

**Como representar a revolução?  
Comentário da escultura  
*Monumento ao 25 de Abril*, de  
João Cutileiro, e do filme *Linha  
Vermelha*, de José Filipe Costa**

---

**Tiago Baptista**

*Práticas da História* 1, n.º 1 (2015): 173-184

[www.praticadashistoria.pt](http://www.praticadashistoria.pt)

## Tiago Baptista

### Como representar a revolução? Comentário da escultura *Monumento ao 25 de Abril*, de João Cutileiro, e do filme *Linha Vermelha*, de José Filipe Costa

---

Este texto compara a escultura *Monumento ao 25 de Abril* (João Cutileiro, 1997) e algumas cenas do documentário *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2011) com o objectivo de abordar os problemas relacionados com a representação artística da revolução portuguesa de 1974. A análise comparada das duas obras sugere que uma representação da revolução que faça justiça ao seu carácter de processo aberto e indecível só é possível através do questionamento das próprias condições de possibilidade da representação artística. Os conceitos de *monumento* e de *enunciação cinematográfica* são centrais para as análises das duas obras e para o argumento geral do texto. Palavras-chave: Enunciação cinematográfica, Monumento, José Filipe Costa, João Cutileiro e Revolução.

---

### How to represent revolution? Comment on João Cutileiro's sculpture *Monument to the 25th of April* and on José Filipe Costa's movie *Red Line*

This paper compares the sculpture *Monument to the 25th of April* (João Cutileiro, 1997) to some scenes of the documentary *Red Line* (José Filipe Costa, 2011) with the purpose of discussing the problems relating to the artistic representation of the Portuguese revolution of 1974. The comparative analysis of the two works suggests that the accurate representation of the open and undecided character of the revolutionary process is only possible if the conditions of possibility of artistic representation are also challenged. The concepts of *monument* and *film enunciation* are central to the analyses of both works and to the text's overall argument.

Keywords: Film enunciation, Monument, José Filipe Costa, João Cutileiro and Revolution.

**Como representar a revolução?**  
**Comentário da escultura *Monumento***  
***ao 25 de Abril*, de João Cutileiro, e do**  
**filme *Linha Vermelha*, de José Filipe**  
**Costa**

**Tiago Baptista\***

Em 1997, a escultura *Monumento ao 25 de Abril*, de João Cutileiro, provocou escândalo. Não apenas a iconografia, mas também a própria escala da escultura parecia controversa: como poderia um acontecimento histórico da dimensão da revolução portuguesa ser representado por um pequeno amontoado de pedras onde apenas se distinguiam, com igual destaque, um cravo e um muito óbvio falo de onde jorrava água em permanência?

Embora a associação entre o 25 de Abril e “uma genial e grandiosa ejaculação” não desagradasse a Cutileiro<sup>1</sup>, o seu trabalho também pode ser visto como uma resposta ao problema de como representar uma revolução. Um monumento ao 25 de Abril teria que ser, para Cutileiro, um *anti-monumento*, isto é, uma representação da revolução que não usasse as mesmas estratégias retóricas da escultórica salazarista e que, desse modo, fosse também, e necessariamente, uma reflexão sobre a própria natureza da representação artística.

\* Instituto de História Contemporânea, FCSH/NOVA [tiago.baptista@fcs.unl.pt].

Este texto é a versão escrita de uma conferência apresentada no Colóquio Internacional “Práticas da História, Palavras, Políticas e Imagens”, no Museu do Chiado, em Lisboa, em 30 de maio de 2014.

<sup>1</sup> José Carlos Marques, “Coitado do artista que se diz realizado,” *Correio da Manhã*, 14 de Fevereiro, 2010.

## UM ANTI-MONUMENTO

A escultura de Cutileiro tem uma relação de desafio e de desconstrução da estatuária e do monumento salazarista. Por um lado, de modo circunstancial ou contextual, pela sua localização geográfica. O *Monumento ao 25 de Abril* situa-se, provocatoriamente, num local caro à imagética do regime do Estado Novo, pontuado por duas colunas monumentais de Keil do Amaral que remetem diretamente para elementos da arquitetura monumental dos totalitarismos europeus<sup>2</sup>. O “acanhamento da escala”<sup>3</sup> de Cutileiro de que falou um crítico era, assim, uma recusa de falar a mesma linguagem monumental da escultórica salazarista, ao mesmo tempo que uma provocação póstuma a essa mesma lógica monumental ao infiltrar-se num dos seus espaços nobres. Mais literalmente, a escultura de Cutileiro funda-se sobre a destruição de uma obra salazarista pré-existente: o plinto de uma estátua equestre de D. Nuno Álvares Pereira, planeada mas nunca executada para aquele mesmo local<sup>4</sup>.

A recusa de monumentalizar não se resume, porém, à afronta e à destruição da iconografia do monumento salazarista. A escultura de Cutileiro parece recusar a *própria ideia de monumento*. O conjunto usa vários elementos clássicos como um obelisco, duas colunas enquadradoras, a relação com a paisagem, a escadaria, e a presença da água em movimento. Tudo, como notou Joaquim Oliveira Caetano (2005), elementos que poderiam fazer parte de qualquer monumento neoclassi-

2 Sobre Keil do Amaral, ver Ana Tostões, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, arquitecto dos espaços verdes de Lisboa* (Lisboa: Salamandra, 1992). Sobre o historial de projectos para aquela zona da cidade, ver Filipe Roseta, e João Sousa Morais, *O Plano da Avenida da Liberdade e seu prolongamento* (Lisboa: Livros Horizonte, 2006).

3 “Peça de simbólica eloquente mas cujo acanhamento de escala, afirmando-se timidamente na amplitude espacial do parque e perdendo no confronto com o arranjo arquitectónico estado-novista de Keil do Amaral, motivou acesa polémica entre o público especializado e os agentes envolvidos na operação”, Paulo Simões Nunes, “José Cutileiro,” in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira (Caminho: Lisboa, 2005), 178.

4 Cutileiro já havia recorrido à escala e à ausência de um plinto para questionar a ideia de monumento na sua obra D. Sebastião (Lagos, 1973), que representou polemicamente o rei-herói como um “menino louco” ou uma “marioneta de pedra”. Sobre esta obra, ver Joaquim Oliveira Caetano, “A escala da pedra: maquetas para arte pública de João Cutileiro,” in *Pedras na Praça: Arte pública de João Cutileiro* (Silves: Museu Municipal de Arqueologia de Silves, 2005); e também Alexandre Pomar, “Vinte anos depois,” *Expresso/Revista*, 28 de Agosto, 1993, 26-27.

cista. A diferença reside no facto de Cutileiro ter optado por organizar estes elementos de maneira aparentemente fortuita, reforçada pelo ar inacabado (isto é, sem acabamento escultórico) dos vários blocos, como se de uma ruína — ou de um estaleiro — se tratasse. Esta ideia de desorganização questiona a expectativa de uma estrutura rigorosa, reconhecível e acabada de um monumento tradicional, ao mesmo tempo que denota a ideia de revolução como derrubar de algo previamente existente e organicamente estruturado. Do mesmo modo, os vários blocos desorganizados também podem remeter para uma ideia de comunidade em (re)construção, ligada pelo fluxo constante da água, que une permanentemente, num processo contínuo, os momentos de irrupção e de reorganização trazidos pelo 25 de Abril.



Figura 1: *Monumento ao 25 de Abril*, Lisboa (João Cutileiro, 1997) | DR

Independentemente destas interpretações, Caetano chama a atenção para o facto de esta desorganização remeter também para um “primitivismo construtivo” e para “a ideia original de monumento — o erguer da pedra na paisagem, a marcação simbólica do território” — ideia que se torna mais persuasiva quando relacionamos o elemento

fálico desta escultura ao 25 de Abril com outras obras de Cutileiro em que também se estabelecem relações com a cultura megalítica da península ibérica<sup>5</sup>.

O “monumento” ao 25 de Abril de Cutileiro não reflete apenas sobre a ideia de monumento salazarista. Para questionar o fechamento de sentidos trazido pela ideia de monumento, Cutileiro questiona, necessariamente, a própria ideia de representação artística. Ressoa aqui, por isso, uma outra interrogação: pode a arte representar o carácter aberto e indecível de qualquer revolução sem pensar também as suas próprias condições de possibilidade?

Gostava de retomar esta interrogação transferindo-a agora para o filme *Linha Vermelha*, de José Filipe Costa (2011), feito em diálogo com um outro filme, *Torre Bela*, de Thomas Harlan (1977). O filme de José Filipe Costa inscreve-se numa tendência do cinema português contemporâneo que consiste na interrogação das mediações cinematográficas da ditadura e do processo revolucionário português. Tendo um precedente importante nos filmes de Rui Simões dos anos 1970 e 1980<sup>6</sup>, esta tendência teve uma nova vida a partir dos anos 2000 devido, por um lado, ao trabalho de preservação e disponibilização de imagens históricas de arquivos audiovisuais públicos, e por outro lado, à vulgarização das tecnologias digitais de filmagem e montagem. Assim, o trabalho de José Filipe Costa sobre o filme de Thomas Harlan foi precedido, entre outros, pelo filme de Margarida Cardoso sobre a produção cinematográfica no Moçambique pós-independência (*Kuxa Kanema*, 2002); de Susana de Sousa Dias sobre as imagens do mundo colonial português (*Natureza Morta*, 2005); de João Canijo sobre o cinema de propaganda salazarista (*Fantasia Lusitana*, 2010); ou, mais recentemente, pelo trabalho de Miguel Gomes sobre as falsas memórias de quatro líderes europeus em *Redemption* (2013). Não se confundindo com o filme constituído exclusivamente por imagens de arquivo, esta tendência encontra ali uma inspiração metodológica óbvia e, tal como

5 É o caso de *Monumento às duas culturas (árabe e cristã)*, Mértola, 1991.

6 *Deus, Pátria, Autoridade* (1976), *Bom Povo Português* (1980).

aqueles, fará da problematização da representação cinematográfica a sua principal estratégia retórica<sup>7</sup>.

Os meus comentários seguintes sobre *Linha Vermelha* são mais um programa de investigação e um convite ao visionamento destes filmes como partilhando uma vontade comum de refletir sobre a mediação cinematográfica do passado, do que conclusões acabadas sobre eles e as suas metodologias.

#### “AGORA VOU EU CONSTRUIR UMA CENA”

*Linha Vermelha* não é uma reflexão sobre as mediações cinematográficas da história apenas porque é um filme *sobre* outro filme. É-o, sobretudo, pela maneira como encena as *condições de possibilidade* da representação cinematográfica. Tanto como o *Torre Bela* de Harlan, a representação cinematográfica é o assunto de *Linha Vermelha* e é por isso que a presença autoral do seu realizador, José Filipe Costa, ocupa um lugar de destaque no filme — seja literalmente, através do *comentário verbal* da sua autoria que escutamos em *off*, seja através dos vários atos de *enunciação fílmica* que tornam essa presença óbvia ao longo de *Linha Vermelha*.

Uma cena em particular torna evidente esta *dupla* presença autoral. Trata-se da cena em que o realizador assume o seu papel de encenador da realidade pró-fílmica para, tal como Harlan, organizar uma cena para nós — espectadores. Nesta cena, Costa mostra o trabalho de preparação de filmagem de um objecto retirado da herdade da Torre Bela durante a ocupação. A preparação que normalmente antecede a rodagem de um plano constitui, agora, o seu centro: são visíveis os técnicos que afinam os projetores de luz e as várias tentativas que, progressivamente, retiram o objecto da escuridão até o iluminar completamente. Quando a preparação termina e o objeto parece preparado para ser filmado, o plano de Costa chega ao fim. Durante esta cena, o

<sup>7</sup> Sobre as estratégias retóricas do cinema que recorre à montagem de imagens de arquivo, ver Christa Blüminger, *Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média* (Paris: Klincksieck, 2013).

comentário verbal em *off* do realizador português enfatiza o carácter construído da cena, estabelecendo explicitamente um paralelismo entre esta tarefa e o trabalho de Harlan durante a rodagem do seu *Torre Bela*, em 1977.

Nesta cena em particular, o comentário verbal e a explicitação do dispositivo cinematográfico desnudam a presença de um *enunciador forte*, isto é, a presença de uma inteligência organizadora desta representação cinematográfica. Isto não significa, porém, que essa presença dependa exclusivamente da presença do comentário verbal, nem que o realizador adquira, deste modo, uma posição de monopólio perante a produção de sentido<sup>8</sup>. Se olharmos esta cena em contexto, notaremos que José Filipe Costa acompanha a construção “da sua cena” e o privilégio “da sua voz”, com várias outras cenas (de diferentes filmes) e várias outras vozes (escritas ou orais).

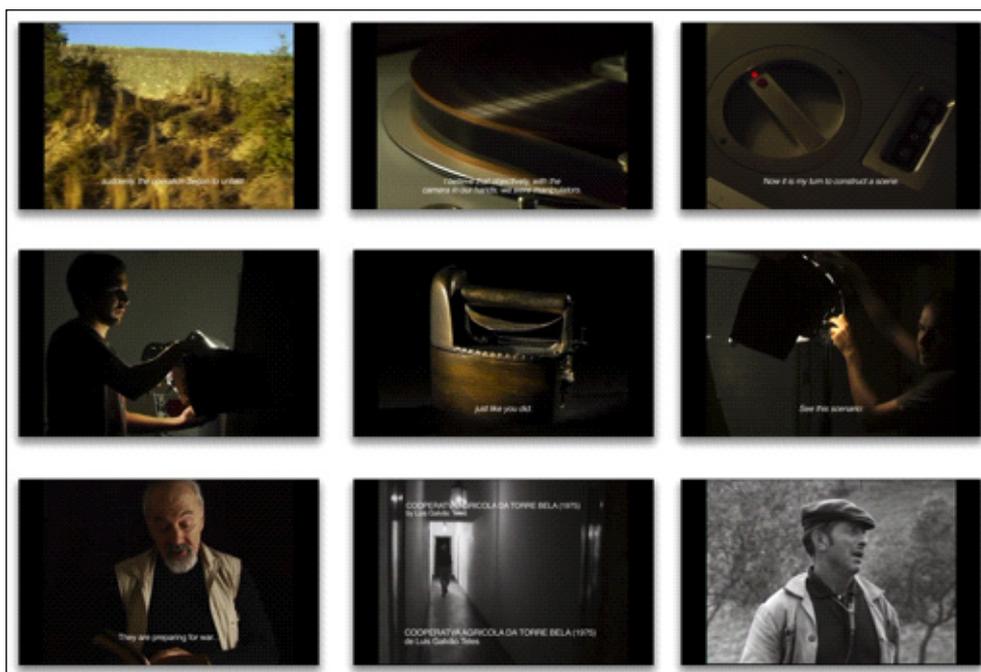


Figura 2: Sequência de *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2011) 00:45:00-00:48:50  
(c) Terratreme Filmes

<sup>8</sup> Ver, sobre o papel do comentário verbal na construção da subjetividade cinematográfica, Laura Rascaroli, *The personal camera: subjective cinema and the essay film* (Londres: Wallflower, 2009).

Depois de uma sequência do filme *Torre Bela* de Thomas Harlan vemos uma sequência filmada hoje por José Filipe Costa que combina o som em *off* de uma entrevista ao realizador alemão sobre, primeiro, imagens atuais dos muros da herdade da Torre Bela e, depois, sobre planos das bobinas do filme de Harlan que Costa manipula numa mesa de visionamento; segue-se a cena construída por Costa; uma entrevista a um cooperador francês filmada por Costa; e imagens de outro filme da época<sup>9</sup>, a preto e branco, primeiro com comentário verbal em *off* de Costa e, logo depois, com o som direto de uma entrevista de época a um trabalhador da Torre Bela.

Tanto ou mais que o comentário verbal de José Filipe Costa e a explicitação da sua capacidade de, tal como Harlan, “construir uma cena”, a montagem de todos estes diferentes tipos de plano, com diferentes narradores e diferentes historicidades, expõe a presença do autor por detrás do narrador, isto é, do realizador por detrás do filme. No entanto, não se trata de um realizador que impõe autoritariamente ao espectador o sentido do filme, mas antes de um realizador confrontado com as dúvidas e as escolhas que presidem à organização de qualquer filme. A combinação das estratégias retóricas de *Linha Vermelha* contribui, deste modo, menos para impor um sentido ao espectador do que para lhe comunicar a *contingência* e a *subjetividade* do ponto de vista do realizador. A existência de um enunciador forte contribui, assim, para problematizar a autoridade do seu discurso (cinematográfico).

José Filipe Costa é, assim, tal como o historiador que Jacques Rancière surpreende no gabinete do rei em *Os Nomes da História*, o realizador que nos surpreende no *interior* do filme, o realizador que se encena e que segura na mão todos os planos de todos os filmes de que se faz o seu próprio filme<sup>10</sup>. Costa é, também, o realizador que nos fala na primeira pessoa e no presente, reclamando assim o terreno do *discurso*, isto é, da construção historiográfica que explicita o ato de enunciação como pro-

9 *Cooperativa Agrícola da Torre-Bela* (Luís Galvão Teles, 1975).

10 “C’est au contraire l’historien que va se mettre en scène, se montrer à nous tenant à la main ces récits...”, Jacques Rancière, *Les noms de l’histoire: essai de poétique du savoir* (Paris: Seuil, 1992), 92.

duto de um tempo e de um autor, em detrimento do da *narrativa*, uma construção do passado aparentemente objetificada e sem autor. A distinção entre discurso e narrativa que Rancière retoma de Émile Benveniste é fundadora, também ela, da teoria da enunciação cinematográfica. Mas a enunciação cinematográfica é, ou parece sempre, ser *impessoal*<sup>11</sup> porque, se é fácil atribuir autoria a um comentário verbal, já é mais difícil para o espectador localizar o sujeito que enunciou aquele texto audiovisual. Afinal, *quem diz* este enquadramento? E *quem diz* aquele corte?

É um lugar comum da teoria de cinema dizer-se que o cinema clássico narrativo se fundou sobre esta invisibilidade do sujeito da enunciação, enquanto que o moderno se fundou sobre as estratégias de revelação do realizador enquanto autor do enunciado fílmico. Se for assim, a estratégia retórica de José Filipe Costa constrói-se sobre uma acumulação de atos de enunciação que revelam a presença do realizador. No entanto, a maneira como Costa escolhe revelar a sua presença reflete sucessivamente vários pontos de vista — o de Costa, o de Harlan, o dos técnicos do filme de Harlan, o das pessoas filmadas por Harlan — sem contudo optar por um deles, ou optar impor-se a todos eles. A voz e o ponto de vista de Costa coexistem com várias outras vozes e pontos de vista; o discurso desta presença autoral resiste a qualquer fechamento que lhe dê a primazia sobre as outras vozes e pontos de vista. Quando, no final desta sequência, Costa pergunta “afinal a verdade não é uma só, pois não?”, ficamos, pois, na dúvida sobre se se trata de uma acusação lançada contra a versão da história apresentada por Harlan ou, mais genericamente, da constatação de que a representação de um processo revolucionário como o que teve lugar na herdade da Torre Bela deve esforçar-se por combater qualquer tipo de fechamento de sentido.

### COMO REPRESENTAR A REVOLUÇÃO?

Porque vem a seguir à cena da conversa com os militares, a cena construída por Costa está no lugar da cena central do filme de Har-

11 Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991).

lan: a ocupação do palácio. Terá sido essa cena manipulada ou não? A resposta de *Linha Vermelha* é, pois, uma outra pergunta: haverá representação cinematográfica sem manipulação? Ao construir a “sua” cena, Costa mostra-nos então que a “manipulação” é o cerne do trabalho do realizador, e não uma subversão desse mesmo trabalho. Não será o próprio termo “manipulação” uma forma de imaginar uma “má”, por oposição a uma “boa”, forma de representação cinematográfica? Desse modo, a “má” manipulação daquela cena — organizada por Harlan — justificaria que aquelas imagens tivessem sido descartadas da história como algo que nunca deveria ter acontecido, e que nunca teria acontecido se não tivesse sido a manipulação de Harlan. Ora é justamente a inversão desta premissa que Costa nos convida a assumir: se não tivesse sido pela manipulação de Harlan, e pelo processo revolucionário em geral, aquelas pessoas nunca se teriam encontrado no interior do palácio; isto é, nunca teriam tido a oportunidade de representar para si mesmos, e uns para os outros — tanto como para a câmara —, uma nova identidade social, a de sujeitos políticos livres que podem legitimamente ocupar aquele lugar<sup>12</sup>. Dito de outro modo, Harlan encoraja os ocupantes a serem *atores num processo revolucionário em curso* levando-os desse modo a desempenhar novos papéis até aí desconhecidos para eles, e que nunca poderiam ter sequer imaginado como *possíveis* antes disso. A ação decorre de uma realidade necessariamente provocada, já que, como a revolução, jamais teria existido de outro modo. O filme de Harlan parece sugerir que a liberdade, neste caso, teria que ser experimentada primeiro como *encenação* para só depois poder ser plenamente vivida como *emancipação*.

A incerteza de Costa quanto ao estatuto das imagens manipuladas por Harlan tematiza e resume, assim, a incerteza de todos os ocupantes do palácio quanto ao desfecho daquela ação. Por outro lado, a acumulação de atos de enunciação produzida pela montagem de *Linha Vermelha* e exemplarmente condensada na cena construída pelo seu realizador a que já me referi, reproduz — agora no espectador — a

12 José Filipe Costa, “When cinema forges the event: the case of Torre Bela,” *Third Text* 25, no. 1 (2011): 114-115.

mesma impotência face à multiplicação da “verdade” ou, melhor, face à constatação do carácter inevitavelmente *construído*, isto é, *aberto* e *indeterminado*, da representação cinematográfica.

Para regressar ao meu ponto de partida, diria que, tal como o anti-monumento de Cutileiro sobre a revolução, o filme de Costa é incapaz de representar a revolução sem pensar, também, a própria natureza *mediadora* da representação cinematográfica. Tal como o anti-monumento de Cutileiro, *Linha Vermelha* não faz uma simples celebração da ocupação de terras na herdade da Torre Bela, mas procura, pelo contrário, fazer justiça a um processo histórico que se caracteriza pelo seu carácter aberto e indeterminado através de uma representação cinematográfica que resiste, *também ela*, à imposição de qualquer sentido pré-determinado. Costa, tal como Cutileiro, produz uma obra com um enunciador forte, embora tal não signifique um monopólio do autor sobre a produção de sentido ou o fechamento da representação. Pelo contrário, tanto *Linha Vermelha* como *Monumento...* produzem sentido através de uma acumulação de estratégias retóricas, mais fáceis de identificar porventura na escultura do que no filme, que alertam o espectador para a subjetividade, a contingência e a natureza processual daquele discurso artístico.

Deste modo, as duas obras impedem qualquer hipótese de fechamento da *representação* da revolução e, desse modo, da própria *ideia* de revolução. Não são, assim, formas alternativas de interpretar e representar o processo revolucionário português mas, muito pelo contrário, a maneira aparentemente mais adequada de pensar e representar *qualquer revolução*. A indeterminação constitutiva destas duas representações artísticas da revolução contribui para pensar e representar qualquer revolução como o terreno por excelência do indeterminado. A justeza destas representações artísticas ultrapassa, assim, o terreno da arte para instalar o *indecidível* no centro de qualquer reflexão política sobre a revolução de 1974 e, no limite, sobre qualquer processo revolucionário.

**BIBLIOGRAFIA**

Benveniste, Émile. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables, FLA: University of Miami Press, 1972.

Blüminger, Christa. *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux média*. Paris: Klincksieck, 2013.

Caetano, Joaquim Oliveira. "A escala da pedra: maquetas para arte pública de João Cutileiro." In *Pedras na Praça: Arte pública de João Cutileiro*. Museu Municipal de Arqueologia de Silves: Silves, 2005.

Costa, José Filipe. "When cinema forges the event: the case of Torre Bela." *Third Text* 25, no. 1 (2011): 105-116.

Marques, José Carlos. "Coitado do artista que se diz realizado." *Correio da Manhã*, 14 de Fevereiro, 2010. Acedido em 27 de maio de 2014. <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/outros/domingo/coitado-do-artista-que-se-diz-realizado>.

Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

Nunes, Paulo Simões. "José Cutileiro." In *Dicionário de Escultura Portuguesa*, direcção de José Fernandes Pereira. Caminho: Lisboa, 2005.

Pomar, Alexandre. "Vinte anos depois." *Expresso/Revista*, 28 de agosto, 1993, 26-27. Acedido em 27 de maio de 2014. <http://www.scribd.com/doc/82324503/Joao-Cutileiro>.

Rancière, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil, 1992.

Rascaroli, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower, 2009.

Roseta, Filipe, e Morais, João Sousa. *O Plano da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

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

**Referência para citação:**

Baptista, Tiago. "Como representar a revolução? Comentário da escultura Monumento ao 25 de Abril, de João Cutileiro, e do filme Linha Vermelha, de José Filipe Costa." *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1 n.º 1 (2015): 173-184.