-se-ia de uma estratégia para a produção artística que procurasse (re)investi-la com os valores da aura e da autenticidade ao serviço de um projecto político. A “restauração” estado-novista precisaria da estatuária para dar o valor da aura às suas figuras representativas, que ao mesmo tempo imprimiam o cunho da História na forma artística; uma relação dupla, em que o que representa e o que é representado reforçam mutuamente o seu valor aurático.

Ainda segundo Benjamin, a obra aurática é *mais importantes pela sua existência do que pelo facto de serem vistas*.<sup>154</sup> A “qualidade formal” não será, neste contexto, decisiva. Antes, o ritual impede de ver a obra como tal, pondo-a sempre a uma distância inacessível. O monumento não é, então, uma simples ilustração ideológica, mas antes um elemento essencial na encenação efectiva de uma comunidade que essa ideologia somente imaginava.

O monumento deveria funcionar como espelho ou reflexo<sup>155</sup>, mas, como notou H. Lefebvre, se o espelho é “real”, o espaço no espelho é imaginário.<sup>156</sup> É este alegada qualidade reflexiva e reveladora que, a meu ver, se clarifica pela ideia da deposição de valores auráticos no monumento. Recordo outra definição de Benjamin da experiência da aura como a correspondência de olhares: o objecto aurático devolve-nos o nosso olhar.<sup>157</sup> A identificação (no ritual colectivo) com o “olhar” do herói sobre os “outros” daquilo que deveria representar – o indígena, a “barbárie”, a desordem –, permitiria o jogo de substituições que dava ao “Império” a sua legitimidade e (imaginária?) realidade.<sup>158</sup>

O monumento convidava, e em certa medida ordenava, que cada um desempe-

152 *Op. cit.*, p. 113.

153 Sobre isto, veja-se também S. BUCK-MORSS, *Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork essay reconsidered*, *October*, vol. 62, *Autumn 1992*, p. 3-41. *Ela nota que para Benjamin o fascismo só gere a esteticização do político; não é criação sua. A chave à estética fascista é, para S. Buck-Morss, a superação da alienação perceptiva by a phantasmagoria of the individual as part of a crowd that itself forms an integral whole – a “mass ornament,” (...) that pleases as an aesthetics of the surface, a deindividualized, formal, and regular pattern* (p. 35).

154 W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 86.

155 O monumento é apresentado como *padrão do que podem as virtudes lusíadas e estímulo de engrandecimento... espelho de todas as virtudes de uma raça* (Nunes OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 6-7), pois Mouzinho teve a *virtude de revelar ao mundo a nossa capacidade (...) de arquitectos de impérios e teve, sobretudo, a virtude de nos revelar a nós próprios* (p. 11).

156 H. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 182.

157 W. BENJAMIN, “Central Park”, *op. cit.*, p. 41.

158 De acordo com H. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 225, *each monumental space becomes the metaphorical and quasi-metaphysical underpinning of a society, this by virtue of a play of substitutions in which the religious and political realms symbolically (and ceremonially) exchange attributes – the attributes of power; in this way the authority of the sacred and the sacred aspect of authority are transferred back and forth, mutually reinforcing one another in the process*.

nhasse o seu papel próprio na *polis* do Estado Novo. Há uma tentativa de disciplinar a organização do espaço público e das representações colectivas que nele se manifestam, como de resto comprova a activa dissolução de outros espaços de convívio e vivências políticas.<sup>159</sup> É nessa gestão da esteticização do político, nessa encenação de uma comunidade orgânica, que se encontra o papel do monumento. Num tempo em que tanto esta comunidade como a aura se dissolviam, a política deste monumento é insistir na sua reprodução.

## Conclusões

Uma das problemáticas que esteve no centro destes dois estudos de caso foi a da legibilidade do monumento. Procurou-se questionar a aparente transparência destes monumentos (no sentido de que seriam simples ilustrações de uma doutrina com mais ou menos felicidade artística).

Para os fins políticos do Estado Novo era importante que as representações colectivas parecessem transparentes e controladas, sem que as ambiguidades ou conflitos inerentes a qualquer organização social complexa as atravessassem. No entanto, a leitura destas duas obras como simples imagens de propaganda exigia todo um mecanismo de ritualização que a enquadrava e dava consistência à tentativa de reduzir o espaço público à imagem unívoca de um povo unido e obediente. A aparente unidimensionalidade precisava de formas de fixar a relação destes monumentos com a memória colectiva e o presente que proclamava.

Reintroduzir a conflitualidade que parece ser inerente a qualquer interpretação de imagens na era moderna (o que foi feito com o apoio das noções benjaminianas da alegoria e da aura) parece, enfim, necessário para compreender o papel social que o monumento desempenhava em Lourenço Marques nestas décadas. Também ajuda a perceber o seu destino deste legado de pedra e bronze após a independência de 1975. A maioria dos bronzes foi apeada e depositada, ao passo que os vários padrões que o Estado Novo ergueu nas cidades moçambicanas parecem ter sido destruídos.

Excepção é o Padrão de Guerra, que continua no seu lugar. Sem dúvida, a escala desaconselhou a sua transferência para um sítio menos proeminente, mas é também importante recordar que é o único monumento erguido em Moçambique que retrata moçambicanos favoravelmente. Como já foi referido, também permitia outras leituras que não se relacionassem com o regime colonial (veja o subcapítulo “A pátria como alegoria nacional”).

A estátua de Mouzinho de Albuquerque, por sua vez, teve uma “segunda vida” que ilustra a opacidade e contingência a que também o monumento é sujeito. É derubada e, posteriormente, colocada na Fortaleza da Nossa Senhora da Conceição, actualmente Museu de História Militar.<sup>160</sup> O contista moçambicano Mia Couto escreveu um conto sobre o derrube desta estátua. Quando moçambicanos e antigos

159 P. ex. a Praça 7 de Março. Veja-se G. VERHEIJ, *op. cit.*, p. 78-83.

160 A fortaleza é uma reconstrução dos anos 40, executada sob orientação de Joaquim Areal Silva (veja-se “A Praça de Nossa Senhora da Conceição em Lourenço Marques e o projecto da sua reconstituição”, *MDT*, n. 43, Setembro de 1945, p. 23-44).

colonos se juntam à sua volta para assistir

*... pareceu provir [da estátua] um suspiro triste como se Mouzinho nos confiasse um infinito cansaço de posar para o retrato do mito (...). Afinal, Mouzinho é apenas um nome, um herói contrafeito. As brutalidades da dominação excedem este solitário cavaleiro. Do militar fizeram lenda e era esse artifício que mais magoava.*<sup>161</sup>

Ao mesmo tempo, para o escritor é evidente que é este derrube da estátua que confirme, sem apelo, o desmoronamento de uma ordem colonial. Quando a estátua já terminou a sua queda, por dentro daqueles olhos portugueses [dos colonos], cavalo e cavaleiro continuam a tombar, já sem arte nem aprumo (...). Há um mundo que termina.

Perdido o pedestal e colocado, desde então, em pé de igualdade com o espectador, parece que se evidencia outra característica de Mouzinho, a sua melancolia que cedo o levou ao suicídio. Parece, como escreve Mia Couto, antes exprimir o cansaço da pose de herói a que foi obrigada. Assim, acaba talvez por ser uma imagem mais fiel do fim do Império e dos sonhos fracassados deixados como legado para a nova República de Moçambique.



Fig. 18. J. Cabral, Maputo, 2002. Fonte: J. Cabral, *Anjos urbanos*, Lisboa, P4Photography, 2009.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> M. COUTO, "A derradeira morte de Mouzinho", in *Cronicando*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 161-163. Veja-se também a análise de L. MADUREIRA, *The quasi-object of (national) identity: Popular illusions and official dreams of emancipation in Mia Coutos Cronicando*, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 84, n. 4, 2007, p. 519-535.

<sup>162</sup> *Relatório e contas...*, op. cit., p. 29. Andrade Velez finaliza com um apelo à juventude: *Devemos salientar que Mousinho utilizou como potencial capaz de dar acção e execução aos seus planos, um punhado de homens jovens (...). Por isso nós, velhos de agora, chamamos a Mocidade Portuguesa de hoje ...! Segui o exemplo da mocidade de outrora. Cumpri, devotadamente, as ordens do Chefe, para que se continue a repetir o facto histórico do nosso progresso e do nosso agradecimento, para maior glória de Portugal.* Assim, culto e indoutrinação relacionam-se: mais do que o "inatingível" heroísmo e abnegação, é o exemplo de confiança e obediência dos companheiros ao grande Chefe que costuma ser citado.