

**Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques
nas décadas de 1930 e 1940:
Dois casos de estudo**

Gerbert Verheij

**Dissertação de Mestrado em
História da Arte Contemporânea**

Setembro de 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Joana Cunha Leal e do Prof. Doutor Antoni Remesar.

*Aos meus pais, à Xana,
pelo apoio e pela paciência*

RESUMO / ABSTRACT

Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940:

Dois casos de estudo

Monumentality and public space in Lourenço Marques during the 1930s and 1940s:

Two case studies

Gerbert Verheij

PALAVRAS-CHAVE: Monumento, arte pública, espaço público, Estado Novo, Lourenço Marques, Padrão de Guerra de Lourenço Marques, Monumento a Mouzinho de Albuquerque, alegoria nacional, aura.

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

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

Lourenço Marques, actual Maputo (Mozambique), is subjected to a series of aesthetic interventions in its public space during the 1930s e 1940s. These seek to “monumentalize” and “portugalize” the city, responding to its recently acquired status as capital of the Colony. Two important monuments appear as especially important and exemplary: the *Padrão de Guerra*, a 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 is developed. Such practices posit the monument as a “national allegory” and reproduce, in the context of a modern city, 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.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO	
1.1. Questões de partida e seu âmbito	3
1.2. Monumentalidade, espaço público, imaginário/ideologia	11
CAPÍTULO 2: LOURENÇO MARQUES E O SEU ESPAÇO PÚBLICO	
2.1. Tendências urbanas em Lourenço Marques durante as décadas de 30 e 40	19
2.2. O espaço público e a sua representação	24
CAPÍTULO 3: O PADRÃO DE GUERRA DE LOURENÇO MARQUES	
3.1. Contexto e programa: comemoração e nacionalismo	31
3.2. O monumento como alegoria nacional	38
3.3. Práticas rituais: o monumento no espaço público	45
3.4. O outro lugar da nacionalidade	54
CAPÍTULO 4: O MONUMENTO A MOUZINHO DE ALBUQUERQUE	
4.1. O monumento e Mouzinho: programa e projecto	59
4.2. A representação do herói e o poder do passado	67
4.3. A encenação da “História”: a praça como lugar de culto	72
4.4. O monumento e a produção de valores auráticos	84
CONCLUSÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E PONTOS DE PARTIDA	
Cidade e monumentalidade	89
Vida e morte do monumento	99
BIBLIOGRAFIA E FONTES	105
LEVANTAMENTO DE MONUMENTOS EM MOÇAMBIQUE SOB O ESTADO NOVO	117
CORRESPONDÊNCIAS TOPONÍMICAS	130
ANEXOS	
I. A Comissão dos Padrões da Grande Guerra	131
II. Programa do concurso para o projecto do monumento comemorativo da intervenção de Portugal na Grande Guerra a erigir em Lourenço Marques	132
III. Memória descritiva e justificativa do Padrão Guerra de Lourenço Marques	134
IV. O mito salazarista de Mouzinho de Albuquerque	134
V. Comissão e subcomissão do Monumento a Mouzinho de Albuquerque	135
VI. Portaria de 21 de Dezembro de 1935 constituindo uma Comissão para dar execução à ideia de erigir um Monumento a Mousinho de Albuquerque em Lisboa	136
VII. Discurso do Conde de Penha Garcia	136
VIII. Programa do concurso para um monumento a Mousinho de Albuquerque	139
IX. Memória descritiva do projecto do monumento a Mousinho de Albuquerque	141
X. “Oração a Mousinho”	143
XI. Discursos inaugurais do Monumento a Mousinho de Albuquerque em Lourenço Marques, 29 de Dezembro de 1940	147

APRESENTAÇÃO

Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

– Giorgio Agamben, “O que é o contemporâneo?”, 2008¹

Os anos 30 e 40 em Portugal são muito férteis para o estudo das inter-relações entre arte, cidade e ideologia. A estatuária, a arquitectura e outras disciplinas do desenho urbano aparecem, então, como instrumentos privilegiados para o regime do Estado Novo (re)criar o espaço urbano à sua imagem. O estudo que aqui se apresenta propõe abordar o monumento e a monumentalidade destas décadas sob o ponto de vista do seu papel político no espaço público.

Se Portugal continental tem sido objecto de investigações desta temática, o antigo Ultramar continua, em grande parte, um território por explorar. A larga produção de estátuas e monumentos para as antigas Colónias ou, a partir de 1951, Províncias Ultramarinas, é ainda praticamente desconhecida na historiografia artística. Foi esta uma das razões que me atraiu na opção por estes territórios.

As necessidades de restrição do âmbito de investigação determinaram a delimitação geográfica à antiga Colónia de Moçambique, para a qual foi feita um levantamento inicial de monumentos levantados sob o Estado Novo, tendo por fonte publicações oficiais que fielmente noticiavam projectos, inaugurações e comemorações. Assim, foi reunido um conjunto de obras que, baseadas num modelo estatuário comum, também são muito variadas ao nível de características formais, cronologia e local de implantação.

Tornou-se, por isso, necessário restringir um estudo mais aprofundado a casos específicos. Optou-se pela cidade de Lourenço Marques, actual Maputo (Moçambique), que 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. Neste âmbito, dois monumentos emergiram como especialmente importantes e representativas, pela sua escala, local de implantação e função no espaço público: 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).

¹ Em Agamben 2009, 64.

O que se pretende é problematizar, no contexto específico desta cidade, o monumento e o “monumental” e qual o seu papel social, procurando a ligação entre forma urbana, práticas rituais e representações públicas.

O trabalho centra-se nos estudos de caso dos dois monumentos referidos. Os respectivos capítulos (3 e 4) estruturam-se genericamente da seguinte forma: o processo que lhe deu origem; a análise da relação entre signo e referente, ou significante e significado; o uso do monumento no contexto do espaço público; e a utilidade política deste uso.

Antes, para contextualizar tanto esta abordagem como a cidade, há dois capítulos breves que situam este estudo no contexto da historiografia e teorização existentes (respectivamente cap. 1.1 e 1.2) e outros dois que procuram caracterizar sinteticamente o contexto de desenvolvimento urbano de Lourenço Marques e o seu espaço público, em confronto com as representações ideológicas do Estado Novo que aqui se afiguram importantes (cap. 2.1 e 2.2).

Uma dissertação de mestrado, actualmente escrita no preciso início de um percurso de investigação, reveste hoje antes de tudo a forma de uma primeira abordagem, um primeira formulação de uma problemática. Por isso, tende a ser mais uma exploração de possíveis pontos de partida do que uma conclusão. Este estudo procura de alguma forma assumir este aspecto, visando lançar uma luz sobre um conjunto de questões e sobre àquilo a que possam levar. Daí que se optou por articular as conclusões finais com algumas questões que, não podendo ser plenamente desenvolvidas aqui, se afiguram importantes para uma imagem mais completa da monumentalidade estado-novista e, por isso, apontam para futuros desenvolvimentos.

O trabalho é completado com o já referido levantamento e anexos textuais. Como o objecto de investigação é o uso do monumento, as imagens da época têm, enquanto testemunhos, um papel tão ou mais importante que fontes textuais. Por isso, optou-se por inserir as imagens no final de cada capítulo para mais fácil consulta.

Dado que a toponímia de Lourenço Marques foi sistematicamente alterada após a Independência, quando se passa a chamar Maputo, uma lista de correspondências é fornecida em anexo. Optou-se por referir, no texto, sempre os antigos nomes portugueses.

Grafias antigas e óbvios erros de impressão nas citações foram por mim corrigidos.

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

1.1. Questões de partida e seu âmbito

This raises the question of what the virtue of readability actually is. It turns out on close examination that spaces made (produced) to be read are the most deceptive and tricked-up imaginable.

– Lefebvre, *The production of space*, [1974] 1991, p. 143

Há mais que uma década, Francisco Bethencourt formulou a necessidade de um levantamento dos monumentos, da paisagem urbana e da toponímia no antigo ultramar, bem como as práticas comemorativas e expositivas, em cujo contexto muito deste património foi construído (Bethencourt 1998). O projecto que ele delineava, e para o qual tal inventário era um primeiro passo indispensável, visava o estudo da construção da “memória da expansão” sob o Estado Novo. Houve, nas suas palavras, um *processo de projecção entre a população de uma memória erudita apropriada e utilizada pelos poderes públicos*, que fornecia a *base de reconhecimento consensual do esforço colonial*, sendo, por isso, *elemento fundamental de propaganda* (idem, 468).

Desde então, vários estudos têm sido feitos neste domínio, sobretudo na área de arquitectura e urbanismo.² Dois eventos recentes permitiram não só aferir os avanços desde os estudos pioneiros de José Manuel Fernandes,³ como atestam do interesse que este património tem vindo a suscitar nos meios académicos.

O primeiro é a publicação, em 2010 e 2011, dos quatro volumes da obra *Património de origem portuguesa no mundo: arquitetura e urbanismo*, com direcção de José Mattoso, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian. No segundo volume (Barata e Fernandes 2010), a parte relativa à África, da autoria de J.M. Fernandes, sistematiza uma quantidade substancial de informações relativas à arquitectura e urbanismo portugueses construídos no século XX. Pouco depois, a conferência com o título “África: Arquitectura e urbanismo de matriz portuguesa”,⁴ também organizado

² Na escultura pública, não há praticamente trabalho publicado sobre o Ultramar. O que existe são discussões mais ou menos breves de algumas obras representativas, mas integrando-as num contexto metropolitano. P. ex., França ([1975] 2009), Saial e Acciaiuoli (ambos 1991) e Matos (2007). Faz-se nota do notável trabalho desenvolvido pela Liga dos Combatentes no que concerne à inventariação e preservação de monumentos de guerra ou militares nas ex-colónias, que constituem parte substancial do legado comemorativo que lá existiu ou ainda existe. Veja-se as notícias acessíveis a partir de http://www.ligacombatentes.org.pt/conserva_ao_das_memorias. Existe documentação na Biblioteca da Liga (Lisboa).

³ Uma primeira abordagem é Fernandes 1998. Seguiram-se, entre outros, Fernandes 2002 e 2003. Especificamente sobre Moçambique, em co-autoria, Fernandes, Janeiro e Neves 2008.

⁴ A conferência internacional teve lugar a 27 e 28 de Janeiro de 2011 nas instalações da Universidade Autónoma de Lisboa. As actas foram publicadas em cd-rom.

por J.M. Fernandes, mostrou que há uma quantidade considerável de investigação a ser feita neste território, que promete trazer novos pontos de vista não só à produção urbana no antigo ultramar como também sobre a própria produção metropolitana.

No entanto, apesar de toda a atenção que as cidades do antigo Império Colonial Português têm vindo a receber, o projecto esboçado por Bethencourt continua (pelo menos no que concerne a Moçambique, território a que o presente estudo se restringe), ainda em grande parte por fazer. Não há, assim o parece, estudos específicos acerca dos monumentos ultramarinos, e muito poucos sobre as comemorações e práticas expositivas que também aí tiveram lugar.⁵

Se a arquitectura e o urbanismo têm vindo a ser inventariados e investigados, normalmente são inseridos no aprofundamento da história da arquitectura. O monumento aparece então como “ornamento” da cidade, apontamento estético de um espaço arquitectónico. É mais raro abordá-lo a partir da problemática de uma construção de “memória” e da sua utilização como “propaganda”. Tal pressuporia olhar antes para o uso do monumento, a sua função num contexto social específico, onde o seu papel não se restringe ao “embelezamento” ou ao “reflexo” de uma “ideologia”. Estas funções são geralmente pressupostas mas não analisadas na sua interligação com práticas sociais ligadas à memória.

O já citado volume do *Património de origem portuguesa...*, na parte referente a África, pode servir de exemplo. Na sua introdução, J.M. Fernandes chama a atenção para o facto de que o espaço urbano sob o Estado Novo é um espaço essencialmente comemorativo, e afirma a importância de formas de inscrição de memória como o monumento (2010, 238), o que confirma pela inclusão de um levantamento (incompleto, pelo menos no que concerne ao território de Moçambique) de monumentos em subcapítulo próprio nas várias entradas que compõem a obra.

O monumento e a estatuária eram, de acordo com este autor, colocados ao serviço da criação de um “espaço colonial”, isto é, de um projecto político. No entanto, noutro lugar estes monumentos são definidos como *modelos tradicionalistas, com base na escultura figurativa e numa perspectiva monumentalista e académica. Tal tendência exprimiu a persistência tardia da prática da escultura tradicional, figurativa e realista, nas fases finais da monarquia e da Primeira República, e*

⁵ Há importantes excepções, como João 2002 (a que voltarei) ou Porto 2009. No âmbito do urbanismo, vd. também Fonte 2007, cap. 2.2.

acompanhou e correspondeu bem à ideologia neoconservadora do seguinte período do Estado Novo (idem, 502).

A inserção do monumento num projecto que visava criar determinado espaço e desenvolver nele determinadas práticas implica, a meu ver, uma problemática que vai além desta ideia de pura persistência de traços académicos. Se o monumento tem um papel na renovação do espaço urbano ultramarino (e a constatação da sua produção em quantidade e a organização da sua inserção em contexto urbano através de práticas comemorativas e outras, referenciadas na obra citada, apontam para isso), a explicação deste papel coloca uma problemática do monumento que desloca as suas preocupações do “estilo” para o “uso”.

Esta dissertação fundamenta-se na ideia de que ainda há espaço para reconsiderar a aparente legibilidade do monumento como ornamento de uma arquitectura e urbanismo revivalistas e monumentais e ilustração de uma ideologia historicista. Pretende-se discutir, entre outros pontos, qual a relevância e especificidade deste uso do monumento como propaganda e desta continuidade de formas artísticas “anacrónicas”.

A tese de doutoramento de Margarida Acciaiuoli (1991) abriu várias perspectivas sobre este campo de produção artística no contexto de Portugal continental, problematizando o papel ideológico da arte no contexto institucional do Estado Novo. Trabalhos como os de Helena Elias (2006) e Sílvia Câmara (2009) têm vindo a desenvolver alguns destes aspectos, como a organização institucional da produção de escultura pública e a continuidade de uma certa concepção do monumento que implicava, também, uma resistência a modelos alternativos.

Continuam, no entanto, em aberto questões ligadas à sua eficácia e necessidade. Resta indagar porque era o monumento tão propício para construir, sustentar e prolongar um regime político e uma hegemonia cultural.

É frequente considerar a estatuária do Estado Novo (de nautas, santos e cavaleiros) como um elemento essencial a um programa de propaganda. Daqui é comum partir para uma narrativa que, procurando elementos de “modernidade”, considera esta produção como prolongamento resistente de mentalidades oitocentistas de onde vai surgindo, com dificuldade e em confronto, uma arte “modernista”. Esta perspectiva, explícita no estudo pioneiro da arte portuguesa no século XX de

José-Augusto França,⁶ também estrutura a abordagem à escultura contemporânea de Lúcia Almeida Matos (2007). O carácter propagandístico da estatuária estado-novista é, aí, claramente afirmado como um “esvaziamento” do monumento no sentido da sua instrumentalização, servindo de “imagem” de fundo à emergência de uma escultura (modernista) em oposição (oposição artística que é traduzida de forma bastante directa em oposição política ao regime).

Será, no entanto, possível considerar outro tipo de contexto para o estudo do monumento estado-novista que uma pressuposta “modernização” da escultura, isto é, uma necessária (teleológica?) renovação no sentido do modernismo (ou modernismos) artístico internacional que, em Portugal, por circunstâncias várias, se ia adiando. Tomar como referência o espaço e o público a que o monumento se dirigia torna relevantes outras abordagens.

Dois outros trabalhos aprofundam a relação entre a produção artística de monumentalidade com o regime político, e logo o papel político da arte.⁷ Um contributo importante foi dado pelo estudo de Pedro Vieira de Almeida (2002) dos vários concursos de Sagres, momentos onde a problemática da monumentalidade se manifesta por excelência em toda a sua plenitude. A tese de Guilherme de Abreu (2006) veio abrir muitas novas perspectivas sobre a monumentalidade estado-novista.

No entanto, nestes estudos, apesar de toda a sua importância, existe uma tendência que procura evidenciar, na monumentalidade, uma relação reflectiva com o poder político, a legibilidade de uma “imagem” do regime. Há, assim, uma propensão para abordar os projectos estudados por estes autores a partir de uma divisão cómoda mas discutível entre uma parte de “propaganda” (o projecto como “reflexo” de uma ideologia) e outra de “arte” (a sua qualidade formal ou “estética”). É, a meu ver, sintomático que recorram ao conceito (muito problemático) do “sublime” para definir esta relação, e, mais ainda, que concluam pelo fracasso final desta intenção.⁸

⁶ De 1975, sucessivamente reeditada. Vd. especialmente p. 355-368 da edição consultada (2009).

⁷ Mais recentemente, o tema tem sido afluído em colóquios e conferências. Veja-se as actas do colóquio “Arte e poder” (Acciaoui, Leal e Maia 2008), e os volumes 12-15 da revista *On the w@terfront*, publicada pelo Centre de recerca POLIS-GRC Art, Ciutat, Societat, da Universitat de Barcelona (disponível em www.ub.edu/escult/Water/index.htm).

⁸ Sobre o carácter problemático da utilização do conceito do “sublime” na história da arte, vd. Elkins 2009. Recordase que o sublime é um conceito filosófico que se refere (pelo menos na tradição kantiana) a uma categoria de experiência, e não à qualidade de uma imagem ou obra de arte (vd. Kant [1790] 1998, 166ss, e os comentários de Žižek [1989] 2009, 230ss).

Voltamos à questão do que era, então, a eficácia e a utilidade desta monumentalidade em que tanto era investida. Mero equívoco do regime que pensava resolver através de “arte pública” problemas fora do âmbito desta? E, neste caso, pode-se ainda falar, em geral, de um papel político do monumento se o Estado Novo sobreviveu durante várias décadas o “fracasso” da “sua” monumentalidade? Se a resposta for não, facilmente se pode absolver as formas urbanas que arquitectos e artistas produziram sob o regime de qualquer eficácia política, a julgar unicamente por critérios de “qualidade estética”.⁹ Neste trabalho, pretende-se por isso deslocar a questão da eficácia política de uma leitura de conteúdos políticos a partir de qualidades formais para uma reconstituição do uso e do papel do monumento no espaço concreto da cidade.

No âmbito mais geral do estudo da arquitectura, uma tendência semelhante se verifica.¹⁰ Há poucas dúvidas de que a arquitectura sob o Estado Novo nas décadas de 30 e 40 foi manipulada por instâncias políticas, visando a sua utilização como instrumento de propaganda.¹¹ É também geralmente aceite que isto se traduz numa “arquitetura de reacção”, como lhe chama J.M. Fernandes.¹² Esta caracterizar-se-ia como uma arquitectura “nacional” entendida como *cenografia* (Pereira 1998, 36).

No entanto, destas características passa-se, por vezes, a conclusões que podem ser discutidas. O modelo que opõe, na arquitectura, “modernismo” e “tradicionalismo”, “regressão” e “modernização”, redundando com frequência numa diferenciação de “estilos” e “estéticas” e da sua respectiva propriedade.¹³ Quando se fala num *hiato de tendência nacionalista-fascizante* na arquitectura portuguesa (Tostões 1998, 41), fica claro que parte do pressuposto de uma putativa autonomia do campo da arquitectura, onde a intervenção política poderá ser ilegítima. Tratar-se-ia então de

⁹ Dando, de certa forma, razão ao escultor António Duarte quando, em finais dos anos 80, lamentava que a obra estatária dele e de colegas seus sob o Estado Novo fosse excessivamente julgada por razões ideológicas, em vez de atender aos valores “artísticos” (Gastão e Duarte 1989, vd. especialmente p. 36).

¹⁰ Porventura uma tendência mais presente, até porque, em comparação, o estudo da escultura pública do Estado Novo é bastante recente (excepções importantes são o capítulo pioneiro de J.-A. França dedicado à estatária sob o Estado Novo em [1975] 2009, 183-194, Portela [1982] 1987 e o trabalho desenvolvido para a exposição *Os anos 40 na arte portuguesa*, Azevedo, França et al, 1982). É também importante ter em conta que a história da arquitectura portuguesa era até recentemente feita quase sem excepções por arquitectos que se assumiram em oposição à arquitectura institucional do Estado Novo.

¹¹ Veja-se o número da *Arquitetura* dedicado à problemática de uma “arquitetura do fascismo” (ano III, 4.^a s., n. 142, Jul. 1981).

¹² Este autor nota oportunamente o contexto europeu contemporâneo: *o modo português desta tendência cultural e civilizacional [sic] indica uma sua relação de contemporaneidade, mais do que de provincianismo ou de alheamento, com a restante cultura europeia* (Fernandes 2003, 23).

¹³ Vd. a discussão desta oposição em Brites 2005.

encontrar na efectiva produção arquitectónica e urbanística as correlações entre intervenção estatal e liberdade individual do artista, entre “propaganda” e “arte”.

Contudo, este tipo de oposições – que explicam as formas urbanas adoptadas durante o período em questão a partir de uma lógica de desenvolvimento formal face a uma persistência (ou regresso) de heranças académicas – pode não ser a única ou a melhor. Desde logo, não explica a relativa convivência de “estéticas” diferentes que, como nota Luís Reis Torgal, se misturam no seio do Estado Novo: *uma estética modernista não põe de parte a tradição, por contraditório que tal pareça*.¹⁴

Quem mais aprofundou estas questões foi Nuno Rosmaninho (1996 e 2006). Rosmaninho discute de forma informada a questão da arte sob o Estado Novo no contexto geral da “arte totalitária”.¹⁵ Mas também ele está, em primeiro lugar, preocupado em descobrir a intervenção política num processo representativo (a construção da Cidade Universitária de Coimbra) e medir os seus efeitos ao nível da forma urbana e do “estilo”. Para ele, *[o] Estado Novo transforma o imaginário de pedra num confronto decisivo com a História e com os valores políticos e ideológicos* (2006, 271). Mas um outro confronto, a meu ver não menos importante, não recebe a atenção que porventura justificaria. Uma questão tão crucial quanto a relativa autonomia (ou não) da arte face ao poder político é a da organização do espaço e a relação entre este “imaginário” e o espaço público.

É num pequeno estudo de Marco Daniel Duarte que, apesar de algumas fragilidades metodológicas, se encontram elementos que possam iluminar este aspecto.¹⁶ Aborda a decoração um edifício representativo da Cidade Universitária de Coimbra (a Faculdade de Letras) através da leitura pormenorizada da sua iconografia. Aí evidencia-se um sistema de significados extremamente coerente, informado pelas tradições iconográficas ocidentais. O autor deduz daí, por parte dos arquitectos, um *profundo conhecimento das potencialidades de cada disciplina artística* (Duarte 2003, 27), a permanência de certos “arquétipos” e o carácter místico ou até sagrado do espaço criado.

¹⁴ Torgal 2009, vol. I, 363.

¹⁵ Vd. os primeiros capítulos de *O poder da arte* (2006, capítulos 1 a 7, 14-51). A caracterização foi proposta por Igor Golomstock na sua obra fundamental com este título (1991). Rosmaninho segue-o na sua preocupação principal de determinar a forma como o Estado passa, através de legislação, encomendas, etc., a controlar a produção artística nos regimes ditos “totalitários”.

¹⁶ Duarte 2003. Vd. p. 21ss para a abordagem iconográfica que propõe.

No entanto, uma outra leitura pode justificar-se. O que se percebe neste estudo é que esta imagética pode ser abordada não como simples decoração mas como algo constitutivo do próprio edifício e dos seus espaços. A organização do espaço implica um uso, e este uso implica uma hierarquia social.¹⁷ Um exemplo relevante é a entrada, composta por uma série de planos de imagens (estatuária e escadaria, átrio, fachada, portões com relevos em bronze) que modela um percurso. Estes vários planos constituiriam então barreiras, visuais ou até psicológicas, uma *fronteira entre a zona de circulação e o espaço que se começa a perceber como dedicado ao estudo* (idem, 28).

A partir daí, poder-se-ia interpretar este sistema de signos como um sistema de acessos e divisões entre saber e não-saber, isto é, um sistema de organização espacial e de poder. A dimensão cultural ou “mística” que o autor detecta na passagem “iniciática” em que estas imagens transformam a entrada, reportando-se, entre outros, às catedrais medievais, pode também ser entendido como a reprodução de um domínio delimitado de saber e poder enquanto estratégia consciente, isto é, de uma hierarquia social baseada em barreiras à volta do saber. O programa de arte pública hierarquizada, de forma muito concreta, o espaço de entrada e fachada.

A questão de uma “política cultural” oficial para as artes (ou própria delas) pode, então, ser discutida não a partir de paradigmas de “estilo” e do duplo “inovação”–“regressão” mas a partir do papel que estas artes tiveram em contextos concretos.¹⁸

Várias questões se podem colocar. Qual a “legibilidade” desta arte que se assume como “nacional”? Quais as implicações de conceitos arquitectónicos abstractos como “grandeza” ou “ordem” quando são, através da arquitectura ou da escultura, produzidos de forma concreta num espaço específico? Qual o significado da afirmação do carácter “cenográfico” dos espaços produzidos pela arquitectura, urbanismo e escultura pública? Que organização espacial servem estas intervenções, o que associam e o que dividem? Que práticas sociais e usos específicos informam? A que

¹⁷ Vd., p. ex., idem, 16, onde esta ideia é apontada mas reconduzida para o imaginário “místico” que informa a abordagem do autor: *mais do que um ambiente místico, existe um ambiente sacro: o usuário do espaço (estudante, professor ou outro) é conduzido [pela Rua Larga à Porta Férrea], acesso à zona mais íntima da universidade (...), o espaço mais fortemente simbólico (...), mais sacralizado.*

¹⁸ Veja-se também as críticas de Maria Grazia Messina (1998) à ideia de uma política cultural confusa ou contraditória que seria a do fascismo italiano (ideia também invocada, por vezes, para o caso português). Para Messina, há uma unidade nas contribuições diversas que compõem a arte do fascismo italiano, resultado de uma estratégia consciente. Um traço fundamental seria a subordinação dos programas espaciais à representação não só do regime, mas também do público: o seu lugar do público é representado, e ele é “convidado” a ocupá-lo (idem, 339). Por isso que é a arquitectura a quem cabe o papel principal para responder ao desafio de dar uma “corpo verdadeiro” e não uma “mera imagem” a uma ideologia e a um projecto político.

se podem juntar outras questões como a da ideia de cidade que representam, e o porquê da recuperação de certos valores “académicos”.

Um estudo de Maria Isabel João (2002), dedicado às práticas comemorativas em Portugal relacionadas com o “Império”, indica possíveis caminhos de investigação. As práticas comemorativas eram constantes e abrangentes, organizadas de acordo com uma “mística imperial”.¹⁹ Existia um vínculo muito forte entre estas práticas, “memória colectiva” e o monumento como forma de inscrição desta memória na cidade: *foi a estatuária a forma privilegiada para inscrever nos espaços urbanos figuras e símbolos com fins comemorativos* (João 2002, 395).

Deste estudo pode-se concluir que as formas urbanas produzidas no âmbito destas práticas eram investidas ou pensadas como essenciais para construir e preservar certa memória colectiva. Aponta assim para a importância de pensar as várias formas de inscrição no espaço urbano além do seu carácter urbanístico de “embelezamento” ou de um historicismo formal puramente conservador ou regressivo. No trabalho presente, tais práticas rituais serão, por isso, abordadas como essenciais para entender a recepção da monumentalidade no período e lugar em causa.

Por fim, convém esclarecer que, inicialmente, fazia parte dos objectivos deste estudo a integração desta produção de monumentos e monumentalidade no contexto europeu das ditaduras contra-revolucionárias contemporâneas (sobretudo a Espanha, a Itália e a Alemanha).²⁰ Contudo, dadas as limitações de tempo e espaço e, sobretudo, as muitas mediações que seriam precisas introduzir para não se restringir à simples analogia, que tanto pode ocultar como esclarecer, não foi possível fazer estas aproximações de forma sistemática. Restringi-me a alguns apontamentos dispersos, tendo, no entanto, sempre presente este contexto maior como pano de fundo.

¹⁹ Sobre a “mística imperial” veja-se como introdução Léonard 1998, 24-30. René Pèllisier nota que estas práticas eram uma das “especialidades” do antigo “império português” (2004, 411).

²⁰ Veja-se, por exemplo, Ades et. al 1995. Sobretudo o urbanismo colonial da Itália de Mussolini, construído no breve “Império Fascista Italiano” que compreendia a Líbia e Etiópia, parece permitir abordagens comparativas muito interessantes. Veja-se, entre outros, Henneberg 1996, Fuller 1996 e 1998, e Antonsich 2000.

1.2. Monumentalidade, espaço público, imaginário/ideologia

Public space is not space in the city but the city itself
Vito Acconci, “Public space in a private time”, 1990, p. 911

A questão que se coloca, no âmbito da “escultura pública” do Estado Novo, é, como M. Acciaiuoli ainda recentemente notou, a da estatuária e do monumento (2005, 34-35). O que ela chama o “entendimento oficioso” da prática estatuária pode-se caracterizar pela sua integração num programa comemorativo de um passado mitificado em que o regime saído do golpe militar de 1926 se revia e que considerava seu. Por isso, relacionava-se intrinsecamente com a ideologia reaccionária do Estado Novo, legitimado por e construído sobre este passado.²¹

A autora citada refere e ilustra com exemplos a *crença [sob o Estado Novo] de que a escultura na praça pública cumpria apenas uma missão decorativa, não sendo indispensável que existisse um certo relacionamento evocativo e dimensional com o lugar* (Acciaiuoli 2005, 38). Já foi apontada a importância de completar este campo de relações entre monumento/estatuária, lugar e “memória” com a dimensão das práticas (comemorativas) desenvolvidas neste lugar, em torno do monumento (vd. acima).

O que nas páginas seguintes se pretende é esclarecer a forma como, neste estudo, estes conceitos e as suas relações são pensadas.

É comum que um estudo sobre o monumento comece pela etimologia da palavra “monumento”, ligando significado e uso durante a antiguidade clássica e depois.²² Daí pode-se chegar a uma definição muito genérica, como a seguinte de Françoise Choay: *qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações, pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças* (1999, 16).

Como nota Choay (1999, 16), a especificidade do monumento é *o seu modo de acção sobre a memória* – é trabalho sobre e mediação da memória, situado sempre num presente, para o fim vital da preservação da identidade, garantia das origens. Esta situação no presente do monumento é

²¹ Acerca dos tópicos ideológicos que considero especialmente importantes, vd. cap. seguinte.

²² *A monumentum or monimentum is a commemorative statue or building, tomb, or written record that reminds, marks, and warns; a Denkmal or sometimes stimulus to thought that combats the certainty of oblivion by means of architectures that, by their very natures, are built to last* (Schnapp 2004, 7). Da raiz *monere* (recordar e advertir) vem a palavra *monimenta*, memorial, raiz do *moimento* do português antigo. Na antiguidade clássica, monumentos eram erguidos nos lugares de enterramento, situados ao longo dos caminhos, como recordação dos mortos e da mortalidade dos vivos. Há, neste uso inicial da palavra, uma afinidade entre lugares e memória, como marcação do local, suspensão de tempo e percurso, e advertência (*memento mori*).

essencial. A autora retoma aí algumas teses fundamentais e preexistentes propostas por Alois Riegl (Riegl [1903] 2008), que já centralizara o valor de modernidade na sua abordagem ao culto dos monumentos (voltaremos a este autor).

Choay argumenta que, desde finais do século XVII, o factor estético e o prestígio começam a competir com a “hegemonia memorial” na função do monumento, de forma que o presente (poder, grandeza, beleza) se começa a evidenciar.²³ Ela situa nesta “desrealização” do “monumento” as raízes do “monumento histórico”, que se opõe, para ela, ao monumento propriamente dito, pois é *constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amador* (Choay 1999, 22).

Se a lógica do monumento é patrimonial, fruto de um desejo de preservação, não se refere unicamente, como nota Antoni Remesar, *a las estrategias narrativas [...] (rememoración, conmemoración, memorial) ni a las tácticas representacionales que definen el estatuto óptico del monumento (figuración, grupos, base, inscripción)*.²⁴ Face a certa tendência para assimilar o conceito de arte pública ao de monumento (estatuário) insiste na sua diferenciação. Para ele, a arte pública relaciona-se com o processo geral de urbanização que caracteriza os processos de industrialização, procurando revestir de certa função estética a forma urbana (Remesar 1997, 14).

Assim, o monumento no século XX inevitavelmente terá que ser pensado face à cidade e sociedade modernas, e Remesar aponta para que isto implique tanto uma função memorial como uma lógica de acumulação de capital simbólico, de densificação do poder através de *símbolos de su capacidad de actuación* (idem, 9).

É neste “embate” entre as funções memoriais, estéticas e políticas que, no presente estudo, se pretende situar os monumentos (e edifícios e espaços monumentais) construídos em Lourenço Marques na década de 30 e 40. Antes de mais, propõe-se um esboço muito esquemático para pensar

²³ Veja-se Choay 1999, 17ss.

²⁴ Remesar 1997, 8. Vd. Michalsky 1998 para a diversidade de obras e práticas monumentais nos últimos dois séculos, mesmo quando se trata do monumento “clássico”, supostamente monolítico (mas tantas vezes objecto de transformações ao sabor de mudanças políticas e sociais), marcado pela estatutária e a comemoração (contra o qual, por exemplo, Rosalyn Krauss propõe a sua noção do “campo expandido” da escultura, vd. 1979). Rebecca M. Brown defende, num artigo (2006), que existiria uma “monumentalidade colonial” [*which] changes according to the needs of the negotiations of colonial discourse* e que, por isso, o monumento colonial teria uma especificidade face ao monumento “tradicional” (idem, 91). [*I]n the colonial context, monumentality reflects the instability of colonial power and the precariousness of colonial presence. Colonial monumentality resides in the very negotiations of power that both make up and shore up colonialismo* (idem, 92). Na perspectiva adoptada, tal característica não é única ao monumento colonial, mas antes o caracteriza em geral.

o monumento neste contexto (o contexto de um “espaço público”), que se espera reflecta e esclareça a abordagem seguida.

O monumento insere-se num espaço que é caracterizado pela sua ocupação social. Este espaço é, ou era, por excelência o espaço público da cidade. “Espaço público”, e o papel que a arte desempenha nele, são conceitos actualmente debatidos e problemáticos.²⁵ Não há consenso sobre o que seja este “espaço público”: critérios para a sua delimitação vão da propriedade e acessibilidade, a partir da dicotomia público-privado, ao seu uso e vocação, onde comumente é invocada a discussão da “esfera pública” por Habermas e a noção arendtiana do espaço público como “espaço de aparência”.²⁶

A proposta em que este estudo se baseia toma como ponto de partida teórico a tese principal da obra de Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (1974): o espaço (social) é (socialmente) produzido (1991, 26). Esta fórmula encerra uma ideia importante: o espaço não um receptáculo “natural” ou neutro para objectos, imagens ou actos, mas resultado de um processo que o produz como tal. Lefebvre propõe três conceitos para analisar este espaço (relacionados com formas de nos aproximarmos dele: ver, perceber, conceber).²⁷

Práticas espaciais, as práticas sociais que têm lugar no espaço e o (in)formam. No que concerne à problemática do monumento, este aspecto introduz desde logo uma série de dimensões e distinções que permitam aprofundar ou ir além da ideia do monumento (estado-novista) como mera “imagem” ou apontamento estético-ideológico. O primeiro, para mim capital, é o *uso* do monumento, num espaço concreto através de práticas concretas. Isto implica que não está (só) em causa a “leitura” de um espaço. O espaço é produzido antes de (poder) ser lido, e é produzido para ser vivido.²⁸

Representações do espaço e espaços de representação. As primeiras são as categorias mentais com que o espaço é pensado, discursos e imagens sobre o espaço, o espaço “ideal”. O segundo, o espaço onde a comunidade ergue (ou onde lhe são erguidos) símbolos, imagens, monu-

²⁵ Vd. p. ex. Andrade 2010 para uma síntese de abordagens recentes, além da já citada obra de Remesar (1997).

²⁶ Veja-se, respectivamente, Habermas [1962] 1994 (e também a discussão em Silva 2001) e Arendt [1958] 2001.

²⁷ Estes três conceitos estruturam toda a abordagem do livro de Lefebvre 1991. Vd. especialmente p. 33, 38-39 e 50.

²⁸ O que não exclui a possibilidade de um espaço ser produzido especificamente para a sua legibilidade (vd. Lefebvre 1991, 140-147). A importância que neste estudo será dado ao uso inspira-se em duas obras não directamente ligadas ao tema em estudo, aqui reconhecidas: Boyer 1996 e James-Chakraborty 2000.

mentos, memórias, nos quais se revê. Uma sociedade produz o seu espaço social próprio, um espaço *in which it can achieve a form by means of self-presentation and self-representation, a social space to which that society is not identical* (Lefebvre 1999, 34). Há uma dialéctica entre representação (de espaço) e espaço (de representação).

Isto aponta para uma questão a que, num contexto como o do Estado Novo, não se pode fugir: a relação entre arte e ideologia. “Ideologia” é um conceito especialmente problemático.²⁹ O esquema de Lefebvre permite, entre outros, fugir aos efeitos de espelho a que a chamada teoria da ideologia muitas vezes leva, ancorando-o no espaço:

What is an ideology without a space to which it refers, a space which it describes, whose vocabulary and links it makes use of, and whose code it embodies? (idem, 44)

Para o autor, uma ideologia só tem existência consistente pela intervenção num espaço social; e pode ser vista antes de mais como um discurso sobre o espaço. Daí, a adopção da noção de “representação”, que inclui ideologias no sentido descritivo de um conjunto mais ou menos coerente de ideias ou tópicos que estruturam um discurso.³⁰ A questão que então se coloca é a relação (produtiva) entre palavras, imagens, o imaginário, por um lado, e formas espaciais por outro.

Também o monumento responde, na perspectiva aqui adoptada, a determinadas representações do espaço; a sua construção actualiza, ou procura actualizar, estas representações num lugar específico. É possível pensá-lo no contexto da produção de um espaço de representação, de concretização real ou aparente de um imaginário e, frequentemente, de uma ideologia.

O espaço público é então um espaço produzido como tal, que não coincide necessariamente com o espaço urbano no seu todo.³¹ A perspectiva aqui adoptada é, logo, essencialmente política. *Public space is where the ‘public’ comes into being and where public interests are invented and decided through collective action* (Dovey 2008, 155).

²⁹ Sobre o conceito de ideologia, vd. como referência Eagleton 1991. O carácter problemático resulta não só da falta de consenso sobre a sua definição, como do próprio objecto a que se refere (vd. p. ex. Van Dijk 1998 para uma abordagem no âmbito da teoria do discurso e ciências da cognição). Existe uma quantidade de definições que não são redutíveis a um denominador comum e que se referem a domínios tão diferentes e até opostos como ideias e ideais (de uma estrutura de ideias à “falsa consciência”, vd. Rosen 1996), estruturas sociais (p. ex. os aparelhos ideológicos de Althusser, 1971) ou a própria prática social (vd. Žižek 1994).

³⁰ Para uma caracterização dos tópicos ideológicos do Estado Novo que interessam ao espaço e à acção sobre o espaço, vd. cap. 2.2 deste estudo.

³¹ Vd. Lefebvre 1991, 86: *Social spaces interpenetrate one another and/or superimpose themselves upon one another* (itálico no original). Esta ideia é aprofundada nas páginas seguintes da obra citada.

Isto implica que o “espaço público” não tenha, à partida, um lugar próprio, e que é ou tende a ser objecto de conflitos acerca das suas fronteiras, acessos, distribuição de lugares, visibilidades, etc. A própria designação de ou do “público” pode estar em causa.³² Como tal, é um meio (*médium*) onde são negociados relações sociais, nomeadamente de poder: de capacidade de dizer, ver, fazer, decidir...³³ Podemos genericamente identificá-lo como o “lugar” do espaço social, o espaço de relações e actos sociais; tem assim uma dimensão política na medida em que (re)distribui relações sociais implícitas neste espaço.

Este espaço, na sua materialidade (de formas mas também, por exemplo, na materialidade de imagens) é produzido. Os meios (tecnologias?) para esta produção são (pelo menos na altura em que nos situamos: a primeira metade do século XX) as disciplinas artísticas que o projectam.³⁴ Se projectar a cidade é pensá-la politicamente, naquilo e naqueles que representa, são as disciplinas artísticas da cidade – arquitectura, escultura, as artes ditas decorativas, desenho urbano, urbanismo... – que dão uma forma concreta a este espaço. É neste sentido muito genérico que aqui se entende “arte pública”.

Como situar, neste esquema, o “monumental”? Há mais que cem anos, o historiador de arte alemão Aloïs Riegl debruçou-se sobre o conceito do monumento ([1903] 2008). Para classificar o monumental recorreu à “intenção” que classificou o monumento como tal, isto é, ao acto de investimento de tal qualidade em determinado objecto. Recorda-se a ideia da variedade de funções que co-existam no monumento de forma mais ou menos contraditória. Há uma oscilação entre dois aspectos – memória e história. Por um lado, o monumento funda-se na autoridade e na imagem imóvel da história – isto é, funda o presente sobre o passado enquanto História ou mito. Por outro, é

³² Vd. p. ex. Senie 1998, Deutsche 1996 ou também as considerações provocatórias de Vito Acconci (1990).

³³ Vd. p. ex. o estudo de Dovey 2008. Esta ideia também foi pensada a partir da proposta de Jacques Rancière da “distribuição do visível”, o sistema de divisões e limitações que definem, entre outros, o que é visível e audível num sistema estético-político particular (2006 e 2010). Para Rancière, o político, enquanto sistema organizado de coordenados que estabelece uma distribuição do sensível, tem por base uma divisão estética. Vd. também as suas considerações sobre a representação e a interdependência entre o visível e a fala e a relação entre conhecimento e desconhecimento (2007, 109-138), que serviram de fundamentação ao recurso sistemático a discursos oficiais no presente estudo: *speech makes visible, refers, summons the absent, reveals the hidden [...], but only in accordance with a regime of underdetermination, by not 'really' making visible* (idem, 113).

³⁴ Desde finais do século XIX evidenciam-se preocupações com a “estética” da cidade e o papel da arte no espaço urbano moderno. É neste contexto que aparece a designação “arte pública”, numa série de congressos na Bélgica nas décadas de 1890 e 1900, dinamizados pelo pintor académico Eugène Broerman (vd. Abreu 2006, 2ss, e sobre o pintor Fonteyne 2004). Encontram-se informações valiosas em Figueiredo 2007, 235-253, acerca da campanha de “esteticização da cidade” nas primeiras décadas do século XX. Nota-se que parte das preocupações envolvidas remontam a meados do século XIX, como mostram vários textos citados em Pereira 2006.

evocação, recordação, modelo, e como tal implica uma dinâmica da memória tendencialmente aberta, virada para o porvir.³⁵

A sua historicidade é também prospectiva, reclamação de imortalidade e de um “eterno presente”, nutrida pelo culto e pelo ritual; a sua duração não é igual à sua durabilidade. Por outras palavras, oscila algures entre a mais fundamental e vital preservação de memória, assim ligada à existência mesma da comunidade e da cidade e entre uma “arquitectura de espectáculo” e sedução profundamente retórica e emblemática, como tal mistificação da história e legitimação como puro exercício de poder.³⁶

Em ambos os casos, é recordação ou advertência para alguém, e isto refere-se à “comunidade”, ao “social”. O investimento de um carácter “monumental” (a que não chega, por si, a escala ou o “estilo”) em determinado objecto é, portanto, um acto social, e é simultaneamente resultado e causa do “depósito” de memórias nele (o carácter potencialmente contraditório precisa de ser sublinhado). O monumento dirige-se a um grupo social, recordando um seu passado real ou imaginário, ou uma qualidade deste passado (originário, perdido, presente...). Opera sobre a sua consciência “colectiva” para moldar os seus comportamentos.

Lefebvre dá grande importância ao monumento, e defende que nele a dialéctica entre representações do espaço e espaços de representação se torna bastante explícita. Um espaço monumental *is determined by what may take place there, and consequently by what may not take place there* (1991, 224). E o que tem lugar no espaço monumental é a afirmação da comunidade:

³⁵ Acerca da memória como problemática histórica, além do trabalho pioneiro de Halbwachs (1952), vd. Le Goff (1984) e Nora (1984). Também interessante, neste contexto, é a obra de Huyssen (p. ex. 2000 e 2003). Para Riegl ([1903], 2008), a construção do monumento, tendo em vista a imortalidade, a eternidade, opõe-se ao investimento de uma qualidade “monumental” a um objecto (património ou monumento histórico) precisamente porque representa a historicidade e a entropia do tempo (o “valor de antiguidade”). Se o monumento é arte comemorativa por excelência, a lógica moderna (patrimonial) do monumento seria a organização comemorativa da arte como história e alegoria do tempo. A distinção de J.G. Abreu (2007, 273) entre um horizonte ritual do monumento (ligada ao culto do poder, cujo paradigma seria a celebração fascista da sua História mítico) e outro de memória (cujos paradigmas são o culto republicano do monumento, de definição francesa, e o culto dos mortos da Grande Guerra), poder-se-ia pensar a partir desta tensão riegliana.

³⁶ A primeira visão é, p. ex., a de Aldo Rossi (1977) e (opondo ao monumento o “monumento histórico”) de Riegl e F. Choay (1999). Da segunda visão é representativa a seguinte definição do monumental como *qualquer coisa de fascinante e grandioso que remete para uma relação com a 'ordem', com a instauração magnânima de uma 'diferença' que não deixa de representar uma autoridade, uma manifestação de vontade superior* (Nunes 2006, 63, vd. ainda Jacques 1998). Em confronto cita-se Wodiczko (2004): *Monuments and memorials, in their speechlessness and stillness, look strangely human, while traumatized humans, in their motionlessness and silence, may appear strangely monumental. Speechless survivors living in their shadows face the blank facades and blind eyes of our public buildings and memorials, those speechless witnesses to present-day injustices.*

Monumental space offered each member of a society an image of that membership, an image of his or her social visage. It thus constituted a collective mirror more faithful than any personal one. (idem, 220)

O monumento assim cria um “consenso”, e como tal é ao mesmo tempo aparência e realidade.³⁷ Situa-se (e isto é, em rigor, uma premissa adoptada neste estudo) entre o espaço público concreto de um lugar específico e as representações públicas, as ideias, as ideologias, os “fantasmas” colectivos. É aquilo que medeia entre “ideologia” ou imaginário e o espaço social da cidade. A apropriação livre e sumária de um esquema que Antoni Remesar propôs a partir de J.L. Brea (1996) pode explicitar esta ideia.³⁸ Organiza-o a partir de um eixo entre o “real” e o “imaginário”, passando pelo “simbólico”.

O eixo entre real e imaginário corresponde, para ele, ao espaço público concreto e os modos de vida que nele se desenrolam num lado e a “razão pública” ou a comunidade de comunicação no outro. Em ordem inversa:

- O real: *la materialidad efectiva y dura de aquello que hay, que está ahí* (Remesar 2003, 13).
- O simbólico: as formas na medida que são “*potencia de significación*”, *en tanto que signos que experimentan los acuerdos fiduciarios fijados por una colectividad vis-à-vis del intercambio, en tanto que momento de encarnación del imaginario sobre lo real.*³⁹
- O imaginário: as produções de *fantasmas* no sentido psicanalítico, ou “ideias” em sentido puro.

De novo como premissa, o monumento será então estrutura que funda um sistema de troca simbólico, inserindo, logo, o factor tempo (tempo de mediação e significação). Como tal, é mediação simbólica, dispositivo entre representação e espaço. Organiza o “real” (o espaço concreto) em função do imaginário e funda o imaginário no “real”; por outras palavras, organiza a cidade como obra que possa colectivamente ser experimentada e organiza a experiência colectiva da cidade em função de certas representações.

Já foi referido que não é incomum caracterizar o monumento estado-novista como (pretenso) “espelho” ou “reflexo” ideológico. Como veremos ao longo do estudo, é assim que é frequen-

³⁷ *Monumental ‘durability’ is unable, however, to achieve a complete illusion [...], its credibility is never total. It replaces a brutal reality [p. ex. da morte ou da dominação] with a materially realized appearance; reality is changed into appearance* (Lefebvre 1991, 221).

³⁸ Remesar 2003, onde retoma algumas ideias propostas em 1997, 165-169. Remesar reproduz alguns gráficos de Brea 1996 que esclarecem esta ideia.

³⁹ Brea 1996, 102, apud Remesar 2003, 13.

temente apresentado em discursos e textos oficiais do Estado Novo. A prática de levantar monumentos pelos continentes fora, espalhando e espelhando a “grandeza da Pátria”, a “força do Império”, a “missão histórica civilizacional”, é, por isso mesmo, algo que deve ser problematizada. As considerações de Lefebvre sobre espaço e ideologia (vd. acima) apontam para uma abordagem que desfaz qualquer ilusão de transparência (inerente à ideia de reflexo, ou seja, do monumento como pura propaganda) e, por isso mesmo, abre espaço para a presença de valores estéticos.⁴⁰

Nos dois capítulos de desenvolvimento (cap. 3 e 4), acerca de dois monumentos muito representativos, cabe fazer uma nota sobre o recurso aos conceitos de alegoria e aura na sua abordagem. São dois conceitos fundamentais do pensamento de Walter Benjamin que serão utilizadas para abordar as estratégias de representação mobilizadas nas duas obras. Recorrer a Benjamin tem aqui uma razão mais específica. Uma linha que percorre este trabalho é o questionamento do papel do monumento num espaço público massificado, que me parece aproximar-se da investigação do efeito de produção industrial e massificação sobre formas culturais tradicionais que estava no centro das pesquisas de Benjamin.⁴¹

Uma destas preocupações é a “capacidade técnica” de criar um público de massas a partir de indivíduos isolados no espaço.⁴² Em relação aos regimes de tendências fascistas, cito as palavras de Susan Buck-Morss para apontar a direcção em que isto será pensado: *While condemning the contents of modern culture, [fascism] found in the dreaming collective created by consumer capitalism a ready-at-hand receptacle for its own political phantasmagoria* (1989, 312). O que se pretende é inserir os monumentos “oitocentistas” do Estado Novo numa lógica de massas que invade o espaço público.

⁴⁰ A ideia de que o monumento seja um “reflexo” é, portanto, uma noção perigosa e, como se poderá concluir deste estudo, profundamente ideológica. As considerações de Pierre Macherey ([1966] 1978) são aqui úteis. Ele defende que a arte (ou ficção, já que estuda em primeiro lugar a literatura) trabalha sobre a ilusão ideológica, distanciando-a e revelando assim os seus limites. É, mais do que reflexo, reificação de uma ideologia. A relação entre arte e ideologia deve assim ser analisada sobretudo nos silêncios significativos e na forma como a obra fecha um horizonte ideológico. Neste sentido, a obra de arte é sempre descentrada, incompleta, na medida em que contém lacunas e silêncios, significados que não podem ser articulados, conflitos. O “espelho” da arte é, então, sempre oblíquo, quebrado, onde o que interessa é aquilo que fica de fora. Se, no caso do Estado Novo, se possa falar num “jogo de espelhos”, como faz Sandra Vaz Costa (1998, 79). É preciso notar que, neste jogo, só a imagem espelhada tem realidade.

⁴¹ Vd. sobretudo Benjamin, “Paris, the capital of the nineteenth century” (1935) em Benjamin 1999, 3-13 e o conhecido ensaio sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade mecânica do mesmo ano (1992, 73-113). Foi muito útil o estudo de Buck-Morss (1989).

⁴² O “espectáculo” (vd. Debord [1967] 2009, Crary 1989 e Buck-Morss 1991): o conceito de “espectáculo”, em que, mais do que a experiência fascista (onde é mais ou menos evidente a sua existência), está em causa uma forma de enquadramento social próprio da sociedade de consumo, é, por essa mesma razão, evitada neste trabalho.

CAPÍTULO 2: LOURENÇO MARQUES E O SEU ESPAÇO PÚBLICO

2.1. Tendências urbanas em Lourenço Marques durante as décadas de 30 e 40

Pelas suas magnificas qualidades, pelas suas relações de posição com os nucleos de actividade, já formados ou em via de formação, que o rodeiam, o porto de Lourenço Marques deve efectiva e fatalmente attingir um brilhante futuro.
– A.J. d’Araujo “O porto de Lourenço Marques”, 1891⁴³

Não se pretende, longe disso, sintetizar a história urbana da cidade nas páginas que se seguem. Para isso existe já um estudo exaustivo de João Sousa Morais (2001) e, no que toca especificamente à arquitectura de iniciativa pública, um levantamento de André Ferreira (2008), além de estudos, datados mas ainda valiosos, como os de M.C. Mendes (1979) ou Alexandre Lobato (1961 e 1970). Encontram-se ainda vários elementos no já referido obra de síntese de Barata e Fernandes (2010). Tão só desejo indicar rapidamente as origens e algumas tendências urbanas que caracterizam as décadas de 30 e 40. Estas implicam esclarecer algumas especificidades desta cidade que, ao longo da investigação, se foram tornando determinantes.

Lourenço Marques nasce como entreposto comercial num território sem grandes riquezas naturais onde, no início do século XIX, é instalado um pequeno assentamento que se foi lentamente consolidando.⁴⁴ Situando-se numa *baía de penetração fácil em qualquer época do ano, com posição vantajosa para a entrada no território sul-africano*, vai-se tornando um porto de escoamento de crescente importância (Mendes 1979, 12), impulsionada pelo crescimento de interesses britânicos na actual África do Sul e a descoberta de ouro durante as décadas de 70 e 80 (em Lidemburgo e Witwatersrand).

Daí que em 1887 a vila seja elevada a cidade. No mesmo ano, é enviada da metrópole uma Expedição de Obras Públicas que produz o primeiro plano de urbanização. Assinado pelo major A.J. Araújo, dotou a cidade de um plano quadricular generoso que só lentamente se ia enchendo de edifícios.⁴⁵ Reestrutura as ruas do antigo assentamento e delinea uma rede regular de quarteirões, ruas, praças e localizações para equipamentos públicos. É a este plano, cujos edifícios previstos só começam a ser construídos já no fim do século, que a actual Maputo ainda deve em grande parte a sua forma urbana.

⁴³ Em Araujo 1891, 3.

⁴⁴ Sobre o papel da cadeia de feitorias costeiras e fluviais que constituía, até finais do século XIX, o “império” português em Moçambique, veja-se Pélissier 1994, vol. I, 124-125.

⁴⁵ Sobre este Plano de Ampliação, vd. Morais 2001, 85-98 e a colectânea de conferências proferidas pelo seu autor (Araujo 1891).

Ao longo das décadas seguintes, a cidade vai crescendo [fig. 1-6] e vão ser implementadas infra-estruturas portuárias e ferroviárias, de acordo com a vocação comercial indicada, que conferem à cidade um importante papel internacional (Morais 2001, 99ss). Por isso, em 1898 a capitalidade da província é transferida para esta cidade em detrimento da Ilha de Moçambique.⁴⁶

Estas mudanças são acompanhadas da derrota da resistência africana nas “campanhas de pacificação” lideradas por Mouzinho de Albuquerque, cujo auge são os anos 1895-1897.⁴⁷ Estas campanhas marcarão o imaginário da cidade de forma duradoura. A título de exemplo, logo em 1897 Aires de Ornelas escreve que *Lourenço-Marques está outra. [...] Hoje, as ruas a macadame, as carruagens, cavalos, o movimento das ruas, a animação à noite nas praças e nos quiosques* constituiriam um *milagre* que atribui à *ordem restabelecida e à confiança que a população da cidade depositou num futuro que adivinhava estar próximo, graças a esse punhado de heróis* das campanhas, onde destaca António Enes e Mouzinho de Albuquerque.⁴⁸

Deste breve esboço das origens da cidade, queria destacar duas consequências de grande importância no contexto da produção de monumentos:

1. **Lourenço Marques é uma cidade muito recente**, que em pouco tempo passa de um pequeno presídio a capital. Por isso, um historiador da cidade escreve em 1960 que *[e]m nenhum aspecto actual são reconhecíveis hoje o antigo Presídio, a antiga vila, ou mesmo a primitiva cidade, e do que se sabe que foram não há vestígios sensíveis à vida e ao povo. [...] O passado de Lourenço Marques consumiu-se ele próprio, sem deixar vestígios* (Lobato 1961, 9).

O edificado da cidade é, quase sem excepção, construído no século XX. É, por isso, uma cidade moderna mas também, no sentido muito concreto de ausência de “monumentos históricos”, uma cidade “sem memória” (Ferreira 2008, 22).

Além disso, não é uma cidade particularmente “monumental” ou imponente, como conviria ao seu recente estatuto de capital administrativa. Na primeira metade do século XX são por isso frequentes as queixas acerca de “monotonia”, de falta de centralidades na estrutura urbana, que davam

⁴⁶ Sobre este processo, vd. também Lachartre 2000, cap. I.

⁴⁷ Sobre as “campanhas de pacificação”, veja-se Pélissier 1994, vol. I, 258-272 e vol. II, cap. VII.

⁴⁸ Carta datada de 17 de Abril de 1897, citada em António Pacheco, “O milagre de Lourenço-Marques”, *Boletim Geral das Colónias [BGC]*, vol. XX, n. 229 (Jul. 1944), 206.

à cidade um carácter algo contraditório, simultaneamente metropolitano e provincial. Este tipo de críticas atravessa a primeira metade do século:

Os [...] maiores edifícios são construções modestas, sem cunho monumental (Camacho 1925, 21).

As construções particulares boas ou razoáveis que há, [...] a-pesar de certo agrado, impressionam secamente, não tanto pelos seus fins, mas pelo que a carência dos outros edifícios os faz representar de falta de espiritualidade, de intuito utilitário confinado, para não dizer grosseiro, de pendor irreflectido (Zilhão 1937, 19).

A quadrícula, que ao princípio encanta, acaba por cansar com a sua monotonia. Observa-se a não existência de centros de convergência citadinos, praças públicas com monumentos, centros secundários de aglutinação de povoamento flutuante (Bóleo 1945, 11).

*... Lourenço Marques, actualmente tão pobre de grandiosas massas construídas e Praças notáveis...*⁴⁹

2. **É uma cidade internacional**, com um porto que liga o interior africano (sob domínio ou influência britânica) às rotas marítimas internacionais. Daí que existe sempre uma forte presença estrangeira: britânica e outras nacionalidades europeias (holandesa, alemã), mas também africana (etnias locais – sobretudo Ronga – e emigrantes da Colónia atraídos pelo crescimento económico), indiana (devido ao papel de ligação entre a África austral e a Índia, portuguesa e não só, que a cidade passa a ter), chinesa...

A cidade, cujo estatuto deriva pois da sua posição geopolítica e da sua vocação comercial, é o ponto de ligação entre as rotas comerciais internacionais e o interior da África austral – Rodésia (actual Zimbabwe) e os vários estados que desde 1910 formavam a União Sul-africana. Os projectos vitais da cidade passam, entre as últimas décadas do século XIX e a década de 30 do século seguinte, pelo aumento da capacidade do porto e o estabelecimento de ligações ferroviárias com o interior do continente. O “brilhante futuro” que Araújo previa vai-se concretizando ao longo destes anos, com constante crescimento populacional e intensificação urbana.⁵⁰

Esta presença de várias culturas é uma ideia a manter presente, tanto mais que Moçambique estava longe da “Pátria-Mãe”. Só nos anos 40 são estabelecidas ligações aéreas regulares, e em 1939 o presidente Carmona, ao visitar a colónia, ainda precisava de empreender uma viagem de barco de mais que duas semanas para chegar a Lourenço Marques. Daí que o impacto cultural de

⁴⁹ *Plano geral de urbanização de Lourenço Marques*, vol. II, 124 (fonte de arquivo).

⁵⁰ De cerca de 37 000 habitantes em 1928 para cerca de 93 000 em 1950, dos quais 23 000 brancos (Fernandes 1998, 357). Para números mais precisos, vd. *Plano geral de urbanização...*, vol. I, 11-25.

Portugal não é tão evidente em Moçambique como em, por exemplo, Angola. Ao nível da arquitectura e espaço urbano, aqueles espaços onde um legado cultural “português” (isto é, tradicionalista) é afirmado explicitamente são relativamente poucos (Fernandes 1998, 360).

É uma cidade marcada, antes de mais, por infra-estruturas comerciais (porto, caminho-de-ferro), escritórios e armazéns e vivendas burguesas de comerciantes. Este carácter burguês e comercial é uma impressão dominante de um documento muito valioso para conhecer a cidade na véspera do Estado Novo, período que aqui nos interessa [fig. 7-19]. Trata-se dos dez volumes, editados em Hamburgo em 1929, que compõem os *Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colónia de Moçambique*, do fotógrafo Santos Rufino, proprietário de uma casa de fotografias na cidade (Rufino 1929).

Nos prefácios aos *Álbuns*, do tenente Mário Costa, lê-se que a cidade se caracteriza pelas suas *[l]argas avenidas, algumas de cerca de quatro mil metros de comprimento, ladeadas por formosos chalés que, por sua vez, ostentam na sua frente pequeninos jardins caprichosamente delineados[,] uma arborisação certa, elegante, geométrica; com um cunho de civilização que impressiona o mais requintado turista; cidade higiénica, limpa e ampla, ou também uma cidade moderna, de aspecto interessante e, sobretudo, típico.*⁵¹

Muito do investimento público nas infra-estruturas urbanas da cidade condiciona-se pelas características referidas, respondendo a necessidades mais ou menos sentidas de “nacionalização” e “monumentalização”.

Sobretudo a partir da década de 20, a cidade adquire *uma outra urbanidade o que lhe confere um estatuto indiscutível, quer no quadro nacional quer no africano* (Morais 2001, 129). O período entre o início dos anos 20 até sensivelmente 1952 é *fundamentalmente caracterizado pela consolidação da estrutura urbana* herdada do século anterior (ibid.), em função do rápido crescimento da cidade. Esta consolidação atinge a sua expressão máxima durante a década de 40 quando é construído *um conjunto de edifícios de carácter excepcional, hierarquizando-se os valores da nova urbanidade, respondendo às necessidades funcionais da dinâmica do momento*, que complementava ou substituía a arquitectura *de expressão relativamente modesta* até lá dominante (ibid.).

Um dado importante que Morais aponta é a reformulação e reforço de uma estrutura de espaços públicos, ainda *escassos e de dimensões reduzidas* (idem, 130), concretizada em eixos viá-

⁵¹ Respectivamente Rufino 1929, vol. I, iv e vol. II, iii.

rios, praças e edifícios. Duas praças, onde são levantados os dois monumentos mais importantes da cidade, são especialmente representativas, e constituem por isso o objecto de investigação deste estudo. A primeira é a Praça Mac-Mahon, onde é inaugurado o Padrão de Guerra (1935), monumento que se insere na tipologia dos Monumentos aos Mortos da Grande Guerra, bastante inovador em termos formais, invocando explicitamente uma modernidade estética (cap. 3).

É no contexto referido de reformulação do espaço público que o centro da cidade vai ser deslocado da Praça 7 de Março, até aí *praça principal da cidade* (Morais 2001, 130) para a área definida pelas Avenidas da República, 24 de Julho e Aguiar, que, em detrimento da antiga Baixa, se consolida como zona de serviços.

Esta praça/rotunda, prevista desde meados dos anos 20, desempenha um papel estrutural na organização dos fluxos de trânsito entre o centro e as novas áreas de expansão, como Polana, Ponta Vermelha e os subúrbios que iam crescendo para norte. Assim é construída uma nova centralidade, representada pela Praça Mouzinho de Albuquerque, construída de raiz. Esta praça recebe um investimento arquitectónico, urbanístico e estatuário de pendor monumentalizante. É erguido no seu centro um monumento a este herói que, como veremos, recupera claramente esquemas oitocentistas e é dos monumentos mais conservadores na sua relação com a tradição monumental (cap. 4).

O estudo destas duas praças e dos monumentos nelas levantados constitui a parte principal deste trabalho, recorrendo, ainda, a transformações, intervenções e práticas quando julgadas relevantes. Num último capítulo, propor-se-á algumas hipóteses de desenvolvimento a partir das ideias desenvolvidas antes. Antes será ainda importante enquadrar, na lógica proposta no capítulo anterior, enquadrar o estudo num contexto político-ideológico e social.

2.2. O espaço público e a sua representação

A massa é uma matriz da qual, actualmente, todas as respostas habituais à obra de arte nascem como novas.
- Walter Benjamin, “A obra da arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, 1936⁵²

O contexto directo em que os objectos deste estudo se inserem é, portanto, a transformação da estrutura e da configuração do espaço público da cidade. Uma dinâmica de “embelezamento”, para usar um termo da época, que deveria torná-la digna do estatuto geopolítico. Esta dinâmica é reforçada pelas políticas de “engrandecimento” e “restauração” do Estado Novo e a “portugalização” das colónias que protagonizava.

As décadas de 30 e 40, que este estudo abrange, correspondem ao que genericamente é considerado a fase de construção e fixação do Estado Novo (em 1928 Salazar ocupa a pasta das Finanças) e dos seus coordenados ideológicos e o seu período áurea de afirmação (segunda metade dos anos 30 e anos 40). Para Fernando Rosas, é onde *o regime definira um discurso propagandístico claro, agressivo, fundamentador de uma “nova ordem”* (2001, 1033). Passando pela revisão (auto-legitimadora) do passado e pela fabricação de um *conceito integrador e unificador de “cultura popular”*, procurava-se *estabelecer uma ideia mítica de “essencialidade portuguesa”, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o “século negro” do liberalismo, e a partir da qual se tratava de “reeducar” os portugueses no quadro de uma Nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial* (idem, 1033-1034).

Já Alexandre Cirici notou que o denominador estético comum nos fascismos é a “sedução visual” (a partir da separação pragmática entre realidade política e a sua apresentação). É uma lógica de *implantación de sueños* (1977, 20). Há aí um papel importante para as imagens numa lógica de propaganda, mas também para a “imagem” do e no espaço público.

O âmbito geral em que podemos situar estas características é a “esteticização do político”, uma característica comum e frequentemente assumida pelas várias propostas políticas fascistas e fascizantes do tempo.⁵³ Para utilizar palavras conhecidas de António Ferro, a arte é a *fachada da*

⁵² Em Benjamin 1992, 108. A tradução foi por mim corrigida (a frase original é *Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht*).

⁵³ As famosas entrevistas de Salazar a António Ferro (1933) abordam este carácter estético do exercício do poder explicitamente. Luís Reis Torgal cita outro exemplo, Gonzague de Reynold, que tem a vantagem de clareza: *L'État*

nacionalidade (1933, 68), isto é, de um projecto político. Daí aprofundaremos com algum pormenor alguns dos tópicos ideológicos que têm um interesse especial no contexto em questão.

Há um aspecto a meu ver absolutamente fundamental e que forma, por assim dizer, o próprio fundo de onde emerge o salazarismo: a relação entre nacionalismo e massificação do espaço público.⁵⁴ Os fenómenos que informam ambas estas forças que definem o século XIX e XX – industrialização, urbanização, emergência dos Estados-nação, e logo a mobilização social e política⁵⁵ – alteram profundamente a concepção da cidade e do seu espaço público. As sociedades modernas passam a organizar-se em torno de espaços públicos, substituindo velhas hierarquias sociais.⁵⁶

Este espaço, na sua forma moderna, é construído no decurso da consolidação dos Estados-nação durante o século XIX, incluindo a “invenção” de novas tradições (Hobsbawm e Ranger [1983] 1992) e a “imaginação” da comunidade (Anderson [1986] 2006). A massificação é a pressão das “massas”, este *novo poder, último poder soberano da idade moderna*, como avisava Gustave le Bon em 1895 (1980, 12), para ter também acesso a este espaço. A sua integração no espaço político é, via de regra, conseguida através da identificação com uma “identidade nacional”. Também em Portugal uma “nacionalização de massas” enquanto projecto de Estado é inerente ao patriotismo, de raízes sobretudo republicanas (Monteiro e Pinto 2005, 59-60).

Contra a mobilidade social que modelos republicanos e socialistas valorizavam, o Estado Novo propunha a “nação corporativa” como alternativa para integrar estas massas (o operariado recentemente politizada e proletarizada e a pequena burguesia) num projecto com apetências totali-

fasciste est un magnifique œuvre architecturale. Sa contemplation, son étude, provoquent un plaisir esthétique. C'est la seule construction politique, parmi toutes celles qu'on a élevées ou ébauchées depuis la guerre, qui soit harmonieuse dans sa nouveauté (Reynold 1935, 292-293, apud Torgal 2009, vol. I, 55). Sobre o papel da arte nesta esteticização, veja-se sobretudo Acciaiuoli 1998 e a sua introdução a Acciaiuoli, Leal e Maia 2008.

⁵⁴ As considerações seguintes baseiam-se muito no estudo do nacionalismo português por Trindade, 2008. Compara-se com Mosse [1975] 1991 e Gentile 1996.

⁵⁵ A ascensão do nacionalismo é geralmente entendido como um subproduto deste processo de industrialização e formação do moderno Estado-Nação, acompanhando a mobilização política das massas (Hobsbawm 1990, 122ss). A acentuada dualidade agrário-industrial (isto é, campo - cidade) que resulta dos processos de industrialização fazem surgir a política (intervencionista) como campo de mediação entre interesses divergentes (de onde o crescimento do Estado ligado à urbanização). A mobilização social (migração) põe em causa hierarquias tradicionais, o que, num contexto de uma profunda reorganização das unidades políticas e culturais (que, na “era das nações”, tendem necessariamente a coincidir), leva à mobilização política, tanto de elites como de massas. Sobre isso, vd. Gellner 1993.

⁵⁶ Trindade 2008, 53. A noção moderna de “público” é uma *categoria destinada a servir de fundamento e de legitimação da experiência* que, enquanto conceito legitimador, se opõe a ou impõe sobre o da “tradição” (Rodrigues 2007, 24). Veja-se também o comentário de Boyer à dicotomia público – privado (1996, 7-11).

tárias.⁵⁷ É o mito da “terceira via”, entre o liberalismo capitalista e o comunismo “ateu” e “materialista”, que procurava refundar as vivências sobre uma ideia de uma “sociedade orgânica”, onde “povo”, “Estado” e “Nação” se fundissem.⁵⁸

Nos anos 30, o espaço público ganha um carácter claramente autoritário pela legislação e as práticas do Estado Novo. Mas é, segundo Trindade, também o resultado de uma confluência entre a sua massificação e o crescente nacionalismo. Objecto de uma *guerra silenciosa pelo controlo dos símbolos e dos ritos*, para esta autor *o nacionalismo foi o orgulho patriótico com poder de massificação* (2008, 159). A cidade tornar-se-á, então, a paisagem para os signos do poder e da nação.

O monumento desempenha um papel destacado nessa nova “cultura” do espaço público, como instrumento de propaganda da nova sociedade e dos seus heróis e feitos, mas também porque caracteriza e singulariza um dado espaço.⁵⁹ Procura-se, nas cidades massificadas da sociedade industrial (ou, como em Portugal, semi-industrializada), construir uma “memória colectiva” capaz de forjar novas identidades colectivas. De outra forma, a utilização do monumento como “propaganda” coloca-o claramente numa lógica de sociedade de massas.⁶⁰

No caso de Lourenço Marques, considerar o espaço público da cidade como um espaço já massificado é, em verdade, mais uma premissa que um dado.⁶¹ O estudo dos próprios monumentos procurará reconstituir os traços da presença dessas “massas”. O ponto de partida é, portanto, que o espaço público onde os monumentos são implantados é um espaço público já massificado. Será entre as massas e as representações que o monumento medeia.

⁵⁷ Rosas, 2001, 1032. A melhor discussão sobre o conceito de totalitarismo em Portugal é Torgal 2009, vol. I, parte V (sobretudo p. 282ss). Vd. também as considerações sobre o conceito de fascismo em p. 337ss.

⁵⁸ Sobre a noção de uma “terceira via”, vd. Torgal 2009, vol. I, 337. O Estado é entendido, neste contexto, como a *projectão natural no plano político da Nação organizada* (*O Estado Novo...* s/d, 25, apud Torgal 2009, vol. I, 191).

⁵⁹ Isto tem raízes no culto republicano dos “grandes homens”. O exemplo clássico é Paris, vd. Michalski 1998, cap. 1. Para Portugal, veja-se entre outros Pereira 2006 e como fonte Braga 1884.

⁶⁰ Propaganda é um fenómeno que, na sua forma moderna, surge durante a primeira metade do século XX no contexto da aglutinação nacional e concentração urbana onde o papel do público se torna decisivo e a “plasticidade” do homem moderno se evidencia. Sobre propaganda, vd. Domenach 1975, Quintero 1992 e Clark 1997.

⁶¹ Alguns elementos que possam apoiar esta ideia encontram-se em Penvenne 1996. Ela argumenta que as mudanças importantes entre finais do século XIX e a década de 20 do século seguinte conheceram, especialmente durante a I República (relacionadas com o impacto combinado de conquista colonial e emigração crescente), abriram espaço para a experimentação e contestação de identidades, acessos e configurações sociais (com presença de grupos minoritários como mulheres, jovens, mulatos, etc. Este espaço público, apoiado por uma imprensa muito viva, é em grande parte eliminada pela legislação do Estado Novo. Vd. também Rocha 2000 e o cap. 4.3 deste estudo.

No período em consideração existiu, de acordo com J.M. Fernandes (2010, 237), a *vontade política de definir, ideológica e miticamente, um espaço colonial, procurando criar uma nova noção de Império, apoiada numa forte simbologia historicista e numa prática comemorativista*. Daí a importância de abordar os traços gerais da ideologia oficial do Estado Novo, ou seja, daquelas afirmações que se podem deduzir de discursos e escritos doutrinários,⁶² e que tiveram um impacto real, através da sua tradução em legislação e políticas, nas vivências reais e no imaginário da cidade. Por outras palavras, é preciso esboçar uma caracterização genérica das grandes directrizes do espaço público autoritário em contexto colonial.

O estudo de M.I. João enumera alguns elementos fundamentais do contexto político-ideológico do Estado Novo para compreender as suas práticas comemorativas, que por extensão tem um forte impacto no espaço onde estas práticas se desenrolam (João 2002, 92). São eles:

- 1) a exaltação do passado e da tradição dita nacional, mitificados e reinterpretados como fonte de legitimação e base para a reorganização social;
- 2) a afirmação de um nacionalismo integracionista onde Estado, Nação, e regime coincidiam: oposição política era, assim, anti-nacionalismo, e a defesa do Império um dever patriótico;
- 3) o carácter ditatorial do poder, que tornou as questões de representatividade um assunto de Estado.

A partir daqui podemos tentar esboçar algumas características fundamentais para pensar o espaço público de Lourenço Marques.

O nacionalismo português inclui desde as suas raízes nos anos 90 do século XIX uma forte vertente colonialista.⁶³ Fruto da longa reconceptualização do papel colonial do país após o *Ultimatum* de 1890, os tópicos coloniais emergem no seio do nacionalismo que desde esta altura ia sendo construído, preparando culturalmente o terreno para o salazarismo.

A ideologia imperial do Estado Novo pode-se resumir a alguns tópicos, que, legitimada por uma tradição e história assim invocadas, atribui uma “essencialidade portuguesa” às possessões

⁶² Em primeiro lugar, a sua sistematização em umas poucas “verdades” no famoso discurso de Braga (proferido a 26 Maio 1936, no âmbito do X aniversário do 28 de Maio, em Salazar 1937, 130-136) e os vários *decálogos* (vd. Torgal 2009, vol. I, p. 226-247). Fernando Rosas sintetizou estes “mitos fundadores” (2001, 1032-1037): o mito palingénico da comunidade nacional; o da essência ontológico nacionalista do regime; do “Império”; da ruralidade e da “pobreza honrada”; do carácter católico da identidade nacional; e da sua organização corporativa, “orgânica”.

⁶³ Vd. Alexandre 2000 e Monteiro e Pinto 2005.

ultramarinas. A sua base legal é o Acto Colonial (1930) e a natureza organicamente imperial da Nação Portuguesa nele postulada (2.º artigo), que transcende as categorias do espaço e do tempo.⁶⁴ Estes tópicos, longe de serem uma invenção ou imposição do Estado Novo, antecedem-no em grande parte e eram razoavelmente consensuais nos meios de onde vêm alguns dos agentes decisivos nos vários processos abordados nos capítulos deste estudo (colonialistas, políticos, militares).

A “histórica missão civilizadora”, “fardo português” conferido pela providência, implica uma “história contínua” de colonização de cinco séculos, mesclando-se com a própria história nacional. Isto fundamentará o postulado da singularidade do colonialismo português e da especial apetência colonizadora dos portugueses, que não procuraria, como os outros imperialismos europeus, o enriquecimento rápido e a exploração interesseira, mas em primeiro lugar a elevação dos povos “atrasados” à civilização. Por isso, um fardo que implica sacrifício e heroísmo, cuja história de sangue derramado em prol da civilização e da Nação justifica a presença colonizadora e impõe a continuação da “herança sagrada”.

Retenha-se, em primeiro lugar, o lugar central dado à história e à tradição no discurso ideológico colonial; o Estado Novo apresenta-se como a reactualização da essência tradicional da Nação, marcada pela sua natureza descobridora e civilizadora. O salazarismo, à semelhança de regimes afins, teve *uma política de reescrita/revisão da História como política da memória histórica [incluindo] uma estratégia de selecção, difusão e imposição de uma determinada memória, ou seja, de uma certa versão da realidade*. Tal visão da história só é compreensível em regimes de tendência totalitária, obrigados a *possuir uma verdade*.⁶⁵ A “nacionalização” do passado é, assim, parte de um projecto de hegemonização ideológica e monopolização do poder político que procura a *imposição de um imaginário histórico colectivo*, normalizado e oficial (Caldeira 1995, 121).

Um segundo ponto a reter é a ideia do “espaço colonial” como “prolongamento da nacionalidade”. “Portugal” estende-se a e inscreve-se no *espaço* colonial; estes territórios fazem parte integrante e inalienável do país. Para Armindo Monteiro, ministro das Colónias entre 1930 e 1935 e o arquitecto da renovação do domínio colonial português, a questão colocava-se assim: *Portugal pode ser apenas uma nação que possui colónias ou pode ser um Império. Este será a realidade espiri-*

⁶⁴ O Acto Colonial foi promulgado pelo Decreto n. 18570 (8 Jul. 1930), quando Salazar ocupava interinamente a pasta das Colónias. É anexo à Constituição de 1933, de acordo com o artigo 132.º (vd. Torgal 2006, vol. I, 475ss). Sobre a ideologia colonial, vd. Alexandre 2000 e 2005, Castelo 1998, Moutinho 2000, Paulo 2000 e Rosas 1995.

⁶⁵ Loff 2008, 77. Sobre a “verdade” (ou as verdades) do regime, vd. também Torgal 2006, vol. I, 565-614.

tual de que as colónias sejam a corporização.⁶⁶ Este “império” resultaria, além da extensão territorial, de uma *mentalidade particular*, que o Estado Novo procurará difundir.

Por isso a ideia que o Estado Novo defendia implicava a indivisibilidade do território nacional e a sua essencial “portugalidade”, bem como a necessidade de encenar e incutir o patriotismo colonial em colonos e nativos. As relações sociais no espaço colonial passam, naturalmente, por uma série de oposições, mais ou menos violentas, que formam a rede em que a hierarquia social, com os seus vários lugares e identidades se baseiam.⁶⁷ O espaço público será aquilo que representa a “cidade” e a “civilização”, em oposição à “selva” e ao “indígena”.

O segundo artigo do já citado Acto Colonial que, em 1933, é anexo à Constituição do Estado Novo e, como tal, se torna matéria constitucional, sintetiza estes pontos: *é da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas*. O “espaço colonial” terá que ser comemorativo e “nacional”, ou seja, precisa de uma história e de uma identidade. Por isso, Monteiro, quando fala na *intensa nacionalização dos homens e das coisas* e a *criação de uma mentalidade portuguesa* na África portuguesa, referindo, também, *a beleza de uma disciplina*,⁶⁸ sintetiza os quatro coordenados que dirigirão, genericamente, o presente estudo: **massificação, nacionalização, comemoração e disciplina**.

Daí a importância de considerar as práticas comemorativas, rituais e cerimónias, inserindo intervenções artísticas num campo de representações que não se limita às imagens das formas urbanas mas condiciona e é condicionado por discursos, ideologias e vivências. Daí, também, a tendência para o monumental, que por si já tem implicações patrimoniais e identitárias. Este estudo presta especial atenção às formas como estas ideias foram traduzidas em pedra, bronze ou cimento, e como a partir destas formas foi construído um “imaginário da cidade”.

⁶⁶ Monteiro s/d, 56. Sobre a figura emblemática de Monteiro, vd. Rosas 1996.

⁶⁷ Torgal repara que, apesar de ideias feitas ao contrário, o colonialismo português, *como todos os outros colonialismos, apesar das suas naturais diferenças, representou objectivamente uma política racista e de subordinação do preto ao branco* (2009, vol. I, 38). I.C. Henriques dá alguns exemplos da complexa hierarquia social nas ex-colónias portuguesas, assente em *ideologias que racial e culturalmente impõem e justificam a hierarquização dos homens rotulando-os, atribuindo-lhes ou negando-lhes funções, lugares, estatutos* (1998, 219), que incluíam, além das evidentes oposições em termos raciais e civilizacionais, também distinções entre, por exemplo, portugueses colonos e metropolitanos ou urbanos e rurais. As categorias básicas desta hierarquia são as do colonato, assimilação e indigenato, baseadas na dicotomia entre civilização e o selvagem.

⁶⁸ Apud Alexandre 2000, 225.

As especificidades já apontadas de Lourenço Marques – a ausência de um património histórico, forte influência estrangeira – implicam que estes pressupostos se traduzirão por uma política de uma clara construção e invenção.⁶⁹ Em relação a esta “política”, antecipa-se já alguns pontos importantes. Os processos de levantamento dos monumentos ou de edifícios representativos desenvolvem-se com relativa autonomia à intervenção do Estado central, a não ser os que eram da competência do Ministério das Colónias. A maioria era, no entanto, desenvolvido a nível local ou em estreita colaboração com entidades locais (nos capítulos seguintes, isto evidenciar-se-á).

Por isso, esta “construção” de um passado e de uma identidade, de um “património” monumental, não pode ser reduzido a um projecto puramente propagandístico do Estado Novo. Os monumentos abordados são, em certo sentido, necessários, e não redutíveis à imposição exterior de uma forma vazia e retórica.

⁶⁹ No sentido que o termo “invenção” tem em Hobsbawm e Ranger 1992.

Anexo de imagens

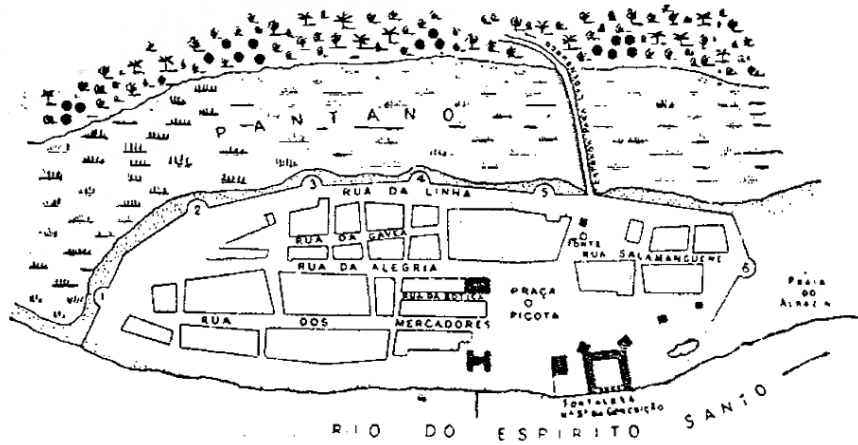


Fig. 1. Mapa de Lourenço Marques em 1876 (fonte: Loureiro 2004).

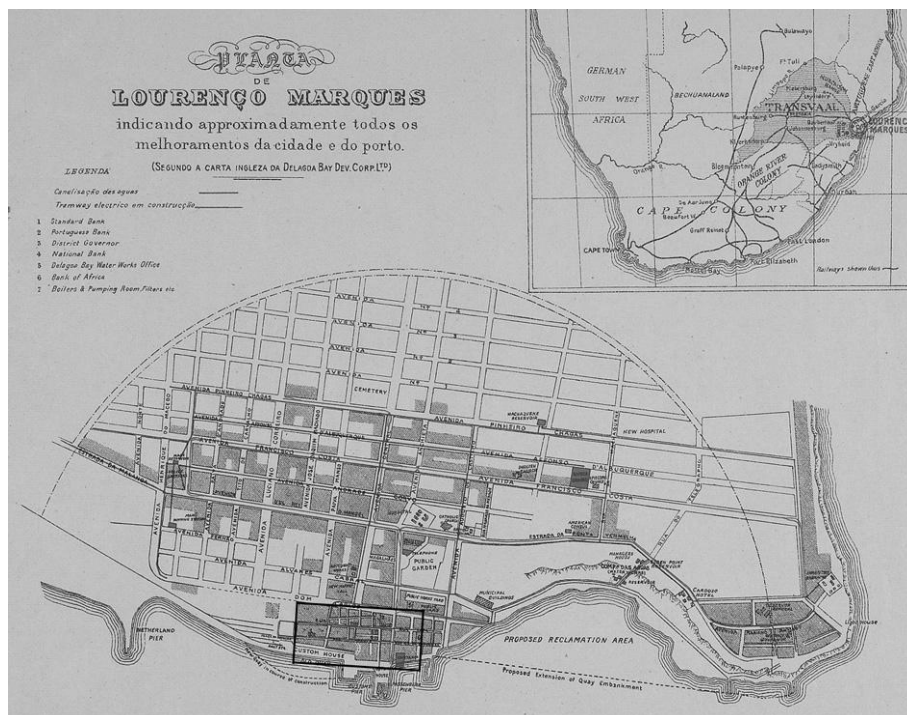


Fig. 2. Planta de Lourenço Marques, c. 1910 (fonte: Coleção digital de cartografia da Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl.pt/21979/1/>). A área delineada a preto corresponde mais ou menos à de fig. 1.

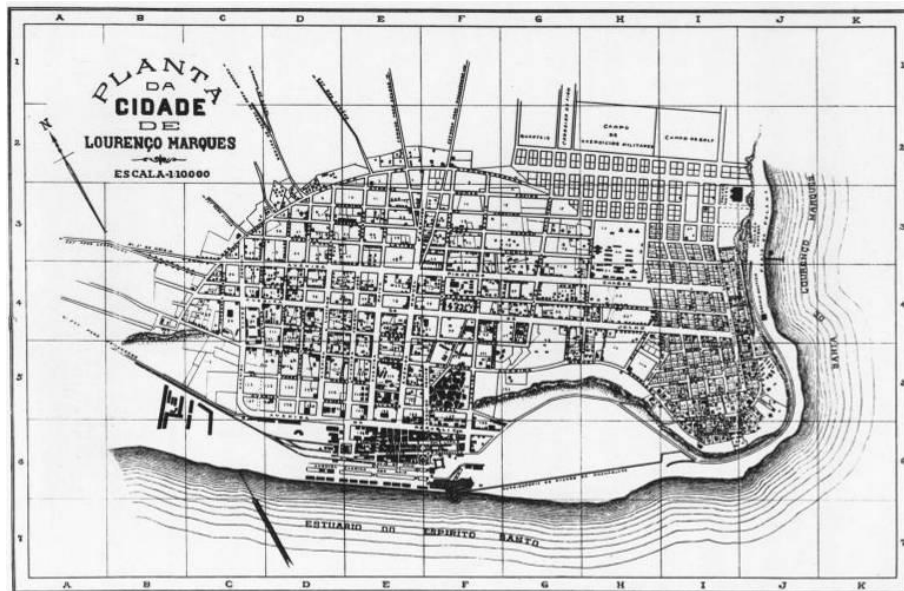


Fig. 3. Planta de Lourenço Marques, c. 1929 (fonte: Rufino 1929, vol. I).

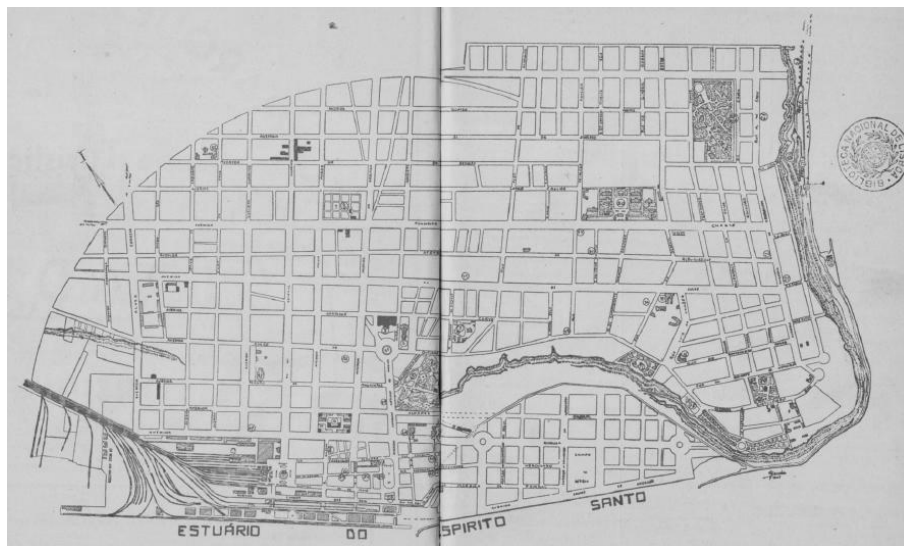


Fig. 4. Mapa turístico da cidade, c. 1946 (fonte: Lourenço Marques: Mapa..., s/d).

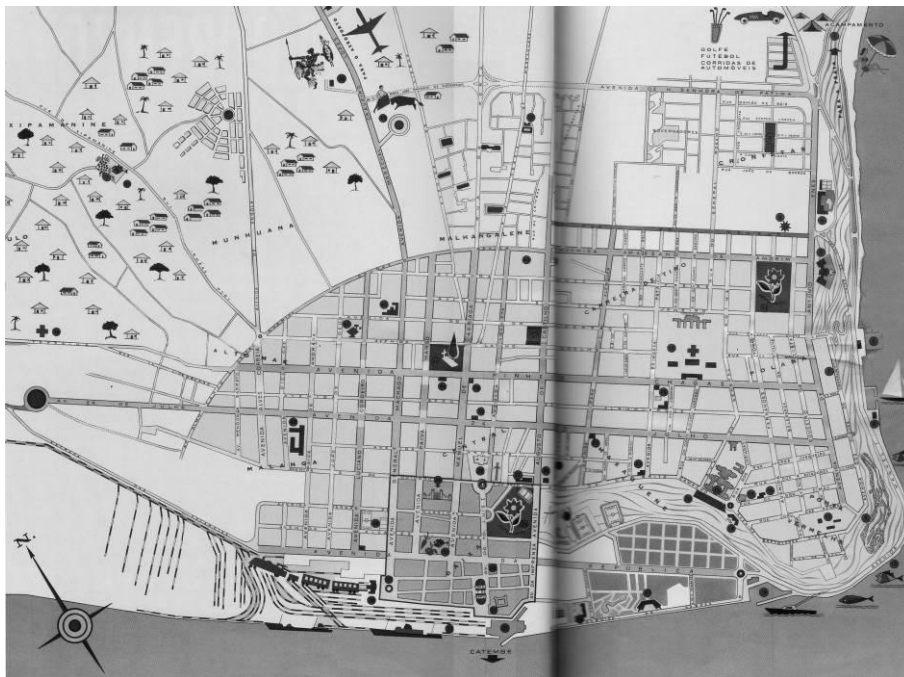


Fig. 5. Mapa turística de Lourenço Marques, 1965 (fonte: Loureiro 2004).

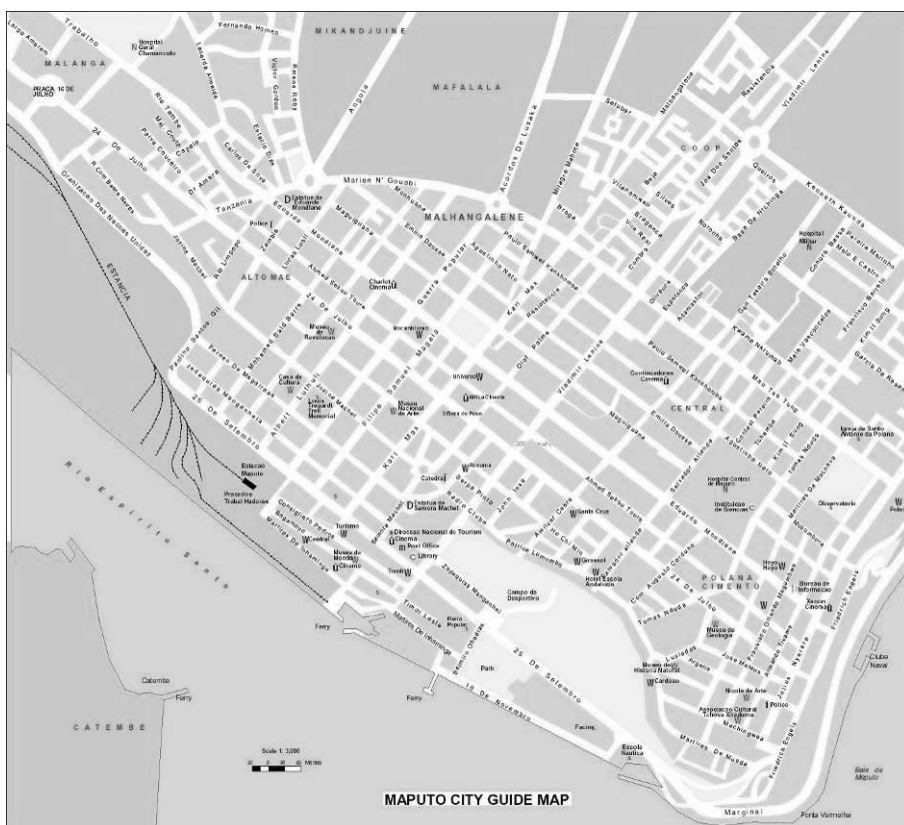


Fig. 6. Planta actual de Maputo (fonte: Club of Mozambique, <http://www.clubofmozambique.com/>).



Fig. 7 a 10. No sentido do relógio: dois estabelecimentos comerciais, Banco Nacional Ultramarino e Teatro Gil Vicente, 1929 (fonte: Rufino 1929, vol. III).

CAPÍTULO 3: O PADRÃO DE GUERRA DE LOURENÇO MARQUES

3.1. Contexto e programa: comemoração e nacionalismo

O patriotismo não é, para os portugueses, vã figura de retórica, antes sentimento nobilíssimo e profundo, gerador de abnegações e sacrifícios.
– Vieira de Machado (ministro das Colónias), discurso, 1942⁷⁰

O Padrão da Grande Guerra, inaugurado a 11 de Novembro de 1935 (data que comemora o armistício da Primeira Guerra Mundial), é o primeiro grande monumento levantado na Colónia de Moçambique desde o dedicado a António Enes em 1910, da autoria de Teixeira Lopes. Resultou de um longo processo desde a primeira proposta de homenagear os combatentes que, na Primeira Guerra Mundial, lutaram e morreram naquela província.

Fazia parte da campanha da Comissão dos Padrões da Grande Guerra (CPGG).⁷¹ Constituído por ex-combatentes, que tiveram por exemplo iniciativas semelhantes em França, a Comissão pretendia, através da erecção de monumentos comemorativos e a promoção de um culto cívico, resgatar do esquecimento aqueles que combateram e dignificar a memória do papel e do sacrifício de Portugal no conflito.⁷² A grande diferença em relação ao modelo francês, que muitas vezes tinha por base uma genuína iniciativa cívica e uma aceitação generalizada, é que a CPGG dizia-se lutar contra a indiferença ou hostilidade mais ou menos geral do público.⁷³ Neste contexto, a CPGG foi, de acordo com Correia (2010, 364), uma excepção à *incapacidade republicana de planear os alicerces de uma identidade colectiva unificadora*, realizando com sucesso os seus vários projectos.

A sua contribuição para a construção de uma memória nacional, a que a memória da guerra pudesse servir como agregador, como aconteceu em França, era, contudo, dominado por um tom vincadamente nacionalista, e é importante ressaltar o papel político desempenhado por vários dos militares que presidiam à Comissão na transição da I República para a ditadura militar e consequen-

⁷⁰ Discurso repr. em *Moçambique – Documentário Trimestral* (adiante citado como *MDT*), n. 31 (Out. 1942), 93.

⁷¹ Sobre a história e actuação da CPGG, ver Correia (2010). A própria Comissão, constituída em 1921 para erigir um Monumento aos Mortos em França, editou vários relatórios relativos à sua acção ao longo dos anos, além de um *Relatório Geral* (Comissão dos Padrões da Grande Guerra 1936, cit. adiante como *RG*), escrito pelo presidente, general Norton de Matos, quando a Comissão é dissolvida em 1936.

⁷² Em França, ainda durante a guerra foram sendo dedicados monumentos aos soldados mortos nas várias *comunes*, para virem a ter grande projecção. Além disso, a *Touring Club de France* vinha criando, após a guerra, uma rede de *bornes du front* que marcavam as linhas das frentes, onde a CPGG inaugura, em 1923, sete padrões, marcando o avanço máximo do invasor no antigo sector português. No seu estudo sobre este tema, A. Prost (1984) diferencia entre monumentos genuinamente cívicos, na maioria erigidos nos cinco anos a seguir ao Armistício, e monumentos patrióticos, que acentuam semanticamente a pátria, a glória e os heróis, quando instituições políticas procuram integrar estas práticas num culto mais nacionalista. Uma perspective geral sobre as políticas de memória da guerra a nível europeu, e suas abordagens, encontra-se em Ashplant, Dawson e Roper (2009).

⁷³ Para a CPGG, uma das intenções era, desde 1921, *fazer face às campanhas contra a intervenção de Portugal na guerra, que estavam alastrando, não de maneira violenta, mas aproveitando imperdoáveis esquecimentos e indiferença*. (*RG*, 10) Com larga representação do antigo Comando do Corpo Expedicionário Francês, também tratava de revalorizar o seu próprio papel.

te negociação do novo regime.⁷⁴ Encontra-se, desde o início, um programa de *intensa propaganda patriótica* ao lado da sua política de memória, baseado num nacionalismo que deveria exaltar o *esforço da Raça, manifestado na intervenção militar de Portugal nos diferentes teatros de operações da Grande Guerra* (RG, 11).

Tal nacionalismo exaltado tornar-se-á hegemónico durante os anos 30, a ponto de monopolizar as representações públicas por completo (Trindade 2008); mesmo Norton de Matos, que sempre se manteve a uma distância mais ou menos hostil do novo regime, considera retrospectivamente que a acção da Comissão fez surgir um *espírito novo* em todo o país, *como um facho de luz que varreu muita escuridão e muitas dúvidas e que difícil será apagar*.⁷⁵ “Espírito novo” que o salazarismo, invocando tal clareza e certeza, apropriara como o seu legado. A propaganda da comunidade imaginada como “Nação” marcará os monumentos erigidos pela Comissão na África portuguesa e o papel que deveriam desempenhar no espaço urbano.⁷⁶

Tendo inicialmente como missão o levantamento de um monumento em França, o âmbito do programa de monumentos comemorativos é em breve alargado a Moçambique e Angola.⁷⁷ Para o efeito são criadas Comissões Executivas nas capitais das províncias para angariar fundos e estudar as condições a que deveriam obedecer os monumentos.⁷⁸ Em Lourenço Marques aparecem duas questões que, de aparente carácter pragmático, implicaram escolhas de fundo, cuja resolução clarifica alguns dos pressupostos determinantes do programa do monumento, publicado em 1930.

Estas questões, que surgem ligadas ao papel do monumento no espaço público, definem-se, mesmo quando postuladas em termos estéticos, de acordo com critérios político-ideológicos.

O primeiro refere-se ao lugar da implantação dos monumentos em Moçambique e Angola, *assunto largamente debatido* (RG, 30). O projecto mais importante da CPGG foi o Monumento aos Mortos a erigir na França, razão inicial da sua existência e preocupação principal até 1928, quando é inaugurado. Uma hipótese inicial de situá-lo no centro de Paris foi abandonada, dada a dificuldade

⁷⁴ Nomeadamente Gomes da Costa. Vd. também Anexo I.

⁷⁵ Continua escrevendo que *[a] alma nacional, que durante a guerra fora minada pela mais nefasta e pela mais tenebrosa das propagandas, principiava a ver claramente o que representava o esforço, que a sua segurança e a sua honra tinham exigido ao povo português* (RG, 11).

⁷⁶ Falo de uma “imagem da Nação” no sentido como Anderson dizia que a nação *is imagined because the members [...] will never know most of their fellow-members [...], yet in the minds of each lives the image of their communion [... it] is always conceived as a deep, horizontal comradeship* (2006, 6).

⁷⁷ A inclusão dos monumentos que comemorassem a intervenção militar na África portuguesa no programa da CPGG terá sido decidida nas primeiras sessões. Em 1923 já há diligências em Moçambique no neste sentido (RG, 28).

⁷⁸ Em Lourenço Marques, esta comissão é constituída por ex-combatentes com estatutos sociais relevantes na cidade. Incluía também Manuel Simões Vaz, proprietário do mais importante diário da colónia, o *Notícias*.

de conceber e financiar um monumento que ali se impusesse visualmente. O monumento, projecto de Teixeira Lopes, acaba por ser colocado em La Couture, vila situada no antigo sector português e palco de maiores combates, acentuando a homenagem aos mortos [fig. 11].

Nas colónias, faz-se um raciocínio inverso: pensando inicialmente nos locais de maior combate, Quionga (Moçambique) e N'Give (Angola, mas tarde rebaptizada como Vila Pereira d'Eça, hoje Ondjiva), rapidamente é tomada a decisão de que os monumentos *melhor ficariam nas duas capitais[,] marcando uma fase decisiva da acção colonizadora de Portugal na África, onde os portugueses com pertinácia têm assinalado a sua passagem secular*.⁷⁹ Praticamente desde o início, estes monumentos aos mortos vão ser pensados como evocação do *maravilhoso Esforço da Nação* no desempenho da sua *missão colonizadora* (RG, 30).

Atendendo à geografia da guerra, com maior impacto no norte, zona de pouquíssima população branca, e influência negligenciável nas áreas urbanizadas, a escolha de situar o monumento em Lourenço Marques, no extremo sul, implica uma desvinculação dos lugares que ancoravam a memória efectiva dos eventos.⁸⁰ Por outro lado, a guerra implicou a implantação dos elementos finais do sistema colonial e a manutenção dos territórios ultramarinos ameaçados. Do ponto de vista colonial, haveria espaço para uma *celebração* da guerra e dos seus sacrifícios, numa perspectiva de longa duração.⁸¹

Decidida esta questão, a Câmara Municipal disponibiliza a Praça Mac-Mahon. Seria a única praça adequada, devido à sua área (que decorria da sua função de articular a antiga Baixa com a nova e espaçosa estrutura reticulada que caracteriza a expansão citadina para nordeste) e centralidade. Mas também era, face à pobreza de enquadramentos monumentais na cidade, a única praça apropriada para a solenidade desta homenagem, muito devido à Estação dos Caminhos-de-Ferro,

⁷⁹ Mais tarde, perante a solicitação de conselho por parte da Companhia de Moçambique, que governava os territórios de Manica e Sofala, acerca de um monumento semelhante, seguiu-se um raciocínio afim: tendo em conta a presença dominante de estrangeiros e a dimensão da cidade (a segunda da colónia), aconselhou-se que *este monumento glorificador dos nossos Mortos deverá ser também um atestado mais, e perene da Soberania Nacional nestes territórios*, tendo pedido uma proposta aos irmãos Rebelo de Andrade, autores do projecto de urbanização da cidade, sem que tenha tido resultado (RG, 68-70).

⁸⁰ O esforço de guerra em Moçambique foi, segundo um historiador, *gigantesca* (Pèlissier 1994, vol. II, 390, vd. cap. VIII e IX da ob. cit. para um estudo). Foram enviados perto de 20 000 soldados metropolitanos e mobilizados mais que 10 000 soldados indígenas, além de quase mil europeus estabelecidos na colónia, chegando aos 30 701 efectivos. Os 20 923 europeus fardados foram dizimados, devido sobretudo à total falta de preparação logística. Ao todo, houve 13 872 baixas (Afonso 2010). Após algumas escaramuças, em 1917 tropas alemãs invadem Moçambique da Tangânica (na altura território alemão e hoje Tanzânia) de onde só se retiram pouco antes do Armistício.

⁸¹ Newitt 1995, 427. R. Pèlissier ainda caracteriza o período de 1914-1918 pela erradicação dos últimos nichos de resistência através do esmagamento de uma série de levantamentos populares (1994, vol. I, 212).

*edifício monumental e condigno da grande cidade portuguesa de África.*⁸² Fora inaugurada em 1910, ao mesmo tempo que, através do Monumento a António Enes na Praça 7 de Março, o acesso ao porto era monumentalizado, inscrevendo, nesses dois “átrios de entrada” ligados às infra-estruturas vitais para o crescimento, uma visão para a cidade que a concebia muito para além das suas ainda modestas dimensões [fig. 12-13].

O facto de se levantar um monumento numa cidade onde conviviam e se confrontavam várias culturas – africanas, indianas, ocidentais... – tem algumas implicações, que nos levam à segunda questão de fundo. Esta é apontada por Azambuja Martins⁸³ em 1927: *[s]endo estes monumentos⁸⁴ fortes raízes de nacionalização da Colónia, a qual se torna urgente intensificar, muito apreciável seria o impulso da Metrópole, tanto mais que todas as grandes cidades de África do Sul têm já levantados os seus monumentos aos Mortos da Grande Guerra*, referindo o hábito de, em visita internacionais, depor coroas de flores neles, sendo por isso *bem sensível [...] a falta que se encontra na capital da Colónia* (RG, 116).

Estas indicações, que serão adoptadas, implicam uma dimensão nacionalista acentuada e uma funcionalidade política claramente identificada (a *nacionalização da Colónia* e o prestígio internacional) que, aos olhos de Azambuja Martins, tornariam o projecto um assunto de interesse nacional que justificaria o apoio metropolitano.

Neste contexto, a proposta inicial de erigir nas colónias réplicas das estátuas que Teixeira Lopes executara para La Couture foi rapidamente abandonada: tanto ao nível das formas e da iconografia, como pelas possibilidades de implantação que possibilitava, não correspondia aos desígnios referidos.⁸⁵ As reflexões sobre este assunto revelaram, contudo, algumas características que o monumento deveria possuir: “simplicidade” formal, uma escala adequada para se impor a uma envolvente arquitectónica relativamente pobre (com excepção da Estação) e certa representatividade (da “Nação” e da sua vocação colonialista) face à sua visibilidade internacional.

⁸² RG, 116. O edifício é articulado por três corpos em U. A fachada, profusamente decorada, centrada por uma torre, com um grande arco que contém a entrada, encimada por uma cornija com relógio e uma cúpula de ferro. Dois blocos laterais salientes de quatro águas emolduram a restante fachada, ritmicamente desenhada por arcadas (rés-do-chão) e colunatas (primeiro piso).

⁸³ Coronel do Estado Maior, então Governador do Distrito de Zavala (Camacho 1926) e membro da Comissão. Entregou neste ano, em nome do governador-geral, a primeira pedra do monumento à Câmara Municipal (RG, 116).

⁸⁴ Referia-se também ao monumento projectado para o cemitério militar de Goba, vd. o levantamento.

⁸⁵ A proposta foi abandonada após parecer do arquitecto Couto Martins, de 7 de Novembro de 1927, que desaconselhava a utilização de *qualquer forma arquitectónica* para a base, como acontece em La Couture, pois o *ambiente é pobre no conjunto*, o que o leva a defender a *simplicidade*. A melhor forma que encontrou era colocar as figuras *sobre fundo de verdura* num canto da praça (RG, 116). Uma ideia certamente demasiado romântica, e demasiado modesta, para as pretensões de glorificação da Nação.

A partir de 1928 é angariada, com base em contribuições de organismos oficiais e particulares, a maior parte dos fundos, de forma que em 1930 a Comissão Executiva pôde enviar a sua contribuição de 350 000\$00 (CPPG 1930). Completado o fundo e assentes as bases do concurso, este é aberto em Dezembro de 1930.⁸⁶ O programa distingue-se em vários aspectos – tanto ao nível estético como político – do que fora comum para esta tipologia.

Logo no início do programa é explicitado que *não é um monumento aos gloriosos mortos da Grande Guerra*; o objecto de comemoração era a algo mais abstracta *intervenção de Portugal na Grande Guerra*, evocando *o magnífico esforço colectivo da Nação* através da exaltação do *heroísmo de marinheiros e soldados europeus e dos valorosos e dedicados soldados africanos*.⁸⁷ Afastasse, assim, do culto dos mortos que, na metrópole, teve alguma propagação, em grande parte devido ao trabalho que a CPGG desenvolvera durante uma década.⁸⁸ A memória da guerra que se pretendia enquadrar na Praça Mac-Mahon não era de carácter funerário e comemorativo, mas sim uma afirmação, uma palavra de ordem e de confiança no futuro, abrindo-se à nova situação política.

Na única referência concreta que é feita à guerra de 1914-18 é nomeado um episódio específico, indicação que deveria constar da iconografia do monumento. Trata-se da *reconquista do minúsculo triângulo de Quionga, além Rovuma, única recompensa territorial que foi a inequívoca demonstração de que a nossa intervenção, decidida pelo Governo da República, 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*. A *recompensa*, pequena língua de terra no extremo norte da província sem qualquer interesse concreto, foi de sabor amargo, “vitória mutilada”, dados os custos humanos (Afonso 2010). A frase é, certamente, ambígua, e não se decide sobre o valor da guerra.

Esta posição, contrária aos objectivos iniciais da Comissão, parece ter sido uma espécie de manobra de navegação entre opiniões contraditórias no seio da ditadura militar e do novo Estado em construção (em que vários membros da Comissão participaram) acerca da participação portuguesa no conflito. Num quadro de hostilidade mais ou menos acentuada à I República e às suas

⁸⁶ Publicado no *Diário do Governo [DG]*, n. 297, s. III, 13 Dez. 1930. O programa é transcrito do *BGC* em Anexo II. Compara-se, por exemplo, com o projecto já referido para La Couture.

⁸⁷ Compara-se com o programa para o monumento de Luanda, publicado no mesmo ano. *[D]estinado a consagrar o Esforço da nossa intervenção militar na Grande Guerra*, há subtis mudanças de ênfase: em vez da redonda recusa de um monumento aos mortos, afirma-se que *não tem, somente, o intuito de glorificar os nossos Camaradas Mortos*; salienta-se a importância que deverá ser dada à *camaradagem* entre os vários corpos (marinheiros, soldados europeus e africanos e civis) que se empenharam em prol da pátria; e enquadra-se o esforço militar mais claramente numa campanha que realizou a completa pacificação de Angola (*RG*, 106).

⁸⁸ Em 1928, a inauguração em La Couture ainda era caso para reafirmar, acima de tudo, que *[o]s Mortos, que souberam viver a Vida da Pátria; os Mortos que souberam morrer no esplendor dum Ideal de Perfeição, dando-se heroicamente, não desaparecem* (*RG*, 18).

políticas, a construção de uma memória da guerra precisava de se legitimar acima de tudo pela preservação dos territórios ultramarinos e pela ideologia colonial. Daí que, afastando-se de alguma forma dos objectivos que a CPGG perseguira durante uma década, o passado seja aqui entendido de forma mais alargada e a centralidade deslocada do culto dos mortos para a afirmação da Pátria.

As memórias da guerra são reformuladas como episódio mais recente na história secular e providencial de Portugal como potência colonizadora. A própria utilização da palavra “padrão” remete para a estimada tradição dos padrões dos Descobrimentos, e era utilizada *na recordação desses marcos gloriosos que afirmaram o nosso esforço secular das descobertas e reconquistas e constituíram uma acção colonizadora persistente e eficaz na difusão da civilização europeia.*⁸⁹ Esta dimensão colonizadora, que, um ano antes, o Acto Colonial fez ingressar na própria *essência da Nação*, estende-se do passado *ao esforço da nossa geração*, incluindo aqueles que agora, herdeiros dos sacrifícios dos combatentes, se dedicariam, após a consolidação da posse, a *construir* o “Império”.⁹⁰

Em parte, tal aproximação ao nacionalismo vigente é fruto das condições que vimos caracterizar o processo anterior, mas também é preciso ter em conta que este era já um tempo de celebração (e de hegemonização) dos valores que a Comissão tinha vindo a lembrar e defender. Neste aspecto, a CPGG aproxima-se da cada vez mais presente “mística do Império” (Léonard 1998), a cuja construção, através de vários dos seus membros, estava institucionalmente ligada.

Esta dimensão trans-histórica, ultrapassando o significado específico do acontecimento comemorado, tem dois componentes políticos relevantes. A indispensabilidade da comemoração da Grande Guerra que, no programa, é apontada, deve ser entendida no contexto urbano em que a nacionalidade entrava em fácil contacto com influências exteriores. Destinado a Lourenço Marques, *grande capital da nossa África Oriental, cidade cosmopolita*, pretende-se, o monumento conducente à sua “nacionalização”, como já Azambuja Martins propusera. Por isso é também dedicado aos contemporâneos, os *compatriotas* que participam no *engrandecimento* da província. Assume, neste

⁸⁹ Sobre o papel de padrões e cruzeiros nas práticas comemorativas, vd. também João 2002, 414-417.

⁹⁰ É no contexto desta concepção nacionalista da dimensão colonial do país que a restrição do concurso a arquitectos e estatuários portugueses é explicada, pois *[s]ó estes poderão compreender e sentir o alto significado patriótico do monumento*, veiculando o conceito da cidadania e a capacidade artística a um “sentimento nacional”. O programa para Lourenço Marques contemplava (como complemento prático deste *nacionalismo artístico*, para usar uma caracterização emprestada de A. Quadros, 1963, 28) várias formas de controlo sobre a realização do monumento, que completam as especificações já claras relativamente aos objectivos: além de uma representação de peso no júri (40%), que poderá sugerir a modificação de detalhes para *melhorar o efeito artístico*, o projecto tem que passar pela aprovação da Comissão que em qualquer momento poderá *aceitar ou propor qualquer modificação*. As citações são ainda do programa para o monumento.

aspecto, uma função social didáctica, de reforço do *sentimento nacional* e das vocações colonialistas, de salvaguarda das influências estrangeiras.

Como tal, o que está em causa é, mais que comemorar um passado, encenar um presente e um futuro, de acordo com desígnios políticos e uma visão bastante específica da actuação do monumento no espaço público. Como a CPGG afirmava noutro lugar, pretendia-se, através da visualização de uma *página imortal da nossa geração [...], marcar com esses Monumentos a decisão do momento histórico, em que vivemos* (RG, 19-20).

Tal entendimento determina as indicações formais, onde se nota a *'febre' de ostentar formas refrescadas de representação* notada por Francisco Bethencourt (1998, 468) na transição da década: *uma concepção moderna, no espírito, na matéria e na forma, sintetizando a nobreza, a abnegação e a heroicidade do nosso povo metropolitano, e a lealdade, o valor e a amizade fraterna do nosso povo colonial. Por isso, [a] Comissão não aspira às formas clássicas, embora as mais requintadas e puras, que ficariam deslocadas nessas novas terras de África, mas também não deseja um modernismo de fantasias inconsistentes.*⁹¹ Pede-se um modernismo equilibrado, portanto, como vinha sendo proposto no meio artístico metropolitano e que o Estado Novo, através de instituições como o Secretariado Nacional de Propaganda, iria promover nesta década.⁹²

⁹¹ O programa para Luanda contém indicações semelhantes. Nesta cidade, também ficariam deslocadas as formas clássicas, o que contudo não implicava aceitar-se *divagações inconsistentes do modernismo* mas sim *aquisições já equilibradas e assentes, as quais caracterizam e honram uma geração, definindo a nossa época na História da Arte* (RG, 102). Neste contexto, cabe referir que, segundo Rita Mega (R.M., “Os Monumentos aos Mortos da Grande Guerra”, Pereira 2005, 405), esta tipologia deu, em Portugal, *lugar a uma nova monumentalidade, situada entre o academismo e o modernismo*. Sobre este temática, vd. também Young 1994.

⁹² Vd. Acciaoui 1991 e Esquível 2007, 71ss.

3.2. O monumento como alegoria nacional

Em verdades alegóricas as coisas acontecem frequentemente como com mergulhadores, que raramente emergem da água no lugar onde o nosso olhar os espera...
– W.J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, 1776⁹³

O projecto vencedor é do escultor Ruy Roque Gameiro e do arquitecto Veloso Camelo Reis [fig. 14].⁹⁴ Aprofunda algumas tendências já experimentadas por Gameiro no Monumento aos Mortos em Abrantes e pouco antes por Maximiano Alves e Guilherme Rebelo de Andrade no de Lisboa (1925-1931). A sua originalidade descobre-se pelo confronto com estas obras; pode ser considerado um dos pontos de chegada da tendência, detectada por L.A. Matos (2007, 189), da monumentalização de carácter nacionalista desta tipologia.⁹⁵

O projecto satisfaz plenamente as exigências identificadas.⁹⁶ A arquitectura simples e depurada do plinto ostenta os elementos comemorativos (as inscrições e quatro baixos-relevos que representam outras tantas batalhas travadas em solo moçambicano entre 1916 e 1917), suportando a possante alegoria pátria, que completa os 14,30 metros de altura do conjunto e o domina completamente [fig. 15-18].

De vestes largas e expressão severa, modelada com linhas duras e planos simplificados, apoia com a mão esquerda escudo e espada, enquanto a outra segura as armas nacionais. A sua aparência musculada, agressiva, acentuado por uma serpente ao lado, é ao mesmo tempo suavizada pelo jogo das curvas, conjugando bem com as linhas neoclássicas da vizinha Estação dos Caminhos-de-Ferro, rematadas pela grande cúpula, a que imprime de alguma forma outra gravidade [fig. 19-21].

⁹³ Tradição minha (a frase original é: *In allegorischen Wahrheiten gehet es vielmals wie mit Tauchern, welche selten an dem Orte aus dem Wasser wieder hervorkommen, wo unsere Auge sie erwartete...*, Winckelmann 1776, 121).

⁹⁴ A bibliografia dedicada a esta obra é escassa, limitando-se a breves apontamentos no contexto dos Monumentos aos Mortos, área onde também se sente falta de estudos mais exaustivos. Ver Matos (2007, 187-196), Saial (1991, 40-49) e Mega (“Os Monumentos aos Mortos da Grande Guerra”, Pereira 2005, 405-407). Sobre o escultor e sua obra, com igual défice de estudos, ver Amaro Júnior (1943) e J.F. P[ereira], “Gameiro, Ruy”, Pereira 2005, 319-321.

⁹⁵ L.A. Matos aponta o monumento de Abrantes, com projecto resultado de um concurso de 1929, como exemplo. Mas se este é *uma excelente massa em que avulta a figura da Pátria*, no monumento em Lourenço Marques a sua representação solitária *melhor impõe uma notável qualidade plástica, forte e serena. A sua rara dignidade formal faz desta estátua, sem dúvida, a melhor de todas as do género na escultura portuguesa* (França [1974] 2009, 189). O monumento de Abrantes foi tardiamente inaugurado em 1940, o que era possível, já *deslocado da homenagem que originariamente fora*, pela recuperação da *imagem da pátria que também era* (Acciaiuoli 1991, 691). Isto liga a qualidade plástica e consequente autonomia formal à possibilidade de uma deslocação do seu significado.

⁹⁶ É significativo que os amplos meios de controlo por parte da CPGG estipulados no programa não foram utilizados. A maquete do monumento não sofre alterações na sua versão final, fora do alisamento dos planos e maior rigidez nas figuras, próprios do processo de transposição à pedra, e o teor da inscrição da face frontal do plinto: em vez do proposto *Ao esforço heróico das Tropas Portuguesas* acaba por ser *AOS / SEUS COMBATENTES / EUROPEUS E AFRICANOS / DA / GRANDE GUERRA / PORTUGAL*, reflectindo talvez a crescente importância das tropas regulares coloniais (as companhias indígenas). Na face posterior mantém-se as datas que balizam o conflito, 1914-1918.

A Memória descritiva dos autores responde genericamente aos critérios estipulados no programa do concurso, propondo-se resolver a dupla dimensão de comemoração e celebração através da figura da Pátria.⁹⁷ A estrutura do conjunto é organizada pela relação entre esta figura e as representações históricas no plinto, dois níveis que correspondem a dois níveis simbólicos – um de representação histórica-comemorativa e outra alegórica.

Os quatro baixos-relevos da base 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, a figura da Pátria Portuguesa, serena e forte*. Não procuram representar fielmente os acontecimentos históricos, mas acentuam uma dimensão genérica que os transcende.⁹⁸ A imagem é a da *tropa de África*, ecoando as campanhas do final do século anterior.

A “acção heróica” é transmitida pelos rostos determinados e os corpos tensos, enquanto a dimensão construtiva é veiculada por um vigoroso jogo de linhas verticais e diagonais.⁹⁹ Tanto a luta e o sacrifício como o papel estruturante ao nível da composição são partilhados por soldados metropolitanos e africanos. Estes *aguentam e amparam o pedestal, que com o seu próprio corpo defendem e elevam aos olhos de todos, o símbolo pelo qual se bateram*, sublinhando a sua fraternidade no mesmo pensamento.¹⁰⁰

A base, a pouca altura do solo, é um suporte intencionalmente menorizado para mostrar, *altiva e dominante, a figura da Pátria que, por si só e pelo seu nome se avoluma do solo majestosa e augusta*, para receber *sem artifícios de pequenos detalhes, a gigantesca ideia de perpetuar pela pedra os feitos e sacrifícios portugueses*. É este conceito político, *a parte fluida e espiritual da ideia*

⁹⁷ As citações que se seguem são da parte justificativa da Memória descritiva, transcrita em *RG* e junta em Anexo II. O projecto, aparentemente, perdeu-se.

⁹⁸ De facto, as legendas dos relevos (as indicações das batalhas a que estes se referem) foram posteriormente decididas com base num parecer de Gago Coutinho da Comissão de Cartografia do Ministério das Colónias (*RG*, 120).

⁹⁹ Esta função estrutural de suporte representado através de iconografia figurativa no pedestal tem antecedentes nos dois gigantes do pedestal do Monumento aos Mortos em Lisboa, mas também, de outra forma, no Monumento a Carvalho Araújo em Vila Real, de Anjos Teixeira (Matos 2007, 191).

¹⁰⁰ Para o papel real dos africanos na guerra, vd Pèlissier 1994, vol. II, 390, que refere a mobilização forçada de perto de 90 000 africanos como carregadores, em péssimas condições (não há qualquer número sobre mortos). Nota-se que o destinatário desta mensagem de *cooperação das raças* não era o “indígena”, mas o “civilizado”, especialmente o português. A representação da *fraternidade* funcionaria, em termos marxistas, como uma resolução imaginária de contradições reais (a definição é de Jameson 2008 [1979], 94), garantindo que a segregação social vigente era, na realidade, um edifício social harmonioso. Não obstante, é o único monumento português em Moçambique que retrata africanos de forma favorável e o único que se mantém inalterado no seu lugar.

*congemina*da visualizada através da estatuária, que é objecto de homenagem, mais que os combatentes e os mortos.¹⁰¹

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.

Na mão direita, a figura segura um fragmento de um tradicional padrão dos descobrimentos em que estão talhadas as armas nacionais. Esta referência ao padrão, colhida no programa e fluentemente inserido no conjunto numa tradução quase literal, simboliza a reconquista do triângulo de Quionga, que *por ser nossa e por nos ser tirada, obrigou a tantos sacrifícios*. Palimpsesto, padrão representado num padrão, este fragmento formula plasticamente a 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.

A tipologia dos monumentos aos mortos funda-se numa dialéctica terapêutica entre o individual e o colectivo que tem a sua expressão exemplar na figura do Soldado Desconhecido – uma representação colectiva (nacional) de sofrimento partilhado que dá corpo comum a uma memória traumática. É um túmulo vazio, que representa, ou onde repousa mesmo, um soldado anónimo. A representação genérica de sofrimento tem na base, frequentemente, os nomes dos mortos locais, estabelecendo uma relação entre a imagem comum e a memória individual. O “vazio” da representação é uma imagem da nacionalidade em que cabem os mortos privados de cada membro desta comunidade.¹⁰² No culto aos mortos, recebe um conteúdo concreto (dolorosamente concreto, mas partilhado).¹⁰³

Vimos como, no processo que determina o programa, um projecto construtivo de uma imagem da “Nação” se sobrepôs ao funcionamento próprio desta tipologia. Não se trata de um monumento fúnebre, mas sim de uma afirmação de vitória e de uma identidade nacional, transmitida

¹⁰¹ Isto é uma configuração original na tipologia. O papel normal das alegorias femininas era o de *simbolizar a dor indissociável do conflito, a defesa da Pátria ou a glória eterna que acompanhará os mortos na memória colectiva* (R. M[ega], “Os Monumentos aos Mortos da Grande Guerra”, Pereira 2005, 407).

¹⁰² *The public ceremonial reverence accorded these monuments [cenotaphs and tombs of Unknown Soldiers] precisely because they are either deliberately empty or no one knows who lies inside them, has no true precedents in earlier times* (Anderson 2006, 9).

¹⁰³ Vd. o estudo já citado de Antoine Prost (1984).

através da sua figuração humana na “Pátria” face àquilo que a ameaça.¹⁰⁴ É a partir do papel e da configuração da alegoria que podemos abordar esta transformação.

A figura alegórica é uma personificação. A sua concepção tradicional é a de *dizer, discurso, imagem ou quadro, que representa uma coisa, e dá a entender outra*, devendo representar-se em *figuras simbólicas com os seus atributos recebidos e conhecidos, a fim de que sejam facilmente compreendidos pelos espectadores*.¹⁰⁵ O que aqui importa é que a forma destes metáforas, os atributos, são *recebidos* (através da tradição e convenções) e, por isso, publicamente *conhecidos*. Constitui, assim, uma “linguagem comum” das artes.¹⁰⁶

No monumento oitocentista servia essencialmente para introduzir uma dimensão narrativa na representação figurada de acontecimentos e personagens históricas; enquanto ornamento, orienta a leitura do “facto” histórico e insere a memória numa narrativa de progresso linear. Organiza assim as relações entre espaço público e virtudes privadas, *dreaming an entrance into the realm of history*, para usar palavras de J. Whitman (2000, 282). Colocada no pedestal ou acompanhando a estátua principal, criava *um segundo plano de interpretação que só se torna acessível para aqueles que procederem à sua codificação* (Regatão 2010, 37). Constitui, portanto, um espaço de leitura ordenado pela capacidade de descodificação e os correspondentes conhecimentos culturais do espectador.

O papel constitutivo da alegoria fora já posto em causa neste século XIX, sobretudo ao nível da literatura. A alegoria era então desfavoravelmente comparada com o “símbolo”, aparecendo a primeira *como secamente racional e dogmática na sua referência a um significado que não é por si constituído, enquanto o símbolo se funda numa unidade íntima entre a imagem que emerge nos sentidos e a totalidade supra-sensorial que essa imagem sugere* (De Man 1999, 209). É considerada um signo mediatizado, aleatório, que aponta para algo além dele próprio em vez de ir beber a sua capacidade de significação na sua própria forma.

¹⁰⁴ António Ferro formula esta transformação da figura fúnebre do Soldado Desconhecido num símbolo redentor da Nação e legitimador do poder, a partir do papel desta figura no primeiro aniversário da “Marcha sobre Roma”. *Todas as nações que entraram na guerra souberam guardar, com ternura e carinho, como um tesouro encantado, o seu Soldado Desconhecido, o futuro redentor. Aos Soldados Desconhecidos de todo o mundo, à semelhança do que aconteceu com o Soldado Desconhecido da Itália [isto é, Mussolini], há-de chegar a hora suprema, a hora sagrada da ressurreição* (Ferro 1927, 63).

¹⁰⁵ Rodrigues 1875, 30. Uma definição mais recente, no âmbito das artes plásticas, é *composição figurativa [...] representando personagens identificáveis pelos seus atributos que procuram traduzir conceitos ou ideias abstractas de vária índole* (Teixeira 1985, 17); outra definição geral é uma *concatenação de metáforas destinadas a tornar acessível a uma imaginação concreta um conceito intelectual abstracto* (Caprettini 1994, 247-250).

¹⁰⁶ O termo é de Winckelmann que, em 1766, propunha refundar a arte em tal linguagem comum, derivada da autoridade dos Antigos e da Natureza, para fazer face ao que via como a “decadência” da arte (Winckelmann 1766).

Este confronto entre alegoria mediatizada e a imanência da forma no conteúdo do símbolo, simultaneamente singular e universal (que, no artigo citado, De Man contesta), tem eco nos debates artísticos que tiveram lugar em Portugal desde meados dos anos 20.¹⁰⁷ Procura-se uma arte ao mesmo tempo “moderna” e “portuguesa”, que é resolvida entre o *classicismo austero, discreto e estático* que Diogo de Macedo advogava¹⁰⁸ e um “naturalismo simplificado” ou *modernismo com ordem*, como dizia António Duarte (1985, 207). Em ambos os casos, opõe-se à *retórica torpe*, à *artificialidade literária* que eram denunciadas nos monumentos oitocentistas.¹⁰⁹

Ora, é à nacionalidade que se recorre para colmatar a falta de referências comuns que resultava da perda do que era, afinal, a “língua comum” dos significados convencionais académicos, evitando o questionamento do próprio estatuto da arte a que os “modernismos” levavam. Propõe-se uma nova “arte nacional” equidistante de naturalismos “líricos” e “febris” e de modernismos “incompreensíveis”, de que o programa do Padrão é, de resto, exemplo.

A partir destas breves considerações, evidenciam-se algumas particularidades do Padrão. O significado dos atributos alegóricos é algo aleatório e parcialmente irrelevante. A título de exemplo, a serpente representa, como vimos, o génio científico dos descobridores, baseando-se, aparentemente, no livro uso do seu significado tradicional ligado à medicina e à ciência. Mas, como já L.A. Matos notou, mais importante do que a sua simbologia *mais ou menos perceptível* é o valor genérico de *perigosidade* (2008, 195).

Também J.F. Pereira, que lembra que já no seu tempo de estudante Gameiro tinha *fama de inconformista*, fugindo aos cânones académicos, fala em *[a]lguns adereços, porventura dispensáveis, que não alteram a clareza expositiva nem a escala do monumento*.¹¹⁰ Isto é, esta “clareza” não decorre da legibilidade enquanto alegoria.

O uso liberal e opaco da tradição iconográfica implica que entra, pois, em ruptura com o cânone “domesticada” da alegoria oitocentista, regido pelas normas de “clareza” e “propriedade” e garantido pelas tradicionais “equivalências” académicas.¹¹¹ Os atributos obedecem a uma lógica que é, mais do que iconográfica, plástica. Aplica-se a caracterização da obra de Gameiro por J.F.

¹⁰⁷ Esquível 2007, especialmente p. 21ss e 71-79. Vd. também a discussão sobre a diferenciação entre escultura e estátua em Matos 2007, 292-296.

¹⁰⁸ Apud França 2009, 184.

¹⁰⁹ Vd. entre outros Portela 1987 e 1997

¹¹⁰ J.F.P[ereira], “Gameiro, Ruy”, Pereira 2005, 320. Vd. também Amaro 1943, 12ss.

¹¹¹ Significativa é uma alegada interpretação popular que aparece frequentemente em guias e *sites* turísticos. A figura feminina homenagearia uma mulher que matou uma perigosa serpente num pote de água a ferver, livrando a cidade do perigo, mais próxima das mitologias e contos africanos.

Pereira: *predomina o sentimento da escultura enquanto massa pétrea, conjugando volumes densos mas tratados de modo sintético*, que corta com a narratividade oitocentista.¹¹² Gameiro sacrificou a narratividade que a alegoria servia à força de uma imagem escultórica. É antes de tudo uma “massa granítica” que domina a praça e as multidões.¹¹³

Se no monumento oitocentista a alegoria estruturava o acesso à “História” pelo “capital simbólico”¹¹⁴ do espectador, o recurso a uma cultura erudita na interpretação torna-se problemático no contexto da massificação do espaço público. *Cada vez menos usadas nos monumentos [do Estado Novo] eram as alegorias, que pela sua potencial complexidade iconográfica, podiam ser duvidosas, o que conduziria a uma leitura menos objectiva.*¹¹⁵ É face à necessidade de uma leitura “objectiva”, isto é, de uma leitura acessível e facilmente controlável, que se esclarece o novo papel da alegoria.

Em causa está uma inversão do modelo oitocentista, que J.G. de Abreu também observou no Monumento a José António Almeida (1933-1937). O que ali se definiu *não era apenas uma estética, mas sobretudo uma lógica monumental: a lógica de uma monumentalidade estatuária, simultaneamente afim e inversa em relação à do oitocentismo. Afim, porque baseada ainda no culto dos grandes homens. Mas inversamente, também, porque, são contrários ali os lugares e, correlativamente, os estatutos, da figura do homenageado e da alegoria que acompanha* (2006, 410-411).

Onde no modelo oitocentista a posição dominante do homenageado traduzia, *topologicamente, a medida do seu valor ou a aura da sua glória*, servindo as alegorias na base de elemento de mediação, no diálogo fenomenológico que se estabelece entre o homenageado e a plebe, aqui é à alegoria que é atribuído o papel cimeiro e a augusta glória, servindo, inversamente, o homenageado de mediação entre as massas e a Nação, que aquela prefigura.¹¹⁶

A alegoria, de ornamento, monumentaliza-se, torna-se imagem autónoma, e isto implica uma outra relação entre representação e as massas.

¹¹² J.F.Pereira., *ob. cit.*

¹¹³ Nota-se que, na verdade, o Padrão fora talhado não em granito mas num calcário que na altura era explorada em Cabris (perto de Sintra), material relativamente económico de tonalidades cinzentas e escuras, que, julgavam os autores, *bem domina[ria]m o céu forte das paragens ardentes do continente africano.* (Memória descritiva)

¹¹⁴ A terminologia é de Pierre Bourdieu. Veja-se também a sua definição de “poder simbólico”: *poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo* (1989, 14).

¹¹⁵ E. D[uarte], “Monumento”, Pereira 2005, 404.

¹¹⁶ 2006, 411. Tal seria a *tradução fiel do modelo que inspirava a Constituição Portuguesa do Estado Novo* (ibid), deixando antever uma dimensão ideológica constitutiva desta reorganização formal. O monumento é projecto de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida, que também modelará a lógica continuação destas alegorias musculadas, autonomizando-a completamente na *Soberania*, peça central da Exposição do Mundo Português de 1940. Aí também se podem referir, de Barata Feyo, *A Raça* (na Exposição Internacional de Paris, 1937) e *O Império* (também de 1940).

A “história” que é representada na base é, no Padrão, legenda da “ideia” figurada da pátria. Nos termos do tradicional emblema alegórico, é o *subscriptio* que indica a leitura do conjunto como instrução política. Daí o esvaziamento da representação histórica: as “façanhas heróicas” são “des-historizadas”, como representações genéricas de *luta e sacrifício*, tornando-as equivalentes a tantas outras; tornam-se objecto de uma leitura também alegórica.

Esta alegoria não é um “ornamento imaginativo” do desenho racional, segundo as normas de clareza e propriedade, como se poderia definir a alegoria académica.¹¹⁷ As suas “virtudes” são as da deslocação da significação, a apropriação ou confiscação de um imaginário (elementos iconográficos tradicionais – a serpente, a espada, o padrão) para reinterpretá-lo como algo diferente.

Os próprios materiais e processos de construção são tocados pelo impulso alegorizante que, como vimos, se funda sobre a ideia da nacionalidade. Apesar de a execução metropolitana do monumento ser sobretudo uma questão prática, “naturalmente” é feita uma leitura (alegórica) dos materiais e técnicas: *[p]edra arrancada do solo de Portugal, trabalhado pelos operários e artistas de Portugal*.¹¹⁸

O monumento alegórico representa, portanto, estabilizada na pedra, uma hierarquia, através de equivalências entre valores formais e morais, entre estrutura plástica e estrutura social.

¹¹⁷ Vd. p. ex. Owens 1980a, 76.

¹¹⁸ *MDT*, n. 4 (Dez. 1935), 133.

3.3. Práticas rituais: o monumento no espaço público

In a ritual, the world as lived and the world as imagined, fused under the agency of a single set of symbolic forms, turn out to be the same world.
– Clifford Geertz, “Religion as a cultural system”, 1966¹¹⁹

Nos grandes desfiles festivos, em reuniões gigantescas, em espectáculos de massas de tipo desportivo e na guerra [...], as massas revêem-se a si próprias.
Walter Benjamin, “A obra da arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, 1935¹²⁰

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.¹²¹ A implantação do monumento na praça fora acompanhada pela criação de grandes espaços vazios, apropriados para as cerimónias de massa. Na segunda metade dos anos 30, a Praça MacMahon é o lugar por excelência de um extenso leque de cerimónias públicas, comemorativas e solenes amplamente promovidas pelas instituições do Estado Novo.

Até 1935 a Praça MacMahon 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 de enquadramento colorido do monumento. A monumentalidade e o “sentimento nacional” são como que decorados pela “formosura” cosmopolita da “cidade das acácias” [fig. 22-23].

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.¹²² É ainda o

¹¹⁹ Em Geertz 1973, 112.

¹²⁰ Em Benjamin 1992, 111.

¹²¹ A *política do espírito* em contexto colonial define-se como a divulgação de valores culturais metropolitanos, a fim de imprimir à sociedade colonial *molde e direcções desse nacionalismo do espírito que é a pura forma de cristalização do nacionalismo* (MDT, n. 11, Set. 1937, 111). Pretende-se *portugalizar* o ultramar. Uma das formas era o “Dia da Metrópole”, organizado pela Sociedade de Geografia de Lisboa, que se destinava à *realização de festas de carácter patriótico que façam vibrar a alma portuguesa de entusiasmo e de carinho pela pátria distante* (Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa [BSGL], número comemorativo do dia da metrópole e da semana da sociedade de geografia em Lourenço Marques, 1937, 1)

¹²² 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; até lá, só há notícia da sua celebração em 1937); 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. Além disso, há comemorações irregulares, como a da decisão arbitral do presidente MacMahon, de que há somente notícia em 1936 ou o I Centenário do Nascimento de Manuel António de Sousa (1935).

lugar genérico de representação de “Portugal”, onde os recrutas fazem o juramento à bandeira¹²³ e protagonistas do poder portugueses ou estrangeiros são recebidos. A partir de 1940, as comemorações não estritamente militares são desenvolvidas na Praça Mouzinho de Albuquerque, que se constituiu como principal palco cerimonial.¹²⁴

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”* (1943, 26).

A *literacia universal* das massas que para Greenberg (1939) nivelava o espaço público (impondo o *kitsch* generalizado) é também para Amaro cegueira e ignorância.¹²⁵ O confronto entre este *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. A escultura no espaço da praça pública não tem, no texto de Amaro, significado próprio: é afirmação de uma presença capaz de ser representação e símbolo, mas não tem por si um predicado. É, como signo, essencialmente vazia, que só uma dialéctica de distâncias (de acessibilidade, aproximação e distanciamento) com as massas pode estabilizar.

Para usar as palavras algo ambíguas de Paul Valéry a respeito da “ditadura” (em geral e a de Salazar), o “espectáculo da ditadura” é *l'exploitation de la sensibilité*. Nele, *certaines biens très sensibles seront assurés à la masse de la population, – les uns, réels, les autres, imaginaires*.¹²⁶ A “aleatoriedade” dos elementos alegóricos que foi identificada no Padrão de Guerra explica-se pelo objectivo de exaltação do sentimento (das massas), a impressão do todo; não o apelo à razão e à reconstrução das partes através de um trabalho intelectual de identificação.

¹²³ O serviço militar é uma das instituições clássicas de socialização. Em Moçambique, tinha um papel importante na “nacionalização” das populações coloniais, sendo caracterizado, por Azambuja Martins, como *alavanca educativa para disciplinar e dignificar a população indígena*, orientada para *criar um tipo português na educação física e moral* (“Acção educativa sobre as populações indígenas de Moçambique”, *BSGL*, n. 7-8, Jul.-Aug. 1937, 344).

¹²⁴ As comemorações mais estritamente militares – comemorações dos mortos, juramento de recrutas, desfiles de tropas – continuam a ter lugar na Praça Mac-Mahon, mas perdem em importância, seja pela distância crescente face à experiência de guerra de 1916-1918, de resto efectivamente *abafadas por determinação de Salazar* (Correia 2010, 365); seja pelo esforço de “desfascização” e desmilitarização do regime já durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial, reinventando-se paternalista e pacífico (Rosas 2001, 1046ss). Sobre a Praça Mouzinho, vd. cap. 4.

¹²⁵ Sobre a relação entre nacionalismo e “literacia universal”, vd. também Gellner 1983, sobretudo 28ss.

¹²⁶ Prefácio a Ferro 1934, 18, apud Torgal 2009, vol. I, 298.

Podemos dizer que tanto o vazio (alegórico) como a plenitude (simbólica) do significado está mais no sujeito que no objecto.¹²⁷ Ora, se a perspectiva alegórica é a de quem lê, o espaço público encerra em si um dispositivo capaz de produzir tal leitura de forma colectiva: o ritual.¹²⁸

O monumento destina-se a práticas ritualizadas que evocam o passado e, assim, definem o presente e imaginam o futuro. Como “símbolo” material, dá um conteúdo que ancora a performatividade ritual a lugares e objectos. Mas é também nestas práticas que, através dos vários discursos, *o conjunto das palavras, dos gestos e das imagens se articulam e ganham pleno significado* (João 2002, 449). A sua leitura do monumento é parte de um contexto ritualizado.

Lukes definiu o ritual como *rule-governed activity of a symbolic character which draws the attention of its participants to objects of thought and feeling which they hold to be of special significance* (1977, 54). Durante o ritual comemorativo, estes objectos são colectivamente contemplados. A função transmissora de imagens e narrativas nestas práticas implica que encerra uma dimensão construtiva ou transformadora da memória. Inscreve e reproduz um sentido do presente e da identidade colectiva no quotidiano da sociedade e no corpo do indivíduo: no seu tempo, no seu espaço, nos gestos (Connerton 1989).

Trata-se da encenação de uma “imagem” da comunidade, como já Durkheim (1915) via.¹²⁹ Projecta uma ordem sociopolítica no plano ideal, geralmente (mas não sempre) para o legitimar além da discussão, como algo “sagrado”. Durkheim via aí algo essencial à existência da comunidade: construí-la é ao mesmo tempo construir dela uma visão idealizada, que é tornada comum e participada em actividades ritualizadas. Através de práticas rituais, são produzidas uma série de distinções (simbólico/real, religioso/secular, sagrado/profano, cerimonial/quotidiano) que propõem uma visão reflexiva do sistema social que se opõe à “realidade” do dia-a-dia (Coppet 1992). Daí que Turner considerava o ritual um mecanismo que transforma o “obrigatório” em desejável (1969, 53).

¹²⁷ Friedrich Schiller apontou isto a Goethe: *aber zuletzt kommt es auf das Gemüth an, ob ihm ein Gegenstand etwas bedeuten soll, und so dünkt mir das Leere und Gehaltreiche mehr im Subject als im Object zu liegen* (1797).

¹²⁸ Foi sobretudo De Man que colocou o acto de leitura no centro da perspectiva alegórica (1979). O ritual comemorativo é *un système culturellement construit de communication symbolique, constitué de séquences réglées et ordonnées de paroles et d'actes, fréquemment exprimés par des moyens multiples, dont le contenu et la disposition (l'ordonnance) se caractérisent par des degrés différents de formalisme (conventionnalisme), stéréotypie (rigidité), condensation (fusion) e redondance (répétition)*. Destina-se a evocar e perpetuar a memória, onde se cruza um leque diversificado de iniciativas destinadas a mostrar a capacidade de realização de uma comunidade, a reforçar os laços de solidariedade, a relembrar as hierarquias e a ordem vigente, a frisar os valores e a ideologia dominante. (João 2002, 255, que cita Rivière 1995, 58)

¹²⁹ Trata-se de uma representação colectiva, em sentido durkheimiano. Nas próximas páginas recorro a algumas das abundantes obras antropológicas e sociológicas sobre ritual e política (vd. Kelly e Kaplan 1990 para uma síntese bibliográfica). Como por exemplo Kertzer (1988) defende, a ritualização do político é tão essencial para as nossas sociedades modernas como para as comunidades pré-históricas que Durkheim estudou.

Kertzer (1988) vê no ritual a necessária visualização simbólica da organização política, que não reflecte mas activamente constrói e transmite relações de poder. É essencial para dar uma forma simbólica à comunidade que possa ser apreendida pelos seus membros, de forma que se possam identificar com ela e com os papéis que nela detêm. Assim, a nação, como qualquer organização política, *has no palpable existence outside the symbolism through which it is envisioned* (idem, 6). Também o Estado, por si, é invisível: *it must be personified before it can be seen, symbolized before it can be loved, imagined before it can be conceived* (Walzer 1967, 194). Nas palavras de 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 (1991, 137).

Desta forma, o simbolismo ritual representa modelos ou paradigmas políticos e têm a função essencialmente cognitiva de organizar *people's knowledge of the past and present and their capacity to imagine the future. In other words, it helps to define as authoritative certain ways of seeing society* (Lukes 1977, 68).

Vários autores apontam a densidade e ambiguidade próprias do símbolo que faz com que possa encerrar uma diversidade de significados.¹³⁰ M. Bloch (1989, 19-45) afirmou, polemicamente,¹³¹ que a indefinição ou polissemia do simbólico no ritual é a sua essência precisamente *porque* a sua mensagem não é clara. Em vez de uma abertura a interpretações diferentes, considera que o essencial é a formalização da imagem social que a petrifica em modelos imaginários estáticos e orgânicos que, no ritual, *gain a shadowy phenomenological reality* (Bloch 1977, 288). Para Bloch, o significado do ritual é esta formalização vazia de relações hierárquicas, por isso indiscutíveis. O ritual investe o poder de uma dimensão carismática e é, assim, uma forma de coerção. A sua leitura aponta para um modelo mais ou menos fantasmagórico de relações sociais que é encenado em con-

¹³⁰ Símbolo é aqui percebido na sua acepção antropológica, vd. Geertz 1973, 90-94. As características de densidade, ambiguidade e multivocalidade são sublinhadas desde Durkheim (1915, bk . II, ch. I) a Turner (1969, 52-53) e Kertzer (1988, 51). Vd. ainda Cohen (1979) sobre o papel do simbólico na política.

¹³¹ Para Bloch, actividades ritualizadas não expressam uma realidade social subjacente, como é geralmente entendida. Define, assim, o ritual como pura mistificação, separando “realidade” e a sua representação ritualizada. Se é uma proposta criticável pelas possibilidades de transformação que o ritual também encerra (p. ex. através de “rituais de resistência”, vd. Kertzer 1989), é uma visão adequada para rituais oficiais de um estado tendencialmente totalitário como foi o Estado Novo.

textos ritualizados, de acordo com uma “imagem da comunidade”, situada num domínio transcendental, que serve, essencialmente, de legitimação.

A forma das práticas comemorativas em Lourenço Marques é aquela que M.I. João identificou.¹³² Compõe-se, genericamente, por uma sessão pública (normalmente na Câmara Municipal ou durante a própria comemoração) e, por vezes, cerimónias religiosas, em que o significado do ritual é explicitado, e explicitamente ligado ao regime político; um cortejo ou desfile; e o momento propriamente comemorativo à volta do monumento [fig. 23-28]. De acordo com a sua importância, poderia ainda incluir publicações e emissões de selos, moedas ou medalhas, festividades, exposições e inaugurações de obras públicas e inscrições urbanas (lápides, toponímia).

Espacialmente, organiza-se a partir uma hierarquia bem definida. A título de exemplo, veja-se a inauguração do Padrão de Guerra [fig. 23]. Estão presentes representantes da Comissão do Padrão, Liga dos Combatentes, autoridades, funcionalismo público, organizações paramilitares e civis e exército. Distribuem-se directamente à volta do monumento em função deste papel “social” (que se refere à integração em organismos “nacionais”, e não em função de classe ou trabalho), 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 *importante festa cívica*.¹³³

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 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 organizava-se, assim, segundo uma representação da “orgânica” social que o Estado

¹³² Vd. João 2002, cap. “Práticas e ritos”.

¹³³ *MDT*, n. 4 (Dez. 1935), 134.

Novo pretendia (re)construir, inserindo o “indivíduo desmembrado”¹³⁴ numa colectividade imaginada.

H. Paulo refere que a exaltação nacionalista nos anos 30 acompanha uma *reorganização do espaço da actuação do Estado* e a redefinição das concepções da sociedade e da cidadania (2000, 37). Como afirmava o *Decálogo do Estado Novo* (1934), a *Nação é acessível a todos e o Estado a muito poucos*.¹³⁵ O Estado Novo impõe um novo estatuto de cidadania, vinculado a *um conjunto de deveres que “qualificam” uma identidade “nacional”, o “ser português”* (2000, 49). O cidadão, passivo e aclamador, seria *uma representação “metafórica” da “Nação”, sendo a sua função referendar a acção do poder constituído* (idem, 44).

A “cidadania plena” implicava, por sua vez, à adesão institucional ao regime, através de organismos como o Legião Portuguesa, a Mocidade Portuguesa ou dentro do próprio Estado. Estes quadros, com papel activo, são organizados hierarquicamente pela sua posição ou afiliação. Esta organização do espaço público está assim em causa no ritual no Estado Novo. Procura (re)integrar os indivíduos na “Nação”, de criar um sentimento de pertença e incultar o “dever de obediência”. A ideia da Nação como *conceito resultante da junção de corpos*¹³⁶ é aqui posta em prática.

O ritual é, portanto, uma prática mediadora e interpretativa da produção monumental. Dispõe os “corpos sociais” no espaço público à volta de um símbolo representativo da nacionalidade e fixa as leituras “correctas” a fazer através de discursos verbais e gestuais (os desfiles). Codifica a mesma imagem da sociedade que é proposta no monumento como alegoria nacional, pondo momentaneamente em prática a ideia da sociedade una e ordeira: disciplina os corpos face às imagens que lhe são propostas e distribui-lhes lugares e visibilidades diferenciadas no espaço público.¹³⁷ É no monumento que esta comunidade formalmente reunida se pode ver espelhada como tal.

O monumento, por sua vez, investe os rituais de uma especificidade. Por exemplo, na corrida da “Chama da Pátria”, integrada nas comemorações centenárias de 1940 (3 de Junho), que ocorreu simultaneamente em todo o território sob domínio português. Segundo o programa, deveria pas-

¹³⁴ Assim definia Salazar o “cidadão” em 1930 (apud Torgal 2006, vol. I, 567). Recordar-se a 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 a Ferro 1933, xxiii-xxiv).

¹³⁵ Apud Loff 2008, 181.

¹³⁶ Torgal 2009, vol. I, 469. Vd. sobre a ideia da Nação como corpo político também Catroga 2008.

¹³⁷ Esta distribuição de lugares e visibilidades (ideia devedora da tese da “distribuição do visível” de J. Rancière 2006 e a sua concepção política do estético) 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. *Um lugar para cada um, cada um no seu lugar*, como o formulou de forma feliz Carneiro Pacheco (apud Rosas 2001).

sar 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.

Ao mesmo tempo, ligava o passado ao futuro, sendo a chama levada em estafeta de velhos para jovens. 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.

A momentânea mas repetida animação do espaço público pelo espectáculo da Nação implica que a ideia de monumentalidade como significante político se relaciona intrincadamente 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”.

A monumentalização efémera do espaço da cidade também aponta para este sentido. A título de exemplo, veja-se as construções levantadas por causa da visita presidencial de Carmona em 1939 [fig. 29-33]. Arcos de triunfo e outras construções monumentais, mais também a decoração e iluminação de edifícios e praças, transformaram temporariamente a cidade numa grande “cenografia imperial”, que muito terá contribuído para a recepção “apoteótica” do presidente.

Igualmente relevante é um cortejo alegórico organizado por esta ocasião.¹³⁸ Num *Anexo ao álbum da viagem presidencial Á África* são reproduzidas imagens de dos 33 carros que compunham o cortejo.¹³⁹ Estes representavam todos os aspectos tidos por significativos da política colonial estado-novista.¹⁴⁰ O que é especialmente interessante é a relação entre representações heróicas e alegorias nacionais com emblemas de indústrias e serviços.

¹³⁸ M.I. João refere a importância do cortejo nas práticas comemorativas, onde se tornam talvez mais visíveis as “clivagens” em relação à herança republicana: *Os objectivos pedagógicos e cívicos desenvolvidos de forma aberta e difusa [durante a Monarquia e I República], com espaço para a controvérsia sobre todos os aspectos, foram anulados pela uniformização ideológica imposta pela propaganda do regime [do Estado Novo]* (João 2002, 92).

¹³⁹ Vd. *Anexo ao álbum...*, 1940, e também a descrição de Santos 1940, 175ss. Este cortejo mereceria um estudo mais aprofundado, que aqui, por escapar às preocupações principais, não pôde ser feito.

¹⁴⁰ História (carro 1 a 6): o Gigante Adamastor, Bartolomeu Dias, Vasco da Gama, a Conquista, a Cruz e a Ocupação. Cultura indígena (carro 7 a 9): Arte Indígena de Sul do Save, Zambézia e Niassa. Economia colonial (carro 10 a 22): o Algodão, o Açúcar, Bananas e Ananases, Chá e Café, Citrinas, Cobre, Madeira, Milho, Oleaginosas, Sisal, Tabaco, Fauna (ligada ao turismo, importante fonte de rendimento) e Cimento. Modernização (carro 24 a 28): o Traba-

Um grupo histórico e outro “imperial”, que, respectivamente, iniciam e finalizam o cortejo, utilizam com muita clareza modelos monumentais [fig. 34-39]. O primeiro grupo é composto por alegorias de períodos históricos, entendidos como especialmente relevantes na construção do “Império”. Cada carro inclui uma figuração dominante de um herói, claramente inspirada em modelos estatuarios, ou então um símbolo monumental (o padrão e a cruz).¹⁴¹

Os dois últimos carros apontam de forma clara para uma doutrina ideológica [fig. 40-41]. O 32º carro é uma homenagem ao Colono. É uma figura feminina (em branco), representando provavelmente a Pátria ou Império a que um colono e, atrás dele, indígenas oferecem dádivas. Segundo o comentário, *[n]o seu esforço humilde, em luta constante e em sacrifício permanente, o colono é a garantia forte da prosperidade do Império*. É provável que se trata de uma representação heróica do colono, guia da população nativa que sacrifica o seu trabalho para o bem da Nação.

O comentário do último carro é bastante explícito: *[e]m apoteose magnífica, o cortejo finda com a apresentação simbólica do Império: – as Quinas da Fundação, a Esfera Armilar dos Descobrimentos e a Cruz das Caravelas – síntese luminosa da História e da Glória de Portugal*. Repara-se que a Cruz de Cristo representado no dianteiro do carro é uma citação bastante directa do projecto vencedor do primeiro concurso (cancelado) de Sagres.¹⁴²

Pela posição destes dois grupos na abertura e no fim do cortejo, percebe-se que deveriam ter um papel estruturante na leitura da história que se procurava contar. As representações da “História” e do “Império” explicam, justificam e legitimam os emblemas da actividade económica, social ou administrativa que balizam. Parece-me significativo que aqui se recorre, com naturalidade, aos modelos mais monumentais.

Nas palavras de um jornalista, *o sentimento da unidade imperialista – feita de nacionalismo puro e de grandeza histórica – foi, [nesta ocasião], consolidado na alma nacional. [...] O nosso*

lho, as Comunicações e os Transportes. Estado social (carro 29 a 31): Instrução, Desportos e Assistência social. Ideologia imperial (carro 32 e 33): o Colono e o Império. A divisão em grupos é da minha responsabilidade.

¹⁴¹ Confronta-se a figuração de Mouzinho de Albuquerque, no sexto carro, com o Monumento ao herói erguido em 1940, vd. cap. seguinte.

¹⁴² Sobre o concurso, vd. Almeida 2002. Uma investigação mais aprofundada provavelmente encontraria mais citações de monumentos projectados nas décadas anteriores, normalmente divulgadas na imprensa. Assim introduziria, de forma talvez algo inesperada, a técnica da montagem no tema da monumentalidade.

*valor imperial deixou de ser um panteon, prenhe de figuras heróicas, para ser realismo voluntário, aquecido pelas fornalhas recém-acesas da irradiante fé patriótica.*¹⁴³

Esta passagem de representação (o panteão de heróis) para o que o autor chama “realismo” pode ser vista como a produção de um espaço de representação em que a sociedade se representa a si própria, a ancoragem no espaço de uma ideologia, uma representação do espaço, que assim ganha credibilidade.¹⁴⁴

¹⁴³ Santos 1940, 188. Veja o seu relato apoteótico da recepção a p. 93-100. Aí afirma que *[o]s moçambicanos deram-lhes toda a sua alma – foram veementes de sinceridade. Fizeram, assim, perante o altar da Pátria, grande acto de fé nacional* (94).

¹⁴⁴ Vd. as considerações de H. Lefebvre referidas em cap. 1.2.

3.4. O outro lugar da nacionalidade

The gaze which the allegorical genius turns on the city betrays, instead, a profound alienation.

– Walter Benjamin, “Paris, capital of the nineteenth century”, 1939¹⁴⁵

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, como modo expressivo, constitutiva da temporalidade alegórica. *O significado constituído pelo signo alegórico só pode então consistir na repetição [...] de um signo anterior com o qual não pode nunca coincidir [...]. Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou de uma identificação, a alegoria designa sobretudo uma distância em relação à sua própria origem e [...] estabelece a sua linguagem no vazio dessa diferença temporal* (De Man 1997, 227).

Recuperando esta distância temporal própria da alegoria, podemos dizer que o vazio entre origem e presente (que, como se percebe no ensaio de De Man, não é da ordem do tempo linear) corresponde, no Padrão de Guerra, ao mito palingenético, constitutivo da ideologia salazarista.¹⁴⁶ A anterioridade a que a alegoria remete (ou, noutras palavras, que é construção do olhar alegórico) é a da *essência da Nação*. Isto é, a alegorização do monumento desloca o significado da imagem para o lugar de nacionalidade: atrás da figura pátria avulta este lugar originário, com cuja plenitude nunca coincide a imagem (material) no presente.¹⁴⁷

É talvez desta forma que se pode entender a centralidade que Igor Golomstock atribui à alegoria no que chama de “arte totalitária”.¹⁴⁸ A estatuária monumental seria *essentiellement l'allégorie rationnelle d'un mythe social* (Golomstock 1991, 316). Golomstock só chega a apontar a importância do funcionamento alegórico da alegoria nas páginas finais do seu estudo (idem, 317ss). Situa-

¹⁴⁵ Em Benjamin 1999, 21.

¹⁴⁶ Vd. cap. 2.2 acerca da ideologia estado-novista. Sobre o imaginário palingenético, vd. Rosas 2001, 1034; a palavra “palingénese” refere-se a uma premissa básica das ideologias políticas fascistas: o renascimento do estado ou império, que teria existido num momento anterior, necessariamente mítico, logo fora do tempo (vd. Griffin 2004).

¹⁴⁷ Vd. também a Memória descritiva, onde é implicitamente afirmada a distância entre a “ideia” da Pátria e a sua imagem. No cap. seguinte será aprofundada esta ideia de uma temporalidade estática, separada do quotidiano, para que o monumento remete. Uma perspectiva diversa, no que toca à temporalidade veiculada pelo monumento estado-novista, encontra-se em Abreu (2006), para quem continua em vigor o paradigma oitocentista da estatuária comemorativa e a sua ligação à crença no “progresso” (vd. p. 211-213).

¹⁴⁸ A obra de Golomstock é informada por uma visão “absoluta” do aparelho totalitário de sociedades autoritárias como essencialmente “anti-cultura”, por isso incapaz de produzir uma “arte autêntica”. *Dans un système totalitaire, l'art a pour fonction de transformer la sèche matière première de l'idéologie en un combustible d'images et de mythes destiné à la consommation générale* (1991, 11). Esta visão tem sido debatida a partir de uma perspectiva que considera o projecto cultural de regimes autoritários e totalitários como uma tentativa (pelo menos em parte genuína) de transformação da cultura a fim de fazer renascer a sociedade, segundo a visão utópica de uma “comunidade palingenética”. Tal implica rever algumas ideias sobre os processos de criação de consenso e, inclusivamente, o controlo e a função das artes nestes sistemas; neste sentido, seria possível reequacionar o material publicado por Golomstock no sentido acentuar, em vez das várias formas de controlo sobre a produção pelas instâncias políticas, a medida em que concorram para a construção de tal visão palingenética. Vd. Griffin (2002, 24-43).

se, assim, à margem das suas preocupações principais: as formas pelas quais os regimes totalitários se apropriaram historicamente da produção artística.

O que naquelas páginas se entrevê é, no entanto, que a sua caracterização da “arte totalitária” se sustenta, em última instância, pela pretensão de que seja representativa da Nação e do seu tempo *na sua globalidade*. Esta pretensão de representatividade da “Nação” como corpo orgânico harmónico seria então a sua *signification particulière* com que, para Golomstock, os géneros e temas artísticos tradicionais são investidos (idem, 316).

Projectar o mito ou ilusão da plenitude da comunidade na obra de arte, ou até na arte em geral, é atribuir-lhe, nos termos E. Laclau, um *role of closure [...] that is radically incommensurable with it* (1997, 303). 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, seguindo Golomstock, seria 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.¹⁴⁹

O limite desta deformação é, precisamente, o esvaziamento de significado do objecto, tornando-se pura equivalência, o que é, como vimos, uma tendência própria da alegoria.

O monumento alegorizado é, tendencialmente, um significante vazio cujo sentido só pode ser encontrado na pura anterioridade do ideal palingenético, da Nação como comunidade além do tempo e de fissuras sociais. Por outras palavras, significa uma anterioridade com que nunca coincide. É, assim, uma representação que tem inscrito em si uma insuficiência. A alegoria é *apenas monograma da essência, e não a essência no seu invólucro* (Benjamin [1928] 2004, 236). Por isso, o limite apontado por Laclau pode ser visto como o lugar onde a alegoria, para Benjamin, significa *o não-ser daquilo que representa* (idem, 257).

Na revalorização do conceito de alegoria na crítica e historiografia artísticas das últimas décadas é importante notar que esta pode ser vista de dois lados.¹⁵⁰ É, tradicionalmente, veículo de um significado político ou moralizante, e como tal instrumento ideológico por excelência, instruindo

¹⁴⁹ *The specificity of equivalence is the destruction of meaning through its very proliferation.* (Laclau 1997, 305) O aspecto redutor do nacionalismo português é indicado por Trindade (2008, 15): *O Estado Novo será, assim, uma espécie de redução da realidade a uma parte de tudo o que era Portugal e os portugueses*. Outra perspectiva do mesmo fenómeno é de Torgal (1989, 250), que encontrou no salazarismo (referindo-se à sobrevivência no espaço público de muitas das memórias republicanas ao nível da toponímia) *uma vertente de 'conciliação', redutora das imagens do passado [...] aos seus arquétipos*.

¹⁵⁰ Como introdução, vd. Baskins e Rosenthal 2007, 1-12. Sobre a revalorização da alegoria, vd. Owens 1980a e b, cujo texto é, no que concerne à arte, o marco deste olhar renovado sobre este conceito.

do o espectador acerca do seu papel e identidade através da leitura de correspondências entre o mundo alegórico e o mundo em que vive. Mas também implica, por esta mesma razão, a possibilidade de outras leituras; o significado alegórico nunca é dado de antemão.

Também se poderia dizer que, na alegoria, estão em disputa figura e conceito.¹⁵¹ De acordo com Baskins e Rosenthal, *the dynamic function of allegory might be situated most fundamentally in its mobilization of the intersecting energies of interpellation and interpretation* (Baskins e Rosenthal 2007, 1). É onde a relação entre significante e significado pode ser posta em causa, o que é precisamente o que Benjamin faz. Para ele, esta é puramente aleatória, tingida pela nostalgia de um significado totalizante perdido.¹⁵²

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (Benjamin 2004, 193). Benjamin, ao falar dos “abismos de significação” a que a perspectiva alegórica levava, diz que *[c]ada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa* (idem, 189). A alegoria é, ao mesmo tempo, um *verdicto* 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* (ibid.).¹⁵³

Benjamin leu neste “vazio” alegórico a possibilidade de um olhar salvífico sobre as coisas, transpondo-as das vorazes transformações da sociedade moderna (que em Lourenço Marques se sentia talvez melhor que em qualquer outra cidade portuguesa) para um plano atemporal.

Owens referiu, no entanto, o “perigo” inerente à alegoria de tomar o significado alegórico, fruto de um acto de interpretação, como a sua “essência” (1980a, 84). Daí a preocupação de Benjamin em evidenciar o “abismo” entre signo e significado (alegórico). Esta visibilidade permitiria a perspectiva crítica, enquanto a sua ocultação apresenta a alegoria como mito. É esta função redentora da alegoria que procurava provar nas *Passagen-Werke*.¹⁵⁴

Como lembra Susan Buck-Morss, a teoria benjaminiana baseia-se na alegoria barroca *Trauerspiel* alemão, que tinham um papel de legitimar, apelando a este plano temporal, o poder

¹⁵¹ O importante estudo de Fletcher (1964) foi um dos primeiros a desenvolver a alegoria (literária) como estrutura dinâmica de significados (especialmente como confrontos simbólicos de poder).

¹⁵² A destabilização da relação entre significado e figura que abordagens posteriores, tais como a de De Man, aprofundaram levantaram preocupações que em parte são semelhantes às dos estudos semióticos, vd. Bal e Bryson 1991.

¹⁵³ Veja-se também a caracterização da alegoria benjaminiana por Cantinho (2002, 72): *por um lado, o mundo profano, naquilo que é, histórica e mundanamente, é desvalorizado, precisamente porque todas as coisas se encontram unicamente destinadas ao seu fim, mas, por outro, é lançando-se nos “abismos da significação” [...] e da intenção alegórica que o mundo pode ser exaltado, justamente porque ele procura encontrar o seu “repouso” na petrificação da significação alegórica.*

¹⁵⁴ Sobre a teoria da alegoria em Benjamin, vd., especialmente [1928] 2004, 173-206, e 1991, 123-154 (“Parque Central”, de 1939). Vd. também Cowan 1981 e Buck-Morss 1989, 160-170.

político (1989, 175ss). É aí que se situa a crítica última de Benjamin a estas alegorias: face ao espectáculo da história como catástrofe, numa última “reviravolta” o alegorista barroca vira-se para o domínio espiritual, que vê reconfirmado pela desvalorização do mundo das coisas. Aí, escreve Buck-Morss, *allegory becomes indistinguishable from myth* (idem, 175).

A mitificação da alegoria é, então, uma “ilusão óptica”. Isto aponta para a forma como a alegoria do Padrão pode desempenhar a função de representar ou encarnar a “Nação”, a comunidade na sua plenitude harmónica. Pelo que foi dito acerca do ritual, pode-se formular a hipótese que esta ilusão é produzida nas práticas concretas dos rituais regularmente encenados à volta do monumento. Veja-se o seguinte texto de propaganda, publicado na altura da inauguração:

*Ao lado dos vetustos e gloriosos monumentos do passado, testemunhos da secular devoção de Portugal à África; a par dos singelos obeliscos, tão eloqüentes no seu isolamento na vastidão do mato, que assinalam o triunfo decisivo da soberania portuguesa nos cobiçados 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.*¹⁵⁵

O processo histórico é apresentado como reflexo da eterna ideia nacional. O monumento é, na sua materialidade e duração, “afirmação genuína” deste mito da “Nação”. Mas é também lembrança material e fragmentária de um passado (repara-se nas descrições das marcas da passagem do tempo).

A tensão temporal na ideia, comum às correntes portuguesas de pensamento reaccionário, de uma “grandeza perdida” – que a ruína encarna – e a adesão à “grandeza por vir” e a obra de “salvação nacional” implicadas na “Restauração” salazarista. De certa forma, 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.

¹⁵⁵ MDT, n. 4 (Dez. 1935), 133. Para alguns exemplos de obeliscos, padrões e outros monumentos, vd. o levantamento.

Outro exemplo da visão alegórica a que o monumento dá azo é a forma como o lugar de implantação é integrado num discurso nacionalista. O nome da praça Mac-Mahon lembra o presidente francês que em 1875 arbitrou a favor de Portugal num conflito com a Inglaterra sobre os direitos de posse da Baía de Lourenço Marques.

*Símbolo de firmeza e de vontade, [o Padrão] ergue-se sobre outro símbolo [a Praça Mac-Mahon] de não menor valia, motivo de orgulho talvez maior: o direito que a glória de antanho conquistou em rajadas de génio e de audácia – a ascensão desta terra que esforço persistente e secular integrou, definitivamente, na pátria portuguesa.*¹⁵⁶

Relacionando elementos históricos à partida desconexos é construída uma narrativa acerca do monumento que em muito o transcende. No contexto do espaço público, colocar a alegoria no pedestal aparece então não como uma mera operação formal, mas como dispositivo espacial na medida que reconfigura a legibilidade do espaço e a espacialidade do “público”, inscrevendo a significação alegórica a toda a sua configuração – isto é, inscrevendo a “ideia” da “Nação” em todo o espaço público.

O que é atingido pela intenção alegórica passa a ser segregado do contexto da vida: é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa nos fragmentos (Benjamin 1991, 131). O que possibilita relacionar novamente estes fragmentos com o contexto da vida será, no caso do Padrão, a sua reelaboração como mito através de práticas ritualizadas, um “reviravolta” que os funda (e que estabiliza a sua leitura) na ideia da nacionalidade.

O acesso a este domínio mítico, acima das contingências do tempo, exige a identificação do espectador com o tema mediador da representação histórica no plinto, isto é, a disponibilidade para o sacrifício. A função mediadora do monumento entre “as massas” e a “Nação” passa, então, pela necessária disponibilização de cada indivíduo para o sacrifício formal (pois não tem, em rigor, um predicado histórico definido), via de acesso à comunidade nacional que o constitui como “português”.

¹⁵⁶ Ibid. O facto de ter sido um presidente francês a arbitrar é relacionado com o sangue português derramado na França durante a Primeira Guerra Mundial e, assim, reforça a integração deste conflito no processo de consolidação da posse portuguesa da região.

Anexo de imagens



Fig. 11. O Monumento aos Mortos em La Couture, França (fonte: postal emitido pela CPGG).

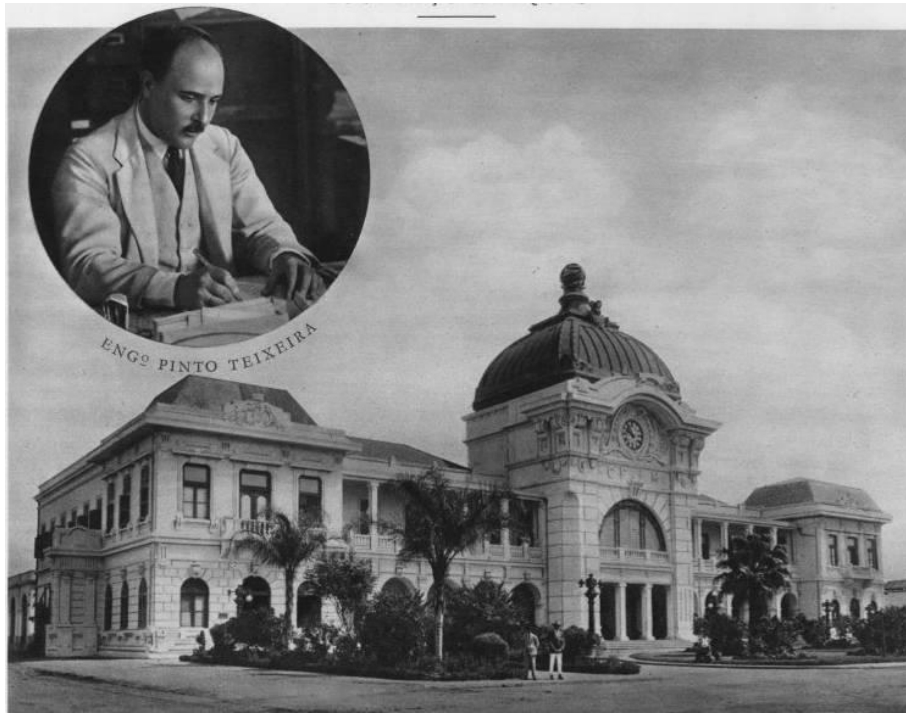


Fig. 12. Estação do Caminho-de-Ferro, c. 1929 (fonte: Rufino 1929, vol. II). O retrato é do Director dos Caminhos-de-Ferro de Lourenço Marques; será presidente da Câmara Municipal na segunda metade da década de 1930.



Fig. 13. Inauguração do Monumento a António Enes, 1910 (fonte: ACTD).



Fig. 14. Maqueta em gesso de Rui Gameiro e Veloso Camelo Reis (fonte: <http://www.roquegameiro.org/>).



Fig. 15 e 16. Gessos dos relevos do Padrão de Guerra (fonte: <http://www.roquegameiro.org/>).

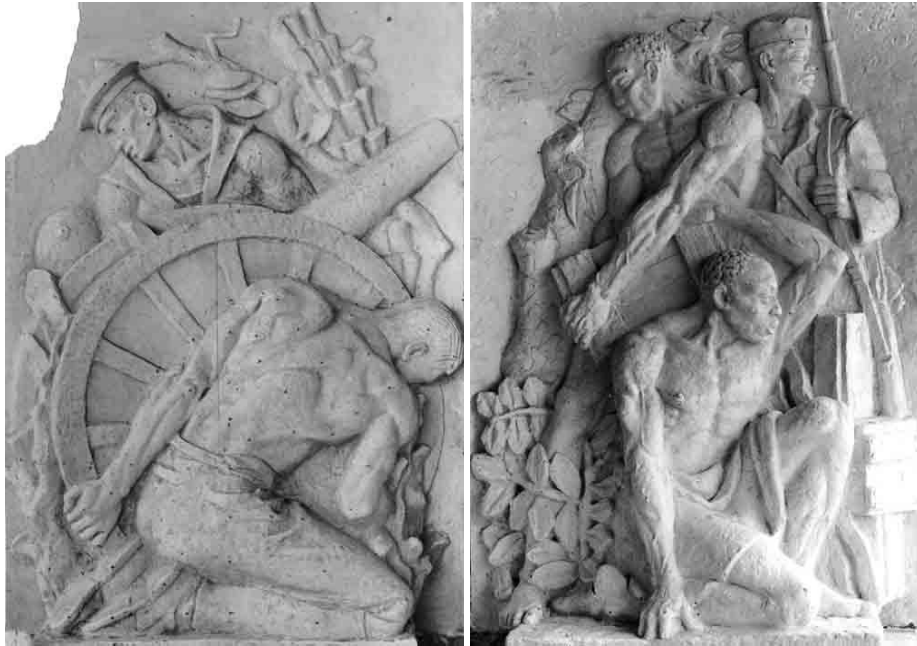


Fig. 17 e 18. Gessos dos relevos do Padrão de Guerra (fonte: <http://www.roquegameiro.org/>).



Fig. 19. Estátua da figura da Pátria (fonte: <http://www.roquegameiro.org/>).



Fig. 20. Vista do Padrão e da Estação dos Caminhos-de-Ferro, c. 1965 (Fonte: Loureiro 2004).



Fig. 21. Vista actual (fotógrafo: Diogo Alves).



Fig. 22. Praça Mac-Mahon, c. 1929 (fonte: Rufino 1929, vol. III).



Fig. 23. Inauguração do Padrão de Guerra (fonte: MDT, n. 11, Set. 1937).



Fig. 24. Praça Mac-Mahon, 1939 (fonte: Alguns Aspectos da... 1940, vol II).

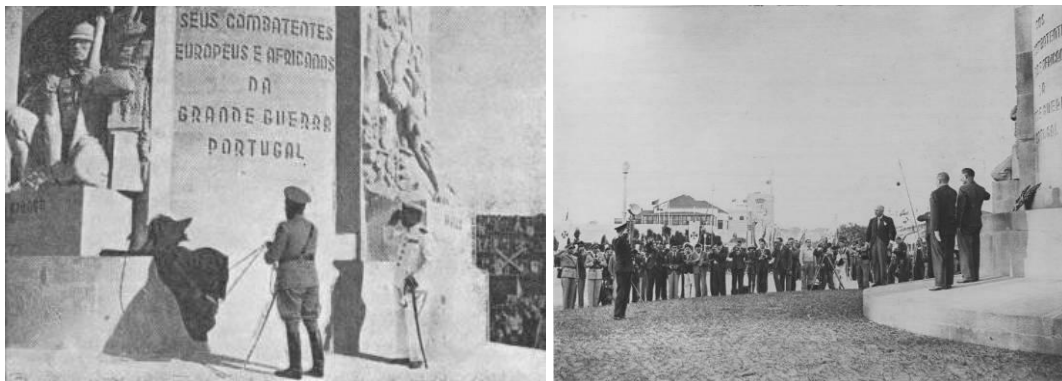


Fig. 25 e 26. Descerramento da inscrição do monumento, 1935 (fonte: MDT, n. 4 Dez. 1935); homenagem aos mortos durante a viagem presidencial de Carmona, 1939 (fonte: Alguns aspectos da... 1940, vol. II).

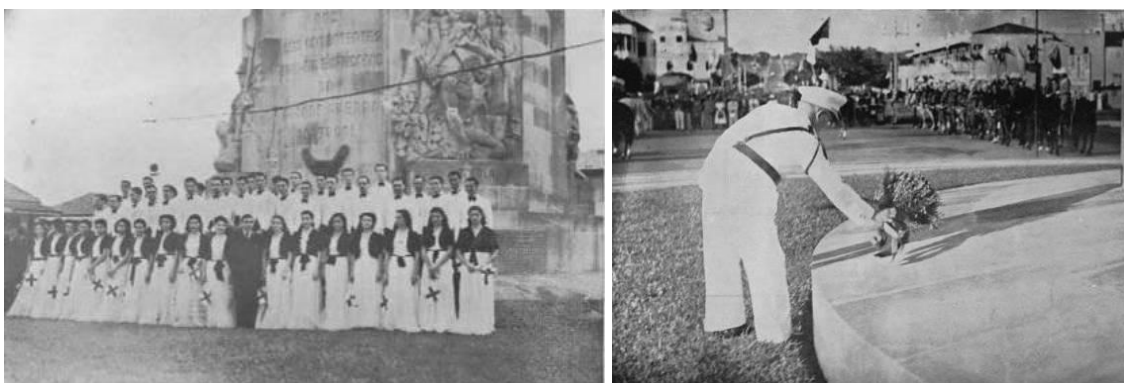


Fig. 27 e 28. O orfeão do Rádio Clube de Moçambique junto ao Padrão, 1940 (fonte: MDT, n. 22, Jun. 1940); deposição de flores pelo Governador-geral Betencourt (fonte: MDT, n. 21, Mar. 1940).

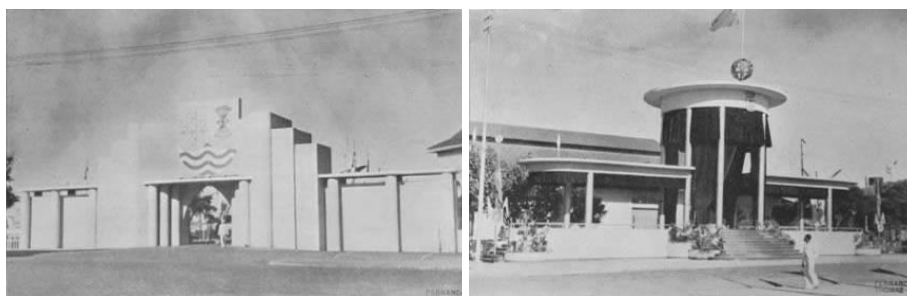


Fig. 29 e 30. Porta de honra levantada no acesso ao porto para o presidente Carmona e tribuna onde se realizou a cerimónia de entrega das chaves da cidade (fonte: MDT, número especial comemorativo da viagem de S. Ex.a o Presidente da República, General Óscar de Fragozo Carmona a Moçambique, 1939).



Fig. 31. Construção cenográfica na Praça Mac-Mahon por ocasião da visita presidencial (fonte: MDT, número especial..., 1939).

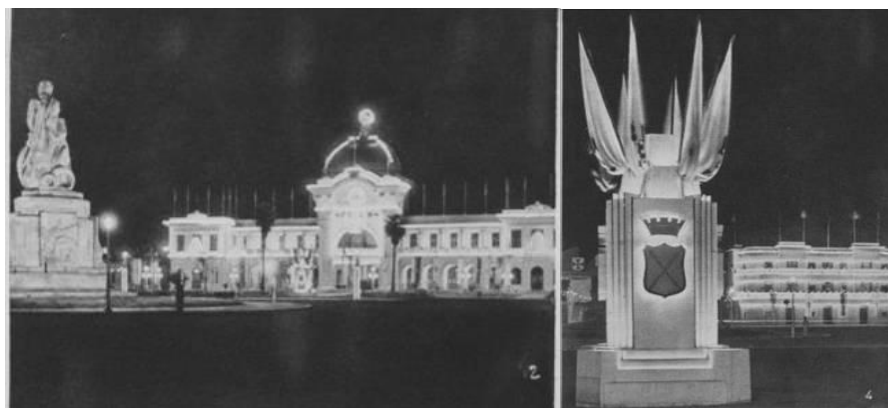


Fig. 32 e 33. Iluminação nocturna da Praça Mac-Mahon (fonte: MDT, número especial..., 1939).



Fig. 34 e 35. Cortejo alegórico – carros 1 e 2, Gigante Adamastor e Bartolomeu Dias (fonte: Anexo ao álbum... 1940).



Fig. 36 e 37. Cortejo alegórico – carros 3 e 4, Vasco da Gama e a Conquista (fonte: Anexo ao álbum... 1940).



Fig. 38 e 39. Cortejo alegórico – carros 5 e 6, a Cruz e a Ocupação (fonte: Anexo ao álbum... 1940).

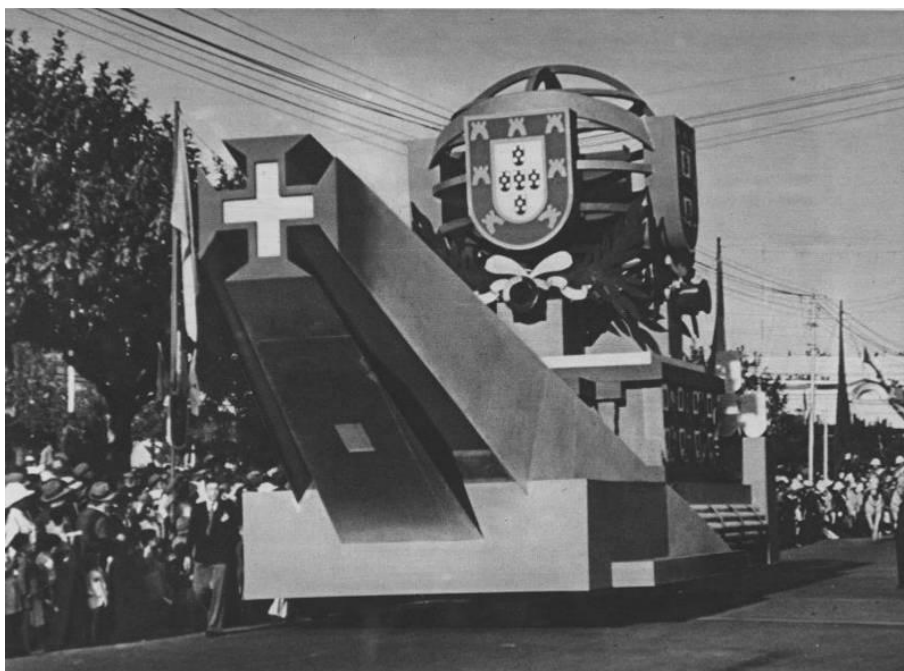


Fig. 40 e 41. Cortejo alegórico – carros 32 e 33, o Colono e o Império (fonte: Anexo ao álbum... 1940).

CAPÍTULO 4: O MONUMENTO A MOUZINHO DE ALBUQUERQUE

4.1. O monumento e Mouzinho: programa e projecto

*Nesta continuação da pequena casa lusitana que é Moçambique, Mousinho de Albuquerque e António Enes são os nossos deuses lares.
– Lourenço Marques Guardian, 1941¹⁵⁷*

*[Mouzinho de Albuquerque] foi um herói épico, quer dizer, um construtor, um representante da cultura diante das forças tumultuárias da selvajaria e da natureza, um configurador de ideais e de cidades...
Mário de Albuquerque, discurso, 1955¹⁵⁸*

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 1890.¹⁵⁹

A intenção de erigir um monumento a Mouzinho de Albuquerque remonta já a 1916, ano em que é instituída uma comissão para o efeito, presidida pelo governador-geral em funções.¹⁶⁰ Seria o lógico corolário do monumento a António Enes, modelado por Teixeira Lopes e inaugurado pelo então governador-geral Freire de Andrade em 1910; juntos homenageariam este par que protagonizou as transformações da década de 1890, decisivas para a história da cidade.

O processo é, contudo, demorado. Só nos últimos anos da I República conhece-se desenvolvimentos concretos; já nos primeiros anos da ditadura militar o fundo para o efeito é substancialmente aumentado.¹⁶¹ Em consequência é instituída uma subcomissão em 1928, a fim de estudar e realizar um concurso entre artistas na Metrópole. É maioritariamente composta por militares que participaram nas campanhas militares de Mousinho de Albuquerque, alguns dos quais com experiência administrativa na Colónia.¹⁶² Inicialmente presidida pelo mesmo Freire de Andrade que já

¹⁵⁷ O jornal é citado, sem indicação de data, em *BGC*, vol. XVII, n. 189 (Mar. 1941), 114.

¹⁵⁸ Discurso proferido na Sociedade de Geografia de Lisboa a 12 Nov. 1955. Cit. em *BGC*, vol. XXXI, n. 365-366 (Nov.-Dez. 1955), 227.

¹⁵⁹ Sobre Mouzinho de Albuquerque e o culto de que foi objecto, ver Afonso (1993) e, para o contexto dos “heróis da ocupação”, João 2002, 616-635. Sobre as suas campanhas, vd. Péliissier 1994, vol. I, 258-272.

¹⁶⁰ Para o monumento, a fonte principal é o *Relatório e contas...*, 1941 (cit. adiante como *RC*) onde é, entre outros, transcrito o discurso inaugural do governador-geral José Tristão de Bettencourt que sintetiza o processo.

¹⁶¹ Em 1924-25 o governo metropolitano disponibiliza o bronze para a estátua, e em 1927 uma lotaria em Lourenço Marques contribui consideravelmente para o fundo. Até 1930 obtém-se sensivelmente um terço do fundo necessário, que totaliza pouco mais que 1000 contos.

¹⁶² Vd. a lista dos membros em Anexo V.

fora responsável pelo monumento a António Enes, é, após a sua morte, reorganizada em 1930 sob presidência de Vieira da Rocha.¹⁶³

Em 1935 o Governo Colonial, sob José Cabral, contribui com 450 contos para o fundo do monumento, quase metade da quantia necessária que ainda estava em falta. Pouco depois, a 19 de Março de 1936, é aberto concurso para o monumento.¹⁶⁴ Nestes anos, há um nítido esforço de mitificação da figura do herói. As comemorações do 40.º aniversário do “feito de Chaimite”, em 1935, constituem o auge deste culto, que só será repetido no Centenário do seu nascimento em 1955.¹⁶⁵ É, portanto, provável que as comemorações de 1935 tenham influenciado a disponibilização do financiamento e a sua aprovação superior.

Nesta década, Mouzinho é apropriado pelos ideólogos do regime como precursor do Estado Novo. Apreciando as suas políticas “positivas”, é sobretudo a acção militar que é enaltecida. *[U]ma 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*.¹⁶⁶

Através de exposições, conferências, publicações, reedição da sua obra escrita e acções propagandísticas é, por volta de 1935, definitivamente apresentado como reflexo das “capacidades colonizadoras da raça”, que o Estado Novo, quase meio século depois, teria por fim erguido a princípios políticos. A visibilidade do militar aumentou substancialmente, e a sua imagem foi reproduzida em grande escala.

Neste contexto, surge uma proposta para um monumento ao mesmo herói em Lisboa, que ajuda a compreender o quadro geral em que a monumentalização da imagem mitificada de Mouzinho é pensada. A 21 de Dezembro de 1935, pouco antes da publicação do concurso para Lourenço

¹⁶³ Nota-se que o general foi também presidente da Comissão Executiva do Monumento ao Marques de Pombal na fase de conclusão (vd. o *Relatório e Contas* editado por esta comissão em 1934).

¹⁶⁴ Publicado em *Diário do Governo*, 19 Março 1936, n. 65, s. II. É reproduzido em Anexo VIII.

¹⁶⁵ Ver *Catálogo da exposição...*, 1935. As publicações sobre Mouzinho neste ano e no seguinte contam-se às dezenas, vd. F.G. de Almeida Eça, “Notas bibliográficas acerca de MA”, em *Boletim Geral do Ultramar [BGU]*, vol. XXVIII, n. 325 (Julho 1952), 107-138. Sobre a projecção da comemoração de 1935, vd., *BGC*, vol. XII, n. 128 (Fev. 1936). Para o centenário de 1955, vd. *Livro do centenário...*, 1955. Em Anexo IV encontra-se reproduzido um trecho de um discurso de Pereira da Conceição, proferido na Assembleia Nacional em 1955, que tem a virtude de sintetizar todos os tópicos essenciais do mito de Mouzinho.

¹⁶⁶ Pélissier 1994, vol. I, 301.

Marques (Março de 1936), foi constituída uma comissão para o efeito.¹⁶⁷ O Monumento lisboeta a Mouzinho é apresentado como um dos três *projectos-símbolos*. Com os monumentos previstos a D. Afonso Henriques e ao Infante D. Henrique representava os três momentos tidos por essenciais da construção da nacionalidade – fundação da nacionalidade, expansão ultramarina e consolidação da soberania portuguesa em África. Mousinho inseria-se, portanto, *logicamente*.¹⁶⁸

É no discurso de apresentação do conde de Penha Garcia, membro da comissão e presidente da Sociedade de Geografia,¹⁶⁹ que se manifesta primeiro o desejo de consagrar não apenas *a memória de um grande Chefe, de um grande português* mas também, no pedestal, a dos seus companheiros, *colaboradores na grande obra de redenção de Moçambique*, ideia que acabou por ser realizada no monumento em Lourenço Marques.¹⁷⁰

O intento de consagração é explicitamente relacionado com uma função educativa: desempenharia um papel na *renascença de espírito colonial*, como simultaneamente homenagem e exemplo pedagógico. *O seu 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*. Esta é o contexto de ideias que parece também evidenciar-se nas indicações do programa para Lourenço Marques e, sobretudo, na proposta vencedora.

O programa para o Monumento a Mouzinho em Moçambique é bem mais esparso em indicações deste género.¹⁷¹ Por um lado, é bastante preciso relativamente à estrutura do monumento. É indicado, na 7ª cláusula, que será 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 suas campanhas. Na face anterior haverá

¹⁶⁷ *Diário do Governo*, 21 Dez. 1935, s. II, transcrito em Anexo VI. A proximidade cronológica dos dois processos tem favorecida a interpretação de que se trata de uma “remessa” algo oportunista do monumento aqui proposto para Lourenço Marques (Acciaiuoli 1991, 690). O longo historial do monumento moçambicano, e a solidez do projecto quando a comissão lisboeta é constituída, indicam que se trata efectivamente de dois projectos paralelos. É relevante para o projecto colonial na medida em que no programa do concurso são retomadas várias propostas inicialmente vocalizadas em relação ao monumento lisboeta, como veremos.

¹⁶⁸ Está “série” nunca será realizada. No caso deste Monumento a Mouzinho, parece que a Comissão nunca conseguiu juntar os fundos necessários. Será de tempos em tempos retomada, sem resultados, nomeadamente no centenário do nascimento em 1955, por Mendes Correia, pelo carácter paradigmático e de novo actual do herói face a novos perigos (a descolonização) que então surgiam no horizonte (*BGU*, vol. XXXI, n. 365-366, Nov.-Dez. 1955, 229).

¹⁶⁹ O discurso é proferido numa sessão solene em homenagem a Mouzinho de Albuquerque a 8 de Janeiro deste ano, na Sociedade de Geografia. Refere ainda que o fundo resultará de uma subscrição nacional, que garantiria o carácter “nacional” da obra. Vd. *BSGL*, s. 54, n. 1-2 (Jan.-Fev. 1936), 80-91.

¹⁷⁰ Estas e seguintes citações de Conde de Penha Garcia, “Monumento a Mousinho”, *BGC*, vol. XII, n. 128 (Fev. 1936), 47-48, transcrito em Anexo VII.

¹⁷¹ O programa é transcrito em Anexo VIII.

uma alegoria em bronze representando a homenagem da colónia de Moçambique ao herói e, na face posterior, inscrições alusivas aos assuntos mais importantes da acção administrativa de Mouzinho em Moçambique.

O esquema é, portanto, muito tradicional: estátua equestre, sobre um plinto com relevos históricos, com uma alegoria que antecede o conjunto é que está próxima das alegorias da “fama” que habitualmente decoravam bustos e estátuas do final do século XIX (e depois).

Por outro lado, 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*,¹⁷² é muito sumário relativamente à forma como estes conteúdos devem ser veiculados. O habitual preâmbulo, lugar da justificação da erecção do monumento que continha comumente indicações valiosas para os artistas, não existe, e também no resto do texto está ausente qualquer menção a outras preocupações mais próximas do âmbito estético, que habitualmente pontuavam os programas.¹⁷³

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 [fig. 42]. Roque Gameiro (pai do escultor do Padrão) fez, a partir dela, uma famosa aguarela.¹⁷⁴ É esta a imagem que Marcelo Caetano evoca num discurso de 1940: *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 aproximo*.¹⁷⁵ É um modelo de que dificilmente se poderia escapar.

O concurso para o monumento é ganho pelo projecto “África” do arquitecto António do Couto e escultor José Simões de Almeida (sobrinho).¹⁷⁶ A equipa acabara de finalizar o monumento ao Marquês de Pombal (1914-1934), após a morte do seu autor, Francisco Santos em 1930, e reen-

¹⁷² A 10ª cláusula estipula 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*.

¹⁷³ A reprodução em anexo de alguns programas por Saial (1991), permite observar facilmente o afastamento deste programa ao nível da retórica. Recordar-se também o programa para o Padrão de Guerra.

¹⁷⁴ Mário de Albuquerque (citando Gomes da Costa) caracteriza a fotografia, ao rever os vários retratos do militar, assim: *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, Nov.-Dez. 1955, 225). Vd. João 2002, 476ss, para um estudo da divulgação desta e outras imagens do herói.

¹⁷⁵ Cit. em BGC, vol. XVII, n. 188 (Fev. 1941), 106.

¹⁷⁶ Uma maquete em gesso da estátua equestre do projecto vencedor, a meio tamanho, encontra-se no Museu Militar em Lisboa. Sobre o escultor, vd. R. M[ega], “Almeida (sobrinho), José Simões de Almeida”, Pereira 2005, 38-43.

contrava 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.¹⁷⁷

O projecto é composto pela estátua equestre, posta sobre um alto e maciço pedestal [fig. 43]. A estátua foi, segundo os autores, *motivo principal e de maior responsabilidade artística do monumento*. Procuraram, por isso, *a mais fiel interpretação da sua personalidade que era íntegra e valente*.¹⁷⁸ A lógica usada para justificar a forma adoptada é a 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 graves 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.*¹⁷⁹

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 [fig. 44]. É, ao mesmo tempo, retrato de uma personagem histórica e imagem mítica e idealizada, utilizando a escala e o congelamento como técnicas de “engrandecimento”. O academismo patente faz, de alguma forma, justiça à intenção de *sobriedade* indicada na Memória descritiva, e vale a pena reproduzir a análise equilibrada de 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

¹⁷⁷ Sobre o júri e concurso, ver Saial (1991, 163ss). Não foi possível esclarecer a participação de Leopoldo de Almeida na execução, apesar da sua qualidade de membro de júri. Para uma hipótese, vd. mais a frente.

¹⁷⁸ Esta e seguintes citações da Memória descritiva, reproduzida em RC, 11-17 e em Anexo IX.

¹⁷⁹ 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 (Saial 1991, 167-171). A estátua foi transferida para Portugal em 1992, sendo colocada na Alameda da Encarnação (Lisboa).

*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. Na verdade, tanto o cavalo estático como o olhar avaliador e a postura de Mouzinho são, para além do significado, valores escultóricos apreciáveis. Simões de Almeida (sobrinho) teve nesta obra a grande oportunidade da sua carreira e o seu pensamento de raiz oitocentista pôde enfim expressar-se e clarificar-se numa peça de grande fôlego.*¹⁸⁰

O plinto articula esta *perpetuação em bronze* com o imaginário autoritário dos anos 30. De forma comum, acentua o peso do pedestal, de faces frontais arredondadas, pelas linhas severas dos blocos de pedra que o compõem, enquanto nas faces laterais planos sobrepostos atenuam a verticalidade [fig. 45].¹⁸¹ A base cita elementos clássicos que contrastam com a rigidez do plinto, também quebrada pelos bronzes. 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 [fig. 46].¹⁸²

O outro relevo, representando a prisão de Gungunhana em Chaimite, é uma composição bem mais académica e cuidada (*escolar*, chamou-lhe Diogo de Macedo¹⁸³), que encena a rendição do chefe rebelde em toda a sua dimensão mitológica [fig. 47]. 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.¹⁸⁴

Há, contudo, uma certa contradição na obra entre a atenção ao pormenor da estátua e a ideia de grandeza veiculada pela escala e o plinto – entre estatuária e monumental. Se, dentro dos parâmetros oitocentistas em que Simões de Almeida a concebeu, a estátua 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 Pereira.

O efeito visual sofre de fraquezas nas relações de escala entre estátua e plinto, e há certa incapacidade em antecipar o efeito da distorção perspéctica. Visto do solo, torna-se exageradamente

¹⁸⁰ J.F Pereira] “Estátuas equestre”, em Pereira 2005, 281.

¹⁸¹ J. Saial refere o parentesco com o plinto do Monumento a D. Pedro IV, no Porto (1991, 167).

¹⁸² Representando, de esquerda para direita, Vieira da Rocha, Mouzinho de Albuquerque, Aires de Ornelas, o Conde da Ponte e Alferes Reis.

¹⁸³ Diogo de Macedo, “Notas de arte”, *Ocidente*, vol. VIII, Abril 1940, 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, 611). São retratados, de esquerda para direita, Marreiros, Sanches de Miranda, Mouzinho de Albuquerque, Couto e Amaral.

¹⁸⁴ É igualmente possível que as razões tenham sido mais práticas. Uns anos mais tarde, parte da encomenda ao mesmo Simões de Almeida de estatuária religiosa para a Catedral de Lourenço Marques passa para Leopoldo de Almeida, por incapacidade do primeiro de executar as peças atempadamente (Santos 1944b, 106-107)

esguia.¹⁸⁵ Por fim, apesar das dimensões do conjunto – da placa de relva até ao ponto mais alto mede 13 metros –, na praça, com as suas medidas consideráveis (diâmetro de cerca de 100 metros e uma área de 11304 m²), aparece diminuído.

É, por isso, tentador ler um fracasso no monumento: não só a atenção minuciosa aos pormenores perde-se à distância, como esta perda não é compensada (conscientemente, como indica a Memória descritiva) por um jogo de massas e linhas de força que poderiam transmitir uma ideia de acção e movimento potencial. Se não era a linhagem clássica do *condottiere* que o escultor procurou citar, é assim que o próprio Mouzinho já se via e que o culto salazarista do herói põe em relevo. *Mouzinho foi representado a cavalo, numa pose estática que não traduz bem a ideia do homem de acção que faz parte do seu mito* (João 2002, 422). Foi preferido a representação de *sobriedade*, dos *graves pensamentos* a que o herói se terá entregue antes de iniciar a acção.

Para J. Saial (1991, 166), o monumento é uma obra *sem rasgo de originalidade, estática e de duvidoso efeito monumental*. L.A. Matos (2007, 354) considera a estátua *desinteressante*, tendo *como qualidade mais importante, grande sobriedade na representação tanto do cavalo como do cavaleiro*, onde a *sobriedade* tem um estatuto bastante ambíguo. O relevo de Leopoldo de Almeida é *empolgado e teatral*. M. Acciaiuoli lê, num comentário ambíguo de Diogo de Macedo, um desapontamento geral com a resolução encontrada (1991, 691).

Estes comentários apresentam o monumento como um fracasso. Não espanta que, pelo contrário e como veremos, as instâncias oficiais o enaltecerão sem excepção. Será objecto de um culto próximo do âmbito religioso. Curiosamente, a possibilidade do fracasso artístico do Monumento a Mouzinho foi antecipadamente reconhecida por Nunes de Oliveira como algo inerente à realização prática da homenagem, num discurso muito interessante, a sua *Oração a Mousinho*, que proferiu 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 [...]. Assim também na escultura, 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

¹⁸⁵ Desta perspectiva, a sua localização actual, na Fortaleza da Nossa Senhora da Conceição, ao nível do solo, favorece 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 é antes 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 Dez. 2010 - Mar. 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”.

*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 duma praça pública, sob as bênçãos eternas do sol e das estrelas, à admiração e à prece dos vindouros.*¹⁸⁶

Nunes de Oliveira, na altura governador-geral interino, 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 talvez é mais certo dizer lugares-comuns) relevantes que situam o monumento além da sua qualidade artística: a fixação de uma *máscara*, a exposição na praça pública e o objectivo cultural. Utilizarei este discurso como espécie de guia para abordar o monumento.

¹⁸⁶ Nunes de Oliveira, “Oração a Mousinho”, *MDT*, n. 9 (Mar. 1936), 7, de onde cito adiante como “Oração...”. Em 1937 foi editada em separata (Oliveira 1937). É reproduzido em Anexo X. No lançamento da primeira pedra foi ainda posto a venda uma separata de *MDT*, intitulado *Mousinho*, de Carlos Parreira (Parreira 1936).

4.2. A representação do herói e o poder do passado

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.
– António de Oliveira Salazar, 1933¹⁸⁷

A figura de Mouzinho é 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 homens e os discursos.¹⁸⁸ A estátua poderia ser discutida de ponto de vista artístico mas nunca em relação à “correção histórica”.

No conjunto dos relevos na base dois aspectos são especialmente relevantes. A oposição indígena - colono é dada de forma muito vincada: a insinuação de uma identidade superior partilhada por ambos (como acontece no Padrão de Guerra) resolve-se como simples oposição do “outro” a conquistar e dominar. Em segundo lugar, 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 classicismo. *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*.¹⁸⁹

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*, e muito menos colocaria dúvidas ao espectador da altura, que conheceria bem as versões mais popularizadas dos episódios.¹⁹⁰

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 (1992, 167). É a figura do herói que soluciona o que poderia ser uma contradição entre estes dois termos (guerra e

¹⁸⁷ Prefácio a Ferro 1933, xxxix.

¹⁸⁸ Como se escreve n’*O Século* de 10 Fev. 1941, *não há propaganda que supere a dos factos* (reproduzido em *BGC*, vol. XVII, n. 189, Mar. 1941, 143).

¹⁸⁹ As citações são da “Memória descritiva...”.

¹⁹⁰ Vd. o já referido trecho sobre o mito de Mouzinho em Anexo IV.

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 esta função, inserindo uma dimensão mítica. O retrato terá então a função de produzir o que Barthes (1986) chamou um “efeito do real”. Noutro lado, afirma que *the denoted image [...] plays a special role in the general structure of the iconic message which we can begin to define [...]: the denoted image naturalizes the symbolic message, it innocents the semantic artifice of connotation.*¹⁹¹

A distância visual torna a imagem numa silhueta, como já vimos. Segundo Nunes de Oliveira, é precisamente como *vulto*, como *máscara*, que a imagem do herói é exposta adequadamente no espaço público. É uma característica que L.A. Matos viu como uma das tendências definidoras da estatuária estado-novista: *O esvaziamento do conteúdo da memória do monumento e a consequente monumentalização das imagens como forma de veicular a ideologia do poder tornam-se uma das características mais evidentes [...] da escultura durante os anos 30* (2007, 289).

Neste sentido, a *função celebrativa do monumento [...] ganha contornos específicos onde a estatuária do Estado Novo vai-se substituindo ao monumento em representações modernizadas de personagens distantes e, como tal, passíveis de uma indiscutida manipulação*, referindo ainda a desvinculação de *um local de implantação portador e fornecedor de significado* (ibid.).

Ora, se por si a estátua é um retrato mais ou menos conseguido de uma personagem histórica, no conjunto é um artifício que oculta a sua dimensão de máscara ou imagem, isto é, de esvaziamento de imagem. Se o retrato aproxima alguém ausente, aqui se trata de uma imagem de um herói, e os heróis, admitia o próprio Salazar, são do âmbito da presença.¹⁹² Apropriando palavras de Portella, *[a]s estátuas [no Estado Novo] não mostram, muito menos descrevem. Estão* (1997, 42).

¹⁹¹ Barthes 1977, 45. Compara-se com a seguinte caracterização (por Wilhem Hausenstein, *Vom Geist des Barock*, de 1921) que Benjamin cita em relação ao uso do naturalismo figurativo na alegoria barroca: *instalando-se no domínio da mais viva e concreta actualidade, cria aquele encurtamento das distâncias que permite regressar com mais segurança à sublimidade da forma e à antecâmara da metafísica* (2004, 59).

¹⁹² Vd. a citação do início do capítulo. Passo ao lado da ambiguidade, ou até contraditoriedade, desta afirmação face ao que foi o salazarismo.

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.¹⁹³ 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* (Mattoso 1944, 596).

A figura, despersonalizada e des-historizada, torna-se um recipiente vazio para uma representação idealizada da comunidade. De facto, os signos da comunidade são inscritos sobre o retrato: na túnica de Mouzinho, sobre o coração, os escudos nacionais e provinciais, que também existem no plinto (face posterior) e na alegoria.

Na “Oração...” é referida à insuficiência da imagem para dar à 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 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.

A manipulação política de uma personagem histórica exige, como se referiu, 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”¹⁹⁴, como aqueles que integravam a subcomissão lisboeta. 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. Trata-se da monumentalização de uma imagem, distanciada através de estratégias próprias do monumento (escala, distância visual, altura).

Num discurso sobre o militar, distribuído gratuitamente durante a inauguração do Monumento a Mouzinho, 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

¹⁹³ Esta caracterização é de L. Cunha (1998). Ver também Caldeira (1995).

¹⁹⁴ Sobre a noção de “escola de Mouzinho”, vd. Pelissier 1994, vol. I, 266-268. Muitos dos militares que estiveram com Mouzinho em Moçambique seguirão importantes carreiras políticas e reclamavam-se discípulos. Para uma perspectiva salazarista, vd. *BGU*, vol. XXXI, n. 365-366 (Nov.-Dez. 1955), 237ss.

é outorgada, por espontâneo e irresistível consenso dos povos, àqueles 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 indelêvelmente a época do sucesso. [...] E das lendas [a que passam], a alma dos povos constrói os arquétipos de heróis, sínteses poderosas, quasi fórmulas algébricas, em que entram apenas as qualidades essenciais e as circunstâncias essenciais, conformadas ao subtil parâmetro da raça (1940, 5-6).

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.¹⁹⁵ A separação entre o domínio dos grandes feitos e heróis (que equivalem à “História” e à “Nação”¹⁹⁶) e o domínio do quotidiano, dos “homens comuns”, em que a homenagem tem lugar, é afirmada de forma clara. A distanciação e monumentalização da imagem estão ao serviço desta organização.

O herói encarna ou representa a “História”. A concepção salazarista da história (sobretudo na sua forma para consumo geral) funda-se no imaginário palingénético, 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.¹⁹⁷ A “História” é, essencialmente, um contínuo regresso às origens que realinha o presente, marcado pela “decadência”, a entropia dos acontecimentos, com o “curso natural” da “Nação”.

Por isso, como Medina (2000, 63) argumentou, é uma concepção “ucrónica”, que situa a “realidade” dessas origens, a “essência da Nação”, além das contingências do tempo. Presente e origem são radicalmente descontínuos. 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.¹⁹⁸ O retrato do herói é então esvaziado (no

¹⁹⁵ Sobre as raízes republicanas do culto dos “Grande Homens”, vd. Matos 1992.

¹⁹⁶ *Está hoje definitivamente assente que uma nação não é constituída apenas pelo agregado vivo de cada momento, antes esse agregado não é mais do que o elo de ligação entre os que já morreram e os que estão para nascer. Sem passado e sem futuro, pode haver portugueses mas não uma pátria portuguesa* (“Crónica colonial”, BGC, vol. XVII, n. 189, Mar. 1941, 30).

¹⁹⁷ Como nota L.R. Torgal, a visão nacionalista do progresso é a do progresso em espiral (2009, vol. I., 106). Cita J. Ameal (*Decálogo do Estado Novo*, 1934) que define “tradição” como *a soma dos progressos realizados* e “progresso” como *a acumulação de novas tradições* (Torgal 2009, vol. I, 231).

¹⁹⁸ A “História oficial” do Estado Novo caracteriza-se, de acordo com Caldeira, pelas seguintes características, que sustentam o que aqui é dito: a *permanência* história da “essência da Nação” e da “tradição”; o *providencialismo* do destino nacional; a *descontinuidade histórica*, ou seja, a sucessão de “períodos solares” e intervalos de penumbra; o *maniqueísmo* da oposição entre o bom e mau (o conflitual, normalmente introduzido por elementos estrangeiros); o *etnocentrismo* violento, que nega o papel de sujeito histórico a não ser aos “heróis” e ao “povo”; conseqüentemente, a *hipervalorização* do herói individual, ser inspirado que comando o colectivo para erradicar a conflitualidade e recolocar a Nação no seu curso natural (1995, 121).

contexto de uma mitificação da imagem) para melhor receber a projecção desta “História” transcendental.

Neste sentido, mais do que símbolo ou ídolo, a lógica é, de novo, a da alegoria. Um herói alegórico, mesmo quando vestido de roupagens históricas e assumindo a máscara de uma personagem histórica, é sempre a representação estilizada de uma força sobrenatural numa economia narrativa dominada por forças míticas (Fletcher 1964, 23). A lógica do plinto é a do *subscriptio*, nas representações e inscrições que contém; a figura do herói é emblema da Nação. À volta do relvado também existem inscrições: os nomes dos locais de combate das campanhas de Mouzinho, Maputo, Namarrais e Chaimite. Os discursos proferidos e textos publicados constituem então uma espécie de exercício exegético do seu significado.¹⁹⁹

O monumento produz, assim, a sua “verdade” – a do herói e da sua história.²⁰⁰ 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”.

O excessivo “poder do passado” implica então a evasão das questões do presente, o que já vimos ser dito por Salazar. Ora, é às massas, a estes “homens comuns”, que o monumento se dirige. Ele age sobre as representações públicas, distanciando presente e passado através da figura do herói. Se o excesso do passado leva *em direcção à interioridade protectora que a história pode oferecer, a qual no entanto não tem relação alguma com a existência real*, como escreve P. de Man (1999, 168) a propósito de uma obra em que Salazar se podia ter inspirado,²⁰¹ este domínio asséptico das “grandes verdades” é inscrito no espaço público, afastando-o, precisamente, da “existência real” e da capacidade de nela intervir.

Por outras palavras, 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.

¹⁹⁹ Nesta perspectiva, é interessante ver o papel dos monumentos em Aguiar 1951, do jornalista salazarista Armando Aguiar. Destinada à propaganda entre as comunidades lusas expatriadas (especialmente a brasileira), é uma descrição de viagem pelo mundo que apresenta vestígios presentes e passados deixados por Portugueses pelo mundo.

²⁰⁰ Sobre as “verdades” do Estado Novo, vd. Torgal 2009, vol. I, cap. VI (p. 565-614).

²⁰¹ A leitura de De Man refere-se ao texto “Vom Nutzen und Nacteil der Historie für das Leben”, de que havia uma tradição portuguesa (idem, 124). A influência de Nietzsche no pensamento contra-revolucionário onde confluem as várias ideologias que compõem o salazarismo é várias vezes referida por L.R. Torgal (2006, vol. I, p. ex. 339ss). Nietzsche ataca, neste texto, a “contemplação monumental” do passado, o desejo de grandeza e a sua legitimação por uma confiança exagerada em modelos históricos.

4.3. A encenação da “História”: a praça como lugar de culto

Lourenço Marques, cidade moderna e progressiva, mas pobrezinha em edifícios e monumentos...

M.S. de Freitas e Costa, “Memória descritiva da Catedral”, 1936²⁰²

Tanto o discurso de Nunes de Oliveira como o do conde de Penha Garcia (vd. acima) parecem assumir como dado certa concepção tradicional do monumento, e fazem 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 uma ideia mais importante do que poderia aparecer. Este espaço público não é, efectivamente, um domínio estético autónomo onde (limitado por condicionamentos político-ideológicos) o objectivo do artista seria a inovação formal ou a ruptura com as delimitações estéticas.²⁰³

Antes de mais, veremos melhor qual é, concretamente, este espaço em que o monumento se insere, e como este espaço pode ser pensado dentro da cidade.

Lourenço Marques é uma cidade cuja carência de monumentos e património é sempre sentido.²⁰⁴ 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.*²⁰⁵

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. Em 1931 é inserida a Catedral através da cedência de um terreno contíguo pela Câmara Municipal.²⁰⁶

Só a partir de 1935 os vários projectos vão ser implementados.²⁰⁷ O Governo colonial completa o fundo para o monumento, enquanto a Câmara Municipal autoriza as obras da Catedral, que

²⁰² Em Santos 1944b, 54.

²⁰³ Sobre isso, veja-se a crítica da ideia do “artista-demiurgo” em Remesar 1997, 19.

²⁰⁴ Vd. cap. 2.1.

²⁰⁵ Santos Rufino, 1929, vol. III, v.

²⁰⁶ Por volta deste ano, um engenheiro camarário terá traçado um plano geral, que delineava os lotes e os alinhamentos para a implantação dos Paços e da Catedral (Santos 1944b, 41). Veja-se também cap. 2.2 para o contexto geral.

²⁰⁷ O período 1930-1935 é de apertada vigilância orçamental imposta ao governo local, devido à depressão económica (vd. Monteiro 1933 e s/d). É também quando, sob Salazar e Armindo Monteiro, o ultramar é profundamente reorganizado (Acto Colonial de 1930 e a Carta Orgânica do Império Colonial Português e a Reforma Administrativa Ultramarina de 1933). No caso da Catedral, cujo financiamento advinha nestes anos de subscrição pública e doações e não de apoios estatais (mais tarde recebe sucessivos apoios estatais), dúvidas por parte da Câmara Municipal acerca da “estética” da sua localização adiam sucessivamente o início das obras (Santos 1944b, 42-43).

se concretizam, largamente apoiadas pelas autoridades, em 1936-1944 (Santos 1944b). Também abre concurso para os Paços do Concelho (1937-1939), ganho pelo projecto de Carlos Santos, arquitecto português que vivera desde 1917 em São Paulo. A sua pedra fundamental é lançada em 1940, sendo inaugurado a 1 de Dezembro de 1947 (Lima 1967).

A praça é urbanizada em 1940, ano da inauguração do monumento, no âmbito do programa das comemorações centenárias deste ano.²⁰⁸ Nesta altura, é também instalado um sistema de iluminação.²⁰⁹ A Avenida Aguiar já fora prolongada e rectificadada, passando a ligar directamente esta praça com a 7 de Março. Desta forma, o Monumento e Palácio Municipal rematavam uma avenida espaçosa que iniciava no Monumento a António Enes, de acordo com o tradicional esquema (cénico) de uma avenida, que desemboca numa praça dotada de equipamentos representativos do poder, apropriado para desfiles e cerimónias públicas [fig. 48 e 51]. É um novo *eixo cívico* com *intenções de monumentalidade* (Barata e Fernandes 2010, 555).

Assim é criado um novo espaço público de referência do imaginário urbano (Morais 2001, 147), centralizando as sedes administrativa e religiosa à volta da figura equestre do herói. A praça, coroamento da nova urbanidade da cidade, é marcada pela procura de monumentalidade e pela *introdução das referências ideológicas estatais na produção pública* (Ferreira 2008, 88).

O edifício municipal, de César Santos, eleva-se acima de uma escadaria monumental frente ao Monumento a Mouzinho [fig. 52-53].²¹⁰ Assim é visível desde a Praça 7 de Março, servindo simultaneamente de fundo cenográfico e de plateia para os representantes do poder. 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 esta dimensão cénica.²¹¹

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

²⁰⁸ Santos 1944b, 103. Em 1942 é constituída uma Comissão de Estética Urbana, provavelmente relacionado com a necessidade de uma abordagem mais sistemática à urbanização do espaço público da cidade (Portaria 4789 de 11 Jul. 1942, vd. Bettencourt 1945, vol. I, 18). Carlos César Santos, que se muda do Brasil para Lourenço Marques para acompanhar a construção dos Paços do Concelho, terá sido o promotor principal, por sentir *a falta de bom gosto a presidir na construção de edifícios na cidade* (Lima 1967, 65).

²⁰⁹ BGC, vol. XVI, n. 179 (Maio 1940), 126.

²¹⁰ Sobre os Paços do Concelho, vd. Lima 1967 e a análise em Ferreira 2008, 91ss. Uma biografia do arquitecto encontra-se em Lima 1967, 64-65.

²¹¹ Lima 1967, 24. Após a independência, as estátuas dos Paços do Concelho foram retiradas e, provavelmente, destruídas (Ferreira 2008, 260, nota 130).

vertical de pilastres compósitos. É, pois, o ideal oitocentista de “beleza” que estrutura a sua resolução formal.²¹²

É significativo que foi preferido ao projecto de José Costa e Silva (segundo lugar no concurso), autor próximo da política das obras públicas do Estado Novo que propunha um projecto mais próximo dos modelos metropolitanos correntes, inspirado no modernismo “tradicionalizante” da Itália fascista [fig. 54].²¹³ A 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 que liga poder com o conceito genérico de “civilização”.²¹⁴

A fachada arquitectónica funciona, assim, como uma alegoria da “civilização”, indicado pelos ornamentos mais ou menos eruditos do edifício, com referências clássicas, históricas e nacionalistas, e sobretudo pela legenda inscrita na calçada: *Aqui também é Portugal* [fig. 55].²¹⁵

A moderna Catedral é, num primeiro olhar, uma nota dissonante da ideia de uma encenação da “História” e do “Império”, afastando-se, apesar das suas dimensões e linhas severas, dessa tendência [fig. 56-57].²¹⁶ De facto, a inserção do edifício na Praça Mouzinho foi decidida por razões de oportunidade e objecto de críticas antes e depois da sua construção.²¹⁷ O projecto, por sua vez, rege-se por critérios diferentes dos que presidiram à Câmara Municipal e ao monumento.

Condicionado pelos fracos recursos financeiros, o autor (um engenheiro) decidiu-se pelo abandono do estilo clássico, optando pela *simplicidade das linhas modernas, que bem se adaptam*

²¹² O historiador local A. Pereira de Lima insiste nesta conformidade com o ideal de “beleza” (p. ex., 1967, 15), que não sucumbe à ideia *enganosa do cimento como criador* (ibid.). 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 (idem, 20).

²¹³ Para o projecto de Costa e Silva, vd. *MDT*, n. 13 (Mar. 1938), 133.

²¹⁴ O neo-classicismo remete para um tipo de monumentalidade tido por caracterizador da civilização ocidental e relaciona-se semanticamente com a história imperial. Vd. a discussão deste assunto em Dovey 2008, 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”, vd. Capela 1977), pólo negativo da hegemonia arquitectónica dos Brancos (Henriques 1998, 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 (vd. JanMohamed 1985).

²¹⁵ A frase, popularizada por Carmona durante a sua visita presidencial em 1939, foi muito reproduzida na altura.

²¹⁶ Sobre a Catedral, vd. Santos 1944b e Ferreira 2008, 123. Havia um projecto de 1922 em estilo gótico, com rica aplicação de cantaria, de António Couto, que, por razões orçamentais, é abandonado (Santos 1944b, 39).

²¹⁷ O início das obras foi durante vários anos adiado por alegadas dúvidas acerca da “estética” da sua localização (Santos 1944b). O urbanista João Aguiar (1952, vol. II, 143) a *má orientação* da fachada da Catedral em relação à praça e a conseqüente falta de enquadramento arquitectónico.

ao emprego do betão armado e reduzem o custo do edifício, simplificando a sua construção.²¹⁸ 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). O interior será decorado com imagens de santos executados por escultores académicos metropolitanos, com destaque para os relevos de Leopoldo de Almeida que retratam as Estações da Paixão de Cristo (Pereira 1966).

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*.²¹⁹

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*.²²⁰ A sua relação com o raciocínio historicista dos Paços do Concelho é, então, mais do âmbito da complementaridade que de oposição. Na mesma praça são encenadas um passado e um presente, unidos pelo monumento ao herói.

É importante notar que não há então, 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. Neste sentido, são ambas alegorias da “História” que confirmam a presença colonial e procuram operar sobre a memória da cidade.²²¹

²¹⁸ Estas e seguintes citações são da Memória descritiva de Marcial Simões de Freitas e Costa, em Santos 1944b, 54.

²¹⁹ É o que afirma Braga Paixão no *Diário da Manhã*, reproduzido em *BGC*, vol. XX, n. 234, Dez. 1944, 404. O número citado do *BGC* é dedicado à sagração e à viagem do Cardeal Cerejeira pelas colónias nesta ocasião.

²²⁰ Do pastoral proferido na sagração da Catedral pelo arcebispo Teodósio de Gouveia, reproduzido em idem, 69. Vd. também as palavras semelhantes do discurso proferido pelo bispo Rafael Maria da Assunção no lançamento da primeira pedra (Santos 1944b, 69).

²²¹ Vd. também a descrição mais poética da relação entre edifícios e monumento pelo escritor Mia Couto (1991, 161): *Um cavalo de pedra [sic] dera-lhe [a Mouzinho] a altura das acácias. A seu lado, a catedral perdoava o excesso do gesto bélico. A espada ganhava assim um fingimento de justiça, a decepar a maldade rente ao chão*.

Recorda-se que os autores do monumento, na sua Memória descritiva (vd. 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, nesta proposta, situa-se no espaço público moderno, marcado pelo consumo cultural em massa (a “recepção distraída”, a surpresa do “choque”, para utilizar terminologia benjaminiana), por oposição. Justifica-se pelo seu intento de introduzir certa severidade e dignidade, em que é apoiado pelo envolvente arquitectónico.

O monumento responde a e visa consolidar um acto de rememoração. Este acto assume-se como *solenidade oficial, notabilíssima afirmação cívica mas ainda e sobretudo um gesto devocional do culto* a Mouzinho.²²² 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, oração petrificada do nosso pátrio fervor.*²²³

O monumento é inserido num contexto cultural (o “culto nacional”), composto por local de culto (a praça), oficiantes (representantes das autoridades), público (a “Nação agradecida”) e um objecto (o monumento como altar) [fig. 58-59]. É, portanto, entendido não só como uma forma de inscrição material mas como um dispositivo que *produz* um determinado espaço – neste caso, um espaço de culto. A inauguração, no 45º aniversário da prisão de Gungunhana (28 de Dezembro), fornece um exemplo concreto [fig. 60].

Nas palavras do cronista do *MDT*, a inauguração desta *formosíssima estátua equestre* era somente motivo *principal* de glorificação, precedido por uma série de *impressionantes actos memorativos nos próprios locais desse vasto sertão de Gaza que foram teatro das mais belas façanhas de Mousinho.*²²⁴ Nos principais locais históricos do itinerário de Mouzinho de Albuquerque nas suas campanhas de 1895 e 1897 (Languene, Chaimite e Macotene) foram inaugurados três monumentos do tipo padrão. Estes locais eram assim simbolicamente percorridos por representantes oficiais e antigos combatentes.²²⁵

²²² “Monumento a Mousinho de Albuquerque em Lourenço Marques”, *MDT*, n. 8 (Dez. 1936), 145.

²²³ “Oração...”, 7-8. Também Vieira da Rocha, presidente da subcomissão, 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!* (“Mousinho, figura imortal”, *BGC*, vol. XII, n. 128, Fev. 1936, 37)

²²⁴ “Glorificação de Mousinho de Albuquerque”, *MDT*, n. 24 (Dez. 1940), 93.

²²⁵ Sobre as inaugurações, vd. “A homenagem de Moçambique à memória de Mousinho”, *BGC*, vol. XVII, n. 189 (Março de 1941), 114-119. Imagens dos padrões encontram-se no levantamento. 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, vd. Costa 2010). Substituíu um anterior padrão piramidal, posto por Francisco Toscano em 1924. Vd. também o discurso proferido por M. Caetano na Sociedade Histórica da Independência

Juntando estes monumentos aos que já existiam em Marracuene, Magul, Coolela e Mapulanguene ficaram, como era notado, assinalados todos os locais históricos das campanhas militares (vd. o levantamento).

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 discurso já citado, seguido por Andrade Velez que descerra o monumento.²²⁶ 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*.²²⁷

É no discurso de Andrade Velez que a dimensão religiosa do monumento e da homenagem é afirmada de forma mais explícita. A sua qualidade é claramente afirmada: *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*. Pois Mouzinho foi um *santo*, e o *Sagrado Altar* é o seu *justo e próprio lugar*, dado por uma *Pátria Agradecida*.²²⁸

I. Golomstock escreveu, relativamente ao estatuto cultural da obra de arte nos regimes totalitários, que *[c]hacune de ces œuvres 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* (1992, 317). Também George L. Mosse relaciona a “estética do fascismo” (e a “estética” é um dos domínios onde se afirma de forma mais clara a afinidade do Estado Novo com os regimes fascistas) com *uma religião cívica, [...] uma fé não tradicional que usou símbolos e uma liturgia para dar vida à sua crença*.²²⁹

de Portugal (radiodifundido em 28 de Dezembro de 1945) sobre a sua viagem a Moçambique, na qualidade de Ministro das Colónias, onde visitou todos estes lugares, em *BGC*, vol. XXI, n. 246 (Dez. 1945), 11-16.

²²⁶ Os discursos do Governador-geral e de Andrade Velez são reproduzidos em Anexo XI, respectivamente a e c.

²²⁷ “Inauguração do monumento em Lourenço Marques”, *BGC*, n. 189 (Mar. 1941), 124.

²²⁸ Vd. o discurso em Anexo XIc. Finaliza com um apelo à juventude para seguir o exemplo (de obediência): *[d]evemos 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, inculcação e pedagogia relacionam-se: mais do que o “inatingível” heroísmo e abnegação, é o exemplo de confiança e a obediência dos companheiros ao *grande Chefe* que costuma ser citado. Vd. o relato da romagem da Mocidade Portuguesa ao túmulo de Mouzinho de Albuquerque em 1940 e o discurso proferido na ocasião pelo Comissário Nacional, Marcelo Caetano (em *BGC*, vol. XVII, n. 188, Fev. 1941, 104-114).

²²⁹ Em Mosse, Braun e Ben-Ghiat 1999, 4.

Henri Lefebvre, por sua vez, colocou a questão sobre que poder particular tem lugar na “monumentalidade”, para continuar a dizer que *exclusion from the scene is pronounced silently by space itself* (1991, 226). Pretende-se rever sucintamente aquilo que foi excluído do espaço monumentalizado e do culto que nele se desenrolava, seguindo as transformações na Praça 7 de Março, contemporâneas à criação da Praça Mouzinho de Albuquerque.

Esta praça foi, ao longo da história da cidade, uma referência do imaginário urbano. Nascida da antiga praia de desembarque do presídio oitocentista, foi-se tornando, em sequência de sucessivos aterros na segunda metade do século XIX [fig. 61], um grande espaço público no centro da vila e depois cidade, consagrado pelo primeiro Plano de Urbanização.²³⁰

Lourenço Marques *era exclusivamente aqui, neste seu lugar geométrico de pensamento, acção e força* (Lobato 1970, 34). Constituída por uma praça, com quiosques e coreto, e uma área ajardinada, rodeado por alguns dos edifícios mais importantes da cidade (*Bank of Africa*, Capitania do Porto), é, desde finais daquele século, a sua sala de visita, “fórum” e centro da política, do comércio, das sociabilidades e dos lazeres, onde se conversava, comentava notícias e conspirava [fig. 62-63].²³¹

A sua importância, como centro económico, social e político, é afirmado simbolicamente quando, em 1910, é inaugurado o monumento a António Enes, modelado por Teixeira Lopes, no fundo da praça, olhando a baía e o porto.

Daí que um estudioso da cidade afirma nos anos 30 que a *antiga Praça 7 de Março, se não tinha verdadeiramente história, tinha pelo menos tradição na vida da cidade.*²³² Era aí que se encontravam as coordenadas da vida urbana (Lobato 1970, 44).

²³⁰ O nome da praça refere-se à data de chegada da Expedição de Obras Públicas em 1887 (vd. cap. 2.1).

²³¹ Alexandre Lobato descreve isto vivamente (1961, 151-2). Desde a transição do século XIX para XX, quando a presença colonial portuguesa se consolida na região de Lourenço Marques, até aos últimos anos da I República, *Lourenço Marques' association life was vibrant* (Penvenne 1996, 428) e politizada (com presença socialista, anarco-sindicalista, maçónico e outros). Havia uma *intense café culture* (ibid.) cujo foco era esta praça, *the hub of literary and intellectual life among the city's literate Portuguese-speaking population, including Goans, Portuguese, Ronga or anyone else*, e o centro de uma imprensa *extraordinarily diverse and vigorous* (idem, 439). Sobretudo a partir da implantação da I República, com a sua política descentralizadora em relação às províncias ultramarinas, abriu-se um espaço que permitiu o desafio ao domínio colonial. Jeanne Penvenne tem vindo a estudar a cultura operária e mestiça da cidade (p. ex. 1993 e 1995) com que seria útil confrontar de forma mais aprofundada do que estes breves apontamentos a “cultura oficial” representada pela monumentalidade do Estado. Vd. também Newitt 1995, 477-478.

²³² António de Figueiredo Gomes e Sousa, “Jardins de Moçambique – Jardins de Lourenço Marques”, *MDT*, n. 45 (Jan.-Mar. 1946), p. 56. Deste autor, vd. também “Jardins de Moçambique”, *MDT*, n. 38 (Abr.-Jun. 1944), 5-48.

Na segunda metade da década de 30 o coreto e os quiosques são removidos e a praça e jardim são integrados numa grande área ajardinada, *com calçada portuguesa, à imagem da metrópole, numa composição geométrica cuidada* (Morais 2001, 130). Os quiosques eram o centro de encontro, lugar onde se lia e discutia colectivamente os jornais e as decisões governamentais. A função plurivocacional, simultaneamente política, económica, cultural e social, que caracterizava a Praça 7 de Março até finais dos anos 20, perde-se assim irremediavelmente [fig. 46].

Por um lado, resultava da modernização do tecido urbano no antigo centro, onde iam surgindo principalmente escritórios e equipamentos de lazer,²³³ que inevitavelmente destruíam hábitos ainda provinciais.²³⁴ Por outro, a transformação de praça em jardim esvaziava-a também daquele convívio popular e politizado dos anos da I República (e antes), desmontando a “infra-estrutura” da esfera pública²³⁵ que também ia sendo destruída pela legislação do Estado Novo.

Jeanne Penvenne insere estas mudanças numa transformação lenta, gradual e sempre incompleta, da cidade *from a place where white people lived to a white man's town* (1996, 441), que acompanha a consolidação do sistema colonial. Ao nível da arquitectura há, paralelamente, uma crescente definição formal do que ficará conhecida como a “cidade do cimento”, “cidade dos brancos”, de que comunidades como a Ronga, muçulmana, chinesa, goesa, indiana e outras eram, na sua maioria, excluídas.²³⁶

Também na Praça 7 de Março, a moldura arquitectónica, onde até então persistiam alguns edifícios em madeira e zinco, é requalificada. Ficará, assim, uma das praças *mais imponentes da capital*.²³⁷ Exemplos desta renovação arquitectónica são dois edifícios públicos construídos nas décadas de 30 e 40, com projecto dos serviços municipais de Obras Públicas: as sedes da Repartição Central de Estatística, Conselho de Câmbios e Biblioteca Histórica de Moçambique (RCE) e dos Organismos de Coordenação Económica (OCE).

²³³ Vd. Morais 2001, p. 147. Exemplos são os edifícios Fonte Azul e Rubi, do lado nascente, edifícios que introduziram uma nova escala e uma linguagem moderna no espaço público. Mas também se podem referir equipamentos de lazer e consumo que integrarão o imaginário urbano, como o Café Continental, na esquina com a Avenida da República.

²³⁴ Veja-se o reparo nostálgico de um historiador da cidade: *Tenho para mim que Lourenço Marques ficou desasada quando lhe tiraram as possibilidades de seroar em família na Praça 7 de Março*, que agora era pouco mais que um enorme jardim semeado de casas (Lobato 1961, p. 152-153).

²³⁵ Refiro-me ao conceito como proposto por Habermas [1962] 1994.

²³⁶ Penvenne 1996, 456. Vd. também o testemunho de José Craveirinha em Chabal 1994, 90. A partir do início da década de 20, o “estilo colonial”, de influência sul-africana, vai sendo substituído por uma linguagem de “casa portuguesa”, misto de estilos revivalistas e algum modernismo que se impõe em quantidade a partir da segunda metade de 1940, em sintonia com o gosto revivalista metropolitano (Ferreira 2008, 45 e Morais 2001, 143). A exigência, por postura municipal de 1921, de construir em tijolo ou cimento expulsava efectivamente as populações nativas, sem recursos para este tipo de construções, para os subúrbios informais que se iam formando à volta da “cidade do cimento” (Penvenne 1996, 458).

²³⁷ *Plano geral de urbanização de Lourenço Marques*, vol. II, 35 (fonte de arquivo).

Ambos são posteriormente objectos de planos de modificação que alteram substancialmente as fachadas no que A.F. Ferreira caracteriza como uma *nova estratégia de afirmação do imaginário estético nacionalista* que passa pela *intervenção nas obras públicas mais representativas* a fim de introduzir a *nova linguagem do Estado, historicista e monumental*.²³⁸

A sede da RCE, construída em 1936, caracterizava-se pela sua linguagem modernista, com base numa estética *art déco* comum nas obras públicas até cerca de 1940 [fig. 65-66].²³⁹ Recorrendo às potencialidades do betão (colunas simples, cobertura plana, superfícies vidrados), a sua modernidade observa-se na racionalização da fachada, com poucas concessões ornamentais, e no corpo do cilindro que resolve, como elemento característica, a implantação em gaveto.

Em 1941 é construído um novo corpo na esquina oposta à do cilindro para albergar o Arquivo Histórico. Mas é em 1947 que é substancialmente redesenhada [fig. 68-69]. A proposta de acrescentar um piso justifica uma transformação total e uniformizante da fachada, de acordo com um léxico tradicionalista muito evidente, como indica a análise de Ferreira (2008, 98), passando pelo redesenho das molduras de janelas de acordo com modelos “tradicionalizantes”, um novo corpo de entrada e a modificação do corpo cilíndrico, *coroada por um zimbório de expressão Neoclássica, rematado por uma esfera armilar de grande escala* (ibid.).

É, de certa forma, um processo inverso de uma “modernização”, uma *actualização de linguagem em direcção ao passado*²⁴⁰ do desenho inicial relativamente moderno.

A mesma estratégia de “maquilhagem” da fachada concretiza-se no edifício vizinho, a sede dos OCE [fig. 67]. Tem projecto datado de 1944, de Carlos Santos, que também já projectara o Palácio Municipal. É um edifício majestoso de *composição clássica moderada por uma linguagem de depuração racionalista, apesar dos ligeiros apontamentos de retórica nacionalista* (Ferreira 2008, 102). Em 1953, quando passa a albergar a Sede de Estudos Gerais Universitários, também é sujeito a uma transformação incisiva, onde surge o torreão com telhado piramidal que substitui os escudos e bandeira no coroamento central, passando a definir o horizonte urbano a partir da baía [fig. 69-70].

²³⁸ Vd. Ferreira 2008, 97-102. A citação é de p. 97. Este autor estudou estes edifícios e as suas modificações com pormenor, razão pela qual aqui só é dada um resumo muito sintético.

²³⁹ Ferreira sublinha a *sua escala, visibilidade urbana e estética inovadora*, que colocam este projecto *numa posição de vanguarda sem paralelo na arquitectura pública construída em Moçambique durante esta década* (2008, p. 85).

²⁴⁰ Matos e Ramos 2009. Uma última ampliação, já em 1970, inverte esta a tendência nacionalista para uma concepção mais racional, voltando a ligar fachada e plano através de uma geometria reguladora, cujo objectivo terá sido a *substituição do imaginário estético próprio do Estado Novo por um novo gosto, assumidamente moderno, revelador de uma outra ideia de expressão pública do governo*. Daí que Ferreira considera este edifício e o processo de sucessivos redesenhos o *símbolo da evolução na arquitectura pública moçambicana, pela quantidade de transformações que sofreu ao longo dos anos, em plena sintonia com as várias mudanças político-culturais* (2008, 117).

A Praça 7 de Março torna-se espaço vocacionado para o consumo da cultura e o lazer, onde é implantada um desenho e uma arquitectura que se oferecem à contemplação da longínqua Metrópole.²⁴¹ A prática política é dela excluída, a não ser sob a mesma forma celebrativa que nas praças Mac-Mahon e Mouzinho de Albuquerque [fig. 71-72]. Se o novo jardim aponta para este uso, a “portugalidade”, inscrita através de materiais (calçada portuguesa, tijolo e telha, pedras portuguesas) e elementos decorativos, indica uma propriedade em vez de uma partilha.

Evidencia-se, neste projectos de modificação, a função dada à arquitectura de enquadrar um espaço público, e por conseguinte de redefini-lo. É uma *arquitectura de fachada* (para usar palavras de N.T. Pereira, 1996, 18), uma “estética de superfície” com motivos “históricos” e pretensões de “representatividade nacional”. Ao nível do ornamento (do “estilo” e não do “paradigma”, como nota Ferreira, 2008, 97) concretiza-se uma tendência cenográfica. O vocabulário usado inspira-se em elementos tidos por típicos da tradição popular portuguesa (por vezes caracterizado com “português suave”).²⁴²

A reformulação da Praça 7 de Março pode ser relacionada com a criação da “praça monumental” de Mouzinho de Albuquerque. De acordo com Abreu, a lógica do ornamento *não vis[a] veicular nenhuma intenção narrativa, passível de se converter adequadamente em prosa* (2006, 59). A sua lógica é de imageabilidade, enquanto a do monumento é a narratividade (idem, 824). O monumento narra as origens e representa-as na massa reunida à sua volta em práticas ritualizadas; o “espaço de culto” em que se insere remete para um passado originário e um futuro grandioso.

A arquitectura ornamentada e desenho urbano da Praça 7 de Março, pelo contrário, anulam a distância inerente a este “culto do monumento”. Insere fragmentos de uma suposta tradição urbana

²⁴¹ Também relevante é a relação do redesenho urbano da praça com a sua promoção como lugar de património. Ao lado, durante os anos 40 é reconstruída a antiga Fortaleza da Nossa Senhora da Conceição cujas ruínas se situavam ao lado da praça. Em 1940 o governador-geral pôs de lado qualquer hipótese de conservação do que restava desta construção em alvenaria do início do século XIX, por não ter suficiente valor estético ou histórico (*BGC*, v. XVI, n. 181, Jul. 1940, 102). Contudo, poucos anos mais tarde é-lhe dada o estatuto de Monumento Nacional (Portaria 5093, de 3 Abr. 1943, *Boletim Oficial*, s. I., n. 14; vd. também o diploma deste ano que constitui uma Comissão de Monumentos Históricos em *MDT*, n. 33, Jan.-Mar. 1943, p. 143-144) e é integralmente reconstruída sob orientação de Joaquim Areal Silva (vd. “A Praça de Nossa Senhora da Conceição em Lourenço Marques e o projecto da sua reconstituição”, *MDT*, n. 43, Jul.-Set. 1945, 23-44). Hoje é Museu de História Militar, onde estão depositados a estátua de Mouzinho de Albuquerque e António Enes, além de um busto que provavelmente é de Álvaro de Castro, inaugurado em 1949 no Museu homónimo (vd. Monteiro 1949), hoje Museu de História Natural.

²⁴² Fernandes 2003, 98ss. A campanha da “casa portuguesa” de Raul Lino ([1933] 1992) é normalmente tido como precursor destas ideias.

no próprio presente quotidiano, garantindo a existência de uma “Nação pluricontinental”. São imagens da “portugalização” da cidade, que parecem procurar um certo sentido de conforto para evitar o “perigo” do desenraizamento dos emigrantes portugueses.²⁴³

No entanto, uma mensagem que, como vimos, esta praça pronuncia silenciosamente, é a exclusão de outras culturas que não a portuguesa e da multiplicação de olhares que, segundo J. Rancière (2006), está em causa no político. Neste aspecto, retomando a proposta de Lefebvre (vd. acima), clarifica o mesmo aspecto na Praça Mouzinho. A reunião momentânea nesta praça da comunidade, enquanto “corpo da Nação”, para reafirmar a sua união, o seu sentido, a sua “ordem”, implicou a destruição de uma tradição cívica que, precisamente, dava espaço (a Praça 7 de Março) para a manifestação de conflitos e divergências dentro desta comunidade.

O que aqui se pretende propor é encarar as transformações de ambas as praças como complementares, isto é, que a produção de um novo palco de manifestação política, enquadrado como lugar de culto, implica a despolitização e nacionalização do que até aí fora o espaço público por excelência.

Evidencia-se, na Praça 7 de Março, que lógicas modernas (de consumo, lazeres, património) começam a definir o espaço público. Isto faz intuir que a presença entre “moderno” e “histórico” na Praça Mouzinho não deve ser unicamente procurada ao nível da sua expressão em estilos arquitectónicos. Neste aspecto, ao contrário da Praça Mac-Mahon, reorganizada durante os anos 40 como rotunda para estacionamento, a Praça Mouzinho parece conter na sua própria organização espacial esta dupla presença da cidade moderna e do espaço de culto.²⁴⁴

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

²⁴³ No mesmo sentido, a produção habitacional estatal para as colónias *está impregnada de referências à arquitectura rural da metrópole* (Ferreira 2008, 53), com o objectivo explícito de *o colono encontr[ar] um ambiente que lhe é familiar, permitindo-lhe uma adaptação mais fácil ao novo meio*. (Aguiar 1952, 23, cit. e trad. por Ferreira *ibid.*).

²⁴⁴ Este processo de urbanização, de responsabilidade camarária, não se encontra (ou assim parece) documentado, de forma que me baseio em notícias colhidas em periódicos (*BGC, MDT*), o estudo de Morais (2001) e sobretudo na utilização dada a praça, ainda em vigor em 1955 (*Livro do centenário...*, 1955). João de Aguiar, responsável pelo Plano de Urbanização de 1952, refere que a razão deste desenho da praça se deve a um propósito (que considera inútil), de criar rodagens independentes para veículos pesados e ligeiros (*Plano geral de urbanização de Lourenço Marques*, vol. II, 143, fonte de arquivo).

de um dos locais de batalha mais importantes das campanhas de Mouzinho inscrito à volta do monumento [fig. 59].

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, para usar palavras de V.F. Matias, *uma estética de baixa velocidade que pressupõe uma escassa circulação de imagens e a cristalização de uma ideologia historicista* (1987, 153) com uma “estética de alta velocidade”, baseada na rápida circulação de transportes e a presença simultânea de culturas diferenciadas [fig. 73-75].

Este carácter duplo do espaço urbano monumental é, a meu ver, importante para perceber o papel da monumentalidade. Enquanto lugar de culto implica uma dimensão estática, atemporal, ligada à cristalização de determinadas imagens históricas, que contrasta com o *rumo surdo de uma circulação regular ao ritmo quotidiano que se passa sem passar*.²⁴⁵ A prática capaz de interromper este “rumo surdo” é o culto, a comemoração. A dimensão monumental da praça é, por assim dizer, reactivada durante práticas rituais; nestas ocasiões, o carácter “imperial”, que no quotidiano se oculta por detrás das actividades do dia-a-dia, é colectivamente produzido.

Recorda-se, em relação ao Padrão de Guerra, que o monumento pode ser visto como dispositivo alegórico que separa representação e significado, introduzindo uma série de distinções no espaço público que se fundam na ideia da “Nação”. A encenação deste espaço público implica o abrandamento do ritmo da cidade moderna para introduzir a tal distância que permite experimentar actos e representações colectivos como algo autónomo, distante. O monumento e as práticas associadas parecem mediar entre uma cidade “real”, vocacionada para práticas comerciais, económicas, para os transportes, e uma cidade “ideal” que se vê como reflexo da “Nação” e fruto de uma “História” de grandes feitos.

²⁴⁵ A citação é de Castells 1976, 9. Ele opõe este ritmo quotidiano ao protesto, à contestação. Em Lourenço Marques, o que interrompe este ritmo é o espectáculo político, que então pode ser visto como canalizador da energia política que antes animava a Praça 7 de Março.

4.4. O monumento e a produção de valores auráticos

... uma cruz basta para dizer, na História, quem é Portugal.
– Moreira das Neves, discurso, 1938²⁴⁶

Como explicar este carácter “sagrado”, tão insistentemente afirmado? O monumento como dispositivo de distanciamento separa o quotidiano de um domínio idealizado, do “sublime” ou “sagrado”, tanto ao nível das representações como das práticas. Ora, 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.

Benjamin definiu, na sua formulação do declínio da aura na era da reprodutibilidade técnica,²⁴⁷ a aura como *a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja* que, acrescenta, não é senão a formulação do valor cultural da obra de arte em termos de percepção espacial e temporal. As imagens culturais são, neste sentido, *mais importantes pela sua existência do que pelo facto de serem vistas* (Benjamin 1992, 86).

A aura da obra da arte é *a sua existência única no lugar em que se encontra, o aqui e agora do original que constitui o conceito da sua autenticidade, fundada sobre a sua duração material e testemunho histórico* (idem, 77, 79). *[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* (82-84). É um fenómeno de singularidade, distância, permanência e, também, de privilégio, estreitamente ligada a uma determinada organização espacial e social. A aura vive de uma temporalidade ou duração e de um distanciamento que conferem certa espessura ao espaço, e de uma hierarquia de privilégios no que toca ao acesso à obra.

A aproximação e a simultaneidade, o efeito de choque da cidade moderna, fragmentada e descontínua, tendem a destruir o tempo circular e repetitivo do ritual de que a aura vive.²⁴⁸ É conhecida a tese de Benjamin que a obra de arte, assim emancipada da sua dependência do ritual, fundase já não na tradição mas na política (idem, 84). Esta política é, irremediavelmente, já a das massas e da reprodução mecânica. Isto implica que ambas as opções que vê para a produção artística – a

²⁴⁶ Apud João 2002, 414.

²⁴⁷ “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, em Benjamin 1992, 73-113.

²⁴⁸ Mikhail Yampolsky, num artigo interessante (1995), refere este conflito entre o desejo do eterno e do tempo imóvel presentes no monumento e a abertura do espaço e a unificação do tempo na sociedade moderna (95ss). O monumento moderno procuraria organizar “ilhas” de eternidade dentro do curso de tempo, que (no caso soviético) gravitam em direcção a um espaço acrónico e uma condição ahistórica (ideológica). Vd. também Dickerman 2001.

politização da arte e a esteticização do político (113) – se inserem já numa era de reprodução em massa da imagem e de massificação do espaço público.²⁴⁹ Também a produção de valores auráticos já não se insere no domínio “autónomo” da arte e da tradição mas é irremediavelmente politizada.

Para a aura, o contexto social é o culto; na era de reprodutibilidade da obra de arte (em que a aura entra em declínio), é a massa e a sua “percepção distraída”. No primeiro caso, o valor essencial é a presença; no segundo, a exposição. Para Benjamin, perdido o vínculo da obra à tradição, estes valores estéticos tornam-se disponíveis para uso político. É neste contexto que se deve situar o seu objectivo, explicitado no prólogo e epílogo, de inutilizar os valores auráticos – atemporalidade, uso cultural, “autenticidade”, “tradição”. São valores que encontramos no Monumento a Mouzinho, que o sustentam e por ele são sustentados.

A continuidade de traços oitocentistas e a relação “parasitária” com o ritual no Monumento a Mouzinho pode assim ser vista como a reprodução de valores auráticos da obra de arte (num contexto já massificado), pretensamente inserido numa continuidade com a tradição. O que, então, podemos dizer é que no Monumento a Mouzinho (tal como no Padrão de Guerra) há uma tentativa de continuar a produzir estes valores auráticos, disciplinando a percepção das massas através de práticas sociais organizadas à volta do monumento. Mais importante do que o monumento ser visto, é que está lá e que esta presença é confirmada pela sua reflexão na organização do espaço e práticas correspondentes (lugar de culto).

Ora, o monumento é apresentado como *padrão do que podem as virtudes lusíadas e estímulo de engrandecimento* (“Oração...”, 6), *espelho de todas as virtudes de uma raça* (idem, 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* (idem, 11). É esta alegada qualidade reflexiva e reveladora que, a meu ver, se clarifica pela ideia da deposição de valores auráticos no monumento. Recorda outra definição de Benjamin da experiência da aura como a correspondência de olhares, isto é, o objecto aurático devolve-nos o nosso olhar.²⁵⁰ Do ponto de vista da experiência,

²⁴⁹ Sobre isto, vd. também Buck-Morss 1992. Ela nota que para Benjamin o fascismo só “gere” a esteticização do político; não é criação sua. A chave à estética fascista é (segundo 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* (idem, 35).

²⁵⁰ “Parque central” (1939), em Benjamin 1991, 134.

a identificação com o “olhar” da imagem não é senão o investimento do nosso próprio olhar que se objectiva nela como a sua aura.²⁵¹

No Monumento a Mouzinho, o olhar do herói identifica-se, por intermédio da “História” e da “Nação”, com o do regime. A sua função é, em primeiro lugar, legitimar o exercício de poder para quem o exerce. Mas, inserindo-o numa prática de massas, todos que com este olhar se identificassem como “portugueses” acediam ao lugar imaginário de onde era possível ver, como revelação, as “virtudes e capacidades da raça”. Assim, identificavam-se com o lugar de poder.²⁵² A partir deste olhar, o que se olha é o “outro” do Estado Novo colonial: o indígena, a barbárie, a desordem, a natureza. É uma identificação imaginária que permite perspectivar o espaço colonial como “mundo português”, “Império” secular, inerente à natureza nacional e da ordem providencial da “História”.

Este olhar (que é, então, o olhar do poder) é o olhar alegórico que foi identificado no Padrão de Guerra, tomado por algo com existência autónoma no monumento, a sua aura, que resulta de um investimento colectivo mas cuja fonte é tido por um domínio transcendental, a “essência da Nação”, a tradição.

Por fim, apresenta-se alguns excertos de um conto de Mia Couto que, por um lado, torna mais viva esta presença aurática, ao mesmo tempo que aponta para a sua complexidade e fragilidade num tempo em que, em rigor, já não teria lugar.²⁵³ O tempo da narrativa é 1975, quando o monumento é desmontado e a estátua transferida para a Fortaleza da Nossa Senhora da Conceição. A primeira frase diz que *[a]té então Mouzinho cavalgava a praça* (1991, 161). Isto é uma formulação poética da presença do monumento além da sua visibilidade, que aqui foi definida como aura.

Em relação ao derrube da estátua, o narrador oscila ambigualmente entre o reconhecimento de uma libertação necessária de um símbolo constrangedor e a consciência da inutilidade do gesto. Por um lado, encara a presença que o monumento marcara até aí como algo que, de alguma forma, era falsificado, *incapaz de mover nossos sonhos* (idem, 162):

²⁵¹ Vd. também Lefebvre: *When the mirror is ‘real’, as is constantly the case in the realm of objects, the space in the mirror is imaginary – and [...] the locus of the imagination is the ‘Ego’* (1991, 182).

²⁵² Veja-se também a seguinte consideração sobre o monumento de Lefebvre, para quem há duas operações (linguísticas) em funcionamento: *(1) displacement, implying metonymy, the shift from part to whole, and contiguity; and (2) condensation, involving substitution, metaphor and similarity. [...] Thus 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* (1991, 225).

²⁵³ “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”, em Couto 1991, 161-163. Vd. também a análise de Madureira, 2007. Vd. cap. 5.2 para um aprofundamento do derrube da estátua.

... pareceu provir [da estátua] um suspiro triste como se Mouzinho nos confiasse um infinito cansaço de posar para o retrato do mito [...] Dói a estátua ser pedra [sic] indefesa. 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, Esculpiram-no em nossos livros de escola para que ele reivindicasse a nossa admiração. Mas isso não foi nunca conseguido: ele estava extinto... (161-162).

Ao mesmo tempo o conto parece apontar para uma certa eficácia, que se evidencia, aqui, no momento do seu desaparecimento. O derrube da estátua é a confirmação do desmoronamento de uma ordem colonial. Os colonos já não sabem *o que fazer com os mitos de antigamente. Já não há lugar para os ressuscitar*. E, quando a estátua já terminou a sua queda, *por dentro daqueles olhos portugueses, cavalo e cavaleiro continuam a tombar, já sem arte nem aprumo [...]. Há um mundo que termina* (162-163).

Mais do que na transformação efectiva do regime colonial ao nível das instâncias políticas após o 25 de Abril, o fim do “império” encontra-se, pelo menos de acordo com Mia Couto, nesta “morte” dos seus símbolos, que até aí lhe criaram um espaço concreto. O derrube é um *percalço* nas certezas coloniais; desaparece algo que dava um corpo ao olhar colonial de domínio, assegurava que as vivências coloniais continuariam indefinidamente nos seus percursos “naturais” e pacatos.

Por outras palavras, o monumento organizava, pela sua presença, o espaço da praça como “espaço colonial”, garantia a existência do “Império”. Espaço que, como vimos, se define como lugar de culto e do mítico. Não só representava, mas contribuía activamente para uma ordem: tinha uma eficácia própria que é traduzida como uma vida interna, uma aura.

M. Acciaiouli indicou uma relação entre a resposta da estatuária a cumprir a *monumentalidade que o misticismo nacional pedia*, a repetição exaustiva de *um formulário naturalista anacrónico* e a restituição de uma *dignidade formal* à estatuária (1991, 654).

Outra forma de abordar este problema é dizer que 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. O que caracteriza o monumento será, então, a resistência à dessacralização, relacionada com a sacralização da história e do político (em “História”, “Heróis” e o “Chefe”). A “aura”, o valor de culto, é um pressuposto dele.

Neste sentido, a continuidade de formas e modelos tardo-oitocentistas pode-se explicar de outra forma que uma situação anacrónica. Estes modelos originem sobretudo da Paris republicana e do uso da estatuária como monumento político. Já aí havia semelhante tensão entre a proliferação da imagem destruidora da aura (a “estatuomania”) e o culto da personalidade (Michalsky 1998, 13-55).

A lógica que existe no Monumento a Mouzinho não será, então, 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 “ordem” do Estado Novo implica a reformulação do espaço público como espaço de valores auráticos.

Anexo de imagens



Fig. 42. Fotografia de Mouzinho de Albuquerque antes da partida para os Namarrais, 1897.

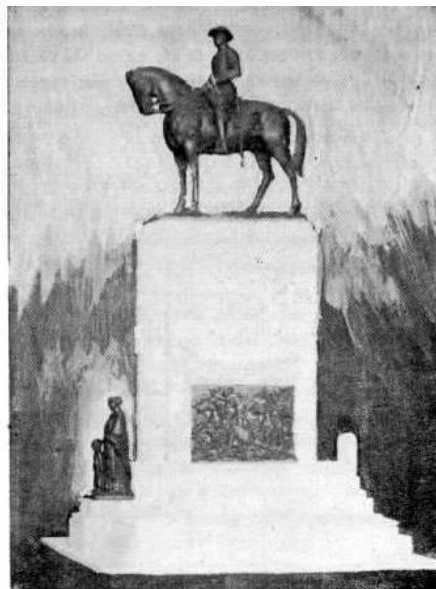


Fig. 43. Maqueta de Simões de Almeida (sobrinho) e António do Couto (fonte: MDT, n. 8, Dez. 1936).



Fig. 44. Imagem da estátua de Mouzinho de Albuquerque no seu local actual, na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição (fotografia: Diogo Alves).



Fig. 45. O Monumento a Mouzinho de Albuquerque, c. 1965 (fonte: Loureiro 2004).



Fig. 46. Baixo-relevo da carga de Macontene, do Monumento a Mouzinho no seu local actual, a Fortaleza (fotografia: Diogo Alves).



Fig. 47. Baixo-relevo da captura de Gungunhana, do Monumento a Mouzinho, no seu local actual, a Fortaleza (fotografia: Diogo Alves).

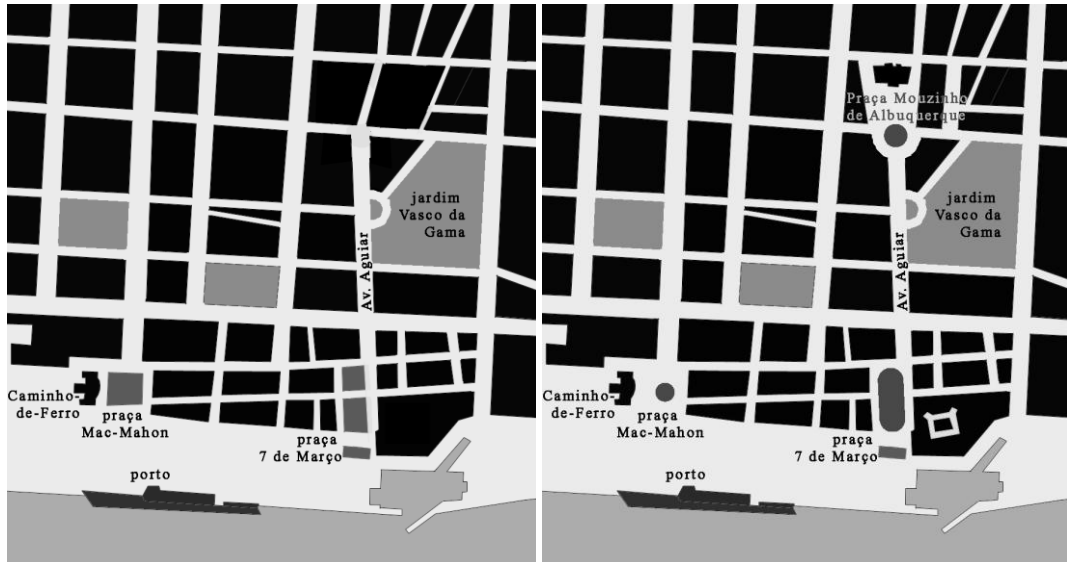


Fig. 48 e 49. Visão esquemática do centro urbano no início dos anos 30 e no final dos anos 40.

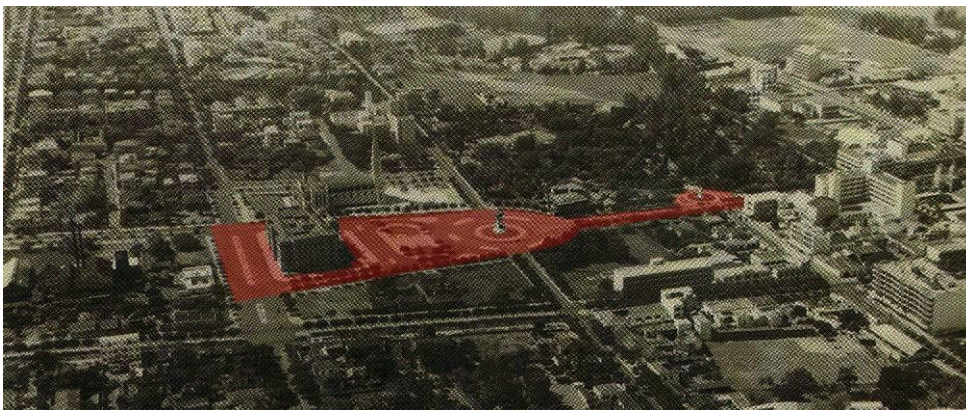
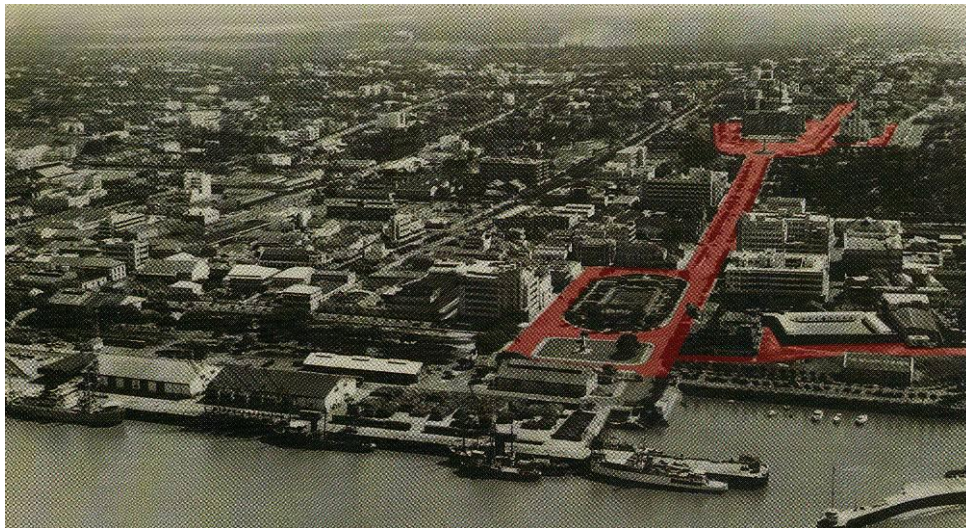


Fig. 50 e 51. Duas vistas aéreas de Lourenço Marques, c. 1955 (fonte: Loureiro 2004). As praças Mouzinho de Albuquerque e 7 de Março e a Avenida Aguiar são indicadas a vermelho.

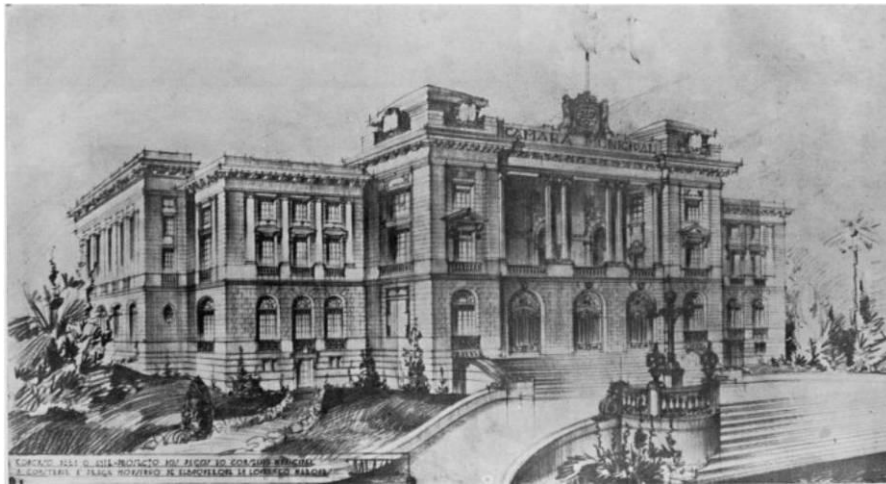


Fig. 52. Ante-projecto para o Palácio Municipal por César Santos (fonte: MDT, n. 34, Jun. 1942).



Fig. 53. Fachada do Palácio Municipal, anos 60? (fonte: ACTD). Nota-se a presença das duas estátuas de Simões de Almeida nos laterais do corpo principal.



Fig. 54. Ante-projecto para o Palácio Municipal de José Costa e Silva (fonte: MDT, n. 13, Mar. 1938).

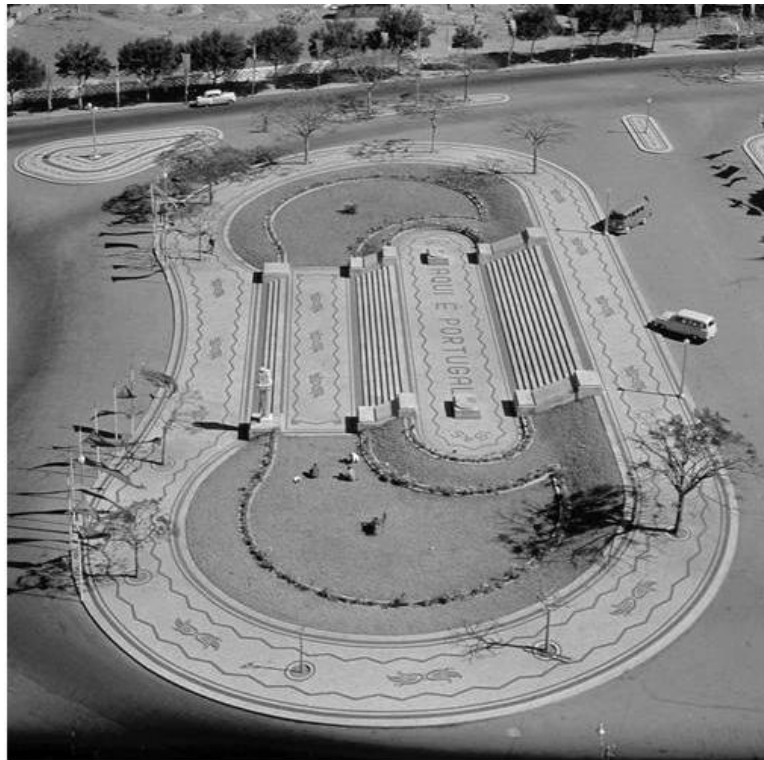


Fig. 55. Escadaria em calçada portuguesa, em frente à Câmara Municipal (fonte: ACTD). Repara-se na inscrição numa das plataformas da escadaria.

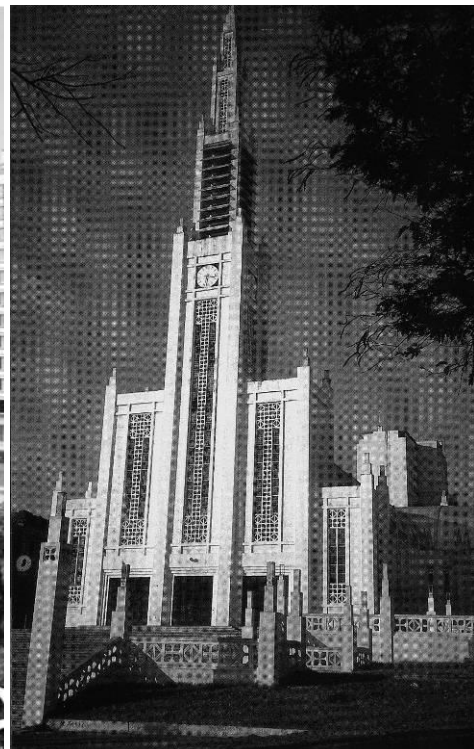


Fig. 56 e 57. Catedral, anos 60? (fonte: ACTD); Catedral, 1996 (fonte: Fernandes 2002).



Fig. 58. Parada militar na Praça Mouzinho de Albuquerque, 1942 (fonte: MDT, n. 31, Out. 1942).



Fig. 59. Cerimónia do Centenário do nascimento de Mouzinho de Albuquerque, 1955 (fonte: BGU, n. 367, Jan. 1956).



Fig. 60. Inauguração do Monumento a Mouzinho de Albuquerque (fonte: Saial 1991). Repara-se na Catedral em construção.



Fig. 61. A Praça 7 de Março em 1889 (fonte: ACTD).



Fig. 62-63. Quiosques na Praça 7 de Março, anos 20 (fonte: Rufino 1929, vol. III).

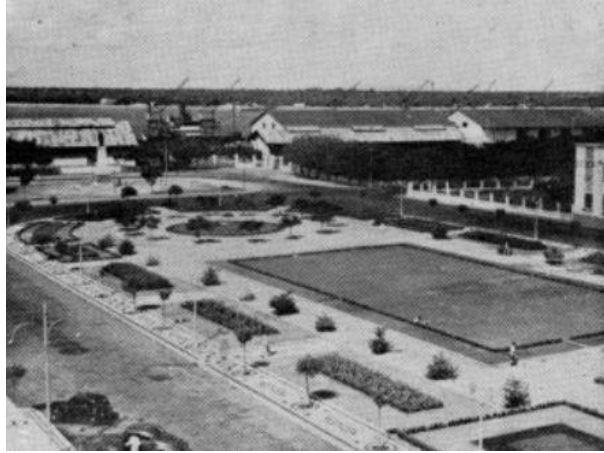


Fig. 64. A Praça 7 de Março, 1945 (fonte: MDT, n. 45, Mar. 1946).

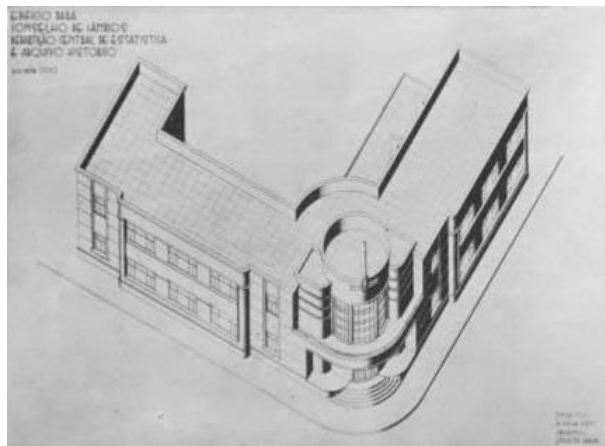


Fig. 65. Projecto para o novo edifício da Repartição Central de Estatística e Conselho de Câmbios [RCE] (fonte: MDT, n. 14, Jun. 1938).



Fig. 66. Fachada do edifício da RCE, 1939 (fonte: MDT, n. 18, Jun. 1939).

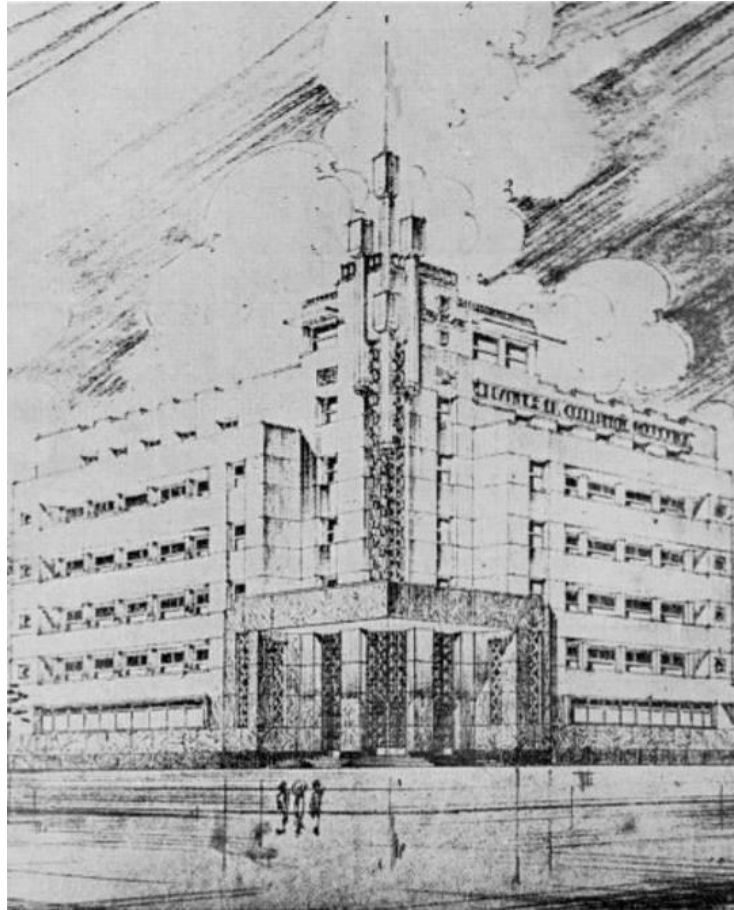


Fig. 67. Projecto para a sede dos Organismos de Coordenação Económica [OCE] (fonte: MDT, n. 42, Jun. 1945).



Fig. 68. Vista aérea da Praça 7 de Março, início da década de 1940 (fonte: Delagoa Bay World, <http://delagoabayworld.wordpress.com/2010/10/07/a-fortaleza-que-nao-e>). O edifício da RCE é indicado com a seta branca. Repara-se que a sede dos OCE ainda não é construída.



Fig. 69. Vista aérea da Praça 7 de Março, finais da década de 1940 (fonte: Delagoa Bay World, <http://delagoabayword.wordpress.com/2010/10/07/a-fortaleza-que-nao-e>). Em confronto com a fig. 68, repara-se na construção da sede dos OCE, nas alterações à RCE e na reconstrução da fortaleza (canto inferior direito).



Fig. 70. Vista actual dos dois edifícios (esta imagem, da colecção J.M. Fernandes, serviu de cartaz à conferência “África: Arquitectura e urbanismo de matriz portuguesa”, 2011).



Fig. 71 e 72. Recepção do presidente Carmona na Praça 7 de Março, 1939 (fonte: Alguns aspectos da... 1940, vol. I); procissão inaugural da Catedral na Praça 7 de Março, 1944 (fonte: MDT, n. 39, Set. 1944).



Fig. 73. Vista da Praça Mouzinho de Albuquerque, c. 1960 (fonte: Loureiro 2004).



Fig. 74. A Praça Mouzinho de Albuquerque em “estilo imperial” (fonte: maschamba, http://machamba.weblog.com.pt/arquivo/2004_09.html).



Fig. 75. A Praça Mouzinho de Albuquerque visto pelo pintor B.J. Sande, 1963 (coleção Dori e Amâncio Guedes). Esta pintura foi exposta na exposição “As Áfricas de Pancho Guedes” (Mercado de Santa Clara, Lisboa, Dez. 2010-Mar.2011). O quadro é assinado com o desconhecido nome de Sande, provavelmente um pintor amador sul-africano.

CONCLUSÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E PONTOS DE PARTIDA

Cidade e monumentalidade

Ora é constrangedora a política de metropolização do Ultramar: as cidades perdem expressão africana...

Vítor Silva Tavares, “Angolanizar Angola”, 1962²⁵⁴

Foi referido na apresentação que este trabalho pretende ser mais um ponto de partida do que uma conclusão. Por isso, procura-se nas presentes páginas extrapolar algumas características do monumental a partir das perspectivas abertas nos capítulos anteriores articulando-as com questões que futuramente poderão ser desenvolvidas. Rodam, essencialmente, à volta da questão da continuidade e contestação do modelo de monumentalidade que foi elaborado a partir dos dois estudos de caso, da relevância da visão da cidade que neles emerge e do “valor de contemporaneidade”, para usar o termo riegliano, destes monumentos após o “fim do Império”.

Pelo que foi dito nos dois casos de estudo do presente trabalho, o monumento e o espaço monumental, no caso de Lourenço Marques, procuram inscrever o carácter “português” – e a “vocação colonial” e existência “pluricontinental” que o definiriam – no espaço público. A leitura da articulação de imagens, espaços e práticas que foi feita evidencia que se trata da exploração de laços históricos que ligariam o presente (o presente do Estado Novo) a uma “tradição” tida por nacional e uma presença considerada “secular”.

Como nota Kim Dovey (2008, 1ss), não é o uso de determinado “estilo” que dita a instrumentalidade política da arquitectura ou do urbanismo, mas antes as relações de escala, a forma urbana, as práticas que inibe, possibilita ou impõe. Por isso, o monumento foi abordado como objecto central em práticas rituais regularmente organizadas. Estas sustentam a encenação no espaço público de uma “missão civilizadora” e uma “capacidade realizadora”. O espaço público que, nestas práticas, aparece como espaço nacionalizado e “imperial” procura assegurar a continuidade e duração da cidade tal como as instâncias políticas dominantes a imaginam.

Por outro lado, esta inscrição ideológica serve também de fachada (para usar de novo este termo de Ferro) à reestruturação do espaço público, segundo um modelo social que o organiza de acordo com um imaginário político autoritário baseado na “ordem”. A monumentalização implica também uma disposição de corpos e uma restrição do seu espaço: disciplina o espaço público, isto

²⁵⁴ No jornal *O Intransigente* (Benguala, Angola), 3-3-1962, repr. em *BGU*, vol. XXXVIII, n. 442 (Abr. 1962), 240.

é, o espaço onde se desenvolvem e contestam as representações colectivas, onde aquilo que é público se manifesta.

Por isso é importante notar que, pelo menos em termos de quantidade, o auge da produção de monumentos em Moçambique encontra-se nas décadas de 1950 e 60.²⁵⁵ Além de estátuas de heróis, recentes ou mais longínquas, que, no geral, podem ser vistas em continuidade com o Padrão e o Monumento a Mouzinho, são também inaugurados bustos, vários padrões (monumentos comemorativos de formas simples que, numa inscrição, explicam a sua razão de ser) e outras formas (vd. o levantamento para exemplos).

A estatuária, bem como os bustos, destinam-se, na maior parte, às vilas e cidades que, no processo de urbanização e desenvolvimento económico iniciado ainda durante a guerra, vão adquirindo certa dimensão e estatuto, como Nampula, Quelimane ou a Beira.²⁵⁶ A partir da década de 1950 são comumente integrados em planos de urbanização para cidades e vilas, para o efeito encomendados através do Ministério do Ultramar (MU) que tutelava o organismo responsável pela maioria destes planos, o Gabinete de Urbanização do Ultramar.²⁵⁷

Pesquisas sistemáticas nos arquivos do antigo MU relativamente esta produção, actualmente espalhados pelo Arquivo Histórico Ultramarino, o Centro de Documentação do Instituto de Cooperação e Desenvolvimento (ambos em Lisboa) e a Biblioteca do Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (Sacavém), provavelmente trariam a luz uma organização centralizada desta produção.²⁵⁸

Uma *Relação bio-bibliográfica e iconográfica...* de uma série de figuras a quem o MU pretende levantar monumentos aponta para isto.²⁵⁹ Datado de 9 de Setembro de 1955 e assinado por Alberto Iria, do Arquivo Histórico Ultramarino, responde a um pedido de elaboração de informa-

²⁵⁵ Não obstante a produção em quantidade neste anos, um artigo intitulado “Défice de Monumentos em Moçambique” defende a necessidade de um programa monumental mais abrangente: ainda haveria uma grande dívida da Província para com as memórias dos grandes Homens do Passado no que respeita à sua expressão em monumentos. Em *Actualidades, uma revista ilustrada de Moçambique, por Portugal*, 2.ª série, n. 1 (Fev. 1966), 18.

²⁵⁶ Vd. Ferreira 2008, 28, e Newitt 1995, 404-406.

²⁵⁷ Sobre o Gabinete, dependente do Ministério das Colónias/do Ultramar, vd. Dias e Milheiro 2009. Nota-se que, em 1951, as colónias passam, por mudança constitucional, a ser designadas como províncias ultramarinas, e logo todos os organismos oficiais cujo nome inclui a palavra “colónia” passam a substituí-la por “ultramar”.

²⁵⁸ Ana Vaz Milheiro está actualmente a coordenar o projecto *Os Gabinetes Coloniais de Urbanização: Cultura e prática Arquitectónica*, que investiga a produção destes gabinetes. Vd. também o projecto Inventário dos Arquivos do Ministério do Ultramar (<http://arquivos.ministerioultramar.holos.pt/>), coordenado por José Mattoso.

²⁵⁹ *Relação bio-bibliográfica e iconográfica das figuras...* (fonte de arquivo).

ções históricas e bibliográficas de vários “heróis”, antigos e recentes. Os monumentos aí referidos que se destinam a Moçambique serão efectivamente construídos, bem como pelo menos parte dos outros.²⁶⁰

Estes monumentos são, pelo menos em parte, especificamente produzidos para determinada cidade; o herói retratado normalmente está historicamente a ela ligado, o que era garantido, pelo menos nalguns casos, através de investigação científica, como mostra a *Relação...* E, como um rápido olhar por estas estátuas comprova, seguem ainda o mesmo modelo que já encontrámos, baseado na estatuária, na praça e no culto. O modelo aurático do monumento é reproduzido.

No entanto, apesar desta continuidade, poder-se-ia colocar a questão da produção em série de obras auráticas, feitas a distância (os escultores são, com a excepção de Silva Pinto, responsável por alguns baixos-relevos inseridos em padrões secundários, todos metropolitanos), e coordenadas já não por comissões locais mas pela maquinaria burocrática do Ministério das Colónias.

Evidenciam um traço já encontrado nos projectos estudados: a abstracção de uma memória concreta, o distanciamento da imagem escultórica (do retrato). Aqui dificilmente se poderá dizer que a obra responde ao lugar; antes, é o lugar que deva responder à obra. Tal é, na perspectiva deste estudo, pressuposto pelo monumento. Diferencia-se do lugar, instaura, logo, um outro lugar que remete para o poder ausente (a Metrópole).

É significativo que os grandes “surtos” de produção monumental em Moçambique são 1939-1940 (viagem presidencial e comemorações centenárias) e 1956, ano da visita presidencial de Craveiro Lopes. Neste último ano são inaugurados, pelo presidente, quatro monumentos em várias cidades que estavam a crescer em importância: de Neutel de Abreu em Nampula, de Vasco da Gama na Ilha de Moçambique, de Azevedo Coutinho em Quelimane e de Caldas Xavier na Beira. Nota-se que só um (Vasco da Gama) é um herói “clássico”; os outros são todas figuras da primeira metade do século XX.

²⁶⁰ Os monumentos destinados a Moçambique são os de Neutel de Abreu, Vasco da Gama, Azevedo Coutinho e Caldas Xavier, inaugurados em 1956 (vd. o levantamento). Os restantes monumentos cuja existência se confirma são: Diogo Gomes, Cidade da Praia, Cabo Verde (1958); Diogo Gomes, Bissau, Guiné (1969); e Honorário Pereira Barreto, Bissau, Guiné (1969). Os monumentos referidos na *Relação...* de que não se sabe se vieram a ser executados são os de Diogo Afonso, São Vicente, Cabo Verde; U.S. Grant, Bolama, Guiné; e Artur de Paiva, Sá da Bandeira, Angola.

O monumento mantém-se, aqui, estreitamente ligado à encenação política (a viagem presidencial) e a práticas ritualizadas.

Um exemplo directo da aplicação de técnicas de reprodução ao monumento é a inauguração coordenada de uma série de padrões comemorativos do centenário henriquino de 1960, réplicas sem original implantadas por todo o Império como renovada afirmação de posse. Também em Lourenço Marques foi colocado um exemplar (vd. no levantamento). Parece que o único padrão que subsiste é o que foi implantado em Portugal, Torres Novas, posteriormente adaptado a monumento comemorativo dos mortos da Guerra no Ultramar.

Um aspecto que me parece fundamental é o distanciamento que o monumento introduz nas representações públicas veiculadas pelas imagens. Por se referirem a um “outro lugar”, é possível que sejam vistas como autónomas, como independentes dos actos colectivos que as invistam desta capacidade representativa. Se, no caso dos monumentos referidos pela *Relação...*, a pesquisa histórica deva garantir a adequação do monumento ao lugar, o facto é que são impostos de fora, mais ainda quando é inaugurado como parte de um itinerário que deva atestar a omnipresença do “Império”. Foi também nesta dimensão que o conceito de alegoria foi introduzido (cap. 3.4).

Alegoria é um conceito que acentua a arbitrariedade do significado; a aura, por sua vez, permite pensar a sua experiência como algo que faz parte do próprio objecto, ou seja, como alegoria mitificado. Se a alegoria permite destacar a forma como são relacionados imagem e significado, o conceito da aura abre uma perspectiva sobre a eficácia política desta relação tal como se concretiza no monumento.

Esta distância inerente à encenação do espaço como representação de ideias “transcendentais” (Pátria, Herói, Civilização, História) complexifica a possível perspectiva de que estes projectos constituíram, nas décadas de 30 e 40, meros exercícios retóricos de pontuação do espaço urbano, sempre insuficientes (do ponto de vista de quem os promove) face à modernidade da cidade.

O espaço público é, segundo o estudo aqui desenvolvido, estruturado como alegoria, referindo-se a um “outro lugar” que seria o da nacionalidade. Alegoria que, no acto colectivo de interpretação que teria lugar no ritual, é mitificado, experimentado com algo inerente ao próprio objecto, como a sua aura. Assim a cidade se torna legível como alegoria da “História” e da “Nação”.

Os dois projectos estudados – o Padrão de Guerra e, sobretudo, o Monumento a Mouzinho de Albuquerque e a “praça monumental” onde se levanta – respondem, entre outros, a um problema de “falta de monumentalidade” da cidade (vd. cap. 2.1). Há uma cidade “sonhada” (monumental e “imperial”, a cidade como imagem e paisagem do poder) que a cidade que efectivamente existe não cumpre. Os projectos estudados são exemplos emblemáticos, no período estudado, de tentativas de resolver esta desadequação, através de intervenções bem localizadas e delimitadas, que sirvam de suporte para práticas rituais.

O monumento insere-se necessariamente num espaço urbano já moderno, no espaço público das massas e da mobilidade. Mas através de estratégias de diferenciação – a instauração de um “lugar de culto”, expresso em rituais formais – a “História” que o monumento e o espaço monumental pretendem encarnar é propositadamente contrastada com estas vivências quotidianas.

A implantação concreta de um combinatório de imagens e de discursos espaciais de centralidade e monumentalidade em espaços próprios criam lugares que se opunham, enquanto “cidade de poder”, ao quotidiano da cidade vivida. O espaço monumental do Estado Novo pode ser visto como algo que é construído *contra* a cidade real. Será uma cidade em parte imaginária, mas que, através do ritual político entendido como culto, adquire uma certa concretidade.

A importância do monumento é, então, que o Estado Novo, como projecto político-ideológico, precisa de criar o seu espaço próprio, onde pode passar a uma existência além de um discurso mais ou menos insubstancial.

A partir desta perspectiva, pode ser lançado um olhar sobre o Plano de Urbanização de Lourenço Marques [fig. 76].²⁶¹ Desenvolvido entre 1947 e 1958, é assinado por João Aguiar e produzido pelo já referido Gabinete de Urbanização Colonial. É o *grande projecto público destinado à província* (Ferreira 2008, 102), sendo contudo só muito parcialmente implementado. Quando é aprovado, em 1955, já não se adequava à realidade urbana em rápida transformação (Mendes 1979, 13), mantendo-se em vigor até 1969, quando um novo plano é adoptado (Azevedo 1970).

Pensado como instrumento regulador do crescimento urbano, procura também *a qualificação do espaço urbano existente de acordo com uma imagem de poder, ordem e um sentido colectivo*

²⁶¹ O *Plano geral de urbanização de Lourenço Marques* consiste em dois volumes, “Inquérito” e “Memória descritiva”. É adiante citado como, respectivamente, PU-I e PU-II. Vd. também as análises de Moraes 2001, 155-161, e Ferreira 2008, 102-109. Sobre os planos de urbanização em geral, vd. Lôbo 1993 e 1995 e Mendes 2008.

vo local integrado numa nação, um dos objectivos dos Planos de Urbanização sob o Estado Novo encontrado por Margarida Sousa Lôbo (1995, 157). A preocupação de “embelezamento” relaciona-se estreitamente com a pretensão de organização social da vida. No caso de Lourenço Marques, isto incluía a consolidação do *tipo da cidade segregada* (Barata e Fernandes 2010, 499).

O Plano contém algumas propostas gerais para a transformação dos espaços públicos, que passam por duas vertentes. Para valorizar as praças, que *não têm valor estético* (PU-II, 87), e as avenidas mais importantes propõe monumentalizar os edifícios públicos, existentes ou a construir, através da inserção sistemática de colunatas e outros elementos classicizantes:

Convém que os edifícios tenham alpendres, arcadas ou colunatas, conforme o arranjo que se pretende. [...] Estes conjuntos podem variar de volume e de composição de quarteirão para quarteirão, para melhor se atender às construções existentes, o que não quer dizer que se abstraia da composição geral. [...] Os locais de destaque, como gavetas, topos de ruas, alargamentos, etc., deverão ser valorizados como construções mais importantes sob o aspecto estético ou económico (PU- II, 88).

Procura, portanto, consolidar uma imagem urbana que ordena e disciplina o espaço de forma que o pudesse ser identificado com o regime. Por outro lado, para suplantar a falta de imponência e monumentalidade do centro urbano e instalar uma série de repartições e serviços inexistentes ou mal instalados, propõe a criação de um novo “centro cívico”, no aterro de Maxaquene, à beira da baía [fig. 77]. Este seria organizado por *um traçado regulador associada à ideia de poder e monumentalismo típico do Estado Novo* (Ferreira 2008, 27).

O centro cívico, um conjunto urbano de grandes dimensões, organiza-se em *longas bandas de edificado, monumentalizadas pelo desenho urbano e pela composição das fachadas*, à volta de uma praça gigantesca. As fachadas, organizadas com *colunatas e arcadas em pedra de expressão classicista, pontuada por corpos verticais simétricos*, procuram uma austera monumentalidade (idem, 103-104).

A *Praça Monumental*, com o nome previsto de “Praça do Império” [fig. 78] e, posteriormente, “Praça do Infante D. Henrique”, deveria suplantar a falta de *grandiosas massas construídas e Praças notáveis* cuja ausência Aguiar criticava (PU-II, 124). Junta à linha de água, com uma função representativa acentuada pela inclusão de um novo Palácio do Governo-geral, é pensada como frente pública da cidade.

Apesar de estudos mais pormenorizados da praça central e os edifícios envolventes em 1955 e 1958, só um dos edifícios, que albergava os Serviços da Fazenda, foi construído [fig. 79].²⁶² As várias versões para a praça e edificado do proposto centro cívico situam-se, apesar de algumas diferenças, sempre entre o vocabulário tradicionalista e a austera perenidade do neo-classicismo autoritário. Evidenciam-se, assim, algumas das preocupações que caracterizam, em geral, estes “planos-imagem”, como lhes chamou Lôbo (1995, 219-222):

- o interesse pelas estruturas físicas e pela disposição, manipulação e hierarquização dos espaços públicos;
- a insistência em características formais que acentuam a “ordem”;
- a centralidade da praça;
- a articulação entre forma arquitectónica e estrutura pública.

Aqui, o monumental, como estratégia, serve para reformular a cidade (ou os seus espaços representativos) como “obra de arte” ou monumento, com as suas implicações de aura e os seus valores. Apropriando uma proposta de Manfredo Tafuri, podemos dizer que esta cidade, fruto das disciplinas artísticas do espaço urbano, dissolve (ou procura dissolver) as contradições urbanas da cidade colonial em imagens.²⁶³ É, para utilizar outra proposta deste autor, uma cidade “superestrutural”, que se ergue sobre e a despeito daquilo que efectivamente a caracteriza (urbanização, terciarização, dissolução de hierarquias tradicionais). Mas é, a meu ver, também uma cidade “real” na medida que consegue ocultar aquilo que existe, na cidade, de contraditória e diferente.

A questão da eficácia política do monumento postulada no capítulo 1.1 foi, neste estudo, abordada através da elaboração de uma análise crítica da concepção do monumento que emergem além das próprias obras, de fontes oficiais: propaganda, discursos, pareceres e relatórios. Esta concepção do monumento é, portanto, uma concepção do poder, eficaz e “real” na medida em que este poder é real.

Mas numa ditadura, regime de “verdade única”, a concepção da cidade, tal como transparece no monumento e seu uso, é redutora da cidade que efectivamente existe. Isto foi, aliás, um dos pontos notados acima. O espaço público servia simultaneamente de suporte para práticas e representa-

²⁶² Ferreira 2008, 100-109, estudou estas várias versões com pormenor.

²⁶³ Tafuri 1985, 93. Para Tafuri, durante as décadas de 1930 e 40, as noções de monumento e aura são mobilizadas (e não só pelos regimes ditos totalitários) para atenuar a multiplicidade e desorganização da urbanização moderna. Procura conciliá-la com a estrutura orgânica do plano e a aura “eterna” do monumento: *form assumed the task of making the unnatural world of technological precision authentic and natural* ([1969] 1998, 26).

ções, e como representação ele próprio: uma cenografia que poderia provocar *a willing suspension of disbelief*, que garantia pelo espectáculo que a “cidade imperial” realmente existia.²⁶⁴

O Plano de Urbanização de Aguiar permite considerar os limites da monumentalização estado-novista do espaço público, isto é, da exacerbação e ocultação da distância entre a cidade idealizada que se procura implantar e a cidade real.²⁶⁵ Não é tanto o facto das propostas fundamentais de monumentalização não serem executadas. Antes, trata-se do facto de a representação do espaço codificado no Plano de Urbanização não ser única nem hegemónica.

*Lourenço Marques era uma ficção. Não era uma cidade portuguesa.*²⁶⁶ Quem o afirma é Pancho Guedes, um dos arquitectos mais importantes entre 1950 e 1975 em Moçambique.²⁶⁷ *Em Moçambique vivia-se num mundo fechado e ideal em que do Império só havia boas notícias, inaugurações e discursos.*²⁶⁸

Mas além deste mundo idealizado, havia outra cidade. Esta, no início da década de 60, era *uma cidade dinâmica e mesmo uma das capitais culturais de África* (Pomar 2010, 40). À volta da figura titular do arquitecto reunia-se uma cena cultural que, como nota Alexandre Pomar na obra citada, estava na linha de frente da formação de uma arte africana contemporânea nestas décadas. Os contactos internacionais de Pancho Guedes fizeram com que o seu quadro referêncial não se restringia a Portugal: antes era a África do Sul, Nigéria, Inglaterra.

À medida que a equipa do Gabinete de Urbanização do Ultramar desenvolve os projectos para monumentalizar a cidade, Lourenço Marques vai-se tornando, cada vez mais, a cidade de Pancho Guedes. Assim, o antropólogo alemão Ulli Beier recorda que, numa visita à cidade em 1961, eram os edifícios de Guedes que eram *o traço mais marcante da cidade* (Guedes e Beier 2009, 24). Nesta altura já haveria mais que meia centena de edifícios da sua autoria na cidade.

²⁶⁴ A citação é de Sennett 1994, 97, referindo-se ao espaço monumental que, na antiga Roma Imperial, *assured that power guaranteed as consequent and correct those places in which the spectacle of life unfolded.*

²⁶⁵ *...sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob uma cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos* (Argan 1992, 73). Para este autor, a cidade real e a cidade ideal são pólos dialécticos no interior da cidade histórica, ou da cidade na sua historicidade (idem, 73ss).

²⁶⁶ Citado em Sadler 2009., 272. Vd. também o estudo da posição de Pancho Guedes face à “cidade do caniço” em Morais 2006.

²⁶⁷ De nome completo Amâncio d’Alpoim Miranda Guedes. Nascido em 1925, passou os primeiros anos da sua vida em Lourenço Marques. Estuda arquitectura na Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo (África do Sul). Finalizado o curso, estabelece-se em 1950 em Lourenço Marques, onde desenvolve, até ao seu “exílio” em 1975, um variado e multifacetado trabalho. Sobre a sua vida e obra, vd. Guedes 1995, Guedes 2009 e *As Áfricas de...* 2010.

²⁶⁸ Guedes 1998, apud Costa 2010, 24.

Curiosamente, uma das primeiras propostas do arquitecto, uma vez estabelecido na cidade, dirige-se a um espaço estudado neste estudo. Trata-se de uma reformulação da Praça 7 de Março (vd. cap. 4.3), possivelmente a primeira proposta de Guedes para um espaço público.

No catálogo da recente exposição da sua obra – *Vitruvius Mozambicanus*, no Centro Cultural de Belém (Lisboa) – recorda que, no início dos anos 30, *havia uma praça principal com árvores enormes e flores e muitos cafés e restaurantes* (Guedes 2009, 75). No entanto, em 1950 *a deliciosa praça estava vazia [...] houve um Presidente da Câmara de Lourenço Marques que deitou tudo abaixo, e fez dela uma praça careca* (idem, 75, 77). Por isso propõe, num projecto de 1951, não executado, revitalizar a vida da praça através de uma série de construções de lona que convidariam à sua utilização [fig. 80-81].

Um grupo de edifícios, construídos na década de 50, é representativo desta cidade que Guedes ia construindo. Estes tratam, de forma clara, o edifício como “escultura”. São edifícios de cores vivas e formas fluidas, que tiram partida da plasticidade do cimento. Guedes, na divisão da sua produção em “famílias”, agrupa-os sob o nome “Stiloguedes”: uma família *bizarra e fantástica* (Guedes 2009, 79) de *edifícios propositadamente estranhos, que têm a qualidade das aparições* (Guedes e Beier 2009, 21). Veja-se, por exemplo, a Padaria Saipal, na antiga Avenida General Machado, construída entre 1952-1954 [fig. 82-85]. Ou o edifício de habitação O Leão Que Ri, talvez o seu projecto mais conhecido, construído entre 1956 e 1958, onde a influência de temas africanas se torna muito nítida [fig. 86-88].

Este projecto parece ter algo de um “contra-monumento”, no sentido que parece opor-se a tudo aquilo que o monumento estado-novista (o Padrão, o Monumento a Mouzinho) representava. Se este obedece a uma lógica de inscrição de imagens da Nação num espaço a “portugalizar”, os edifícios de Guedes, recorrendo tanto a expressionistas como Antoni Gaudí ou Erich Mendelsohn e os “clássicos” modernistas (Le Corbusier), como a padrões e formas de inspiração africana, tornam problemática esta delimitação de uma identidade “nacional”.²⁶⁹

Outro projecto que se relaciona directamente com um espaço estudado neste trabalho é o Prédio Abreu, Santos e Rocha, construído numa esquina na Praça Mac-Mahon entre 1954 e 1956

²⁶⁹ Vd. Rodríguez 2004 para um estudo destas influências, especialmente Le Corbusier.

[fig. 89-91]. Parece que este edifício procura competir com o Padrão de Guerra, que, pela sua escala, domina. Mas há também um outro aspecto interessante. Os relevos recuperam, por um lado, a tradição da calçada portuguesa (Guedes 2009, 99), mas, por outro, põe esta técnica ao serviço de uma reinterpretação de motivos “africanizantes” que se tornará um dos traços característicos da obra do arquitecto [fig. 92-93].²⁷⁰ Tal como o Padrão de Guerra, também neste edifício há uma procura de um modernismo que se mistura com tradições (vd. cap. 3.1), mas a resolução parece, do ponto de vista das intenções que presidiram ao padrão (cap. 3.2), quase subversiva.

Esta cidade, apesar de todo o seu carácter “fantástico” (é como a obra de Guedes é aprestada no *L’Architecture d’Aujourd’hui* de Julho de 1962), era, assim o parece, bem mais real, nas últimas décadas do domínio português, que a cidade sonhada pelo regime. Cidade real, mas simultaneamente um cenário, uma galeria de esculturas e murais, uma *cidade imaginária mas bastante provável, caótica e feita de camadas de memórias* (Guedes 2009, 31).

Na sua obra encontra-se, em vez da uniformização de leitura imposta no ritual, a multiplicação dos olhares própria ao domínio do político. É face à monumentalidade estado-novista que estes edifícios aparecem no seu esforço de imaginar outras cidades, outros mundos. Reapresenta aquilo que a cidade do Estado Novo procurava manter fora da visibilidade como fragmentos de um passado e um presente não cumprido.

²⁷⁰ O pintor Malangatana afirmou que *[n]enhum arquitecto em Moçambique tinha conseguido ligar a arquitectura à cultura nativa. Só nos [projectos de Pancho Guedes] encontramos uma geometria que reflecte os padrões quase-tatuagens tão característicos da mitologia africana* (Ngwenya 2009, 15).

Vida e morte do monumento

Fui à Fortaleza, onde as estátuas prisioneiras que haviam perdido a cidade me clamaram por Justiça, ignorantes da fragilidade da condição humana e da subjetividade da interpretação da história.
José Alves Pereira, 2004²⁷¹

E se abolissem as estátuas todas, qualquer outra coisa mais nasceria?
– Mia Couto, “A derradeira morte de Mouzinho”²⁷²

Há outra obra escultórica que, se em rigor não cabe na categoria do monumento, levanta alguns aspectos relevantes em relação à escultura pública. Trata-se de uma estátua de Salazar, praticamente desconhecida na historiografia artística, que se situava no Liceu Nacional Salazar.²⁷³

O projecto deste liceu é em 1939 inserido no “Plano de melhoramentos materiais”, que integra o programa das comemorações centenárias. Logo em 1940, a Junta de Construção do Ensino Secundário e o Ministério de Obras Públicas realizam estudos para este projecto. Este é confiado a José Costa e Silva, que também já vimos ganhar o segundo lugar no concurso para o Palácio Municipal de Lourenço Marques (vd. cap. 4.3), e apresentado em 1941, prevendo já a colocação de uma estátua do patrono do liceu [fig. 94]. No entanto, devido à guerra, só em 1944 é adjudicada a empreitada. Em Maio iniciam-se os trabalhos, que decorrem até 1952. A 1 de Outubro deste ano é inaugurado.

O liceu é apresentado como o *mais belo, maior e melhor estabelecimento de ensino secundário do Império Português (LC, 8)*.²⁷⁴ Desenvolve-se em três corpos marcadamente modernos que formam um pátio. Aí foi instalado a estátua do patrono do liceu, enquadrado pelo portão do edifício e por dois lagos [fig. 95-97]. *Ampla entrada, amplo pátio, no meio do qual a estátua do patrono do Liceu Salazar, solene no seu traje de catedrático, dá ao ambiente uma majestade igual à que envolve toda a sua figura de homem da Nação.*²⁷⁵

²⁷¹ Prefácio a Loureiro 2004, 7.

²⁷² Em Couto 1991, 163.

²⁷³ Sobre o liceu e a sua história, vd. Cabral 1945, *Liceu Salazar de...1954* (adiante citado como LC) e *O Liceu Salazar..* 1956. Vd. também a análise em Ferreira 2008, 150-157.

²⁷⁴ No entanto, o Governador-geral Gabriel Teixeira diz no discurso inaugural que o liceu *será discutível sob vários aspectos, a começar pelo arquitectónico*. Isto não põe, para ele, em causa a sua *grandiosidade*, que “obriga” a erguer *um monumento do espírito que sobreleve [...] as dimensões do edifício*, nem a representatividade da política de “engrandecimento” (“Ainda a inauguração do Liceu de Salazar”, *BGU*, v. XXVIII, n. 329, Nov. 1952, 108-109). Isto aponta para um dado importante: apesar de divergências “estilísticas”, e houve de facto pressões para “portugalizar” o edifício, nomeadamente pela adopção de cobertura em telha (Ferreira 2008, 152-153), isto não obsta a que o edifício seja encarado como prova da “capacidade realizadora” do Estado, o que passa precisamente pelo seu carácter “monumental”.

²⁷⁵ Patrício Simão, citado em “Liceu de Salazar em Lourenço Marques”, *BGU*, v. XXVIII, n. 328 (Out. 1952), 149.

Quando em 1947 Francisco Franco é contratado para executar a estátua, é o escultor que propõe reproduzir a obra pertencente ao SPN, por já estar consagrada em exposições nacionais e internacionais [fig. 98].²⁷⁶ Trata-se da conhecida representação do ditador como professor, da autoria do escultor Francisco Franco. Esta foi realizada em 1936, a partir do busto canónico, de 1934, modelado pelo mesmo escultor a convite de António Ferro, e posteriormente consagrada nas várias exposições internacionais em que Portugal participou nesta década.²⁷⁷

Dada a conhecida relutância de Salazar em se fazer representar em espaços públicos, a colocação desta estátua é significativa, para mais porque, não sendo praça, o pátio desempenhava uma função efectivamente pública.²⁷⁸ Faziam-se lá as festas, solenidades e noites de espectáculos.

Com as varandas cheias de alunos, pessoas da família e professores, com as bandeiras de Portugal e da Mocidade Portuguesa no topo dos dois altos mastros, o pátio toma um inesperado ar festivo e muito contribui para o brilhantismo das cerimónias que aí se realizam (LC, 12).

A estátua de Salazar, apesar de uma réplica de uma obra feita há quinze anos atrás, é apresentado como tendo uma presença característica da imagem aurática, acentuando o alegado papel pedagógico ou de inculcação do monumento.

Por si própria a estátua é já eloquente lição que silenciosamente vai lavrando a alma generosa das crianças. E todos os anos prestam ao insigne estadista, restaurador do antigo prestígio da Pátria, homenagem sincera, respeitosa, agradecida (LC, 7).

O liceu, *por si, vai dando lição de política de nossos dias (LC, 13)*, não só às crianças mas também a visitantes e adultos. *É pesada a responsabilidade da escolha do nome do patrono. Nem nos desobrigaremos daquela responsabilidade perante as crianças, nem honraremos devidamente o patrono se nos dermos por satisfeitos com a grandiosidade do edifício.*²⁷⁹

Assim, põe a nu como o seu valor aurático (que aqui, de forma evidente, não pode ser deduzido da sua unicidade ou historicidade) é reiterado através de discursos e práticas.

²⁷⁶ Vd. Pasta com documentos relativos ao Liceu Nacional Salazar, Lourenço Marques (fonte de arquivo).

²⁷⁷ A obra de F. Franco circulou pelas exposições internacionais em que o Estado Novo participou na segunda metade dos anos 30, para ser mais tarde colocada em frente do Palácio da Foz, sede da então SPN/SNI. Sobre estas exposições, vd. Acciaiuoli 1998. Sobre as várias réplicas desta obra, Medina 2000, 195ss.

²⁷⁸ Pode-se argumentar que tenha sido a estátua permanente mais importante de Salazar em espaço público. Como diz João Medina, preferiu-se *reserv[ar as imagens do presidente do Conselho] para a interioridade dos gabinetes, dos ministérios e das repartições públicas* (2000, 196). Além da versão no Palácio da Foz, havia só uma outra estátua pública que figura o ditador, no caso sentado. É a que foi colocada em Santa Comba Dão já em 1965, da autoria de Leopoldo Almeida e objecto de acesa polémica após o 25 de Abril (vd. Medina 2000, 198).

²⁷⁹ “Ainda a inauguração do Liceu de Salazar”, *BGU*, v. XXVIII, n. 329 (Nov. 1952), 108-109.

O ritual sustenta a hierarquização de espaços e de tempos e confirma uma ordem social. Nos monumentos pode-se encontrar a pretensão de não só marcar, mas “encarnar” a presença da “Nação”, eventualmente por intermédio de um herói ou chefe. Procurei argumentar que as práticas em torno do monumento tiveram um papel substancial para possibilitar essa (ilusão de) encarnação destas representações (da “Pátria”, do “herói”, da “civilização”). Integrando as “massas” no interior do ritual como acto interpretativo, o espaço monumentalizado é dado a ver com espaço onde as representações do “Império” ganham uma existência concreta e uma certa credibilidade.

Em termos agambianos, o monumento, assim concebido, é um dispositivo – *qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos* (Agamben 2009, 40). O dispositivo produz, no confronto com seres vivos, sujeitos, sujeita-os a processos de subjectivações. É também este o papel do monumento como tem sido abordado, o de produzir a massa como “povo”, nacionalizado, patriótico e obediente.

Retomando as considerações de Lefebvre sobre a relação entre espaço e ideologia podemos dizer que nestas práticas espaciais esta relação é estabelecida: é devido ao ritual que a ideologia imperial pode ser tomada como um discurso que se refere a e descreve o espaço monumental.²⁸⁰

A cidade, moderna e necessariamente atravessada por tensões e contradições (sobretudo em contexto colonial), é, no ritual, consumida como ideia alegórica de uma essência “imperial”, transcendental, tomando esta como a sua “essência”, o seu fundamento. Os lugares assim criados serão, em parte, imaginários, mas o ritual, enquanto prática espacial, também o constrói efectivamente. Por outras palavras, o espaço público, na medida em que é este espaço criado por práticas rituais (a praça como lugar de culto, a rua como palco de desfiles), é uma cenografia para a experiência transcendental da Nação como corpo orgânico.²⁸¹

*Quando a grande massa do povo, com a sua vanguarda de mocidade, entusiástica e esperançosa, desfila em parada, vibrante de orgulho e de patriotismo, perante os grandes vultos que personalizam o valor e o mérito; quando se lhes figura no espírito a traça dos monumentos com que há-de eternizá-los no compêndio da história, levanta um Palácio portentoso em que se detém surpreendida contemplando o Talento; mas ergue uma Catedral, sumptuosa e magnífica, em que entra reverente venerando a coragem.*²⁸²

²⁸⁰ Vd. cap. 1.2, onde Lefebvre é citado: *What is an ideology without a space to which it refers, a space which it describes, whose vocabulary and links it makes use of, and whose code it embodies?* (1991, 44)

²⁸¹ *The ‘mental’ is ‘realized’ in a chain of ‘social’ activities because, in the temple, in the city, in monuments and places, the imaginary is transformed into the real* (Lefebvre 1991, 251).

²⁸² Vasco Lopes Alves, reproduzido em *BGU*, vol. XXXI, n. 365-366 (Nov.-Dez. 1955), 242.

É um trecho de uma conferência proferida na Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Portugal acerca de Mouzinho de Albuquerque, perante políticos, militares e académicos. Talvez que se pode caracterizar esta perspectiva, que tem o selo do poder, como a ideia de que o monumental vivido colectiva e ritualmente (aqui pela imagem do Palácio e da Catedral) “revela”, no espaço concreto, uma “cidade ideal”.

A verdadeira sublimidade, e a verdadeira banalidade, do monumento estado-novista encontram-se, porventura, nessa retórica monumental, que postulava o “outro lugar” da alegoria como “essência da Nação” e “Império”, a que dava assim uma consistência aparentemente tão sólida como a pedra e o bronze de que era feito.

É, contudo, conhecida a fragilidade do monumento, outro aspecto que esta versão da estátua de Salazar ilustra de forma particularmente feliz. É provavelmente a primeira obra de escultura pública estado-novista que é objecto de um acto de destruição de carácter política, e a única que o é por duas vezes.

Uma manifestação precoce de contestação (iconoclasta) ao regime resultou na destruição parcial da estátua através de explosivos.²⁸³ Terá sido uma contestação essencialmente simbólica dirigida contra o discurso objectivado no espaço público da cidade. Rui Nogar, nome importante da poesia moçambicana nestas décadas, afirma ter estado envolvido.²⁸⁴ Ele refere que a destruição terá sido feita na sequência da ocupação por Índia das cidades Damião, Diu e Goa, no antigo Estado Português da Índia, em Dezembro de 1961. Ou seja, terá ocorrido algures em 1962.

Terá sido feito por um grupo anti-salazarista branco que tinha os seus raízes no meio cultural efervescente de Lourenço Marques na transição da década, como manifestação do seu descontentamento face à situação social, marcada pela desigualdade racial e a repressão das liberdades. No entanto, recorda-se que a situação político-social era, de qualquer maneira, explosiva. O ano de 1961 é também o ano em que o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União dos Povos de Angola (UPA) começam a sua luta armada em Angola. E em que o futuro presidente do Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), Eduardo Mondlane, visita Lourenço Marques, onde se encontra, entre outros, com Pancho Guedes e Malangatana. Além disto, a campanha

²⁸³ Ao que parece, a estátua foi decapitada; no entanto, os órgãos oficiais de informação sobre a Colónia não mencionam o ocorrido. Nestes anos difíceis para o regime, é provável que tenha sido censurado. Uma investigação mais aprofundada poderia esclarecer este episódio.

²⁸⁴ Vd. testemunho em Chabal 1994.

de oposição de Humberto Delgado, nas eleições presidenciais de 1959, ainda ressoava na memória colectiva.

Uma vaga de detenções desfaz este grupo pouco a seguir a este atentado, sem que, contudo, os culpados tenham sido encontrados. Em 1964 é colocado uma nova versão²⁸⁵ que, em 1975, é nova e definitivamente destruído.

Vejamos de novo o conto já citado de Mia Couto, “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”. *Hoje [1975], a multidão vibra ao tombar do monumento, embalada na ilusão de ser possível, de um só golpe, derrubar todo o sofrimento*. No entanto, o narrador interroga-se: *E as estátuas que vierem depois, serão menos mortais?* (Couto 1991, 162-163)

De facto, novas estátuas foram erguidas. Na antiga Avenida Aguiar, hoje Samora Machel, eixo simbólico principal de Lourenço Marques sob o Estado Novo (vd. cap. 4.3), encontram-se hoje estátuas de Eduardo Mondlane e de Samora Machel [fig. 99], o primeiro presidente da República de Moçambique. O último encontra-se no lugar onde estiver antes um padrão comemorativo da visita presidencial de Carmona, à entrada do antigo Jardim Municipal Vasco da Gama, marcando, simbolicamente, a substituição do domínio colonial por um novo regime.²⁸⁶

O narrador continua:

Mas não existe outro modo de abandonar o passado, de ensinar o cavalo e a pedra. Por isso, há que tombar Mouzinho, o da estátua. Talvez ele próprio o queira, cansado de cavalgar aquele postal tão gasto (idem, 163).

O contexto em que o monumento é desmontado e as estátuas e relevos (não de pedra, como diz Couto, mas de bronze) colocados na Fortaleza não era, talvez, tão inocente como parece neste conto. Lembrava ainda a breve revolta na cidade, em Setembro de 1974, contra a transferência da soberania para o FRELIMO (Saavedra 1975). O monumento desempenhara aí um papel de agregador simbólico, como mostra a capa de um jornal da época [fig. 100].

²⁸⁵ Vd. o discurso de José Manuel Pires na Assembleia Nacional, em *Diário das Sessões*, n. 147, 19 Mar. 1964, p. 3697-3698.

²⁸⁶ Da autoria do arquitecto Abel Pascoal e do escultor Silva Pinto, residentes na cidade, foi inaugurado pela esposa do general a 20 de Junho de 1939, em frente de um portão neo-manuelino construído em 1924 por ocasião do IV centenário da morte de Vasco da Gama, que ainda existe. Vd. o levantamento.

Desmoronada a ordem²⁸⁷, a estátua já não é mais do que um *herói contrafeito*, um nome vazio, pedaço de pedra e bronze. É esta a “derradeira morte” a que o título do conto se refere. Vários monumentos conheceram esta sorte. No entanto, o Monumento a Mouzinho, tal como outros, sobreviveram a sua “morte” simbólica. Foram somente apeadas e colocadas em depósitos municipais ou, como no caso de Mouzinho, em museus. No contexto das questões que neste trabalho são levantados, a “sobrevivência” do monumento, uma vez “libertado” da ordem social (segundo as ideias do conto de Couto), é muito relevante.

Como foi referido (vd. nota 184), a leitura da estátua de Mouzinho é hoje antes de mais a de uma figura melancólica [fig. 101]. É como se personificasse as ruínas da cidade sonhada pelo Estado Novo, sobre os quais uma outra cidade tinha, em 1975, que ser descoberta.²⁸⁸ Um ano antes, o realizador Pier Paolo Pasolini, falando da “città fascista” Sabaudia, notava que *[t]he passing of the years has meant that this architecture’s “imperial” character has become... something between the metaphysical and realistic (...) How does one explain a similar, almost miraculous fact?*²⁸⁹

Pasolini explicava este “facto quase miraculoso” pela persistência de modelos urbanos que o fascismo só muito superficialmente retocou. No entanto, outra perspectiva é possível. Se, através de práticas ritualizadas, a alegoria pôde ser dada ver como mito, a sua “libertação” do ritual desintegra a sua aura e abre espaço para um uso propriamente político do monumento. A desintegração da aura, a sua profanação, dá um valor didáctico à obra [fig. 102].

²⁸⁷ *Mas o outro lado encolhe os ombros, não sabendo o que fazer com os mitos de antigamente. Já não há lugar para os ressuscitar. E um dos mais velhos, confessa: – Sabemos perder. Não saberemos partir* (Couto 1991, 162).

²⁸⁸ *Vejam: estes dias foram imensamente esperados. Nem que seja só por isso são belos. O resto seremos nós a descobrir sem que nos digam como devemos fazer* (ibid).

²⁸⁹ Em “*Pasolini e... la forma della città*”, de Pier Paolo Pasolini e Paulo Brunatto, Itália, 1974, 15’. Fez parte da programação da DocLisboa 2010. Sabaudia é uma das cidades projectadas e construídas de raiz pelo regime de Mussolini. A inevitabilidade de integrar e proteger o legado urbano colonial no presente é sublinhada no “Plano Monumental” do *Plano de Estrutura da Cidade de Maputo* de 1985 (Instituto Nacional de Planeamento Físico 1985, segundo anexo, não paginado). Além de propor novas intervenções de pendor monumentalizante no centro, passa também pelo embelezamento de avenidas e praças principais através da renovação e construção de raiz.

Anexo de imagens

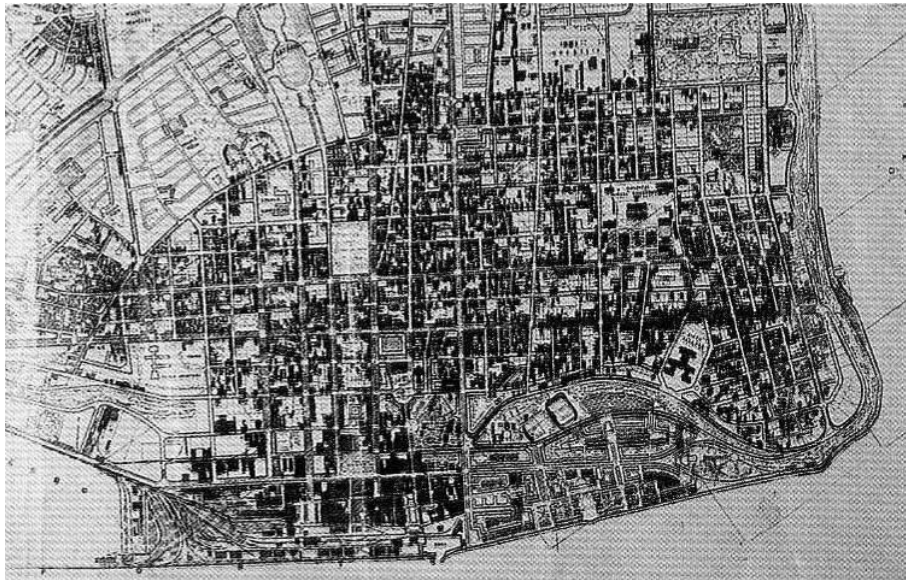


Fig. 76. Excerto da planta do Plano Geral de Urbanização, 1952 (fonte: Morais 2001).



Fig. 77. Vista geral do centro cívico proposto, 1952 (fonte: Ferreira 2008).

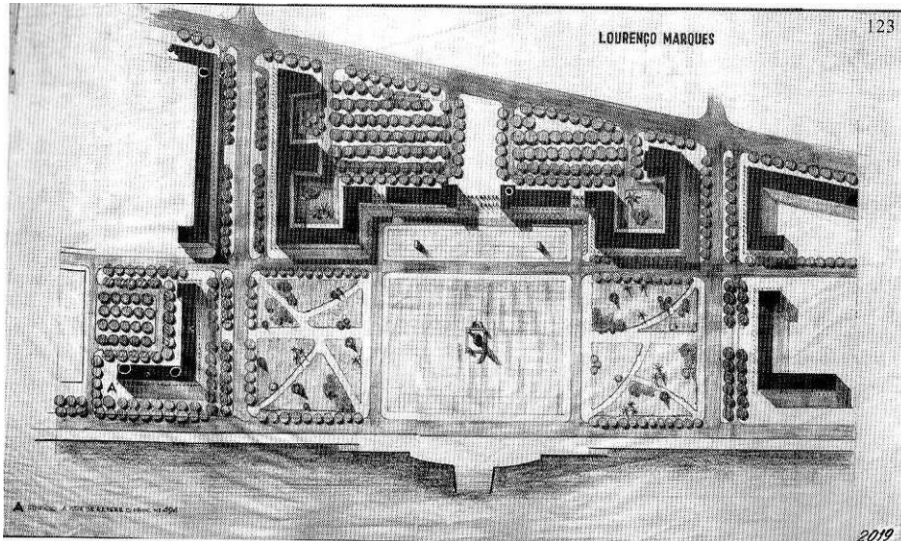


Fig. 78. Planta da “Praça do Império” previsto para o centro cívico, 1955 (fonte: Ferreira 2008).



Fig. 79. Edifício dos Serviços de Fazenda, vista actual (fonte: Ferreira 2008).

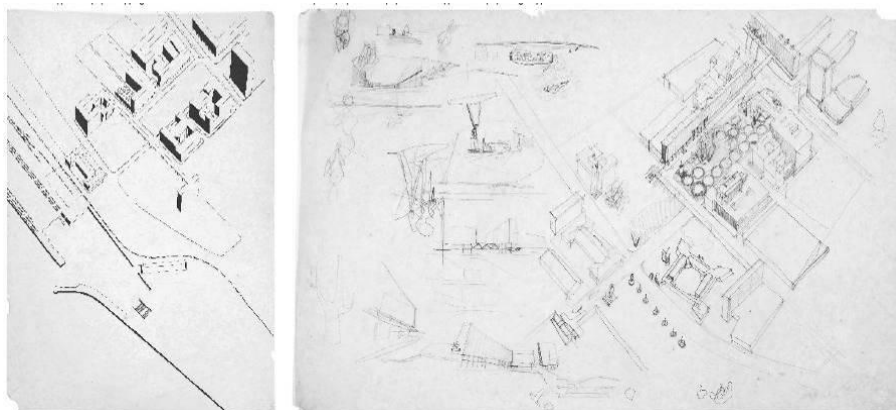


Fig. 80 e 81. Perspectiva aconométrica da Praça 7 de Março e esquisso da proposta de Pancho Guedes para esta praça (fonte: Guedes 2009).

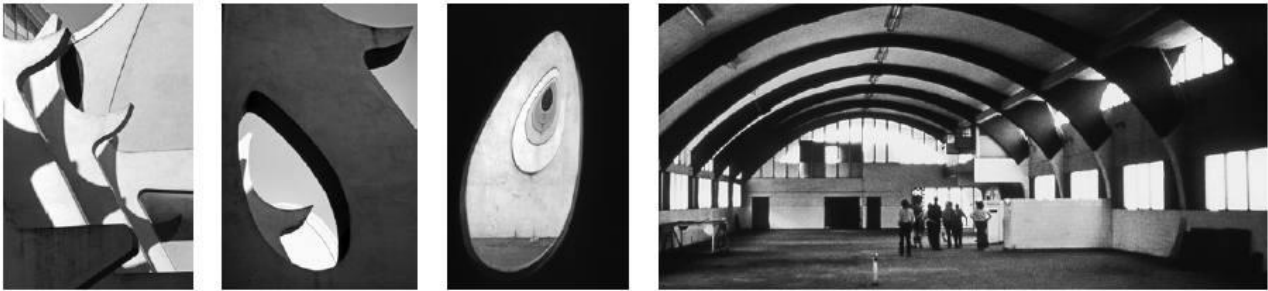


Fig. 82 a 85. Pormenores da Padaria Saipal (fonte: Guedes 2009).

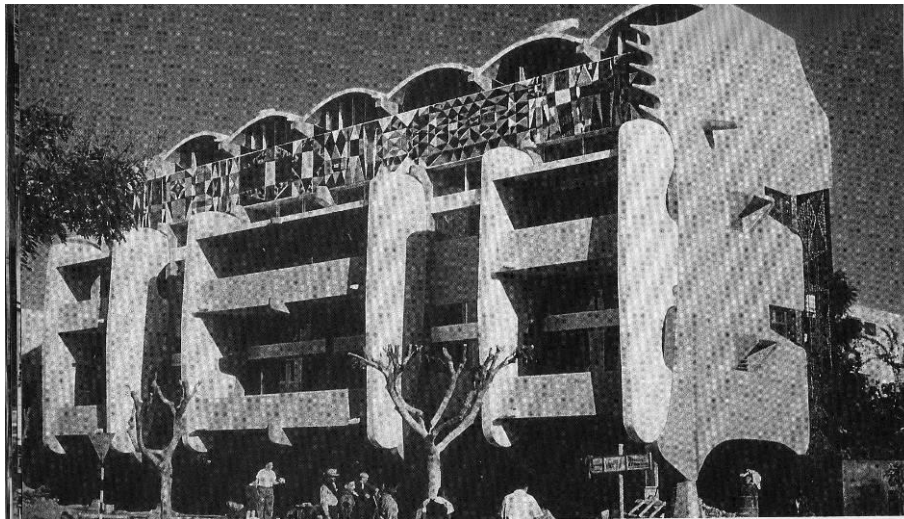


Fig. 86. Edifício O Leão que Ri na fase final da construção (fonte: Guedes 2009).



Fig. 87. Edifício O Leão que Ri, pormenor da fachada (fonte: Guedes 2009).



Fig. 88 e 89. Fachada lateral do edifício O Leão Que Ri e Prédio Abreu, Santos e Rocha, 1996 (fonte: Fernandes 2002).

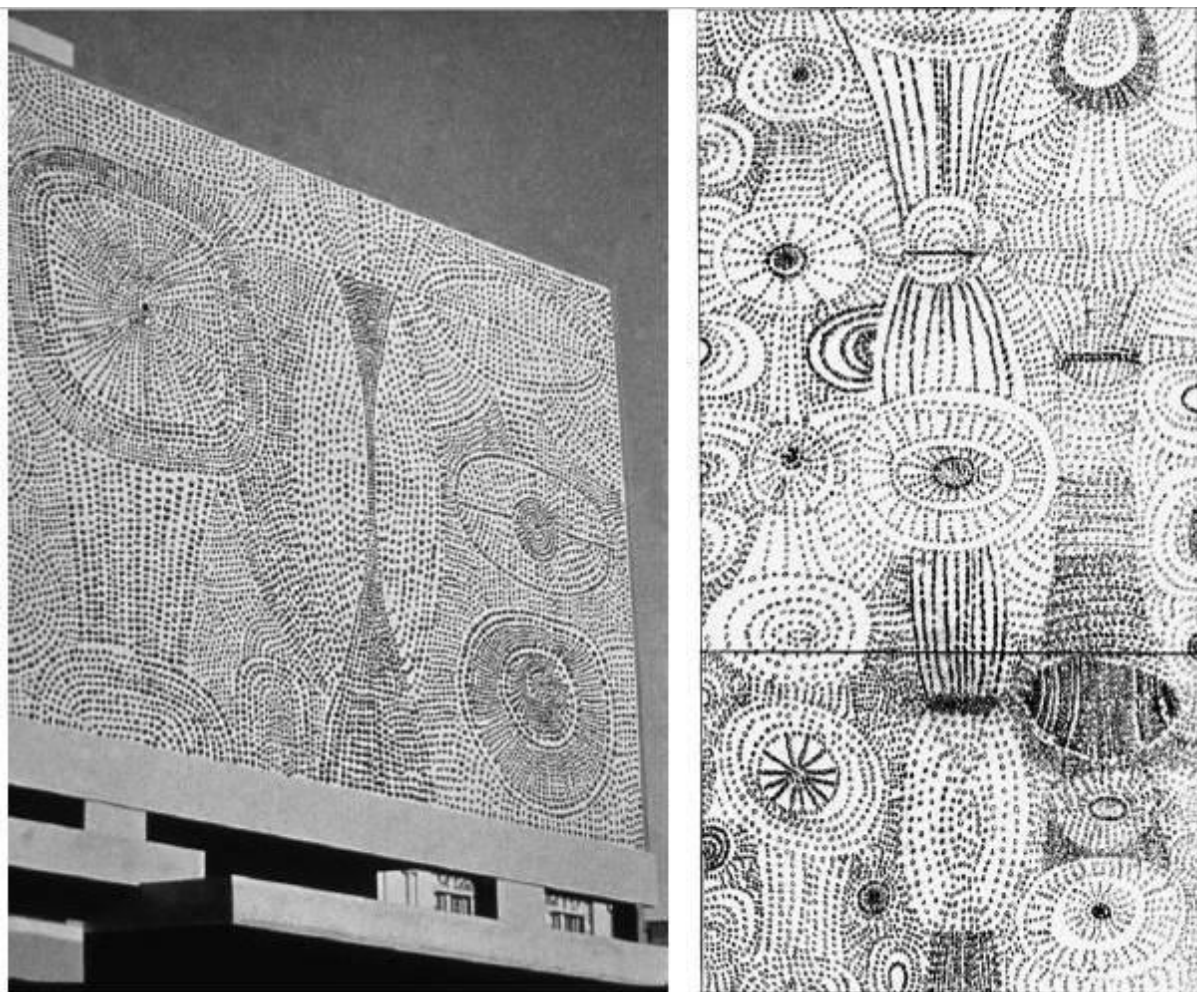


Fig. 90 e 91. Mural na fachada do prédio Abreu, Santos e Rocha e esquisso (fonte: Guedes 2009).

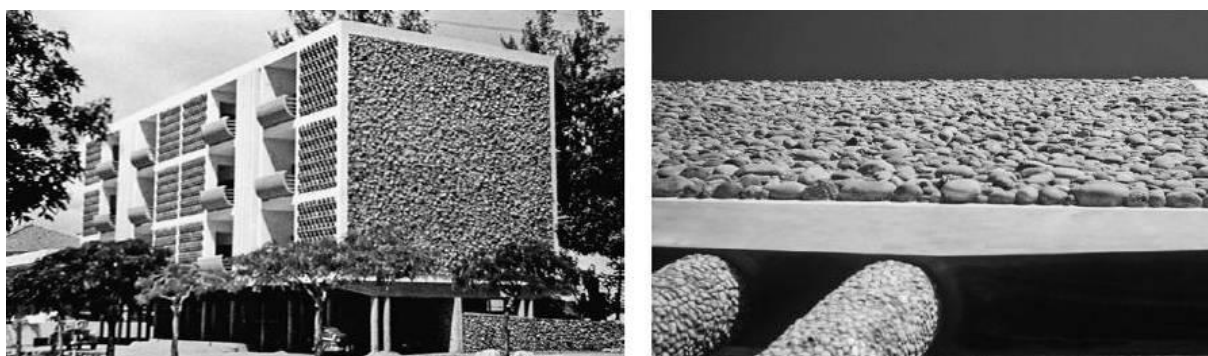
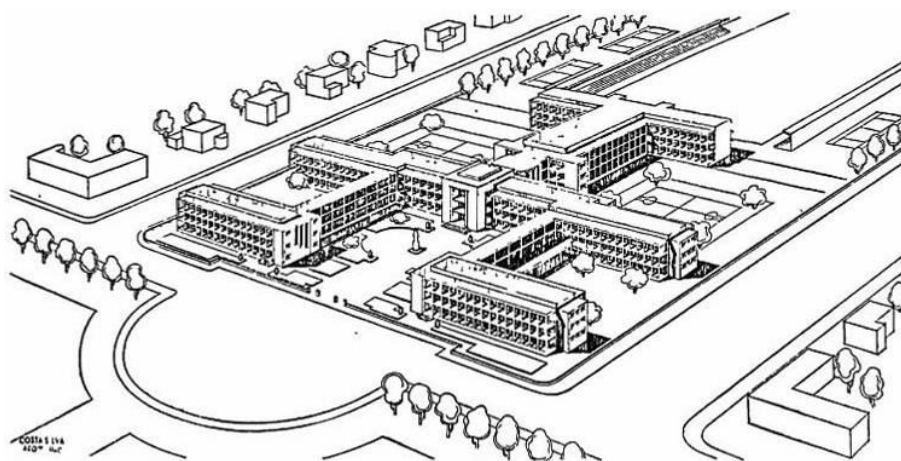


Fig. 92 e 93. Casa do Dragão (Pancho Guedes, 1951), vista geral e pormenores das fachadas laterais (fonte: Guedes 2009).



Dentro do plano das realizações comemorativas dos centenários em Moçambique, superiormente orientado por S. Ex.^a o Sr. Ministro das Colónias, encontra-se a construção do Liceu Salazar, na cidade de Lourenço Marques, cujo projecto, reproduzido nesta página, é da autoria do arquitecto sr. Costa Silva, depois dos estudos realizados pela Junta de Construções do Ensino Secundário do Ministério das Obras Públicas. No novo edifício, que será construído entre as Avenidas Miguel Bombarda e 24 de Julho, colocar-se-á no pátio da entrada, uma estátua do Sr. Presidente do Conselho.

Fig. 94. Reprodução do projecto de Costa e Silva (fonte: BGC, n. 187, Jan. 1941).



Fig. 95. Vista aérea do Liceu Salazar, c. 1960 (fonte: Loureiro 2004).



Fig. 96. Vista da estátua de Salazar no pátio do liceu, c. 1962 (fonte: Loureiro 2004).



Fig. 97. Liceu Salazar, c. 1955 (Loureiro 2004).



Fig. 100. Capa do Diário de Moçambique, Setembro de 1974 (fonte: Saavedra 1974).



Fig. 101. A estátua de Mouzinho de Albuquerque no seu lugar actual (fotografia: Diogo Alves).



Fig. 102. José Cabral, Maputo, 2002 (fonte: Cabral 2009). O relevo é o da Carga de Macontene, do Monumento a Mouzinho de Albuquerque, actualmente na Fortaleza. Acontece que o fotógrafo é neto do Governador-geral do mesmo nome que, em 1935, disponibilizou grande parte do fundo para erguer o monumento (vd. cap. 4.1); a criança é o seu filho, portanto bisneto do coronel José Cabral.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

Fontes de arquivo

Pasta com documentos relativos ao Liceu Nacional Salazar, Lourenço Marques. Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa), cota 53121-2.

Pasta relativa à inauguração do monumento a Mousinho de Albuquerque em Mapulanguene por Francisco Toscano, 1924. Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa, Cota C-101-63. Contém fotografias, um folheto intitulado *À memória de J. Mousinho d'Albuquerque*, editado pela Tipografia Minerva Central, os autos de identificação do local e da inauguração do monumento, o discurso inaugural de Francisco Toscano e um artigo do *Jornal de Comércio* (Lourenço Marques), de 8 de Fevereiro de 1924.

Plano geral de urbanização de Lourenço Marques, s/d. 2 vols. Centro de Documentação do Instituto da Cooperação Portuguesa (Lisboa), cota 5.245 (vol. I, “Inquérito”) e 5.243 (vol. II, “Memória descritiva e justificativa”).

Relação bio-bibliográfica e iconográfica das figuras... Lisboa, 1955. Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa), cota 9697. Assinado por Alberto Iria, do Serviço da República do Arquivo Histórico Ultramarino, a 9/9/1955.

Periódicos

Moçambique – Documentário Trimestral, Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1935-1961.

Boletim Geral das Colónias, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1924-1951 / *Boletim Geral do Ultramar*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1951-1969.

Outros periódicos citados

Actualidades, uma revista ilustrada de Moçambique, por Portugal. S. 2, n. 1, Fev. 1966.

Arquitectura. A. III, s. 4, n. 142, Jul. 1981.

Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa. S. 54, n. 1-2, Jan.-Fev. 1936 e n. 7-8, Jul.-Aug. 1937.

Diário das Sessões. N. 147, 19 Mar. 1964.

Recursos digitais

Arquivo Científico Tropical, Digital Repository (ACTD). Instituto de Investigação Científica Tropical. <http://actd.iict.pt/>. Coleção digitalizada de fotografias das antigas colónias portuguesas pertencentes ao IICT.

Arquivos do Ministério do Ultramar. Coord. por José Mattoso. <http://arquivos.ministerioultramar.holos.pt/>.

Portal das Memórias de África e do Oriente. Fundação Portugal-África. <http://memoria-africa.ua.pt/>. Catálogo muito extenso de entradas bibliográficas de arquivos de várias dezenas de instituições em Portugal e no antigo ultramar e uma colecção abrangente de publicações digitalizadas (entre outros, *MDT* e *BGC/BGU*).

Há vários blogues de portugueses que viveram ou vivem em Moçambique onde se encontram muitas fotografias de época e, por vezes, informações valiosas. Destacam-se *The Delagoa Bay Company* (<http://delagoabay.wordpress.com/>) e *ma-schamba* (<http://ma-schamba.com/>) e entradas mais antigas em <http://maschamba.weblog.com.pt/> e <http://ma-schamba.blogspot.com/>.

Bibliografia

- 25 DE SETEMBRO de 1890 - 4 de Janeiro de 1892. Lourenço Marques: Comissão Organizadora das comemorações do 1º Centenário de Mouzinho de Albuquerque em Moçambique, 1956.
- A COLÓNIA PORTUGUESA de Moçambique. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1929.
- A CONCESSÃO SOMMERSCHILED e o novo contrato entre a Câmara Municipal de Lourenço Marques e a Delagoa Bay Lands Syndicate Limited. Lourenço Marques: Câmara Municipal, 1953.
- A OBRA ADMINISTRATIVA da ditadura em Moçambique. Governo do Sr. Coronel José Ricardo Pereira Cabral durante o período de 1927-1932. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d.
- AAVV – *Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004.
- ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de – *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Porto: Universidade do Porto, 1996. Tese de mestrado.
- Arte pública e lugares de memória. In *Revista da Faculdade de Letras*. I s., vol. IV (2005). p. 215-234.
- *Escultura pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea.
- ACCIAIUOLI, Margarida – *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes. "Restauração" e "celebração"*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea.
- *Exposições do Estado Novo: 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- *Escultura do Estado Novo*. In J.R. Carvalho e S. Câmara, coord. – *Estatuária e Escultura de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Património Cultural, 2005. p. 34-39.
- ACCIAIUOLI, Margarida, LEAL, Joana da Cunha e MAIA, Maria Helena, coord. – *Arte e poder*. Lisboa: Instituto de História de Arte/Colibri, 2008.
- ACCONCI, Vito – Public space in a private time. In *Critical Inquiry*. Vol. 16, n. 4 (Summer 1990). p. 900-918.
- ADAM, Peter – *Art of the Third Reich*. New York: H.N. Abrams, 1992.
- ADES, Dawn et al., compil. – *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-45*. London: Thames & Hudson, 1995.
- ADORNO, Theodor et al. – *Aesthetics and politics*. London/New York: Verso, 2007. 1ª ed. 1977.
- AFONSO, Aniceto – Mouzinho de Albuquerque, o herói dos heróis. In João Medina, ed. – *História de Portugal*. Vol. IX. Lisboa: Ediclube, 1993. p. 255-262.
- *Grande Guerra: Angola, Moçambique e Flandres: 1914/1918*. Lisboa: QuidNovi, 2008.
- Portugal e a guerra nas colónias. In F. Rosas e M.F. Rollo, coord. – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010. p. 287-300.
- AGAMBEN, Giorgio – *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- AGUIAR, Armando de – *O mundo que os Portugueses criaram*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1951.
- AGUIAR, João António – *L'habitation dans les pays tropicaux*. Lisboa: Fédération Internationale de l'Habitation et de l'Urbanisme, 1952.
- ALBUQUERQUE, António – *Arquitectura Moderna em Moçambique. Inquérito à Produção Arquitectónica em Moçambique nos últimos 25 Anos do Império Colonial Português. 1949-1974*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1998. Dissertação de graduação.
- ALEGRE, José Porto Ribeiro – *Resposta ao parecer do Gabinete de Urbanização Colonial acerca do anteprojecto de urbanização da cidade da Beira*. Barcelos: Tip. Marinho, 1946.
- ALEXANDRE, Valentim – *Velho Brasil Novas Áfricas – Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento, 2000.
- O império colonial. In A.C. Pinto, ed. - *Portugal contemporâneo*. Lisboa: D. Quixote, 2005, 67-86.
- ALGUNS ASPECTOS DA Viagem Presidencial às Colónias de Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique e Angola e da Visita do Chefe do Estado à União Sul-Africana realizadas em Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940. 2 vols.
- ALLEN, Douglas – Memory and place: two case studies. In *Places*. Vol. 21, n. 1 (2009). p. 56-61.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – *A arquitectura no Estado Novo: uma leitura crítica. Os concursos de Sagres*. Lisboa: Horizonte, 2002.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, e FERNANDES, José Manuel – *A arquitectura moderna*. Lisboa: Alfa, 1986. (História da Arte em Portugal, n. 14).
- ALMEIDA, Luiz Moreira de – *A segunda viagem presidencial a África*. Lisboa: Império, 1959.
- ALTHUSSER, Louis – Ideology and Ideological State Apparatuses. In idem – *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971. p. 121-176.

- AMARO Júnior, José – *O escultor Ruy Roque Gameiro, Subsídios crítico-biográficos*. Sep. do *Boletim da Junta de Providência da Estremadura*, s. II, n. 1, 1943.
- ANDERSON, Benedict – *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised edition. London, New York: Verso, 2006. 1.^a ed. 1986.
- ANDRADE, Pedro de, MARQUES, Carlos Almeida, e BARROS, José da Cunha, coord. – *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*. Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2010.
- ANEXO AO ÁLBUM da viagem presidencial à África: *Cortejo alegórico, festival noturno, iluminações*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.
- ANTHONY, John – *Lourenço Marques: a guide*. Lourenço Marques: Câmara Municipal, 1956.
- ANTONSICH, Marco – Signs of power: fascist urban iconographies in Ethiopia (1930s-1940s). In *GeoJournal*. N. 52 (2000). p. 325-338.
- ARAÚJO, António J. d' – *Lourenço Marques: Conferências na Sociedade de Geographia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- ARENDT, Hannah – *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d'Água, 2001. Ed. orig. 1958.
- ARGAN, Giulio Carlo – *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Ed. orig. 1983.
- AS ÁFRICAS DE Pancho Guedes: *Colecção Dori e Amâncio Guedes*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010.
- ASHPLANT, T.G., DAWSON, Graham e ROPER, Michael – The politics of war memory and commemoration. Contexts, structures and dynamics. In idem, eds. – *Commemorating war: the politics of memory*. New Brunswick (N.J.): Transaction, 2009. 1.^a ed. 2004.
- AZENHA, António – *África Desaparecida*. Lisboa: Tilgráfica, 2001.
- AZEVEDO, Fernando, FRANÇA, José-Augusto, et al. – *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- AZEVEDO, Mário – *O plano director de urbanização de Lourenço Marques: 1969*. In *Boletim Municipal de Lourenço Marques*. N. 7 (1970). p. 17-53.
- BAL, Mieke e BRYSON, Norman – Semiotics and art history. In *The Art Bulletin*. Vol. 73, n. 2 (June 1999). p. 174-298.
- BARATA, Filipe Themudo e FERNANDES, José Manuel, coord. – *Património de origem portuguesa no mundo: arquitetura e urbanismo. Volume II. África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- BARTHES, Roland – *Images music text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- The reality effect. In idem – *The rustle of language*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1986. p. 141-148.
- BASKINS, Cristelle e ROSENTHAL, Lisa, – Introduction. In idem, eds. – *Early modern visual allegory: embodying meaning*. Aldershot: Ashgate, 2007. p. 1-12.
- BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana e WANG, Wilfried, org. – *Portugal: Arquitectura do século XX*. Lisboa: Prestel, 1998.
- BENJAMIN, Walter – *Sociologia*. Org. e trad. de Flávio R. Kothe. 2.^a ed. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- *The arcades project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge (Mass.), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- *Origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Ed. orig. 1928.
- *O anjo da história*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BEREZIN, Mabel – The festival state: celebration and commemoration in fascist Italy. In *The Journal of Modern European History*, vol. 4, n. 1 (2006), 60-74.
- BETHENCOURT, Francisco – A memória da expansão. In F. Bethencourt e K Chaudhuri, dir. – *História da Expansão Portuguesa. Volume V. Último Império e recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. p. 442-480.
- BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti, dir. – *História da Expansão Portuguesa. V. Último Império e recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.
- BETTENCOURT, José Tristão de – *Relatório do Governador Geral de Moçambique, respeitante ao período de 20 de Março de 1940 a 31 de Dezembro de 1942*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1945. 2 vols.
- BLOCH, Maurice – The past and the present in the present. In *Man*. New series. Vol. 12, n. 2 (Aug. 1977). p. 278-292.
- *Ritual, history and power: selected papers in anthropology*. London: The Athlone Press, 1989.
- BOLÉO, José de Oliveira – *Geografia das cidades: Lourenço Marques*. Lisboa: Sociedade Astória, 1945.
- *Moçambique. Pequena monografia*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.
- BOURDIEU, Pierre – *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.
- *Razões práticas: sobre a teoria da acção*. 2.^a ed. Trad. de Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta, 2001. Ed. orig. 1972.
- BOYER, M. Christine - *The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainments*. Cambridge, Mass.: MIT, 1996.
- BRAGA, Teófilo – *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*. Porto: Tip. A.T. da Silva Teixeira, 1884.

- BRANDÃO, Pedro e REMESAR, Antoni, eds. – *Design de espaço público: deslocação e proximidade*. Lisboa: Centro Português do Design, 2003.
- BREA, José Luis – Ornamento y utopía: La evolución de la escultura en los años 80-90. In *Arte*. Vol. I, n. 4 (1996). p. 95-112.
- BRITES, Joana – Entre o poder da arte e a arte do poder: Modernismo versus neoclassicismo monumentalista na arquitectura das décadas de 1920 a 1940?. In *Revista Portuguesa de História*. Vol. XXXVII (2005). p. 411-435.
- BROWN, Rebecca M. – Inscribing colonial monumentality: a case study of the 1763 Patna Massacre Memorial. In *The Journal of Asian Studies*. Vol. 65, n. 1 (Feb. 2006). p. 91-113.
- BUCK-MORSS, Susan – *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Aesthetics and anesthetics: Walter Benjamin's Artwork essay reconsidered. In *October*. Vol. 62 (Autumn 1992). p. 3-41.
- CABRAL, José – *Anjos urbanos*. Lisboa: P4Photography, 2009.
- CABRAL, Eurico – *O Liceu Nacional Salazar*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1945.
- CAETANO, Marcelo – *Tradições, princípios e métodos da colonização portuguesa*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1951.
- CALDEIRA, Arlindo Manuel – Poder e memória nacional: heróis e vilões na mitologia salazarista. In *Penélope*. n. 15 (1995). p. 121-142.
- CAMACHO, Manuel de Brito – *Terra de lendas*. Lisboa: Ed. Guimarães & C.^a, 1925.
- *Moçambique, problemas coloniais*. Lisboa: Livraria Ed. Guimarães & C.^a, 1926.
- *Política colonial*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1936. [Cadernos coloniais n. 26]
- CÂMARA, Sílvia – *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009. Dissertação de mestrado.
- CAPELA, José – *O imposto de palhota*. Porto: Afrontamento, 1977.
- CAPRETTINI, Gian Paulo – Alegoria. In R. Romano, dir. – *Enciclopédia Einaudi. Volume 31. Signo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 247-277.
- CARDOSO, Eurico C.E. Lage e DIAS, Manuel Pedro – *Moçambique – Terra de magia: Desde a chegada dos portugueses à Independência*. Lisboa: ed. dos autores, 2007.
- CARLYLE, Thomas – *Complete Works, in twenty volumes. Volume I. On heroes, hero-worship, and the heroic in history*. Boston: Estes & Lauriat, 1885.
- CARVALHO, João António de – *Homenagem de J.A. Carvalho, proprietário da Minerva Central, ao grande militar e comissário régio, na data da inauguração do seu monumento, Lourenço Marques, Dezembro de 1940*. Lourenço Marques: Minerva Central, 1940.
- CARVALHO, Jorge Ramos de e CÂMARA, Sílvia, coord. – *Estatuária e Escultura de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Património Cultural, 2005.
- CASSIRER, Ernest – *O mito do estado*. Trad. de Daniel Augusto Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961. Ed. orig. 1946.
- CASTELLS, Manuel – *Lutas urbanas e poder político*. Trad. de Maria Helena Machado. Porto: Afrontamento, 1976. Ed. orig. 1973.
- CASTELO, Cláudia – *O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento, 1998.
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Dicionário de escultura: inéditos de história da arte*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO de Mousinho de Albuquerque, no 40.º aniversário da tomada de Chaimite. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935.
- CATROGA, Fernando – Pátria, Nação, Nacionalismo. In L.R. Torgal, F.T. Pimenta J.S. Sousa (coord.) – *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 20-26.
- CANTINHO, Maria João – *O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.
- CEIA, Carlos – Alegoria. In idem, coord. – *E-Dicionário de Termos Literários*. versão electrónica em <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edt/verbetes/A/alegoria.htm>. (consultado em Junho 2011).
- CHABAL, Patrick – *Vozes moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHOAY, Françoise – *A alegoria do património*. Trad. de Teresa Castro Lisboa: Edições 70, 1999. Ed. orig. 1988.
- CIRICI, Alexandre – *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- CLARK, Toby – *Art and propaganda in the twentieth century: The political image in the age of mass culture*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- COHEN, Jean-Louis – Monuments déguisés. In *Les cahiers de médiologie*. n. 7 (1999). p. 229-237.
- COHEN, Abner – Political symbolism. In *Annual Review of Anthropology*. Vol. 8 (1979). p. 87-113.
- COMISSÃO DOS PADRÕES DA GRANDE GUERRA – *Relatório da Comissão Executiva referido a 31 de Dezembro de 1929*, Porto: Litografia Nacional, 1930.
- *Relatório Geral da Comissão dos Padrões da Grande Guerra (1921 a 1936)*. Lisboa: s/l, 1936.
- COMISSÃO EXECUTIVA DO MONUMENTO AO MARQUÊS DE POMBAL EM LISBOA – *Relatório e contas*. Vila Nova de Famalicão: Tip. Minerva, 1934.
- CONNERTON, Paul – *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- COPPET, Daniel de, ed. – *Understanding rituals*. London; New York: Routledge, 1992.
- CORDEIRO, Luciano – *Questões coloniais*. Org. de A. Farinha de Carvalho. Lisboa: Veja, 1993.
- CORREIA, Sílvia – A memória da guerra. In F. Rosas e M.F. Rollo, coord. – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010. p. 349-370.
- COSTA, Alda – *Arte e museus em Moçambique: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (c. 1932-2004)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de doutoramento.
- Revistando os anos em que Pancho Guedes viveu em Moçambique: as artes e os artistas. In *As África de Pancho Guedes: Coleção Dori e Amâncio Guedes*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010. p. 24-39.
- COSTA, Sandra Vaz – A escultura monumental. In *Monumentos*. N. 8 (Março 1998). p. 79-80.
- COUTO, Fernando, coord. – *Moçambique: Imagens da arte colonial*. Maputo: Ndjira, 1998.
- COUTO, Mía – *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.
- COWAN, Bainard – Walter Benjamin's theory of allegory. In *New German Critique*. N. 22 (Winter 1981). p. 109-122.
- CRARY, Jonathan – Spectacle, attention, counter-memory. In *October*. Vol. 50 (Autumn 1989). p. 96-107.
- CUBITT, Geoffrey – Introduction. In idem, ed. – *Imagining nations*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1998. p. 1-20.
- CUNHA, Amadeu – *Mousinho: grande capitão de África*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935-1936. 5 vols.
- CUNHA, Luís – A nação e o império: a (re)invenção do lugar de Portugal no mundo. In *Cadernos do noroeste*. Vol. 4, n. 6-7 (1991). p. 211-227.
- Entre ideologia e propaganda: a construção do herói nacional. In M.J.P Ferro, ed. lit. – *Poder e sociedade: Actas das Jornadas Interdisciplinares Poder e Sociedade, Lisboa, 1995*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998. Vol. II.
- DE MAN, Paul – *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- *O ponto de vista da cegueira*. Trad. de Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus, 1999.
- DEBORD, Guy Ernest – *Society of the spectacle*. Trad. de Ken Knabb. Sussex: Soul Bay Press, 2009. Ed. orig. 1967.
- DECÁLOGO DO ESTADO Novo. Lisboa: SPN, 1934.
- DEUTSCHE, Rosalyn – *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge, Mass.: MIT, 1996.
- DICKERMAN, Leah – Lenin in the age of mechanical reproduction. In M.S. Roth e C.G. Salas, eds. - *Disturbing remains: Memory, history, and crisis in the twentieth century*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2001. p. 77-110.
- DIONÍSIO, Eduarda – *Artes públicas e privadas: Modos de a aprender e usar*. Lisboa: Abril em Maio, 1997.
- DOMENACH, Jean-Marie – *A propaganda política*. Trad. de Ciro T. de Pádua. Amadora: Bertrand, 1975. Ed. orig. 1973.
- DOUGLAS, Mary – *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Trad. de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Ed. 70, 1991. Ed. orig. 1966.
- DOVEY, Kim – *Framing Places. Mediating power in built form*. 2.^a ed. New York: Routledge, 2008.
- DUARTE, António – No centenário do nascimento do escultor Francisco Franco. In *Belas-Artes*. S. III, n. 7 (1985).
- DUARTE, Marco Daniel – *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Ícone do poder: Ensaio iconológico da imagética do Estado Novo*. Coimbra: Câmara Municipal, 2003.
- DURKHEIM, Emile – *The elementary forms of the religious life*. Translated from the french by Joseph Ward Swain. London: George Allen & Unwin Ltd, 1915.
- EAGLETON, Terry – *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 1990.
- *Ideology: An introduction*. London: Verso, 1991.
- ELIAS, Helena – *Arte pública e instituições do Estado Novo. Arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de doutoramento, Universidade de Barcelona, 2006.
- A emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém. In *On the Waterfront*, n. 6 (Set. 2006). p. 43-154.
- ELKINS, James – Against the sublime. 2009. Artigo não publicado, disponível em http://www.jameselkins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=239:against-the-sublime.
- ESQUIVEL, Patrícia – *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Instituto de História de Arte/Colibri, 2007.
- ETLIN, Richard A., ed. – *Art, culture, and media under the Third Reich*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- FERNANDES, José Manuel – Arquitectura e Urbanismo no Espaço Ultramarino Português. In F. Bethencourt e K Chaudhuri, dir. – *História da Expansão Portuguesa. V. Último Império e recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. p. 334-383.
- *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.
- Arquitectura e urbanismo na África subsaariana: uma leitura. In F.T. Barata e J.M. Fernandes, coord. – *Património de origem portuguesa no mundo: arquitectura e urbanismo. Volume II. África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 181-276.

- FERNANDES, José Manuel, JANEIRO, Maria Lurdes e NEVES, Olga – *Moçambique 1875/1975. Cidades, Território e Arquitecturas*. Lisboa: Printer Portuguesa, 2006.
- FERNANDEZ, Sérgio – *Percurso: Arquitectura portuguesa 1930-1974*. 2.ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1998.
- FERREIRA, Alexandre A. – *Moçambique 1489-1975*. Lisboa: Prefácio, 2007.
- FERREIRA, André R.F. – *Obras Públicas em Moçambique. Inventário da produção arquitectónica executada entre 1933 e 1961*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2008.
- FERREIRA, Manuel – Uma perspectiva do romance colonial vs. Literaturas africanas. In idem – *O discurso no percurso africano I, (contribuição para uma estética africana)*. Lisboa: Plátano Editora, 1989. p. 231-259.
- FERREIRA, Vítor Matias – A Lisboa do Império e o Portugal dos Pequenininos: Estrutura fundiária e política urbana de Lisboa, anos de 1930-40. In *Análise Social*. Vol. XIX (1983). p. 693-735.
- *A cidade de Lisboa: de capital do império ao centro da metrópole*. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- FERRO, António – *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuario Comercial, 1927.
- *Salazar: O homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- *Salazar: Le Portugal et son chef*. Trad. de Fernanda de Castro. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1934.
- FIGUEIREDO, Rute – *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa: Colibri/Instituto de História de Arte, 2007.
- FINKELPEARL, Tom – *Dialogues in public art*. Cambridge, Mass.: MIT, 2000.
- FLETCHER, Angus – *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964.
- FONTE, Maria Manuela Afonso da – *Urbanismo e arquitectura em Angola – De Norton de Matos à Revolução*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2007. Dissertação de doutoramento.
- FONTEYNE, Pierre – *Eugene Broerman: Une moderne allégorie. Peintures et dessins*. Saint-Gilles: Hotel de ville de Saint-Gilles, 2004.
- FORTY, Adrian e KÜCHLER, Susanne, eds. – *The Art of Forgetting*. Oxford: Berg, 1999.
- FOSTER, Hal – *(Post)modern polemics. Art, spectacle and cultural politics*. New York: The New Press, 1999. Ed. orig. 1985.
- FOUCAULT, Michel – *The Foucault reader*. Edited by Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984.
- FRANÇA, José-Augusto – *Museu militar: Pintura e escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996.
- *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 4.ª ed. Lisboa: Horizonte, 2009. Ed. orig. 1974.
- FULLER, Mia – Wherever You Go, There You Are: Fascist Plans for the Colonial City of Addis Ababa and the Colonizing Suburb of EUR '42. In *Journal of Contemporary History*. Vol. 31, n. 2 (Apr., 1996). p. 397-418.
- Building power: Italy's colonial architecture and urbanism, 1923-1940. In *Cultural Anthropology*. Vol. 3, n. 4 (Nov., 1998). p. 455-487.
- GAIVÃO, Pedro – *Mousinho de Albuquerque: subsídio para a sua biografia*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1935
- GALVÃO, Henrique – *O vélo d'oiro: romance colonial*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1931.
- *Álbum comemorativo da 1ª exposição colonial portuguesa*. Porto: Litografia Nacional, 1934.
- *Exposição do Mundo Português: Secção colonial*. Lisboa: Neogravura, 1940.
- *1940: Álbum comemorativo das festas centenárias de Guimarães, do Cortejo do Mundo Português, e da secção colonial da Exposição do Mundo Português*. Porto: Litografia Nacional do Porto, 1940.
- GALVÃO, João Alexandre Lopes – *A engenharia portuguesa na moderna obra da colonização*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.
- GAMA, Curado da – *Era uma vez... Moçambique*. Lisboa: Quimera, 2004.
- GASTÃO, Marques e DUARTE, António – *Encontros com António Duarte*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.
- GEERTZ, Clifford – *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- GELLNER, Ernest – *Nações e nacionalismo*. Trad. de Inês Vaz Pinto. Lisboa: Gradiva, 1993. Ed. orig. 1983.
- GENTILE, Emile – *The sacralization of politics in fascist Italy*. Cambridge: Harvard University Press, 1996. Ed. orig. 1993.
- GIL, José – *A retórica da invisibilidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- GOLOMSTOCK, Igor – *L'art totalitaire. Union soviétique – IIIe Reich – Italie fasciste – Chine*. Trad. de Michèle Levy-Bram. Paris: Éditions Carré, 1991.
- GONÇALVES, M. Henrique – *Jornadas em África: Impressões da viagem presidencial a Moçambique*. Lisboa: Imagens de Portugal, 1957.
- GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e Escultura em Portugal, 1940 - 1980*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- GREENBERG, Clement – Avant-garde and kitsch. In *Partisan Review*. Vol. 6, n. 5 (1939). p. 34-49.
- GRIFFIN, Roger – The Palingenic political community: rethinking the legitimation of totalitarian regimes in inter-war Europe. In *Totalitarian Movements and Political Religions*. Vol.3, n. 3 (Dec. 2002). p. 24-43.
- GROYS, Boris – *Art/Power*. Cambridge, Mass.: MIT, 2008.
- GUEDES, Amâncio d'Alpoim Guedes - Vitruvius Mozambicanus: As vinte e cinco arquitecturas do

- excelente, bizarro e extraordinário. In *Arquitetura Portuguesa*. A. 1, n. 2 (1985). p. 12-62.
- Lembrança do pintor Malangatana Valente Ngwenya quando ainda jovem. In J. Navarro, org. – *Malangatana*. Maputo: Ndjira, 1998. p. 9-14.
- *Manifestos, ensaios, falas, publicações*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007.
- GUEDES, Pancho e BEIER, Ulli – Entrevista, Joanesburgo, 19 de Setembro de 1980. In P. Guedes, org. – *Pancho Guedes: Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2009. p. 18-30.
- GUEDES, Pedro, org. – *Pancho Guedes: Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2009.
- GUEDES, Lonka e GUEDES, Pedro, eds. – *Viva Pancho*. Durban: Total Cad Academy, 2003.
- GUERRA, Fernando Meireles – *Descolonização: o Império Colonial Português em África e aquilo que os portugueses programaram, projectaram, construíram e lá deixaram, depois do 25 de Abril de 1974*. Lisboa: Universitária, 1996.
- GUYOT, Adelin e RESTELLINI, Patrick – *L'art nazi. Un art de propaganda*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1996.
- HABERMAS, Jürgen – *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge: Polity Press, 1994. Ed. orig. 1962.
- HALBWACHS, Maurice – *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- HANSEN, Jim – Formalism and its malcontents: Benjamin and De Man on the function of allegory. In *New Literary History*. Vol. 35. n. 4 (Autumn 2004). p. 663-683.
- HAYDEN, Dolores – *The power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge, Mass.: MIT, 1995.
- HAYS, K. Michael, ed. – *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT, 1998.
- HAWKES, David – *Ideology*. London; New York: Routledge, 1996.
- HEDGES, David, coord. – *História de Moçambique. Vol. 3. Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*. Maputo: Departamento de História – Faculdade de Letras, Universidade Eduardo Mondlane, 1993.
- HENNEBERG, Krystyna von – Imperial uncertainties: architectural syncretism and improvisation in Fascist Colonial Libya. In *Journal of Contemporary History*. Vol. 31, n. 2 (Apr. 1996). p. 373-95.
- HENRIQUES, Isabel Castro – *Espaços e Cidades em Moçambique*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- A sociedade colonial em África: Ideologias, hierarquias, quotidianos. In F. Bethencourt e K Chaudhuri, dir. – *História da Expansão Portuguesa. Volume V. Último Império e recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. p.216-274.
- HOBSBAWM, Eric – *Nations and nationalism since 1780: Programs, myth, reality*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence, eds. – *Inventing traditions*. Canto edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 1.ª ed. 1983.
- HUNG, Chang-tai - Revolutionary History in Stone: The Making of a Chinese National Monument. In *The China Quarterly*. N. 166 (Jun., 2001). p. 457-473.
- HUYSSSEN, Andreas – *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- *Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. de Sergio Alcides. Org. de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- JOLY, Jacques – La France des années 60. Le pouvoir sans lieux ou la monumentalité inversée. In G. Sabatier e R.C. Gomes, coord. – *Lugares de poder: Europa séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1998. p. 364-391.
- JAMES-CHAKRABORTY, Kathleen – *German architecture for a mass audience*. London/New York: Routledge, 2000.
- JAMESON, Frederick – Architecture and the Critique of Ideology. In J. Ockman, ed. – *Architecture, Criticism, Ideology*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1982. p. 442-461.
- *Fables of aggression. Wyndham Lew, the modernist as fascist*. London: Verso, 2008. 1ª ed. 1979.
- JANMOHAMED, Abdul R. – The economy of Manichean allegory: the function of racial difference in colonialist literature. In *Critical Inquiry*. Vol. 12, n. 1 (Autumn 1985). p. 59-87.
- JOÃO, Maria Isabel, *Memória e Império – Comemorações em Portugal (1880-1960)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.
- KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Ed. orig. 1790.
- KELLY, John D. e KAPLAN, Martha – History, structure, and ritual. In *Annual Review of Anthropology*. Vol. 19 (1990). p. 119-150.
- KERTZER, David I. – *Ritual, politics & power*. New Haven; London: Yale University Press, 1988.
- KRAUSS, Rosalind – Sculpture in the expanded field. In *October*. Vol. 8 (Spring 1979). p. 30-44.
- LACHARTRE, Brigitte – *Enjeux urbains au Mozambique: de Lourenço Marques a Maputo*. Paris: Karthala, 2000.
- LACLAU, Ernesto – The death and resurrection of the theory of ideology. In *MLN*. Vol. 112, n. 2 (Apr. 1997). p. 297-321.
- LADD, Brian – East Berlin Political Monuments in the Late German Democratic Republic: Finding a Place

- for Marx and Engels. In *Journal of Contemporary History*. Vol. 37, n. 1 (Jan., 2002). p. 91-104.
- LE BON, Gustave – *Psicologia das multidões*. Trad. de Ivone Moura. Lisboa: Delraux, 1980. Ed. orig. 1895.
- LE GOFF, Jacques – Memória. In R. Romano, dir. – *Enciclopédia Einaudi. Volume I. Memória e História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 11-50.
- LEFEBVRE, Henri – *The production of space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991. Ed. orig. 1974.
- LÉONARD, Yves - O império colonial salazarista. . In F. Bethencourt e K Chaudhuri, dir. – *História da Expansão Portuguesa. V. Último Império e recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. p. 10-30.
- ____ Portugal de um século a outro. In F. Rosas e M.F. Rollo, coord. – *Portugal na viragem do século: Valor da universalidade*. Trad. de Graça Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 93-125.
- LÉVI-STRAUSS, Claude – *Mito e significado*. Trad. de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LICEU SALAZAR DE Lourenço Marques. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1954.
- LIMA, Alfredo Pereira de – *Lourenço Marques*. Lisboa: Olisipo Editorial de Publicações Turísticas, 1963.
- ____ Para um estudo da evolução urbana de Lourenço Marques. In *Boletim Municipal de Lourenço Marques*. N. 7 (21 Dez. 1970). p. 7-16.
- ____ *O palácio municipal de Lourenço Marques*. Lourenço Marques: Câmara Municipal de Lourenço Marques, 1967.
- LINO, Raul – *Casas portuguesas: Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Lisboa: Cotovia, 1992. Ed. orig. 1933.
- LIVRO DO CENTENÁRIO de Mouzinho de Albuquerque: 1855-1955. Lisboa: Empresa Tipográfica Casa Portuguesa, 1955.
- LOBATO, Alexandre – *Quatro estudos e uma evocação para a história de Lourenço Marques*. Lisboa, 1961.
- ____ *Lourenço Marques, Xilinguine: biografia da cidade*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1970.
- LÔBO, Margarida Souza – *Duas décadas de planos de urbanização em Portugal (1934-1954)*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1993.
- ____ *Planos de urbanização. A época de Duarte Pacheco*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.
- LOFF, Manuel – “O nosso século é fascista!” *O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto: Campo das Letras, 2008.
- LOUREIRO, João – *Memórias de Moçambique*. Lisboa: ed. do autor, 1997.
- ____ *Memórias de Lourenço Marques. Uma visão do passado da Cidade de Maputo*. 2ª ed. Lisboa: Maisimagem, 2004.
- LOURENÇO MARQUES: MAPA turística da cidade. Lourenço Marques: Secção de Turismo e Propaganda, Câmara Municipal, s/d. [versão digital disponível em <http://purl.pt/16964/2/>]
- LUKES, Steven – Political ritual and social integration. In idem – *Essays in social theory*. New York: Columbia University Press, 1977. p. 52-73.
- MACHEREY, Pierre – *A theory of literary production*. Trad. de Geoffrey Wall. London: Routledge, 1978. Ed. orig. 1966.
- MADERUELO, Javier – *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.
- ____, dir. – *Arte público. Actas, Huesca, 1999*. Huesca: Diputación de Huesca, 2000.
- MAGALHÃES, Ana – *Moderno tropical: arquitectura em Angola e Moçambique 1948-1975*. Lisboa: Tinta-da-China, 2009.
- MARQUES, Fernando Moreira – *Os liceus do Estado Novo*. Lisboa: Bertrand, 2003.
- MARTINS, Isabel – *Luanda. A cidade e a arquitectura*. Porto: Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, 2000. Tese de doutoramento.
- MATOS, Lúcia Almeida – *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.
- MATOS, Madalena Cunha, e RAMOS, Tânia Beisl – Por via do Atlântico: traçados e monumentos urbanos no Brasil e em territórios africanos de colonização portuguesa. Sumário do trabalho no 8.º Seminário DOCOMOMO Brasil em Rio de Janeiro (1 a 4 de Set. 2009), disponível em www.docomomo.org.br/seminarios/8_de_Rio_de_Janeiro_trabalhos.htm
- MATOS, Sérgio Campos – *História, mitologia, imaginário nacional. A história no curso dos liceus (1895/1939)*. Lisboa: Horizonte, 1990.
- ____ História, positivismo e função dos Grandes Homens no último quartel do séc. XIX. In *Penélope*. N. 8 (1992). p. 51-71.
- MATTOSO, António G. – *Erros de história: Resposta a um crítico*. Lisboa: Ed. do autor, 1944.
- MEDINA, João – *Salazar, Hitler e Franco*. Lisboa: Horizonte, 2000.
- MEGA, Rita – Francisco dos Santos: para além do Monumento ao Marquês de Pombal. In *ArteTeoria*. N. 8 (2006). p. 110-135.
- MENDES, Maria Clara – *Maputo antes da independência: geografia de uma cidade colonial*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1979.
- ____, coord. – *Urbanismo Colonial. Os Planos de Urbanização nas Antigas Províncias Ultramarinas 1934-74*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2008.
- MESSINA, Maria Grazia – A non-existent building for an imperial dictatorship: The competition for the Palazzo Littorio. In G. Sabatier e R.C. Gomes, coord. – *Lugares de poder: Europa séculos XV a XX*. Lisboa: Fun-

- dação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1998. p. 339-363.
- MILES, Malcolm – *Art, space and the city*. London: Routledge, 1997.
- MILHEIRO, Ana Vaz e DIAS, Eduardo Costa - *Arquitetura em Bissau e os Gabinetes de Urbanização Colonial (1944-1974)*. In . N. 2 (2009). p. 80-114.
- MILLON, Henry A. e NOCHLIN, Linda, eds. – *Art and architecture in the service of politics*. Cambridge, Mass.: MIT, 1978.
- MITCHELL, W.J.T. – *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- _____, ed. – *Art and the public sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MICHALSKI, Sergiusz – *Public Monuments: Art in political bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998.
- INSTITUTO NACIONAL DE PLANEAMENTO FÍSICO. CONSELHO EXECUTIVO DA CIDADE DE MAPUTO– *Plano de Estrutura. Cidade de Maputo*. Maputo: INPF, 1985.
- MONIZ, Gonçalo Canto – *Arquitectos e Políticos. A arquitectura institucional em Portugal nos anos 30*. In *DC Papeles*. N. 14 (2005). p. 68-79.
- MONTEIRO, Armindo – *Para uma política do Império: Alguns discursos*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1933 .
- _____*Finanças coloniais em 1935. Relatório dos orçamentos coloniais para 1935-1936*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, s/d.
- _____*As grandes directrizes da governação ultramarina portuguesa entre as duas guerras*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1942.
- MONTEIRO, Henrique Pires – *Álvaro de Castro em Moçambique (O seu monumento em Lourenço Marques)*. Sep. do *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*. S. 67. 1949.
- MONTEIRO, Nuno G., e PINTO, António Costa – *A identidade nacional portuguesa*. In A.C. Pinto, ed. – *Portugal contemporâneo*. Lisboa: D. Quixote, 2005. p. 51-66.
- MONTEZ, Paulino – *A estética de Lisboa: Da urbanização da cidade*. Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1935.
- MORAIS, João Sousa – *Maputo. Património da estrutura e forma urbana. Topologia do lugar*. Lisboa: Horizonte, 2001.
- _____*A intemporalidade do “Manual de Vogal sem Mestre” para Caniço de Lourenço Marques, de Pancho Guedes*. In *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*. N. 19 (Jun. 2006). p. 144-157.
- MOSSE, George L. – *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. Ed. orig. 1975.
- MOSSE, George L., BRAUN, Emily e BEN-GHIAT, Ruth – *A estética no fascismo*. Lisboa: João Sá da Costa, 1999.
- MOUTINHO, Mário – *O Indígena no Pensamento Colonial Português (1895-1961)*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000.
- MÚRIAS, Manuel – *Portugal: Império, 1939*. Lisboa: Livraria A. M. Teixeira, 1939.
- NETO, Maria João Baptista – *Memória, propaganda e poder: o restauro dos monumentos nacionais (1929-1960)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.
- NEWITT, Malyn – *A history of Mozambique*. London: Hurst & Company, 1995.
- NGWENYA, Malangatana Valente – *Nkulungwana Ulu-lante*. In P. Guedes, org. – *Pancho Guedes: Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2009. p. 14-17.
- NORA, Pierre, dir. – *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. 7 vols.
- NORONHA, Eduardo de – *O districto de Lourenço Marques e a África do Sul: estudo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1895.
- _____*Mousinho de Albuquerque: o militar, o colonial, o administrador*. Lisboa: Sá de Costa, 1934.
- NUNES, Paulo Simões – *Elementos para uma fenomenologia do espaço (acerca do concetto spaziale de Fontana)*. In *ArteTeoria*. N. 8 (2006). p. 55-69.
- Ó, Jorge Ramos do – *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” (1933-1949)*. Lisboa: Ed. Estampa, 1999.
- O ESTADO NOVO. Princípios e realizações*. Lisboa: SPN, s.d.
- O LICEU SALAZAR de Lourenço Marques*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1956.
- OLIVEIRA, José Nicolau Nunes de – *Oração a Mousinho*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1937.
- OLIVEIRA, Teresa dos Santos – *Recordações sobre Lourenço Marques: 1930-1950*. In *Arquivo: Boletim do Arquivo Histórico de Moçambique*. N. 2 (Out. 1987). p. 85-105.
- OWENS, Craig – *The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism*. In *October*. Vol. 12 (Spring 1980). p. 67-86.
- _____*The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism Part 2*. In *October*. Vol. 13 (Summer 1980). p. 58-80.
- PAULO, Heloísa – *“Aqui também é Portugal”. A Colónia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra: Quarteto, 2000.
- PARREIRA, Carlos – *Mousinho: esboço para um retrato psicológico*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1936.
- PATRÍCIO, João, coord. – *Diário da viagem do Presidente Américo Thomaz a Moçambique e Ilha do Príncipe: 1964*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1965.

- PAXSON, James – (Re) facing Prosopopeia and Allegory in Contemporary Theory and Iconography. In *Studies in Iconography*. N. 22 (2001). p. 1–20.
- PÈLISSIER, René – *História de Moçambique – Formação e oposição (1854-1918)*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994. 2 vols.
- PENVENNE, Jeanne Marie – *Trabalhadores de Lourenço Marques (1870-1974)*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1993.
- *African workers and colonial racism: Mozambican strategies and struggles in Lourenço Marques, 1877-1962*. Portsmouth: Heinemann, 1995.
- João dos Santos Albasini (1876-1922): The contradictions of politics and identity in colonial Mozambique. In *The Journal of African History*. Vol. 37, n. 3 (1996). p. 419-464.
- PEREIRA, Alberto Feliciano Marques – *Escultura, arquitectura e outros valores artísticos dos séculos XIX e XX; Obras de arte de engenharia da província de Moçambique*. Lisboa: s/n, 1966. Sep. de *A arte e a natureza em Moçambique*.
- PEREIRA, José Fernandes – Teoria da escultura oitocentista portuguesa (1836-1874). In *ArteTeoria*, Lisboa, n. 8 (2006), 188-209.
- , dir. – *Dicionário de escultura portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, 2005.
- PEREIRA, Nuno Teotónio – *Tempos, lugares, pessoas*. Matosinhos: Contemporâneo/Jornal “Público”, [1996].
- A arquitectura do regime, 1938-1948. In N. Becker, A. Tostões e W. Wang, eds. – *Arquitectura do século XX: Portugal*. München etc.: Prestel etc., 1998. p. 33-39.
- PIMENTA, Alfredo – *Chaimite*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1936.
- POMAR, Alexandre – “Havia muitas pessoas a pairar à volta”. In *As Áfricas de Pancho Guedes: Coleção Dor e Amâncio Guedes*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010. p. 40-54.
- PORTELA, Artur – *Salazarismo e artes plásticas*. 2.^a ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. 1.^a ed. 1982.
- *Francisco Franco e o “zarquismo”*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [1997].
- PORTO, Nuno – *Modos de objectificação da dominação colonial: O caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- PROENÇA, Amália de – *Altas figuras do império: Freire de Andrade, António Enes, Mouzinho, Salvador Correia, Pêro da Covilhã, Serpa Pinto, Paiva Couceiro, João de Almeida*. Lisboa: Império, 1949.
- PROST, Antoine – Les monuments aux morts. Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique? In P. Nora, ed. – *Les lieux de mémoire. 1. La République*. Paris: Gallimard, 1984. p. 195-225.
- PURVIS, Trevor; HUNT, Alan – Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology... In *The British Journal of Sociology*. Vol. 44, n. 3 (Sep., 1993). p. 473-499.
- QUADROS, António – *António Ferro*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, 1963.
- QUINTERO, Alejandro Pizarroso – *História da propaganda: notas para um estudo da propaganda política e da guerra*. Lisboa: Planeta, 1993.
- RAMOS, Abílio Pais de – *Mousinho de Albuquerque em Moçambique. Centenário de Mousinho 1855-1955*. Sep. da *Revista da Cavalaria*, 1955.
- RANCIÈRE, Jacques – *The politics of aesthetics. The distribution of the sensible*. Trad. de Gabriel Rockhill. London/New York: Continuum, 2006. Ed. orig. 2000.
- *The future of the image*. Trad. de Gregory Elliot. London/New York: Verso, 2007.
- *O espectador emancipado*. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. Ed. orig. 2008.
- REGATÃO, José Pedro – *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. 2.^a ed. Lisboa: BonD, 2010.
- RELATÓRIO E contas da Sub-comissão Executiva de Lisboa do Monumento em Lourenço Marques ao Comissário Régio de Moçambique Joaquim Mousinho de Albuquerque. Lisboa: da Sub-comissão Executiva de Lisboa do Monumento em Lourenço Marques ao Comissário Régio de Moçambique Joaquim Mousinho de Albuquerque, 1941.
- REMESAR, Antoni – *Hacia una teoría del arte público*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997.
- Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano. In P. Brandão e A. Remesar, eds. – *Design de espaço público: deslocação e proximidade*. Lisboa: Centro Português do Design, 2003. p. 26-40.
- El artista y la ciudad. Consideraciones sobre los lenguajes escultóricos en relación al arte público. In *@pha*, n. 1 (Dez. 2003). Disponível em www.apha.pt/boletim/boletim1/.
- , ed. – *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2005.
- REYNOLD, Gonzague de – *L'Europe Tragique*. Paris: Éd. Spes, 1935.
- RIEGL, Alois – *El culto moderno a los monumentos*. Trad. de Ana Pérez López. Madrid: A. Machado Libros, 2008. Ed. orig. 1903
- RIVIÈRE, Claude – *Les rites profanes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- ROCHA, Ilídio – *A imprensa de Moçambique*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- RODRIGUES, Adriano Duarte – As novas configurações do público. In E.B. Pires, org. – *Espaço público, poder e comunicação*. Porto: Afrontamento, 2007. p. 21-34.
- RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- RODRIGUES JÚNIOR, Manuel – *Problemas sociais (Questões políticas)*. Lisboa: Ática, 1943.

- ___ *Moçambique: Terra de Portugal*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1965.
- RODRÍGUEZ, Isabel María – *Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, “O Leão que Ri” – Team 10*. In *Massilia: Anuário de estudos lecorbusierianos*. A. 2004, n. 2004. p. 240-249.
- ROSÁRIO, Lourenço – *Singularidades. Estudos africanos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1996.
- ROSAS, Fernando – *Nova História de Portugal. Volume XII. Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Dir. de Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques. Lisboa: Presença, 1992.
- ___ Estado Novo, Império e ideologia imperial. In *Revista de História e Ideias*. n. 17 (1995). p. 19-32.
- ___ Introdução. In *Armindo Monteiro e Oliveira Salazar: Correspondência política (1926-1955)*. Compil. de F. Rosas, J. Leitão de Barros e P. de Oliveira. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.
- ___ Depois do fim do “Império”. In F. Rosas, M.F. Rollo – *Portugal na viragem do século: Os portugueses e os desafios do milénio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 129-154.
- ___ O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. In *Análise Social*. Vol. XXXV, n. 157 (2001). p. 1031-1054.
- ___, coord. – *O Estado Novo (1926-1974)*. In José Matto- so, dir. – *História de Portugal*. Vol. 7. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.
- ROSAS, Fernando e ROLLO, Maria Fernanda, coord. – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010. 1ª ed. 2009.
- ROSEN, Michael – *On voluntary servitude*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- ROSENBERG, Alfred – *Tradition und Gegenwart. Reden und Aufsätze 1936-1940*. München: Verlag Franz Eher Nachf. 1941.
- ROSMANINHO, Nuno – *O princípio de uma “Revolução Urbanística” no Estado Novo. Os primeiros programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*. Coimbra: Minerva Editora, 1996.
- ___ *O Poder da Arte: O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra: Imprensa Universitária, 2006.
- ___ O Estado Novo e a arte: a Cidade Universitária de Coimbra. In J. d’Encarnação, coord. – *A história tal qual se faz*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Colibri, 2003. p. 257-273.
- ROSSI, Aldo – *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1977. Ed. orig. 1966.
- RUFINO, José dos Santos – *Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colónia de Moçambique*. Hamburgo: Broschek & Co., 1929. 10 vol.
- SAAVEDRA, Ricardo de – *Aqui Moçambique livre*. África do sul: Livraria moderna, 1975.
- SADLER, Simon – Um Só Modernismo? Uma Só História? Um Só Mundo? Um Só Guedes?. In P. Guedes, org. – *Pancho Guedes: Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2009. p. 268-275.
- SAIAL, Joaquim – *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*. Lisboa: Bertrand, 1991.
- SALAZAR, Oliveira de – *Discursos e notas políticas (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1937.
- SANTOS, Eduardo dos – *Terras gloriosas do império. A viagem do Senhor Presidente da República a Cabo Verde, S. Tomé, Moçambique, União Sul Africana e Angola (Notas de reportagem dum jornalista da Comitativa Presidencial)*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.
- SANTOS, João Francisco dos – *Memória da Igreja de Nossa Senhora da Conceição*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1944.
- ___ *Guia da Catedral de Lourenço Marques*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1944.
- SCHILLER, Friedrich – Carta a Goethe. 7/9/1797. Disponível em <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/briefe/1797/179709071.htm>.
- SCHNAPP, Jeffrey T. – The Monument without Style (On the Hundredth Anniversary of Giuseppe Terragni's Birth). In *Grey Room*. N. 18 (Winter 2004). p. 5-25.
- SENNETT, Richard – *Flesh and stone. The body and the city in western civilization*. New York: W.W. Norton & Co., 1994.
- SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SILVA, Filipe Carreira da – Habermas e a esfera pública: reconstruindo a história de uma ideia. In *Sociologia, Problemas e Práticas*. N. 35 (2001). p. 117-138.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da, e CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de arte e arquitectura*. Lisboa: Ed. Presença, 2005.
- SILVEIRA, Luís – *Ensaio de Iconografia das Cidades Portuguesas do Ultramar. Volume II. África Ocidental e África Oriental*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, s/d.
- SOEIRO, Alberto – Elementos de informação para a elaboração do projecto do novo Mercado Municipal na praça Vasco da Gama. In *Boletim Municipal de Lourenço Marques*. N. 7 (21 Dez. 1970). p. 57-71.
- SOPA, António e RUNGO, Bartolomeu – *Maputo – Roteiro histórico-iconográfico da cidade*. Maputo: Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil, 2006.
- TAFURI, Manfredo – Towards a critique of architectural ideology. In K. Michael Hays, ed. – *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT, 1998. p. 6-35. Ed. orig. 1969.
- ___ *Projecto e utopia: Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Trad. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Ed. Presença, 1985.
- TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário ilustrado de belas- artes*. Lisboa: Ed. Presença, 1985.
- TORGAL, Luís Reis – *História e ideologia*. Coimbra: Minerva, 1989.

- _____. *Estados Novos Estado Novo*. 2ª ed. revisitada. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. 2 vols.
- TORGAL, Luís Reis e PAULO, Heloísa, eds. – *Estados autoritários e totalitários e suas representações. Propaganda, ideologia, historiografia e memória*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- TORGAL, Luís Reis, PIMENTA, Fernando Tavares e SOUSA, Julião Soares, coord. – *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- TOSTÕES, Ana – Modernização e regionalização, 1948-1961. In N. Becker, A. Tostões e W. Wang, eds. – *Arquitectura do século XX: Portugal*. München etc.: Prestel etc., 1998. p. 41-54.
- TRINDADE, Luís – *O estranho caso do nacionalismo português. O salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- TURNER, Victor W. – *The ritual process: Structure and anti-structure*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- VAN DIJK, Teun – *Ideology: A multidisciplinary approach*. London: Sage, 1998.
- VELOSO, António, FERNANDES, José Manuel e JANEIRO, Maria Lurdes – *João José Tinoco. Arquiteturas em África*. Lisboa: Horizonte, 2008.
- WALZER, Michael – On the role of symbolism in political thought. In *Political Science Quarterly*. Vol. 82, n. 2 (Jun. 1967). p. 191-204.
- WHITMAN, Jon – Present perspectives: The late Middle Ages to the modern period. In idem, ed. – *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period*. Leiden: Koninklijke Brill, 2000. p. 259-314.
- WINCKELMANN, Johann Joachim – *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst: Der Königlichen Groß-Britannischen Gesellschaft der Wissenschaften auf der berühmten Universität zu Göttingen zugeeignet*. Dresden: Walthersche Hof-Buchhandlung, 1766. [Ed. digital. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 2010. <http://diglib.hab.de/drucke/ud-4f-85-2s/start.htm>].
- WITTKOWER, Rudolf – *Allegory and the Migration of Symbols*. New York: Thames & Hudson, 1977.
- WODICZKO, Krzysztof – Monumental interruption. In G. Stocker e C. Schöpf, eds. – *Catalog Ars Electronica 2004: Timeshift – the world in twenty-five years*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004. [Disponível online: 90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=12931]
- WOLTERS, Rudolf, e SPEER, Albert – *Moderna arquitetura alemã / Neue deutsche Baukunst*. Berlin: Volk und Reich, 1941.
- YAMPOLSKY, Mikhail – In the Shadow of Monuments. In N. Condee, ed. – *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late-Twentieth Century Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 93-112.
- YOUNG, James E., ed. – *The art of memory: holocaust memorials in history*. Munich: Prestel, 1994.
- ZILHÃO, João José Soares – *Lourenço Marques: ensaio geográfico*. Lourenço Marques: Sociedade de Estudos da Colónia de Moçambique, 1937.
- _____. *Mousinho*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1940.
- ŽIŽEK, Slavoj – *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor*. 2nd ed. London/New York: Verso, 2008. Ed. orig. 1991.
- _____. *The sublime object of ideology*. 2nd ed. London; New York: Verso, 2009. Ed. orig. 1989.
- _____, ed. – *Mapping ideology*. London/New York: Verso, 1994.

LEVANTAMENTO DE MONUMENTOS EM MOÇAMBIQUE SOB O ESTADO NOVO

As seguintes informações baseiam-se, sobretudo, na consulta sistemática do *Boletim Geral das Colónias/do Ultramar* e de *Moçambique – Documentário Trimestral*. Incluiu-se, pela sua importância, o Monumento a António Enes, anterior ao Estado Novo. Em termos dos monumentos importantes, este levantamento será bastante exaustivo. No que concerne aos padrões e outras obras menores, é provável que houve bastante mais do que aqueles que são aqui mencionados.

Da maioria destas obras, não há notícias acerca do seu estado e lugar actual. As localizações referem-se à situação colonial. Presumivelmente, muitos terão sido destruídos após a Independência de 1975. Só no caso em que há informações acerca do local actual, foram introduzidas.

No final, encontra-se ainda uma lista de alguns exemplos de padrões levantados nas primeiras décadas do século XX, alguns dos quais referidos no estudo.



Monumento a António Enes

Autoria: Teixeira Lopes

Localização: Praça 7 de Março, Lourenço Marques

Inauguração: 8 de Setembro de 1910

Local actual: a estátua de António Enes é depositada na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição; o resto do monumento foi, presumivelmente, destruído.

Fonte da imagem: Rufino 1929, vol. III.

Vd. Saial 1991, 63, para uma imagem

Obelisco em honra da Parada da 10ª Companhia Indígena

Localização: Lourenço Marques

Inauguração: 4 de Novembro 1931



Padrão da Grande Guerra

Autoria: Ruy Gameiro (escultor), V Veloso Reis Camelo (arquitecto)

Localização: Praça Mac-Mahon, Lourenço Marques

Inauguração: 11 de Novembro de 1935

Local Actual: encontra-se na mesma praça, hoje chamada dos Trabalhadores.

Fotografia: Álvaro Costa.

(Vd. cap. 3 acerca deste monumento.)



Busto de Freire de Andrade

Localização: Jardim Municipal, Vila de João Belo

Inauguração: 6 de Setembro de 1936

Autoria: Maximiano Alves

Existe uma cópia na Sociedade de Geografia de Lisboa, perto da entrada à Biblioteca.

Fonte da imagem: MDT, n. 7 (Set. 1936).



Monumento aos Mortos da Grande Guerra

Localização: Cidade de Moçambique

Inauguração: 9 de Abril de 1937

O seguinte comentário acompanha a imagem: *Mede 15 metros de altura e foi adquirido por subscrição e concurso públicos. Foi executado no oficinas de canteiro de Abílio V.C. Salreu, de Lisboa.*

Fonte da imagem: MDT, n. 10 (Jun. 1937).



Monumento comemorativo da visitia presidencial do general Carmona

Localização: entrada do Jardim Vasco da Gama, Lourenço Marques

Inauguração: 20 de Julho de 1939, pela esposa de Carmona

Autoria: Silva Pinto (esc.) e Abel Pascoal (arq.)

Fonte da imagem: Loureiro 2004.



Monumento comemorativo da primeira visita dum Chefe de Estado à cidade da Beira

Localização: Praça Carmona, Beira

Inauguração: 28 de Agosto de 1939

Inscrição: 28-VII-1939 – *Chega ao Território de Manica e Sofala o General Carmona – Primeiro Chefe de Estado que o visita.*

Fonte da imagem: Graça Moreira (<http://picasaweb.google.com/gracaeze2008/BeiraMocambiqueOndeCrescemos>).



Monumento evocativo dos pioneiros do Comando Militar de Aruãgua

Localização: Beira

Inauguração: 2 de Setembro de 1940

Fonte da imagem: Graça Moreira (<http://picasaweb.google.com/gracaeze2008/BeiraMocambiqueOndeCrescemos>).



Padrão comemorativo do posto de Langue-ne

Localização: margem direita do rio Limpopo, a 10 km da Vila de João Belo

Inauguração: 27 de Dezembro de 1940

Inscrição: *Memória do Posto de Langue-ne 30-11-1895 – 27-12-1940. Na face posterior: Dêste posto partiu em 26-12-1895 Mousinho de Albuquerque para a jornada de Chaimite. Nas faces laterais: Homenagem ao capitão Freire de Andrade e ao tenente Sanches de Miranda e Homenagem aos Soldados das Campanhas de Gaza em 1895 e 1897.*

Substituiu outro monumento inaugurado em 1931.

Fonte da imagem: MDT, n. 24 (Dez. 1940).



Padrão comemorativo das batalhas de Macontene

Localização: Macontene

Inauguração: 27 de Dezembro de 1940, pelo Governador-geral Bettencourt

Inscrição: *Macontene – memória dos combates de 22-5-1897 e 21-7-1897.*

Este monumento substitui o anterior de F. Toscani (1924), por se pretender um *monumento mais condigno* (BGC, vol. XVI, n. 181, Jul. 1940, 103).

Fonte da imagem: MDT, n. 24 (Dez. 1940).



Monumento do feito de Chaimite

Localização: Chaimite

Inauguração: 27 de Dezembro de 1940

Autoria: Silva Porto (relevô)

Inscrição: *Memória do feito de Chaimite – 28-XII-1885, e Memória do feito de Chaimite – 28-XII-1885 e a inscrição Tomaram parte neste feito, sob o comando de Mousinho de Albuquerque, os tenentes Sanches de Miranda e Costa e Couto, o facultativo Francisco do Amaral, o 2.º sargento Bernardo Dias, 5 cabos, 42 soldados europeus e 2 soldados indígenas.*

Fonte da imagem: ACTD



Monumento a Mouzinho de Albuquerque

Localização: Praça Mouzinho de Albuquerque, Lourenço Marques

Actualmente, estátua equestre e relevos encontram-se na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição

Inauguração: 28 de Dezembro de 1940

Autoria: Simões de Almeida sobrinho (esc.), e Leopoldo de Almeida (relevo)

Fonte da imagem: Loureiro 2004.

(Vd. cap. 4 acerca deste monumento.)

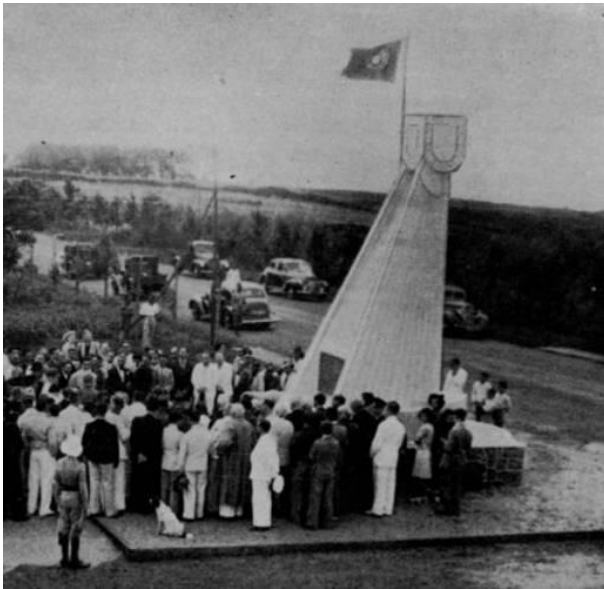


Busto de João Belo

Localização: Jardim Municipal, Vila de João Belo

Inauguração: 3 de Maio de 1942

Fonte da imagem: MDT, n. 30 (Jun. 1942).



Padrão à Memória dos Velhos Colonos

Localização: Namaacha

Inauguração: 1944.

Erguido pela Associação dos Velhos Colonos.

Fonte da imagem: MDT, n. 37 (Mar. 1944).



Monumento a Caldas Xavier

Localização: Beira (frente ao Emporium)

Inauguração: 14 de Agosto de 1956, por Cra-veiro Lopes

Autoria: Arlindo Rocha

Inscrição: *A Caldas Xavier, herói pela inte-gridade de Moçambique.*

*Fonte da imagem: Graça Moreira
(<http://picasaweb.google.com/gracaeze2008/BeiraMocambiqueOndeCrescemos>).*



Monumento a João de Azevedo Coutinho

Localização: Quelimane

Parece que foi removido para depósito municipal após a Independência em 1975.

Inauguração: 19 de Agosto de 1956, por Cra-veiro Lopes

Autoria: possivelmente de João Fragoso (vd. nota 317 em França 2009)

Fonte da imagem: ACTD



Monumento a Neutel de Abreu

Localização: Nampula

Parece que actualmente se encontra no Museu Nacional de Etnologia desta cidade.

Inauguração: 23 de Agosto de 1956, por Cra-veiro Lopes

Autoria: Euclides Vaz

Fonte da imagem: ACTD



Monumento a Vasco da Gama

Localização: Praça do Palácio de S. Paulo, Ilha de Moçambique

Após 1975 foi tirado do sítio, mas posteriormente de novo levantado.

Inauguração: 25 de Agosto de 1956, por Cra-veiro Lopes

Autoria: Euclides Vaz

Fonte da imagem: ACTD



Monumento a Vasco da Gama

Localização: Inhambane

Foi mais tarde posto num depósito municipal (e vandalizado) onde, pelo que parece, ainda se encontra.

Inauguração: 1960

Fonte da imagem: ACTD



Padrão comemorativo do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique

Localização: Lourenço Marques

Inauguração: 1960

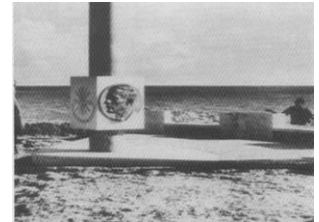
Fonte da imagem: ACTD

Notas

De alguns monumentos não foi possível encontrar seja imagens, seja dados. Ficam aqui apontados.

- A 20 de Julho de 1930 foi inaugurado, em Muecate (Imala), um Padrão, de linhas simples, que comemorava os Mortos da Grande Guerra (*BGC*, vol. VI, n. 66, Dez. 1930, 109-110).
- Algumas das obras escultóricas na Catedral (vd. cap. 4.3) merecem referência por serem feitas por estatuárias: Imagem do Sagrado Coração de Jesus, da autoria de Simões de Almeida; Imagem de Santa Filomena, da autoria de Leopoldo de Almeida; Via Sacra, do mesmo autor. É composta por 14 quadros de 1,80 por 0,80 m (Santos 1944b e Pereira 1966)
- Em 1945 foi inaugurado um Padrão na Praça João Belo, Cidade da Ilha de Moçambique. De acordo com o *BGC* (vol. XXI, n. 242-243, 147), *[n]a praça onde se erguerá aquele monumento, que foi denominada de Vasco da Gama e hoje se chama de João Belo, existiu outro cruzeiro em betão armado, que o tempo e, porventura, a ruindade dos homens se encarregaram de destruir; e foi ali lançada a primeira pedra para um monumento ao descobridor da Índia, que se não chegou a construir.*
- A 27 de Maio de 1949 foi inaugurado um busto de Álvaro de Castro, no museu em Lourenço Marques com o seu nome. Foi feito por Costa Mota sobrinho (Monteiro 1949).

- Em finais de 1956 foi inaugurado um busto do General Bettencourt (antigo Governador-geral da província) na cidade de Namaacha, da autoria de Silva Pinto (*BGU*, vol. XXXII, n. 377, Nov. 1956).
- Em 1969 foi inaugurado um Monumento a Louis Trichardt (um *voortrekker* que viajou da Soutpansberg, no extremo norte da actual África do Sul, até Lourenço Marques) no local onde foi sepultado. Fruto do trabalho de uma comissão apoiado pela comunidade britânica/sul-africana da cidade.
- Um monumento a Sarmento Rodrigues na Ilha de Moçambique, composto por um medalhão da autoria de Leopoldo de Almeida. Existem fotografias que mostram o monumento desmontado após a Independência. Não foi, no entanto, encontrada o ano de inauguração. A fotografia é de Pereira 1966.
- Nesta cidade parece também ter existido um Monumento a Camões, de tendência abstracta. Não foi, contudo, possível encontrar qualquer informação acerca desta obra.
- Existiu um monumento dedicado à Rainha Amélia, em Porto Amélia. A fotografia é de Cardoso e Dias 2007.
- Existiu um busto de António Enes na Vila de António Enes (antes Angoche), em frente à Câmara Municipal. Há uma ilustração em Aguiar 1951. Assemelha-se aos bustos de Freire de Andrade e João Belo em Vila João Belo (vd. Levantamento).



Padrões levantados antes de 1926

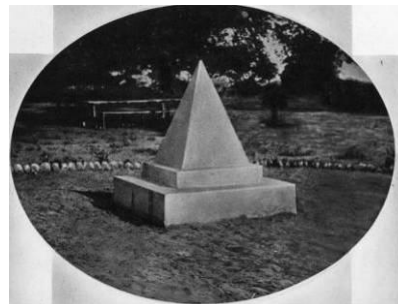
Padrões das “campanhas de pacificação”



Monumento comemorativo da batalha de Marracuene (2 de Fevereiro 1895).

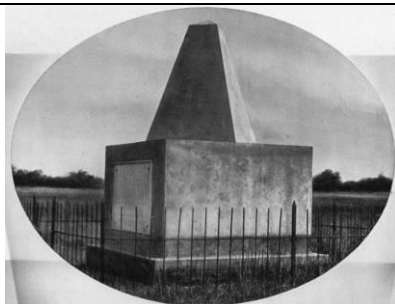
Lugar: Marracuene. **Inscrição:** *Jázem aqui os Soldados Portugueses que morreram pela Pátria.*

Fonte da imagem: Rufino 1929, vol. IV.



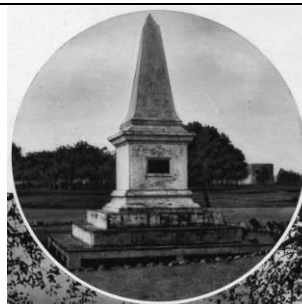
Monumento comemorativo da captura de Gungunhana.

Lugar: Chaimite. **Inauguração:** 1924. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. V.



Monumento comemorativo da batalha de Coolela (1895).

Lugar: Coolela. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. V.



Monumento a Mouzinho de Albuquerque

Lugar: Chibuto. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. V.



Monumento em memória do aprisionamento de Maguiguana por Mouzinho de Albuquerque em Agosto 1897.

Lugar: Mapulanguene. **Inauguração:** 1923. **Inscrição:** 1897 - 1923. **Fonte da imagem:** MDT, n. 7.



Monumento comemorativo da batalha de Magul

Lugar: Magul/Bilene. **Fonte da imagem:** MDT, n. 44, 1945.



Obelisco comemorativo das Expedições a Kuamba e Mataka (1898-1899)

Lugar: Lourenço Marques (junto do antigo Grémio Militar). **Inscrição:** *Infanteria N.5 1898-1899 Kuamba e Mataka*. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. II.

Monumentos da Grande Guerra



Lugar: Inhambane. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. V.



Lugar: Cemitério de Mocímboa da Praia. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. VIII.



Lugar: Lourenço Marques. **Inscrição:** *Mansão dos que se bateram pela Pátria – terra, ar, mar – X-III-CMXVI – XI-XI-CMXVIII.* **Fonte da imagem:** MDT, n. 16.



Lugar: Alto da Goba. **Fonte da imagem:** MDT, n. 2 (Jun. 1936).

Outros monumentos



Busto da República

Lugar: Quelimane. **Inauguração:** . **Inscrição:** .
Fonte da imagem: Rufino 1929, vol. VI.



Padrão em memória da antiga fortaleza de Sofala

Lugar: Sofala. **Fonte da imagem:** Rufino 1929, vol. IX.

CORRESPONDÊNCIAS TOPONÍMICAS

Dada a radical transformação da toponímia na capital do que, em 1975, se torna a República de Moçambique, a começar pelo próprio nome de Lourenço Marques, fornece-se aqui uma lista de correspondências de todos os nomes referidos alterados.

Lourenço Marques – Maputo

Av. 24 de Julho – Av. 24 de Julho

Av. Aguiar (ou, a partir dos anos 60, Av. D. Luís) – Av. Samora Machel

Av. da República – Av. 25 de Setembro

Av. General Machado – Av. da Guerra Popular

Jardim Municipal Vasco da Gama – Jardim Municipal Tunduru

Liceu Nacional Salazar – Liceu Josina Machel

Museu de Álvaro de Castro – Museu de História Natural

Praça 7 de Março – Praça 25 de Junho

Praça Mac-Mahon – Praça dos Trabalhadores

Praça Mouzinho de Albuquerque – Praça da Independência

R. Heróis de Nevala – R. Nkrumah

R. Princesa Patrícia – R. Salvador Allende

Cidade da Beira

Praça Carmona – Praça do Município

Outras cidades e vilas

Porto Amélia – Pemba

Vila João Belo – Vila Chai-Chai ou Xai-Xai

ANEXOS

Nota: a grafia antiga foi actualizada e óbvios erros ortográficos foram corrigidos.

I. A Comissão dos Padrões da Grande Guerra

Informações recolhidas em RG.

Fundada em 1921, com apoio por nomes importantes da I República, como António José de Almeida, Bernardino Machado, Afonso Costa e Teixeira Gomes. A primeira reunião, onde a CPGG é constituída, tem lugar a 3 de Dezembro de 1921, sob presidência de Gomes da Costa. Nos nomes que fundam a Comissão encontra-se praticamente todo o Comando do Corpo Expedicionário Português durante a Primeira Guerra Mundial: além de Gomes da Costa, Tamagnini de Abreu, Garcia Rosado e Tomás de Sousa Rosa (que comandou a quarta expedição a Moçambique, em 1917). Também incluía artistas ou escritores, como Ferreira de Castro (autor de vários romances e peças de teatro, nomeadamente a *Alma Luzitana*, de 1916, que tem por tema a guerra contra a Alemanha em Naulila, Angola) e Adriano de Sousa Lopes (o pintor e desenhador de cenas de batalha, vd. França 1996).

O regimento que institui a CPGG dizia que era constituído por antigos combatentes (oficiais do Exército, da Armada e civis), com o objectivo de *exaltar o esforço da Raça, manifestada na intervenção militar de Portugal nos diferentes teatros de operações da Grande Guerra*. A forma desta exaltação passava pela erecção de padrões, a elucidação da opinião pública *por meio de uma intensa propaganda patriótica, em sessões solenes, comemorações, conferências e festivais* e a celebração de datas ligadas à Primeira Guerra Mundial (RG, 11).

A Comissão Executiva tem como primeiro presidente o general Ferreira Martins, logo no início substituído por algum tempo por Sá Cardoso. Também é constituída uma Comissão Artística, presidida por Álvaro Poppe, seguido mais tarde pelo coronel Santos Correia. Vogais foram Sousa Lopes – o desenhador da guerra –, Arnaldo Garcez, tenente-coronel Lopes de Mendonça e o major Leal de Faria. Pertenceram várias personalidades além de nomes importantes de militares, como o bispo de Beja Patrocínio Dias, Augusto de Castro (cujo *Diário de Notícias*

sempre apoia a CPGG), Carlos Malheiro Dias, Hernâni Cidade, Bernardino Machado ou Cristóvão Aires de Magalhães.

A lista de membro da própria comissão encontra-se no referido RG. Refere-se aqui só os vários presidentes de honra que a CPGG teve: os generais Tamagnini, Garcia Rosado, Costa, Simas Machado, Hipólito, Ferreira Gil, Sousa Rosa, Alves Roçadas, Bernardo de Faria, Norton de Matos e o almirante Leotte do Rêgo. Mais tarde foram-no também os generais Roberto Baptista, Ivens Ferraz, Cardoso e Ferreira Martins, além dos almirantes Afonso de Cerqueira e Pereira da Silva.

Norton de Matos, em retrospectiva (1936), distingue três grandes fases na existência da Comissão: um de propaganda e levantamentos de fundos entre 1921-1924 (em que – em 1923 – também são inaugurados sete padrões que marcavam o avanço máximo do invasor no sector português do antigo campo da batalha, executados em granito vermelho desta zona) um dedicado ao Monumento em La Couture, até 1928, e por fim o período dedicado à realização dos monumentos em Lourenço Marques e Luanda.

Inicialmente, a Comissão Executiva em Lourenço Marques era constituída por três membros: o presidente do Município, Pinto Teixeira, e dois ex-combatentes, Abel Ferreira e Pinto da França, este Chefe do Estado Maior.

Em 1935 era constituída pelos seguintes membros:

- Tenente Teixeira de Almeida
 - Capitão Manuel Simões Vaz
 - Capitão José Agapito da Silva Carvalho
 - Capitão de mar e guerra Pedroso de Lima
- Tenente-coronel Salvador Pinto da França

II. Programa do concurso para o projecto do monumento comemorativo da intervenção de Portugal na Grande Guerra a erigir em Lourenço Marques

Publicado em DG, s. III, n. 291, 13 de Dezembro de 1930 (rectificado em n. 297, de 19 de Dezembro de 1930). Transcrito de BGC, vol. VII, n. 67 (Jan. 1931), 166-170.

Perante esta Comissão Executiva dos Padrões da Grande Guerra fica aberto concurso para o projecto do monumento comemorativo à intervenção de Portugal na Grande Guerra, a erigir na Praça MacMahon, em Lourenço Marques, e que designamos por Padrão de Lourenço Marques, na recordação desses marcos gloriosos que afirmaram o nosso esforço secular das descobertas e conquistas e constituíram uma acção colonizadora persistente e eficaz na difusão da civilização europeia.

Esse monumento evocará o magnífico esforço colectivo da Nação, intervindo na Grande Guerra; exaltar o heroísmo de marinheiros e soldados europeus e dos valorosos e dedicados soldados africanos, que sustentaram a longa e áspera campanha dos vastos territórios ao norte de Moçambique; e não esquecerá a reconquista do minúsculo triângulo de Quionga, além Rovuma, única recompensa territorial que foi a inequívoca demonstração de que a nossa intervenção, decidida pelo Governo da República, 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.

A Comissão dos Padrões da Grande Guerra só admite a este concurso architectos e estatuarios portugueses. Só estes poderão compreender e sentir o alto significado patriótico do monumento a erguer em Lourenço Marques, grande capital da nossa África Oriental, cidade cosmopolita, onde essa comemoração da Grande Guerra se torna indispensável. Assim o têm manifestado os nossos compatriotas que à grande província de Moçambique estão dando o concurso do seu trabalho e um esforço contínuo para o seu engrandecimento; e desta maneira, esses e outros, que foram os antigos combatentes, nos deram um salutar incitamento e nos permitiram que hoje abramos este concurso.

Esse monumento a erguer na majestosa Praça MacMahon, cuja planta e perspectivas a Comissão coloca à disposição dos concorrentes, para que sobre elas façam os seus estudos preliminares, obedecerá a uma concepção moderna, no espírito, na matéria e na forma, sintetizando a nobreza, a abnegação e a heroicidade do nosso povo metropolitano, e a lealdade, o valor e a amizade fraterna do nosso povo colonial.

A comissão não aspira às formas clássicas, embora as mais requintadas e puras, que ficariam deslocadas nessas novas terras de África, e também não desejo um modernismo de fantasias inconsistentes. O monumento a erguer em Lourenço Marques deverá ser equilibrado, exprimindo a ideia que o inspira e marcando a fase artística da nossa época; não é um monumento aos gloriosos mortos da Grande Guerra, mas é sim um monumento ao esforço da nossa geração.

A Comissão delega em um júri a escolha do projecto do monumento; esse júri, de acordo com os autores do projecto, poderá sugerir a modificação de detalhes nos projectos classificados, no intuito, que nos anima, de melhorar o efeito artístico do futuro padrão.

Neste espírito, a Comissão dos Padrões da Grande Guerra, cujos objectivos patrióticos são conhecidos, convida os artistas portugueses a darem o seu melhor concurso, agradecendo-lhes desde já a valiosa e devotada cooperação dos seus projectos.

As condições do concurso são:

- 1.ª Só serão admitidos ao concurso architectos e estatuarios de nacionalidade portuguesa;*
- 2.ª O monumento será construído na Praça MacMahon, da cidade de Lourenço Marques, encontrando-se no secretariado geral desta Comissão, para estudo dos artistas, a planta e perspectivas fotográficas daquele local;*
- 3.ª A base para a construção do monumento será de 500.000\$, excluídas as fundações, o assentamento e o transporte, do cais de Lisboa, para Lourenço Marques.*

A embalagem ficará a expensas e à responsabilidade dos artistas autores do monumento.
- 4.ª O projecto das fundações, baseado nos elementos fornecidos pela Comissão dos Padrões da Grande Guerra, será elaborado pelos autores do monumento; depois de aprovado pela mesma Comissão será executado dentro das normas técnicas indicadas no referido projecto;*
- 5.ª O assentamento será feito segundo os planos dos mesmos autores e sob sua responsabilidade directa, nas condições do contrato de adjudicação, iniciando-se a construção logo que as*

peças do monumento se encontrem no respectivo local.

A Comissão abonará até 24.000\$ para as despesas da estadia em Lourenço Marques, sendo as viagens de ida e regresso dos autores, ou seu representante, por conta da Comissão.

- 6.^a Os concorrentes entregarão os seus trabalhos, devidamente assinados, ao presidente do júri ou seu representante, na sede da Sociedade de Geografia de Lisboa, às dezasseis horas do dia 10 de Junho de 1931; a entrega deverá ser feita pelos autores ou por seus representantes legais. Os modelos em vulto poderão ser dispostos na sala desde as doze horas desse dia, para o que estará presente um delegado da Comissão dos Padrões da Grande Guerra.
- 7.^a Os concorrentes apresentarão:
 - a. Um modelo, em vulto, do monumento na escala 0,1 p. m., convenientemente colorido nos tons correspondentes aos materiais a empregar, nos quais predominará a pedra.
 - b. Um detalhe principal de escultura do mesmo projecto, à escolha dos autores, na escala 0,5 p. m.;
 - c. Uma memória descritiva da concepção do monumento e elucidativa da obra que se propõem realizar, mencionando claramente a natureza dos materiais a empregar;
 - d. Desenhos cotados da parte arquitectónica, suficientemente detalhados para se avaliarem bem as dimensões das peças principais das cantarias e sua ligação com o conjunto do monumento;
 - e. Um ante-projecto do caderno de encargos indicando o custo do monumento projectado nestas bases;
 - f. A indicação do prazo da entrega do trabalho em Lisboa, a partir da data da adjudicação;
 - g. A procuração legal, caso se faça representar no acto da entrega dos trabalhos.
- 8.^a O júri será constituído:
 - a. Vice-presidente da Comissão Executiva dos Padrões da Grande Guerra, que presidirá;
 - b. Dois delegados da Comissão dos Padrões da Grande Guerra;
 - c. Um representante da Comissão Executiva do Padrão de Lourenço Marques;
 - d. Dois críticos de arte convidados pela Comissão;
 - e. Dois architectos e dois estatuarios, não concorrentes, convidados pelos restantes membros do júri, após o encerramento do concurso,

entre os nomes indicados pelos concorrentes proclamados.

Proclamados os concorrentes, cada grupo concorrente entregará, até quarenta e oito horas depois, um envelope lacrado, dirigido ao presidente do júri, contendo os nomes de dois architectos e dois estatuarios; a abstenção dos concorrentes equivale à desistência do concurso, pelo que serão imediatamente eliminados.

- f. Servirá de secretário o secretário adjunto da Comissão dos Padrões da Grande Guerra, com voto nas deliberações do júri.
- 9.^a O júri fará uma primeira classificação dos trabalhos apresentados em mérito absoluto, e, em seguida, classificará os projectos em mérito relativo, dando número de ordem. O júri só poderá deliberar quando presentes, pelo menos, nove dos seus componentes.
- 10.^a Em harmonia com a decisão do júri, a comissão executiva dos Padrões da Grande Guerra concederá os prémios seguintes:
 - 1.^o Classificado – 10.000\$00 e adjudicação do monumento, em harmonia com estas bases e nas condições do respectivo contrato
 - 2.^o Classificado – 8.000\$.
 - 3.^o Classificado – 6.000\$.O júri poderá atribuir aos restantes concorrentes até mais cinco prémios, de valor não excedente a 3.000\$ cada prémio, por ordem da classificação relativa. O júri poderá anular o concurso se nenhum trabalho corresponder aos intuitos da Comissão.
- 11.^a Os modelos classificados ficarão sendo propriedade da Comissão Executiva dos Padrões da Grande Guerra.
- 12.^a Todos os trabalhos aprovados em mérito absoluto, depois de tornada pública a classificação do júri, serão expostos durante cinco dias na Sociedade de Geografia de Lisboa. A Comissão Executiva dos Padrões da Grande Guerra reserva-se o direito de mandar fotografar todos ou alguns dos projectos classificados e arquivar cópia das memórias e mais peças apresentadas pelos concorrentes, continuando porém a pertencer aos seus autores a propriedade artística.
- 13.^a A fiscalização da execução do monumento será feita pela Comissão Executiva dos Padrões da Grande Guerra, que, de acordo com o júri e com os seus autores, poderá aceitar ou propor quaisquer modificações de detalhe.

A Comissão poderá delegar a sua acção fiscalizadora em técnicos de reconhecida competência.

14.^a *Em Lourenço Marques a fiscalização das fundações e do assentamento competirá nas mesmas condições à comissão executiva local.*

Lisboa, Sala das Sessões da Comissão Executiva dos Padrões da Grande Guerra, 9 de Dezembro de 1930. – O Vice-Presidente, em exercício, Luís Augusto Ferreira Martins, general.

III. Memória descritiva e justificativa do Padrão Guerra de Lourenço Marques

Transcrição parcial. Fonte: CPGG 1936, 118-19.

A parte dominante do monumento será a escultórica, símbolo da elevação livre da alma, a parte fluida e espiritual da ideia congeminada, assentando em bases de arquitectura simples, de linhas largas e sóbrias, aquelas que bem recebem sem artifícios de pequenos detalhes, a gigantesca ideia de perpetuar pela pedra os feitos e sacrifícios duma geração que jamais pode morrer e que há de caminhar através de todos os tempos, como até hoje, com a divisa grande de “Pátria Portuguesa”. [O monumento] assenta numa base simples, soerguida a pouca altura do solo, sem necessidade de grande elevação para base, afim de mostrar, altiva e dominante, a figura da Pátria que, por si só e pelo seu nome se avoluma do solo majestosa e augusta.

Ladeiam a base onde assenta a figura da Pátria, quatro baixos-relevos representando a acção heróica dos nossos exércitos de terra e mar, que brilhantemente se sacrificaram pelo amor da Pátria; estes quatro baixos-relevos no sentido espiritual representam a luta e o sacrifício das fôrças armadas e no sentido construtivo, os contrafortes, os pontos de resistência, que levantam a Pátria acima do seu nível e acima de tudo, a figura da Pátria Portuguesa, serena e forte, aquela que Camões cantou e a quem nos orgulhamos de chamar nossa Mãe.

Estes baixos-relevos, onde estão vincados os perfis e atitudes guerreiras dessa valente “tropa de África”,

desses heróis metropolitanos e ultramarinos, irmanados no mesmo pensamento [...], aguentam e amparam o pedestal, que com o seu próprio corpo defendem e elevam aos olhos de todos, o símbolo pelo qual se bateram.

Ao alto e dominante, a Pátria; uma 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 “fê e o império” e símbolo também desse “engenho e arte” que Camões pediu às musas para cantar as glórias da nossa terra; e pelo outro, a espada e o escudo, símbolos da fôrça e que tão bem maneamos 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.

A mão direita da Pátria, aquela que afaga o coração, quando se sobressalta ou quando vibra de emoção, levanta orgulhosa ao alto o Padrão, símbolo do pequenino triângulo de Kionga, nesga de terra, que por ser nossa e por nos ser tirada, obrigou a tantos sacrifícios, até ao momento em que a valentia portuguesa a entregou solenemente na mão forte de Portugal.

IV. O mito salazarista de Mouzinho de Albuquerque

Trecho de um discurso de Pereira da Conceição, proferido na Assembleia Nacional em 1955. Fonte: BGU, vol. XXXI, n. 357 (Mar. 1955), 103-105.

Após um período conturbado de desilusões e de amarguras em que a Pátria vê despedaçados os seus direitos históricos, amarfanhadas as suas naturais esperanças do sonhado mapa cor-de-rosa, e é colocada em condições deprimentes do seu brio e dignidade tradicionais; num momento em que a pusilanimidade da política externa de Barros Gomes se junta à instabilidade da política interna, desvairada em paixões partidárias e de regime, absorvida na

mesquinha luta dos interesses pessoais e jamais conseguindo sobrepujar à altura dos interesses colectivos; nessa altura em que, como alcateia esfaimada, se lançam à volta dos nossos territórios africanos os apetites desmedidos e escancarados das companhias majestáticas estrangeiras sob o signo da força das nações imperialistas, dispostas a esfacelar o que possuíamos na ânsia insatisfeita da sua cobiça; nesses momentos trágicos dos ódios, das

ambições, dos desvarios, das indignidades à moral da Pátria, das traições conscientes ou inconscientes feitas contra o interesse da comunidade nacional e atentando contra a glória dos séculos - nas suas horas de tristeza, de opróbrio, de amargura, de desilusão e de apetites incomensuráveis - ergue-se a espada luminosa na mão segura da figura austera e nobre de um militar; relampejando a bravura, a decisão, a dignidade, a grandeza de servir; o espírito de isenção, o provado valor moral, o superior valimento do colectivo, forjando com têmpera firme o bom senso e a sabedoria para servir de fanal luminoso a tudo o que de bom vivia neste povo, em oposição ao que então de mau nos empanava e dimi-

nuía. Em três dias e três noites de marchas consecutivas, na exaltação da febre que o consumia, produto do estudo e da análise reflectida de muitos meses e de muitas horas, numa certeza da alma dos que se devotam inteiramente ao serviço de uma mística, em três dias e três noites como disse, Mouzinho redimiu a Pátria e com a sua bravura militar; ao prender o Gungunhana, não era só o régulo que ele abatia, mas sim, acima de tudo, erguia nesta Pátria o lado bom e nobre do seu ser aglutinando o valor da Moral e do espírito de servir; e o lábaro das tradições nacionais, mostrando-se o chefe e guia do exemplo de uma história.

V. Comissão e subcomissão do Monumento a Mouzinho de Albuquerque

Informações recolhidas em RC.

A comissão em Lourenço Marques é nomeada pela portaria 288 do Governo-geral de Moçambique, sendo o papel de presidente desempenhado pelo Governador-geral em funções (*Boletim Oficial*, s. II, n. 10, de 5/3/1916)

A subcomissão metropolitana é nomeada pela primeira vez por uma portaria do Governo-geral da colónia (*Boletim Oficial*, s. II, n. 31, de 4/8/1928). A sua composição era a seguinte:

- Presidente: General da Reserva Alfredo Augusto Freire de Andrade
- Vice-presidente: General Ernesto Maria Vieira da Rocha
- Secretário: Padre José Vicente do Sacramento
- Tesoureiro: Coronel de artilharia da reserva Alfredo Baptista Coelho
- Vogal: Mar. Manuel de Oliveira Gomes da Costa
- Vogal: Conselheiro Aires de Ornelas e Vasconcelos
- Vogal: Coronel de Artilharia da Reserva António Martins de Andrade Velez
- Vogal: Coronel de Artilharia da Reserva Aníbal Augusto Sanches de Sousa Miranda
- Vogal: Dr. Baltasar Freire Cabral
- Vogal: Manuel Ferrão de Castelo Branco, Conde da Ponte

No *Boletim Oficial*, s. II, n. 5, de 1/2/1930, a subcomissão é reorganizada:

- Presidente: General Ernesto Maria Vieira da Rocha
- Vice-presidente: Conselheiro João António de Azevedo Coutinho Frago de Sequeira

- Secretário: Coronel de Artilharia da Reserva António Martins de Andrade Velez
- Tesoureiro: Coronel de artilharia da reserva Alfredo Baptista Coelho
- Vogal: Aires de Ornelas.
- Vogal: Coronel de Artilharia da Reserva Aníbal Augusto Sanches de Sousa Miranda
- Vogal: Manuel Ferrão de Castelo Branco, Conde da Ponte
- Vogal: Coronel Médico da Reserva José de Oliveira Serrão de Azevedo
- Vogal: Coronel da Infantaria da Reserva Luís Cândido da Silva Patacho
- Vogal: Padre José Vicente do Sacramento
- Vogal: Coronel da Infantaria da Reserva Francisco dos Santos Calado

Uma mudança é introduzida no *Boletim Oficial*, s. II, n. 9, de 1/3/1939, que se reduz à substituição de vogais. Aires de Ornelas, Andrade Velez, Freire Cabral, Serrão de Azevedo, Sacramento e Santos Calado saíam da comissão, devido a falecimento, sendo substituídos por:

- Vogal: 1.º Tenente da Armada na Reserva Naval Fernando de Magalhães de Meneses, Conde de Vilas Boas.
- Vogal: 1.º Tenente da Armada na Reserva Naval Eduardo do Couto Lupi
- Vogal: Facultativo do QSSM na Reserva Francisco Maria do Amaral
- Vogal: Tenente-coronel do SAM da Reserva Joaquim Marreiros.

Mantém-se Sanches Miranda, Silva Patacho e Castelo Branco (Conde da Ponte que entretanto é 1.º Tenente da Armada na Reserva Naval) como restantes vogais

Finalmente, no *Boletim Oficial*, s. II, n. 52, de 27/12/1939, Joaquim Marreiros é feito contabilista e Contra-Almirante Joaquim de Almeida Henriques substitui Sanches Miranda.

A lista dos vogais é agora: Almeida Henriques, Conde da Ponte, Conde de Vilas Boas, Couto Lupi, Silva Patacho e Francisco Amaral.

VI. Portaria de 21 de Dezembro de 1935 constituindo uma Comissão para dar execução à ideia de erigir um Monumento a Mousinho de Albuquerque em Lisboa

Publicado em DG, s. II, de 21 de Dezembro de 1935. Transcrito de BGC, vol. XII, n. 128 (Fev. 1936), 121-122.

Considerando que à série dos monumentos a D. Afonso Henriques (século XII) rei fundador da nacionalidade, e ao Infante D. Henrique (século XV), que em Sagres planeou a expansão ultramarina de Portugal – figuras e factos estes que não são, na nossa história, apenas gloriosos episódios porque representam mais do que isso: o primeiro um ponto de partida; outro, um ponto de imprevisto e original desenvolvimento da Nação – logicamente se ajustará aquele que memorar a consolidação e a soberania portuguesa em África operada no quadro do século XIX, em luta contra a resistência das grandes raças indígenas e os efeitos da infiltração doutros povos europeus concorrentes ao continente negro.

Considerando que, pelos seus feitos, – desde a tomada de Chaimite até à pacificação do Namarral – e pelas suas concepções em matéria de governo colonial, duma visão tão profunda que ultrapassam o momento em que os problemas de Moçambique se encontravam ainda numa fase incipiente, e subsistem como princípios da arte de administrar colónias, a que as novas circunstâncias, posteriormente advindas, não alteram em nada o valor – Mousinho de Albuquerque é a figura naturalmente indicada para perpetuar o ciclo da ocupação militar africana, que foi, sem dúvida, o acontecimento mais

importante e de mais largas repercussões produzido no século passado;

Considerando que a ideia desse monumento à sua memória em Lisboa, cabeça do Império, tem disso alimentada por muitos dos mais selectos espíritos e que desse modo qualquer comissão destinada a estudá-la e a conduzi-la do projecto à realização artística não poderá nem deverá ser outra coisa senão a reunião dos que for possível trazer ao estudo do empreendimento com o valor do seu critério ou o seu precioso testemunho – sendo este o caso dos companheiros de Mousinho.

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Ministério das Colónias, que sob a Presidência de Honra de Sua Ex.^a o Presidente da República e a presidência de Honra de Sua Ex.^a o Presidente da República e a presidência do Ministro, seja constituída uma Comissão para dar execução à ideia do monumento destinado a perpetuar a memória de Mousinho de Albuquerque, composta pelos seguintes cidadãos: General Daniel de Sousa, Vice-Presidente; conde Penha Garcia, João de Azevedo Coutinho, general Ernesto Maria Vieira da Rocha, coronel Alfredo Baptista Coelho e Júlio Caiola, Agente Geral das Colónias, interino.

VII. Discurso do Conde de Penha Garcia

De presidente da Comissão constituída pela Portaria de 21 de Dezembro de 1935, em sessão de homenagem na Sociedade de Geografia. Fonte: “Monumento a Mousinho pelo Conde de Penha Garcia, presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa”, BGC, vol. XII, n. 128, (Fev. 1936), 38-48.

Há trinta e oito anos a cidade de Lisboa estava em festa. O movimento nas ruas era excepcional e às janelas das casas embandeiradas assomavam inúmeras pessoas aguardando ansiosas o esperado acontecimento. A multidão aglomerava-se para os lados do Terreiro do Paço e do Arsenal. Desfilavam tropas, passavam coches e iam chegando oficiais cavalgando briosos corcéis. Pelo Tejo acima vinha navegando lentamente o vapor Peninsular, embandeirado em arco, e seguido por diversos barcos, de onde estrugiam aclamações. Vinha o Peninsular de

Moçambique e trazia a bordo Joaquim Mousinho. Era o heróico soldado das campanhas contra os vátuas, o famoso Governador de Gaza, que por um acto de incomparável audácia aprisionara em Chaimite o grande chefe dos vátuas, o régulo Gun-gunhana.

Havia dois anos que se realizara o feito célebre, e durante eles, primeiro como Governador Geral e depois como Comissário Régio, Mousinho assegurara a pacificação, poderíamos mesmo dizer a reconquista, de Moçambique. Não fizera, porém, apenas

obra militar. O seu governo forte, inteligente e justo, abriu novos horizontes à administração da Província. Fazendo obra profundamente nacionalista, Mousinho soubera contudo ganhar o respeito dos estrangeiros, e os indígenas acolhiam-se confiantes a essa paz portuguesa, que Mousinho soubera impor:

A bordo do Peninsular tinham ido os Ministros da Guerra e da Marinha dar as boas vindas ao ilustre Comissário Régio. No Arsenal aguardavam-no El-Rei, o Príncipe Real, o Infante D. Afonso, com uma luzida comitiva. Logo que Joaquim Mousinho desembarcara na ponte do Arsenal El-Rei abraçara-o comovidamente e dirigira-lhe merecidas palavras de elogio e de apreço. Organizou-se em seguida um luzido cortejo de cavaleiros para acompanhar Mousinho a sua casa. À frente, tendo à direita o infante D. Afonso e o general Queiroz e à esquerda o general conde de S. Januário, comandante da Divisão, e o general Campos, director geral da arma de Cavalaria, cavalgada galhardamente o herói de Chaimite. Grande número de generais e officias de todas as armas e de todas as patentes seguiam, montando lindos cavalos, e o brilhante cortejo atravessou as ruas de Lisboa entre aplausos delirantes. A cidade de Lisboa testemunhava assim a Mousinho o alto apreço em que era tida a sua coragem, o seu valor militar e os seus notáveis talentos de grande administrador colonial. José Luciano de Castro, chefe do Governo, que então dirigia a Nação, fora a casa de Mousinho aguardar a sua chegada e levar-lhe as saudações do Governo. A Mousinho foram então concedidas duas medalhas de ouro. A do valor militar, e a de serviços distintos no Ultramar. Ninguém melhor do que ele as tinha merecido, nem ganho com maior nobreza.

Que este era o sentimento do país inteiro viu-se nessa mesma noite em uma récita realizada pelos estudantes no Coliseu em honra de Mousinho. A sala, que contém alguns milhares de pessoas, estava cheia a transbordar, e as ovações que acolheram o herói de Chaimite foram tais, que a todos comoviam. A mocidade portuguesa sentia que Portugal renascia para a sua histórica missão de grande país colonial.

Foi esse mesmo sentimento que deu extraordinário relevo à sessão solene realizada nesta mesma sala "Portugal", no dia 18 de Dezembro. Discursara o ministro da Marinha e pronunciara uma brilhante oração o presidente da Sociedade de Geografia. Ambos exaltaram a obra de Mousinho e dos seus valentes companheiros, despertando fartos aplausos da assembleia, mas, quando a ovação tocou as raías delírio, foi quando El-Rei, depois de curta e vibrante oração, colocou no peito leal de Mousinho as duas

medalhas de ouro que assinalavam o valor e os méritos do grande caudilho.

Durante o resto de mês de Dezembro e todo o mês de Janeiro sucederam-se em Lisboa e noutros pontos do país as manifestações a Mousinho. Visitou depois a França, a Inglaterra e a Alemanha, tendo recebido em cada um destes países excepcionais provas de admiração e apreço, e em 22 de Julho de 1898 regressava ao seu governo de Moçambique.

Passados dois meses apenas, Joaquim Mousinho, o herói de Chaimite, o comissário régio, que reorganizara a administração de Moçambique, o homem que o país consagrara, pedia a sua demissão e regressava à metrópole. Que se passara, que justificasse tão estranha resolução? Um simples conflito de competência, que pusera em opposição o jogo normal das instituições constitucionais e o brio pundonoroso de Mousinho. O herói, homem de antes quebrar que torcer, não pôde aceitar nenhuma das subtis soluções que foram propostas para a solução do conflito. Voluntariamente deu por finda a obra brilhante, que lhe merecera tão altas distinções. No Reino aguardavam-no novas distinções; a comenda de Aviz, os lugares de ajudante de ordens de El-Rei e de oficial-mor da Casa Real, e, maior do que estas, a nomeação de aio do Príncipe Real. Nada disto, porém, satisfazia Mousinho, que era em boa verdade não só um homem de acção, mas um carácter de alta envergadura moral comparável, sob muitos aspectos, ao dos grandes portugueses do século XVI. Era a águia presa em gaiola de varões dourados!

Publicou por esse tempo um magnífico relato da sua administração, que ainda hoje constitue leitura útil e sugestiva. A Agência Geral das Colónias reeditando-o agora, com os relatórios das campanhas de Mousinho, publicou dois belos volumes, que devem figurar nas bibliotecas de quantos se interessarem pelo estudo da nossa obra colonial.

Da leitura dos dois volumes ressalta claramente que nem a obra militar, nem a obra administrativa de Joaquim Mousinho foram improvisações felizes. Em ambos os casos a obra foi longamente meditada e os planos estabelecidos com profundo estudo. As excepcionais faculdades de acção de que dispunha Mousinho podem ofuscar por vezes os talentos da preparação e concepção das cousas que empreendeu, mas do estudo da sua obra ressalta claramente o perfeito equilíbrio da concepção estudada e meditada e da execução rápida e fulgurante. O próprio feito de Chaimite o demonstra. De longa data concebera Mousinho a necessidade de destruir o Gungunhana. A vitória de Coolela não lhe pareceu bastante eficaz. Era preciso prender ou matar o grande chefe vátua. Nomeado governador das terras de Gaza, partiu Mousinho para o seu posto em 15 de

Dezembro. No dia 17 chegava a Languene e começava a organizar com Sanches de Miranda os preparativos da empresa que tinha em mente. Em menos de dez dias tudo estava organizado, e, depois de vencidas dificuldades sem conta, no dia 28 de Dezembro o Gungunhana era preso por Mousinho em Chaimite, sendo logo ali fusilados dois dos seus principais indunas, Quêto e Manhune. O desenrolar da marcha heróica prova não só a audácia incomparável de Mousinho, mas as suas grandes qualidades de Chefe. Depois do feito de Chaimite foi Mousinho encarregue de submeter o Maputo, o que rapidamente e com a mesma intrepidez conseguiu levar a cabo. Nomeado governador geral quis assegurar a completa pacificação de Província, condição indispensável para a manter no domínio de Portugal. Para isso empreendeu a primeira campanha contra os Namarrais, malograda pela traição dos guias, mas que ainda assim, com o famoso combate de Mojenga, preparou o terreno para a segunda expedição, que nos combates de Naguerna, Ibrahim e Mucuto-Muno abalou as resistências dos Namarrais. Tinha, porém, estalado novas revoltas em Gaza, que demoravam o plano da ocupação da Província como o concebera Mousinho. A nova campanha foi um belo exemplo dos métodos do grande caudilho. Tudo organizado com método do grande caudilho. Tudo organizado com método e rigorosa disciplina e executado com rápida decisão e coragem. Iniciando-a em 8 de Julho, derrotava em 21 o inimigo no célebre combate de Macontene, durante o qual Mousinho comandou uma famosa carga de cavalaria, que completou a derrota. O chefe dos revoltosos, Maguiguana, fugira depois da derrota das últimas fôrças vátuas. Repetindo o método empregado contra o Gungunhana, decidiu Mousinho não terminar a campanha sem o aprisionar; é posto rapidamente em execução este propósito, e, com efeito, a 10 de Agosto, Maguiguana era alcançado e morto, depois de se ter defendido a tiro até ao último momento. A última campanha de Gaza é considerada pelos entendidos como a obra prima dos feitos militares de Mousinho. O general Sebastião Teles, erudito escritor militar, depois de descrever os factos característicos desta campanha, deles deduz, pelo seguinte modo, os talentos militares de Joaquim Mousinho.

“Em cada um destes factos da campanha se reconhecem as qualidades militares de quem a dirigiu: perfeita concepção estratégica; cuidado na preparação; rapidez de concentração; grande aptidão táctica na direcção do combate; energia na perseguição regular; fôrça de carácter para tomar a responsabilidade da perseguição irregular, e conjunto das qualidades anteriores que é indispensável para bem executar estas operações. É por isso que a

campanha de Gaza define as qualidades de Mousinho e mostra que ele possuía todas as que constituem o bom general. É ainda por isto que a campanha de Gaza é a página mais brilhante da história de Mousinho e deve ser considerada acima do feito de Chaimite, embora este seja mais conhecido”.

Os governos que se empenharam em salvar a Província de Moçambique dos riscos graves corridos depois do Ultimatum, tiveram em Mousinho o maior e o mais perfeito colaborador. As grandes linhas da sua obra de administrador não ficam aquém dos seus méritos como militar e inspiram-se nos mesmos princípios. O fio condutor de toda a política administrativa de Mousinho é um nacionalismo forte e esclarecido. Se a ocupação efectiva lhe pareceu condição primária para conservar Moçambique terra portuguesa, entendeu igualmente que os melhoramentos materiais, a boa ordem financeira, o aumento das receitas, o desenvolvimento agrícola e mineiro, a colonização pelos prazos e a nacionalização do comércio eram corolários indispensáveis para a manutenção dessa ocupação. Mousinho procurou melhorar o porto e os serviços ferro-viários de Lourenço Marques, construiu estradas, mandou fazer estudos agrícolas e reconhecimentos, estendeu a rede telegráfica, procurou, em uma palavra, as melhores formas de intensificar o progresso económico da Província.

Buscou Mousinho aumentar a importação dos produtos metropolitanos, vendo claramente a importância do facto, para a nacionalização da Província. A nacionalização da propriedade que Mousinho julgava poder obter com o regime dos prazos constituía outra parcela importante dos planos económicos de Mousinho. Da sua acção na reorganização financeira bastará dizer que a primeira cobrança das contribuições directas no Governo de Mousinho deu um aumento de cerca de 81 por cento. A cobrança do imposto de palhota foi regularizada, produzindo consideráveis aumentos. Também Mousinho empreendeu introduzir ordem no caos da circulação monetária da Província e deixou adiantada a sua regularização. Pode discordar-se de mais de um ponto das concepções administrativas de Mousinho, mas ninguém poderá negar a elevação dos seus conceitos, o seu espírito de sequênciacia, e o seu desassombro e energia na defesa do interesse público.

Em Janeiro de 1902 faleceu Mousinho e o seu funeral foi uma nova e emocionante manifestação do sentimento nacional. O Príncipe Real e o Infante D. Afonso, com os grandes dignitários da corte e o corpo diplomático, incorporaram-se no saimento. Deputações das Câmaras Legislativas, representantes das principais associações, centenas de oficiais do Exército e da Armada e imenso povo acompa-

nharam até à sua última jazida o homem que melhor personificara a renovação do nosso espírito colonial. Dois capelães do Exército seguiam junto do armão de artilharia que conduzia o féretro. Assim, com grandeza e simplicidade, se acolheu à misericórdia divina Joaquim Mousinho, a quem se podiam aplicar os belos versos de Antero.

*Na mão de Deus, na sua mão direita
Descansou afinal meu coração.*

Grande, nobre e leal coração, aquele que deixara de pulsar!

Vão passados trinta e quatro anos. A memória de Mousinho conservou-se, engrandeceu, purificou-se. O seu nome é agora o símbolo da geração heróica a que pertenceu. Personifica-se nele o grande ideal nacionalista do Império Colonial, que o seu esforço ajudara a reconstituir.

Quis a cidade de Lisboa exteriorizar este sentimento inaugurando uma lápide comemorativa no prédio onde vivera Joaquim Mousinho. Por seu lado, a Agência Geral das Colónias organizou uma comvente exposição comemorativa de herói de Chaimite, e, em diversas publicações e conferências, pôs em destaque a obra que ele realizou. A Sociedade de Geografia, que há já anos vem celebrando as datas mais notáveis da reconquista de Moçambique, quis com esta sessão solene consagrada a Joaquim Mousinho testemunhar mais uma vez a sua admiração pelo homem e pela sua notável obra. Estas breves palavras do seu presidente, são uma singela e comovida homenagem, que se realiza na mesma sala “Portugal” onde se fez a maior consagração dos seus triunfos e onde a voz autorizada de um dos seus melhores companheiros, Aires de Ornelas, rendeu sentido preito à sua memória, pouco depois da sua morte. É aqui nesta sala tão cheia de recordações históricas que hoje desejo fazer um primeiro apelo ao País, para que se pague uma dívida de gratidão, àquele que por tantos títulos a soube merecer. Publicou o Governo um decreto nomeando uma

VIII. Programa do concurso para um monumento a Mousinho de Albuquerque

Publicado em DG, s. II, n. 65, 19 de Março de 1936. Transcrito de Saial 1991 (anexo).

MINISTÉRIO DAS COLÓNIAS

Repartição do Gabinete

Aviso de concurso

Perante a subcomissão de Lisboa do Monumento ao Alto Comissário de Moçambique, Joaquim Mousinho de Albuquerque, composta das seguintes personalidades: general Ernesto Maria Vieira da Rocha, presidente; vogais: João de Azevedo Coutinho, coronéis de reserva Alfredo Baptista Coelho, Antó-

Comissão para erigir em uma das praças de Lisboa um monumento a Joaquim Mousinho. Nos considerandos desse Decreto lê-se o seguinte:

“Considerando que pelos seus feitos – desde a tomada de Chaimite até à pacificação do Namarral, e pelas suas concepções em matéria de governo colonial, de uma visão tão profunda que ultrapassam o momento em que os problemas de Moçambique se encontravam ainda numa fase incipiente e subsistem como princípios da arte de administrar colónias a que as novas circunstâncias, posteriormente advindas, não alteram em nada o valor – Mousinho de Albuquerque é a figura naturalmente indicada para perpetuar o ciclo da ocupação militar africana, que foi, sem dúvida, acontecimento mais importante e de mais largas repercussões produzido no século passado.”

Trata-se de uma obra verdadeiramente nacional, de uma dívida sagrada. É honra de todos os portugueses contribuir para a sua realização.

O monumento não consagrará apenas a memória de um grande Chefe, de um grande português. Gravar-se-ão no seu pedestal os nomes dos companheiros de Mousinho, dos seus colaboradores na grande obra da redenção de Moçambique. O monumento traduzirá a renascença de espírito colonial, o sentimento da resistência a ambições e rebeldias, que ameaçavam seriamente a Província de Moçambique.

Não estamos inteiramente libertos dos perigos previstos por Joaquim Mousinho. O seu monumento será como 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; se, o que a Deus não praza, algum dia o pudessem esquecer.

nio de Andrade, Aníbal Sanches de Miranda, Luiz Cândido Patacho, José de Oliveira Serrão de Azevedo, Conde da Ponte, Conde de Vilas Boas, facultativo do Q.S.M., reformado, Francisco Maria do Amaral e tenente coronel do S.A.M., Joaquim Marreiros, todos nomeados no B.O.M. [Boletim Oficial de Moçambique], com plenos poderes como delegados representantes da grande comissão da colónia de Moçambique, de que é presidente nato o Ex.^{mo}

governador-geral José Ricardo Pereira Cabral, é aberto concurso, entre todos os escultores e arquitectos nacionais, que desejarem concorrer para a construção de uma estátua equestre àquele Alto Comissário, em Lourenço Marques, cujo programa, aprovado pela grande comissão da colónia, se transcreve:

Programa do concurso para um Monumento ao Alto Comissário de Moçambique, Joaquim Mousinho de Albuquerque, a erigir na cidade de Lourenço Marques

- *Perante a comissão executiva do Monumento a Mousinho de Albuquerque, com sede em Lisboa, Travessa de Santo António da Sé, 21, é aberto concurso entre artistas nacionais, arquitectos e escultores, que a comissão entender convidar, directa e pessoalmente, a concorrer, e que constituirão, livremente, grupos em que ambas as especialidades se encontrem representadas.*
- *Pela comissão serão entregues aos artistas convidados que as requisitarem: uma planta topográfica, com indicação da escala, orientação e cotas de nível, do local onde deve ser construído o monumento, e bem assim quatro fotografias, de dimensões 0,13 x 0,18, tiradas do centro desse local na direcção de cada um dos pontos cardiais.*
- *As provas do concurso constarão:*
 - *Do projecto compreendendo alçado, planta e corte na escala de 0^m,02 por metro;*
 - *De uma maquette em gesso, à escala de 0^m,10 por metro, indicado o material empregado por meio de cor;*
 - *De um orçamento detalhado, com as respectivas medições, organizado com as séries de preços locais em Lourenço Marques, que serão fornecidas pela comissão dos trabalhos que ali tiverem de ser executados, e com as séries de preços de Lisboa, dos trabalhos que tenham de ser executados na metrópole;*
 - *Memória descritiva e justificativa da maquette, com a indicação precisa de todos os materiais a empregar: bronze, liós ou mármore.*
- *As fundações do monumento e quaisquer outros trabalhos até à linha de terra serão mandados executar pela Câmara Municipal de Lourenço Marques, a expensas suas.*
- *O bronze que for empregado no monumento será fornecido pelo Estado.*
- *A importância destinada à construção deste monumento, incluindo o encaixotamento, seguro, transporte, e montagem no local, em Lourenço Marques, não excederá a 1 000 000\$.*
- *A estátua de Mousinho de Albuquerque será equestre e fundida em bronze.*
- *Numa das faces laterais do pedestal haverá um baixo-relevo em bronze, representando o feito heróico de Chaimite, onde se distingam todos os oficiais que acompanharam Mousinho na prisão de Gungunhana; na outra face correspondente haverá outro baixo relevo representando a carga do combate de Macontene, que ele comandou, onde se devem distinguir as figuras de Mousinho e dos principais companheiros que o acompanharam na carga que efectuou; na face posterior, em letras e datas em relevo na pedra, serão consignados os principais assuntos da sua obra militar e administrativa em Moçambique; na face da frente figurará uma alegoria em bronze representando a homenagem da colónia de Moçambique ao herói.*
- *O núcleo central do monumento será de alvenaria hidráulica, revestido de cantaria de mármore ou liós, de espessura não inferior a 0^m,30, e tendo, nas partes salientes, uma cauda não inferior à sacada.*
- *A altura máxima do monumento, desde o vértice até à linha de terra, não excederá a 13 metros.*
- *São excluídos do concurso todos os concorrentes que apresentarem trabalhos que se não subordinem rigorosamente às condições do presente programa.*
- *Haverá uma classificação em mérito absoluto, destinada a eliminar os concorrentes a que se refere a cláusula anterior ou cujos projectos sejam destituídos de merecimento ou excedam a verba fixada, ficando os motivos da exclusão consignados nas actas.*
- *Uma segunda classificação em mérito relativo, entre os restantes, fixará a ordem da distribuição dos prémios e a adjudicação dos trabalhos.*
- *O júri, na sua classificação, terá em consideração as observações que lhe forem comunicadas pela subcomissão quanto à verdade histórica na interpretação dos factos nele representados, ficando os artistas adjudicatórios obrigados a respeitar aquelas observações na execução dos trabalhos.*
- *11.ª As classificações serão feitas por escrutínio secreto e maioria absoluta de votos, não sendo permitidas as abstenções.*
- *Sempre que, em duas votações seguidas, se não possa conseguir uma maioria absoluta de votos para qualquer dos trabalhos, proceder-se-á a uma terceira votação, que decidirá por maioria relativa de votos.*

- *O júri somente poderá deliberar com a assistência de dois terços, mas, quando se trate de votações, é obrigatória a presença de todos os vogais, que serão substituídos pelos suplentes quando obrigados a faltar por caso de força maior.*
- *A entrega dos trabalhos será feita no prazo que decorre de 8 de Abril até às dezassete horas de 7 de Outubro do corrente ano, contra recibo, que mencionará o número e a qualidade das peças entregues.*
- *Em sobrescrito fechado e lacrado, marcado exteriormente com uma divisa, e em separado das peças do projecto, que terão a mesma divisa, se indicará o nome dos autores e suas moradas.*
- *As maquettes serão apresentadas em local e hora oportunamente indicados, com guia em duplicado, com os seguintes dizeres:*

Com a divisa ..., entregam-se em ..., para o concurso ao Monumento a Mousinho de Albuquerque, os seguintes trabalhos:

1 projecto, compreendendo alçado, planta e corte;

1 maquette em gesso;

1 sobrescrito, fechado e lacrado, com um orçamento;

1 sobrescrito, fechado e lacrado, com uma memória descritiva;

1 sobrescrito, fechado e lacrado, com o nome e morada do concorrente.

Lisboa, ... de ... de 19..

Uma das guias será devolvida ao portador, com o respectivo recibo.
- *São estabelecidos três prémios: o primeiro será a adjudicação do monumento e 10 000\$; o segundo será de 8 000\$, o terceiro será de 5 000\$.*

O júri poderá, se assim o entender, propor à sub-comissão que seja distribuído a verba única de 3 000\$, a título de indemnização de despesas, pelos concorrentes de maior mérito que não tenham sido premiados.
- *O júri será composto pela seguinte forma:*

O presidente da comissão executiva do monumento, que servirá de presidente do júri;

Um architecto nomeado pela Escola de Belas Artes de Lisboa;

Um architecto nomeado pelo Sindicato dos Architectos Portugueses;

Um escultor nomeado pela Escola de Belas Artes de Lisboa;

Um escultor nomeado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes;

Um architecto e um escultor nomeados, como suplentes, pela Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- *As resoluções sobre a admissão ou exclusão e classificação dos projectos ficarão registadas em actas assinadas por todo o júri, não sendo permitidas declarações de voto.*
- *Das decisões não haverá recurso.*
- *As maquettes só serão expostas ao público depois de classificadas.*
- *Os projectos não premiados serão restituídos a quem apresentar o recibo, dentro do prazo que será oportunamente anunciado.*
- *Os pagamentos serão feitos aos adjudicatários em prestações mensais, segundo o valor dos materiais fornecidos e trabalhos realizados, pela forma a estipular em contrato, no qual não poderão ser alteradas as bases gerais do presente programa.*

A comissão executiva fará fiscalizar e avaliar os trabalhos por uma comissão fiscal composta de artistas e técnicos competentes.

Lisboa, 14 de Março de 1936. – O Presidente da Comissão Executiva, Ernesto Maria Vieira da Rocha, general.

IX. Memória descritiva do projecto do monumento a Mousinho de Albuquerque

Elaborada pelo estatuário Simões de Almeida e architecto António do Couto. Fonte: RC, 11-17.

Mousinho – evidenciou de tal maneira as suas altas qualidades de administrador e homem de guerra, que se impõe a perpetuação em bronze da sua figura extraordinária.

Só uma pessoa inteligente e culta, como ele foi em tão alto grau, podia conceber e aplicar as suas

reformas, necessárias, oportunas e proficientes, patenteando assim, no conjunto da sua obra administrativa e com uma visão surpreendente, as suas potentes faculdades de eminente político colonial.

Só um génio militar da sua excepcional envergadura podia, com as acentuadas características da audá-

cia, prudência e rapidez que o distinguem, pulverizar, reduzindo a nada, o poderio das inumeráveis mangas de guerreiros vátuas e namarraís que até aí, adentro dos seus “kraals” de guerra, se mostravam invencíveis e orgulhosos do seu poderio, desafiando com as suas atrevidas razias o nosso domínio colonial.

De facto, tanto Chaimite, como Macontene, os dois mais retumbantes feitos de armas de Mousinho, caracterizam-se pela audácia e rapidez com que foram executados.

O primeiro, realizado em 28 de Dezembro de 1895, só com 54 homens, dos quais 4 oficiais apenas, aprisionou dentre da sua aringa de Chaimite e rodeado dos seus guerreiros, o maior potentado africano dos últimos tempos, o celebrado Gungunhana, arrojo que celebrou mundialmente Mousinho e seus valentes companheiros.

O segundo, numa marcha de cavalaria de Lourenço Marques ao Chibuto, que se tornou célebre pela rapidez de movimentos, acabou com o domínio do valente guerreiro landim Maguiguana que, com os seus 5.000 homens, em 21 de Julho de 1897, em Macontene, teve que fugir; derrotado por Mousinho, o qual, numa inspiração de génio militar, mandou perseguir na melhor ocasião do combate o inimigo, numa carga de cavalaria que fez debandar aterrORIZADA a gente “da impi” desse guerreiro.

Este valente, reconhecido como tal pelo próprio Mousinho, depois de ser derrotado em Macontene acabou às mãos dos nossos, poucos dias depois, não sem primeiro fazer vítimas, sendo uma delas o intrépido ajudante de Mousinho, o actual General Vieira da Rocha.

Descendente de militares, não seria Mousinho no seu íntimo insensível às glórias que os seus feitos de soldado lhe grangearam, apesar de nos seus ofícios e relatórios mostrar mais interesse e predominantemente o preocupar a nacionalização e a boa administração da Província, atirando aquelas para um plano secundário. Daí a série de reformas, qual delas a mais urgente, necessária e útil, que durante o pouco tempo que exerceu o Comissariado Régio (de 25 de Novembro de 1896 até 21 de Julho de 1898) fez publicar, animando, desenvolvendo e respeitando todo o comércio, as iniciativas e as boas vontades da Província e aplicando a verdadeira justiça como o fazia o grande Afonso de Albuquerque na Índia, sendo como ele venerado, respeitado e admirado por indígenas, nacionais e estrangeiros e, como ele, caído no desagrado dos poderes e ferido pelas intrigas do Governo da Metrópole, e, também como ele, ainda hoje querido de todos os portugueses que conhecem e admiram os feitos gloriosos e as virtu-

des cívicas dos seus maiores, que escusariam de ser passados ao bronze para serem imortais.

Mousinho era a valentia serena, reflectida, sem alardes, tendo muitas vezes que rebater os seus detractores que diziam que Mousinho só ambicionava estar em África para andar à cutilada aos pretos. Se algumas vezes o fez foi só para acautelar o prestígio de Portugal, ou para castigar atrevimentos de indígenas ou sopesar ambições estranhas, de maneira a conservar intacto e respeitado o nosso domínio ultramarino, pois que as suas maiores atenções e cuidados eram para o desenvolvimento da Província, por meio da persuasão e do bom tratamento aos indígenas, pela execução de importantes obras de fomento, pela sua reorganização militar e administrativa e pelas reformas tributárias e monetárias, patenteando e demonstrando assim que as campanhas militares que sustentou eram subsidiárias das qualidades de administração pública que possuía e que sentia necessidade de impor.

Foi estudando a personalidade de Mousinho e a sua obra, e de acordo com as cláusulas do programa do concurso, que concebemos o seu monumento como passamos a descrever:

Ergue-se o monumento sôbre um elegimento de forro de cantaria ligeiramente elevado da relva da placa, contando deste plano até ao chapéu de Mousinho 13 metros, dada para altura do monumento pela cláusula 8.^a do concurso. A altura deste elegimento ao passeio da placa obedece rigorosamente às cotas dos declives das ruas que a contornam, como se vê no corte do projecto apresentado.

Deixaram os autores, com o intuito do monumento poder ser bem observado, ficar desde o elegimento até ao passeio que circunda a placa arrelvada, projectando no passeio um pavimento de pedra branca e preta onde seriam desenhados os nomes dos oito combates precursores de “Chaimite e Macontene”.

Tanto a placa arrelvada como o passeio com o seu empedrado não figuram no nosso orçamento, visto a isso não sermos obrigados pelas cláusulas do programa do concurso, sendo só da nossa obrigação a partir do elegimento.

Sobre este assenta um envasamento de linhas simples com a altura de 2^m,20 servindo de base ao pilone do monumento, destacando-se à parte da frente e na detrás dois pedestais onde assenta, no primeiro, pedido pela base 7.^a do concurso, a alegoria representando a **homenagem da Colónia de Moçambique ao Herói**, representada por uma figura feminina de atitude austera afagando uma pequena indígena. Esta protecção ao nativo, simbolizada no grupo que concebemos, julgamos ser a homenagem que mais correspondia ao pensamento de Mousinho. No

pedestal posterior levanta-se o escudo da Província de Moçambique, numa composição simples à altura da linha do envasamento, a fim de deixar ler bem na face posterior do pilone as reformas aí gravadas. A alegoria da Província é, como pede o programa e como indicam os desenhos e “maquette”, figurada em bronze e o escudo para ser executado em cantaria de lioz.

Sobre este envasamento levanta-se com a altura de 5m,90 o pilone de forma rectangular com as faces maiores rectas e ligeiramente de volta abatida as menores. Nas laterais, como se pede na mesma condição 7.^a do programa, estão representados em bronze os dois maiores feitos de armas de Mousinho, os que consolidaram por forma definitiva o nosso domínio e prestígio na Província, Macontene e Chaimite.

No primeiro, destaca-se a figura de Mousinho, à frente, com os seus ajudantes ao lado, seguido do esquadrão, carregando a gente de Manguiguana. Mousinho, como se vê no esboço, não vai de espada desembainhada, mas leva erguido o braço apontando aos seus soldados os pretos do régulo que já vão em debandada, e outros já caídos.

Obedeceram assim os autores do projecto à vontade do Herói e à verdade da História, não o figurando às cutiladas aos pretos.

Na outra face os autores representam Mousinho na povoação do Gungunhana, quando o régulo é obrigado a sair da sua habitação pela intimação do insigne soldado.

A audácia do lance é tamanha, pelo aparecimento inesperado daquele punhado de portugueses na principal povoação do régulo, onde se encontrava acompanhado da sua melhor tropa, e a forma intimativa foi tão imperiosa que o régulo, apesar de toda a sua arrogância e prestígio, não se sentiu com coragem para reagir, nem os pretos quasi para se mostrarem fora das suas palhotas. O esboço representa o momento desta acção, vendo-se ao centro o régulo já dominado junto das suas mulheres, e, em redor, num grupo à direita, Mousinho com os seus oficiais e à esquerda o resto da tropa portuguesa. Estes dois grupos, como se pede no programa,

X. “Oração a Mousinho”

Discurso proferido pelo Governador-geral interino, Nunes de Oliveira, a 28 de Dezembro de 1936, na cerimónia do lançamento da primeira pedra para o monumento a Mousinho de Albuquerque em Lourenço Marques. Fonte: MDT, n. 9 (Março 1937), 5-17.

Cabe-me a honra, na qualidade de Presidente da Comissão do Monumento a Mousinho de Alberquer-

que, de proferir algumas palavras alusivas ao acto para cuja celebração aqui nos reunimos.

são para serem executados em bronze, em alto relevo, tendo de comprimento 2m,80 e de alto 1m,90. Pela parte superior distes dois grupos, em pedra de mármore brunida, está desenhado, em gravura, o mapa da região e acentuados os locais onde estes feitos se praticaram.

Na face anterior do pilone, lê-se, em letras de pedra em relevo, simplesmente esta legenda: – “A MOUSINHO DE ALBUQUERQUE” e mais a baixo a data de MCMXXXVI.

Entre estes dois dísticos o escudo em baixo relevo da família Mousinho.

Na face posterior estão indicadas igualmente em letras de pedra em relevo, as principais reformas de Mousinho durante o tempo do seu governo – 1896 – 1898.

Sobre o pilone assenta a estátua equestre em bronze de Mousinho, tendo a altura de 4m,90, um pouco mais que um terço da altura do monumento. Sendo este o motivo principal e de maior responsabilidade artística do monumento, foi para ele que os autores dirigiram toda a sua atenção, procurando dar a esse grupo a mais fiel interpretação da sua personalidade que era íntegra e valente, não se prestando a 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 graves 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 á entrou na imortalidade, nem com as linhas severas da composição arquitectónica do nosso projecto de monumento. – Lisboa, em 5 de Outubro de 1936.

Ao meu fervoroso culto pela mais nobre e representativa figura da nossa moderna epopeia colonial, gratíssimo é esse encargo; mas dele poderia considerar-me aiosamente dispensado com a leitura da eloquente mensagem que o ilustre Ministro das Colónias, com assentimento expresso do venerando Chefe do Estado, se dignou transmitir-me telegraficamente e na qual manifesta o sentimento unânime da Nação Portuguesa ante a homenagem hoje prestada a um dos seus mais ínclitos heróis.

Eis o teor desse belo documento, vibrante de exaltação patriótica:

Ao lançar-se em Lourenço Marques a primeira pedra do Monumento a Mousinho de Albuquerque, o Ministro das Colónias, devidamente autorizado por S. Ex.^a o Presidente da República, pede ao Sr. Governador Geral de Moçambique para, em nome da Nação, publicamente, declarar que Portugal inteiro se associa à homenagem prestada a este construtor do seu Império Colonial. Mousinho é um símbolo de glória cuja vida é tão bela que dir-se-ia lenda tecida pelo patriotismo português. O Monumento a Mousinho, na Metrópole da civilização na África Oriental, ficará sendo padrão do que podem as virtudes lusíadas e estímulo de engrandecimento nesta parte do Império que o seu génio legou à Pátria. – Ministro.

Faz hoje precisamente 41 anos que Mousinho consumou o feito surpreendente de Chaimite, tópico dominante da sua biografia de soldado, e causa próxima, por certo, da sua extraordinária carreira administrativa em Moçambique. Chaimite foi verdadeiramente a revelação do Homem: sem essa acção gloriosa, a Metrópole continuaria desatenta ao conjunto excepcional de qualidades que, logo a seguir, imperativamente impôs o nome de Mousinho para o supremo posto de comando nesta Colónia.

Assim se justifica a escolha do dia de hoje para o lançamento da primeira pedra do monumento que em Lourenço Marques vai perpetuar a sua memória de “português de ouro” (para me servir duma das suas expressões favoritas) e o reconhecimento imarcescível das gerações que imediatamente colheram os frutos – também de ouro – da opulenta herança que remotos avós nos haviam legado, mas que somente pelo esforço do seu braço, pela firmeza da sua vontade e pelo fulgor da sua inteligência definitivamente pôde ser inscrita, como um valor imenso, no activo do património nacional.

Pobres 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 – ai de nós! – uma quimera irrealizável. A poesia e a música (que eu julgo ser a poesia dos querubins) nunca poderão corresponder exactamente, em ritmo e harmonia sugestionadora, ao estado de alma que as inspira. Assim também na escultura, 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, do que fixar-lhes a máscara e o vulto no mármore ou no bronze, e expô-los assim, numa atmosfera de perene apoteose, na colorida cenografia duma praça pública, sob as bênçãos eternas do sol e das estrelas, à admiração e à prece dos vindouros.

Mousinho, espelho de todas as virtudes de uma raça, símbolo inigualável de valor, lealdade e mérito, cavaleiro andante da honra e do dever, vai ter finalmente uma estátua em Lourenço Marques. Há 41 anos, nem mais nem menos, que o país inteiro e mais especialmente Moçambique têm em aberto essa dívida sagrada, cuja primeira prestação hoje vimos saldar, um pouco humilhados pela tardança, mas ao mesmo tempo exultantes pelo dever cumprido, na perturbada e íntima comoção de quem celebra um rito religioso.

E não é ao acaso que eu me sirvo desta expressão, porque o monumento a Mousinho será efectivamente local de piedosa romagem, altar-mor da nossa devoção nacionalista, oração petrificada do nosso pátrio fervor.

Se na verdade existem figuras simbólicas, como diz Keyserling, a ninguém, melhor do que a Mousinho de Albuquerque, se ajusta a classificação do filósofo, e se pelo governo de Moçambique têm passado os nossos maiores coloniais contemporâneos, como disse em 8 de Julho deste ano S. Ex.^a o Ministro das Colónias, no seu formoso discurso inaugural da Conferência Económica, não há dúvida, como ele com justiça também afirmou, que foi o heroísmo que nos conquistou um império e que esse heroísmo encontra em Mousinho a sua máxima expressão.

É certo que a obra do administrador não empalidece perante a gesta do guerreiro. Ele próprio assim pensava ao sublinhar o engano dos que supunham que passara os dois anos do seu governo à cutilada aos pretos, quando afinal as mais rijas cutiladas da sua espada “de boa têmpera”, que “cortava fundo,

até ao osso”, foram assentes na teia artificiosa das convenções e das mentiras, no escuro “enredo de falsidades” com que o país procurava iludir-se. É certo que para ele – cito as próprias palavras – “ocupar era quasi sinónimo de administrar e o principal papel do governo consistia em organizar, dividir, subordinar a rede de forças militares que, numa acção contínua, iam reduzindo as tribus selvagens do interior ao estado de submissão e pacificação indispensável para se iniciar a sua civilização pelo comércio e pela agricultura”.

É certo que para ele o montante do guerreiro não pesa mais do que a pena do legislador e que Nun’Álvares é tão somente o precursor necessário de João das Regras.

Embora!

As providências de Mousinho, como Governador Geral e Comissário Régio, quasi todas notabilíssimas, continuarão a interessar apenas os curiosos da evolução da nossa administração ultramarina, e será sempre como soldado que ele surgirá à nossa evocação admirativa, firme na sela, a mão nervosa e fina refreando as impaciências do corcel de batalha, espada nua faiscando ao sol da glória que jamais lhe soube ser esquivada, e o olhar febril, sob a aba do largo chapéu de expedicionário, traindo já o ímpeto da próxima e irresistível investida.

¿Qual de nós, nesta hora de culto nacional, em que eu sou, por graça imerecida, indigno celebrante; nesta hora em que a presença do seu espírito eleito transcendentemente se nos revela e por momentos parece acender em nossos corações uma centelha do fogo que devorou o seu; nesta hora que ficará sendo uma das raras horas da nossa vida verdadeiramente dignas de ser vivida – qual de nós, dizia eu, não o viu já nessa atitude que o pincel dum artista português nos tornou familiar e que para sempre fixou, na tela impressionável da nossa imaginação, o seu vulto gentil de cavaleiro?

Ao proferirmos – devo dizer: ao rezarmos o nome de Mousinho – como que ressoa aos nossos ouvidos, em heróica vibração, um toque de clarim anunciando a carga, enquanto na savana adusta a turba dos vátuas, em pávida debandada, abandona ao vencedor – entre gritos, lamentos e imprecações – retalhos de império, e um pouco à retaguarda, nos hospitais de sangue, a amantíssima e excelsa Senhora que Deus elegeu para esposa do Herói, confundida no bando afadigado das irmãs de S. José de Cluny, leva com suas mãos diligentes e fidalgas alívio a todo o sofrimento e, com a sua assistência sororal, a todo o desânimo, o bálsamo da fé, e o viático da esperança a todo o desespero.

Certamente porque os alicerces da velha casa lusitana foram cavados nos campos de batalha e os primeiros seis séculos da nossa existência decorrem em luta alternada, mas quasi ininterrupta, com o mouro e o castelhano, para a conquista e consolidação da independência, a vocação militar jamais deixará de persistir; como característica ancestral, no génio profundo da nossa raça.

É por isso que a imagem de Mousinho será sempre para nós uma imagem de soldado e que na sua breve, mas assombrosa, carreira colonial, os feitos de armas ocuparão sempre o primeiro plano e, entre todos, aquele cujo aniversário hoje comemoramos.

Eu não sei se militarmente Macontene deva antepor-se a Chaimite, como alguns pretendem. Mas sei que todas as eminentes qualidades de reflectida decisão, de temerária coragem e de lúcida visão política que constantemente assinalaram a acção militar do grande Chefe, tiveram já em Chaimite a sua mais esplêndida e completa manifestação e que foi de certo nesse dia que um golpe da sua espada mais decisivamente influiu no movimento da roda dos nossos destinos como nação colonizadora.

Dobrar a insolência do potentado vátua ao respeito da bandeira portuguesa e restituir à paz antiga os povos que o pai do Muzila avassalara, representaria já serviço inestimável; mas Chaimite – todos o sabem – teve de facto alcance muito mais transcendente. Além de integrar de vez no domínio de Portugal territórios onde o exercício da soberania era uma ficção irrisória, a audácia de um capitão de cavalaria, até então quasi ignorado, teve a virtude de revelar ao mundo a nossa capacidade, que parecia extinta, de architectos de impérios e teve, sobretudo, a virtude de nos revelar a nós próprios.

Numa hora que era ainda, para a Metrópole, de apagada e vil tristeza e em que os últimos resíduos de energia que aparentemente nos restavam se iam consumindo, apesar do estremecimento de 91, nos aviltamentos de uma política de viela, sem finalidade nacional e sem decoro, que vendava os olhos dos governantes para as esplêndidas realidades coloniais, Mousinho de Albuquerque, em Chaimite, inesperadamente desfaz o riso de céptico e resignado defectismo que nem Marracuene, nem Magul, nem Coolela haviam desfranzido completamente. Nos lábios da Nação maravilhada um cântico de alacres esperanças passa de novo e, de norte a sul do país, numa surpresa, como se acabássemos de despertar de um aflitivo pesadelo secular, anda nos ares esta pergunta a que é inútil responder: – Pois quê, ainda há portugueses que fazem disto?

Mousinho em Chaimite sacode, de chofre, uma nação inteira ou, pelo menos, a melhor parte de uma nação para a consciência do seu destino imperial. Sem dúvida o feito singular não foi exclusivamente obra sua. Outros portugueses de ouro andam um tanto esquecidos na penumbra duma história que é, aliás, dos nossos dias, e bem merecida justiça seria lembrá-los, em alto relevo, no plinto do monumento a erigir neste local. Escutam-me neste momento alguns dos últimos sobreviventes da epopeia moçambicana e com certeza todos eles sentem e sabem que, nesta fugitiva alusão aos seus heróis menos em evidência, eu lhes digo as palavras de verdade que o próprio Mousinho lhes diria se, por milagre inconcebível, a sua voz aqui se pudesse fazer ouvir. Calarei, todavia, os seus nomes e, procedendo assim, eu julgo conformar-me com a vontade de todos os companheiros do Soldado Exemplar, porque todos eles em vida, sem distinção de méritos e patentes, voluntariamente quiseram apagar-se na sombra duma modéstia discreta, di-los-íeis envergonhados do que haviam feito, para que mais alto rebrilhassem o nome e a fama do chefe que os conduzira aos fúlgidos deslumbramentos de vitórias imortais, e todos eles de bom grado, alegremente, como que abdicaram do seu direito ao tributo da nossa gratidão, em rendido preto Àquele cuja frente, mais que nenhuma outra, fora predestinada para receber os beijos aurorais da Glória!

Quando nos inclinamos, meditando, sobre a página luminosa de Chaimite, assistimos a uma estupenda ressurreição: a quatro séculos de distância, nas recuadas perspectivas da história nacional, outro Albuquerque, cognominado de Terribil pela facúndia do Épico, despedaça as lages do sepulcro e para nós caminha espectralmente, de olhar em brasa, a gritar-nos o sonho dum dilatado império e a crença, que não morre, numa pátria engrandecida e respeitada. O drama de Mousinho foi também o drama do primeiro Albuquerque, tão fielmente resumido na frase famosa – de mal com el-rei por amor dos homens, de mal com os homens por amor de el-rei.

É o drama de todos os inadaptáveis aos convencionalismos de circunstância e cuja vista de iluminados, por alcançar mais longe, humilha e irrita a miopia dos contemporâneos.

Que importa que no duelo inelutável que a vida lhes prepara, os melhores sejam quási sempre, individualmente, os vencidos?

Mais cedo ou mais tarde, chega a hora da reparação. Vivemos hoje uma dessas horas magníficas. E nunca o exemplo dos que quebraram, mas não torceram, para que as duras imposições do dever não

vergassem aos aliciantes apelos das conveniências, ficou inteiramente perdido.

Assim o demonstra, com irrefragável eloquência, o exemplo de Mousinho.

Ao cepticismo irónico da maioria dos homens do seu tempo sucedeu uma convicção racionada e séria nas possibilidades de valorização económica do nosso Ultramar. A consciência imperial, que há quatro dezenas de anos ele obstinadamente se esforçava a por acordar, é já hoje realidade incontestável. Seguramente, os nossos passos não têm correspondido, em celeridade e eficácia, à febre do seu anseio. Mas a semente, que as suas mãos morenas de colonizador foram das primeiras a lançar à terra, não ficou apodrecida nos sulcos que a recolheram e dia a dia a seara que ele visionara vai ondulando em leivas mais amplas e amadurecendo espigas mais gradas.

Sob o comando sábio e firme dum grande Chefe, a Nação encontra a perdida rota do seu natural destino. Já no concerto das outras nações se lhe reserva lugar de destaque; e as claras alegações do seu direito, que se não firmam somente nos amarelecidos e veneráveis pergaminhos do passado, mas também nas brilhantes realizações do presente, deixaram de encontrar apenas ouvidos distraídos.

Não! A lição de Chaimite e o exemplo de Mousinho não se perderam.

E a mais persuasiva prova da minha afirmação patenteia-a, pelo número e qualidade, a impressionante concorrência a este acto solene. Proclamam-na os soldados que ali, em frente – brancos e pretos – estão irmanados pelo mesmo e ardente desejo de bem servir e oferecer a Portugal, se necessário, o sangue moço das suas veias, depois de lhe terem jurado a fidelidade inquebrantável dos seus corações. Dizem-na os rapazes e crianças das escolas que enternecidamente observo no seu disciplinado aprumo – risonha projecção da Pátria no futuro e dignos beneficiários do mais valioso legado. Oferece-a finalmente a massa enorme de população aqui aglomerada e que sollicitamente acorreu ao chamamento do Governador Geral, interino, na convicção, reflectida ou simplesmente intuitiva, de que foi principalmente pela vigorosa decisão de Mousinho e pela sua admirável visão política que o domínio português, no ocaso do ano de 1895, solidamente se firmou no sul de Moçambique, e Lourenço Marques entrou na fase de desenvolvimento que a notabiliza entre todas as cidades do Império.

É com grande reconhecimento que eu agradeço a presença de todos e esta dignificante manifestação

do seu civismo. Seja-me permitido, porém, fazer menção especial da dedicação que todos os componentes da Comissão do Monumento – antigos e actuais – e da sua Sub-Comissão em Lisboa activamente têm desenvolvido; da cooperação preciosa do Município de Lourenço Marques e das autoridades militares na preparação desta cerimónia; do apoio que a iniciativa do monumento encontrou em S. Ex.^a o Governador Geral, efectivo, coronel José Cabral, que na tabela de despesa do último orçamento mandou inscrever um avultado subsídio; do entusiástico interesse que ela tem merecido a S. Ex.^a o Ministro das Colónias, fervente admirador de Mousinho; e, por último, da vibrante mensagem que, por seu intermédio, o prestigioso Chefe do Estado se dignou autorizar me fosse transmitida, associando o país inteiro a esta solenidade.

Demais tenho abusado da vossa deferente benevolência, irresistivelmente seduzido por um tema da minha predilecção. É tempo de concluir. Disse-vos ao começar que viemos aqui saldar a primeira prestação duma dívida contraída há mais de oito lustros. Impõe-se-me o dever de rectificar, porque a mímica de expressão traiu o sentido do pensamento. Há dúvidas que se não conseguem pagar e não era uma estátua o que Mousinho de nós esperava.

O conflito em que viveu com os homens da sua época não permitia que ele anteviesse esta homenagem póstuma. E o gesto final da sua mão valente e honrada foi desgraçadamente um gesto de invencível descrença, uma súplica desesperada ao aniquilamento e ao esquecimento sem amanhã.

XI. Discursos inaugurais do Monumento a Mousinho de Albuquerque em Lourenço Marques, 29 de Dezembro de 1940

Fonte: RC, 21-29.

a. Discurso do governador-geral Tristão de Bettencourt

Chegamos hoje ao termo duma longa jornada que começou em 4 de Março de 1916, data em que, após tentativas anteriores que não tiveram seguimento, o Governador Geral Álvaro de Castro instituiu a comissão destinada a angariar donativos para, com o seu produto, serem custeadas as despesas a fazer para erigir nesta cidade de Lourenço Marques um monumento a Mousinho de Albuquerque, “o bravo capitão que deu ao mundo um exemplo das grandes qualidades de decisão, audácia e heroísmo existentes no sangue portugueses.”

Poucos dias depois entrava Portugal na Grande Guerra e a ideia adormeceu até que, em Novembro

Já nos derradeiros bruxuleios da sua alma ardente – chama puríssima, prestes a extinguir-se, soprada pela ignara incompreensão das gentes – exprimia ele, no livro a que deu o nome querido de Moçambique, o voto de que uma pena portuguesa, volvido um século, “pudesse escrever sobre a África Oriental também portuguesa o capítulo de história que, por demasiado próximo dos acontecimentos, se absteve de escrever”.

A consumação desse voto está em grande parte, se não exclusivamente, em nossas mãos.

Procure cada um de nós na esfera da actividade própria, por mais restrita que se lhe afigure, na medida dos seus recursos, embora os repute de fraco valimento, prestar-lhe a única homenagem que a sua máscara de taciturno aceitaria sem enfado, diligenciando imitá-lo na honra de bem servir a Nação.

Ao lançar-se a primeira pedra do monumento destinado a memoriar o seu nome sem mácula, é esse o juramento que ele nos pede.

Que todos o saibam fazer com a firmeza com que ele o fez na dourada manhã da adolescência em que jurou bandeira, entre cintilações de espadas, aos acordes marciais de uma fanfarra regimental.

E se soubermos cumprir tão religiosamente como ele o cumpriu, o fêrvido voto do seu nacionalismo sem igual será exaltado: Moçambique ficará portuguesa, não somente por um século, mas pelos séculos dos séculos.

Glória, glória eterna ao nome de Joaquim Augusto Mousinho de Albuquerque!

de 1918, após a assinatura do armistício, lhe deu novo impulso o então Governador Geral Massano de Amorim. Nessa época assentou-se que a estátua a erigir devia ser equestre para ter a imponência necessária e ser condigna do Herói; mas só em 1924, governando então a Colónia o Dr. Moreira da Fonseca, se deu um passo decisivo para a execução do trabalho, pedindo-se ao Governo Central a apresentação ao Parlamento duma proposta autorizando o fornecimento pelo Estado do bronze para a estátua, proposta que foi aprovada e publicada, como lei, em 10 de Fevereiro de 1925, e a emissão de 200:000 selos postais para circular na Colónia, revertendo o seu produto a favor do Monumento.

Na mesma ocasião, organizou-se a Subcomissão de Lisboa, que tam entusiasticamente trabalhou, primeiro sob a presidência do antigo combatente das campanhas de 1895, Freire de Andrade, que, mais tarde, marcou na governação desta Colónia uma época que não tem igual, e, depois, após a morte daquele, sob a presidência do general Vieira da Rocha, o antigo ajudante de campo de Mousinho que ilustrou o seu nome na segunda campanha de Gaza por forma a dele receber os mais altos elogios.

Iam já passados 9 anos e se, por circunstâncias várias, pouco se tinha caminhado até então, uma coisa se patenteava evidente – a Colónia continuava a mostrar, pela voz dos seus governadores, um grade desejo de levar a termo a homenagem projectada a quem tam alto levantara aqui o nome português com a sua heróica espada dominadora e com a sua admirável acção de administrador.

Em 1927 fazia-se na Colónia uma extracção especial da lotaria provincial que rendeu cerca de 300 contos e, finalmente, no orçamento de 1935-1936, sob o governo do coronel José Cabral, inscreveu-se o subsídio de 450 contos para o monumento.

Estavam, assim, e com o produto da subscrição, alcançados os meios precisos para se poder abrir, como se abriu em 16 de Março de 1936, o concurso entre todos os architectos e escultores nacionais para a execução do monumento equestre a erigir, em honra e à memória de Mousinho de Albuquerque, nesta praça que hoje tem o nome do Herói e foi escolhida após demorada controvérsia.

O projecto preferido e executado é da autoria do architecto António do Couto e do escultor José Simões de Almeida, que fizeram uma notável obra de arte que ides ver descerrar daqui a instantes e ficará a embelezar a cidade como o seu melhor monumento, em tudo digno de Mousinho, a figura militar que mais se eleva na história de Moçambique, por ter reunido em si aquele conjunto de qualidades que formam o verdadeiro chefe e que, por serem raras, fazem com que estes só apareçam, de longe em longe, não nos tendo, porém, faltado a mercê de os ver surgir e brilhar nas horas críticas da nossa vida nacional.

Fizemos, nesta rápida síntese, a história do que se passou desde o dia em que nasceu, ou começou a ter forma prática, a ideia de erigir a estátua, até este momento em que devo agradecer à Providência Divina ter-me reservado a honra de presidir a este memorável acontecimento, honra que, para o militar que sou, é sobremaneira grata ao meu coração e perdurará no meu espírito – recordação duma hora feliz da minha vida oficial.

E porque sou o presidente da Comissão do Monumento, compete-me, nessa qualidade, expressar o louvor e o agradecimento devidos a todos quantos, com o seu esforço e com um entusiasmo que nunca arrefeceu, conseguiram vencer as dificuldades que surgiram e sentem neste momento a alegria de ver concluída a obra a que tam devotadamente se dedicaram. Faço-o inteiramente à vontade, porque a minha acção não teve ensejo para se fazer sentir e tudo o que se fez é obra de outros.

Destaco, em primeiro lugar, a subcomissão de Lisboa. Coube-lhe a missão mais delicada e difícil, mas porque era constituída por soldados de Mousinho, na sua escola educados, nenhuma dificuldade ou contrariedade os atemorizou. No culto que todos eles dedicam à memória do Herói, misto de saudade, ternura e respeito, tiveram o melhor estímulo para que a sua acção impulsionadora se fizesse sentir sempre que necessário foi. Pena tenho eu de os não ver aqui todos, menos felizes os ausentes do que os quatro que vieram, para terem, como estes, a ventura de olhar a nobre figura do chefe “com a sua indumentária de campanha, tal como se fosse entrar em combate, com a sua montada numa posição sossegada para não desmanchar a atitude serena do cavaleiro, que olha para o longe, para o capim desta África que vai atravessando, obrigando o cavalo a estar quieto para o distrair dos seus graves pensamentos”.

À Câmara Municipal desta cidade são devidos especiais agradecimentos por ter feito a expensas suas todos os trabalhos do monumento até à “linha de terra” e pela diligência e cuidado que desenvolveu nos trabalhos executados nestes últimos dias, feito em condições de rapidez que honram os seus operários.

À Direcção dos Serviços dos Portos, Caminhos de Ferro e Transportes há que render, também o devido agradecimento pelo interesse que pôs sempre na execução de todos os serviços que lhe foram pedidos em várias ocasiões.

À Repartição Provincial das Obras Públicas do Sul do Save, à qual foi incumbido o difícil e delicado trabalho do levantamento da estátua, quási nem sei como significar-lhe o meu agradecimento. Se a direcção do trabalho foi primorosa, a execução correspondeu-lhe inteiramente – só com um grande entusiasmo da parte de todo o pessoal, dirigente e dirigido, se podia fazer o que em tampoucos dias se fez. E porque tive ocasião de apreciar de perto o trabalho executado, posso aqui dizer, com justificada satisfação, que bem serviram.

Por fim – o último mas não o menor – o velho colono José da Costa Fialho, que desde o princípio

secretariou a Comissão, é credor dos nossos mais vivos agradecimentos. A recompensa do seu trabalho tem-na ele agora, não nas minhas palavras, mas na ventura de estar aqui vivendo este momento feliz em que se vê de pé o seu sonho de tantos anos.

Nos companheiros de Mousinho aqui presentes, e, em especial, nos que de longe vieram, evoco todos os soldados que tiveram a honra de servir e combater sob as ordens do Herói, os vivos e os mortos, com o respeito e a veneração devidos aos que, numa época difícil e grave da nossa história, suportaram de boa mente, como o próprio Mousinho escreveu, “perigos, fomes e sedes para servir a Pátria”, consolidando a soberania portuguesa nestas paragens e levantando bem alto a consciência nacional, que despertou para uma vida mais intensa ao som dos combates em África.

O meu espírito dirige-se agora para uma tranquila casa de Lisboa, onde Alguém que tanto influiu na vida e até na glória do Herói nos acompanha certamente, lá de tam longe, com o coração a palpitar de ternura, de saudade e também de júbilo. A santa companheira de Mousinho deve viver, neste momento, a hora mais alta e emotiva da sua vida, após a

b. Discurso do presidente da Câmara Municipal, Pinto Teixeira

Ex.mo Sr. Governador Geral, Ex.mo Sr. presidente da Comissão do Monumento a Mousinho de Albuquerque, Excelência: Quis a Providência que me coubesse, como presidente da Câmara Municipal desta cidade, a honra de receber das mãos de V. Ex.^a este padrão imorredouro do agradecimento eterno da Colónia ao egrégio batalhador e excelente administrador que foi Mousinho de Albuquerque. Quis a Providência que eu de novo colhesse a comoção que já sentira quando com menos de 10 anos de idade via passar Mousinho nas ruas de Lisboa, a cavalo, garboso, ao lado do Príncipe Real, ou a pé, como um insignificante, e para ele olhava como se visse um Deus, tal era a força espiritual que dele irradiava, tais as virtudes que lhe eram apontadas e que tanto faziam trabalhar a imaginação infantil.

De novo sinto essa emoção ao receber de V. Ex.^a o monumento que representa o mais expressivo louvor

c. Discurso de Andrade Velez, antigo combatente e representante da subcomissão

Junto ao monumento de Mousinho posso afirmar que nunca senti mais viva nem mais consubstanciada dentro de mim a sublime expressão:

– Sagrado Altar da Pátria.

É assim que ele se representa, e é assim que ele se conservará indestrutível, e cada vez mais gigantesco, para a posterioridade.

morte do Herói. Deus conservou-lhe a vida para que pudesse, embora só em espírito, assistir à consagração do marido que tanto amou, no melhor local em que ela podia ser prestada, porque em nenhum outro como na capital de Moçambique essa consagração seria mais sentida nem melhor compreendida.

Sr. Presidenta da Câmara Municipal: Em nome da Comissão do Monumento a Mousinho, faço-lhe entrega da estátua equestre do Herói. Está satisfeita a grande aspiração de Moçambique! Aos cuidados da Câmara, que representa a população da cidade, fica ela bem entregue.

E com ela neste local, dominando uma artéria que dentro de breve tempo irá até o porto, parece-nos mais seguro o futuro de Moçambique, mais firme a nossa soberania, mais respeitado o nosso nome.

A estátua do Herói vela, daqui em diante, pelos destinos de Moçambique e mostrará, às gerações presentes e às que se lhe seguirem, o que se pode fazer quando se tem grandeza de ânimo, espírito de sacrifício, vontade de viver português!

da massa anónima, como dos poderes constituídos, à inteligência, ao valor e ao mérito.

Seria bem pouco isso, se só eu a sentisse!

Mas essa emoção a está sentindo a Cidade, cuja população aqui acorreu para selar com a sua aprovação – mais, com o seu aplauso – a ideia daqueles que decidiu o levantamento deste justo preito pela obra do homem que V. Ex.^a tam bem soube descrever.

É com ela que, ao receber de V. Ex.^a este monumento, em nome da Cidade, agradeço a V. Ex.^a a sua doação, jurando guardá-lo e mantê-lo para culto dos jovens que nela virão aprender as virtudes sublimes do guerreiro e do condutor de povos, para recordação dos velhos que tiveram a ventura de o servir.

Em nome da Cidade – muito obrigado!

E se Mousinho foi um raro Soldado, é agora também um santo, porque lhe foi dado justo e próprio lugar no “Sagrado Altar da Pátria”, da Pátria Agradecida!

Cabe-nos a nós, antigos companheiros do famoso Cabo de Guerra, a honra de assistirmos à comemoração que mais o imortalizará; cabe-nos a nós, também, a honra de prestarmos a última homenagem

gem ao que orientou os nossos primeiros passos na nobre carreira das armas.

Neste momento soleníssimo recordamos o passado distante e sentimos, como então, o mesmo sentimento de admiração, respeito e disciplina pela vontade e pelos desígnios do insigne português que foi Mousinho.

Somos hoje velhos amigos e admiradores, mas fomos, antes, jovens e leais soldados – modestas falanges daquela mão forte com que Mousinho empenhou a espada com a qual iluminou e consolidou os caminhos de progresso que abriu e que tornaram possível a elevação desta Colónia ao alto grau de progresso que atingiu, permitindo a justa aplicação de todos os nossos direitos de Nação Soberana, especialmente em relação às populações nativas que foram chamadas, irresistivelmente, aos benefícios da nossa Civilização Cristã, que finalmente a todos abraçou e protege. Dos feitos herói-

cos e também da acção administrativa de Mousinho nada mais temos a dizer porque deles se tem ocupado a pena brilhante de outros portugueses ilustres.

(...)

Devemos salientar que Mousinho utilizou como potencial capaz de dar acção e execução aos seus planos, um punhado de homens jovens que, sem dúvida alguma, tornaram possível a sua enorme e patriótica obra. Por isso nós, velhos de agora, chamamos a Mocidade Portuguesa de hoje para lhe dizer: Sentido!

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.

