



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Vitor Ramos Costeira

**A Estética Deleuzeana do Cinema  
e a Memória Comunitária:  
Um Caso Prático**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Vítor Ramos Costeira

**A Estética Deleuzeana do Cinema  
e a Memória Comunitária:  
Um Caso Prático**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Sociologia  
Área de Especialização em Cultura e Estilos de Vida

Trabalho realizado sob a orientação do  
**Professor Doutor José Pinheiro Neves**

Outubro de 2012

DECLARAÇÃO

NOME: Vitor Ramos Costeira

ENDEREÇO ELECTRÓNICO: vrcosteira@gmail.com

TELEFONE: 253675201

NÚMERO DO CARTÃO DE CIDADÃO: 13596327

TÍTULO DA TESE: A Estética Deleuzeana do cinema e a memória comunitária: um caso prático.

ORIENTADOR: Professor Doutor José Pinheiro Neves

ANO DE CONCLUSÃO: 2012

DESIGNAÇÃO DO MESTRADO: Mestrado em Sociologia da Cultura e Estilos de Vida.

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 02 de Outubro de 2012

ASSINATURA: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

E porque nenhuma investigação é um ato solitário, este espaço é dedicado àqueles que deram a sua contribuição para que este projeto fosse realizado. A todos eles, deixo aqui o meu agradecimento sincero. Em primeiro lugar, agradeço ao Professor José Pinheiro Neves, à forma como orientou o meu trabalho. Estou grato também pela liberdade de acção que me permitiu, que foi decisiva para que este trabalho contribuísse para o meu desenvolvimento pessoal. Em segundo lugar, agradeço às forças basilares deste projeto, Cláudia Monteiro e Diana Gonçalves, cujo carinho, apoio e entrega foram vitais para a execução deste trabalho. Em terceiro lugar, agradeço aos habitantes da freguesia de Santa Lucrécia de Algeriz e a todos aqueles que participaram na produção do filme. Deixo também uma nota de agradecimento à Equipa Espiral pela cedência do vestuário para a produção do filme. É também digno de uma nota de apreço a José Rocha, pai de Santa Lucrécia, que dada a sua idade, demonstrou um espírito aventureiro e sábio para a interpretação da sua personagem no filme. Finalmente uma palavra de agradecimento para António do Vale, Virginia Román Salgado e o leitor de Árabe da Universidade do Minho, Abdellatif El Fadili. A todos, o meu sincero obrigado.



## **Resumo**

O objectivo central deste trabalho visa pensar o cinema como uma ferramenta de escrita de pensamento e não uma mera expressão bacoca de entretenimento. Neste sentido, procuramos demonstrar que fazer cinema traduz-se numa prática filosófica intensa, através da escrita com e através de imagens e sons, que nos permite reflectir sobre a natureza da percepção na sociedade pós-moderna. De forma a sustentar a base teórica deste trabalho, pretendemos através de um exemplo prático, a produção de um filme, demonstrar de como o cinema pode ser usado como uma forma de promoção de uma entidade local. Trata-se de um tentativa de recriar a memória da mártir homónima da freguesia Santa Lucrecia de Algeriz com o apoio e intervenção da comunidade. Para a produção deste filme iremo-nos apoiar teoricamente na estética Deleuzeana do cinema.

De que se trata pensar com e através das imagens? Que inteligência encontramos em certas imagens do cinema que dificultam uma interpretação imediata ao espectador convidando-o a procurar informação que não esta na obra? Porque certas imagens libertam emoções e com que tipo de imagens opera o cinema? Em termos gerais, este trabalho será centrado no contributo que Gilles Deleuze conferiu ao cinema, a capacidade de expressar pensamento

Pretende-se com este projecto conhecer e caracterizar a importância do cinema como uma ferramenta de produção de pensamento através das imagens. De um modo mais específico, pretende-se:

1. Estudar o conceito os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo em Deleuze.

2. Aplicação da estética Deleuzeana do cinema através de um exemplo prático de promoção de uma entidade local na tentativa de recriar a memória do martírio e santidade da mártir Santa Lucrecia de Algeriz com o apoio da comunidade.



## **Abstract**

The aim of this paper aims to think the cinema as a writing tool of thought and not a mere expression of entertainment. In this sense, we demonstrate that filmmaking is a strong philosophical practice through writing with and through images and sounds, which allows us to reflect on the nature of perception in postmodern society. In order to support the theoretical basis of this work, we intend by a practical example, the production of a film, to show how the film can be used as a means of promoting a local entity. This is an attempt to recreate the memory of the martyred namesake of the parish of Santa Lucrecia Algeriz with community support and intervention. For the production of this film will support us theoretically Deleuzian aesthetics of cinema.

That it is thinking with and through images? What intelligence found in some images of the cinema that hinder an immediate interpretation inviting the viewer to seek information that is not at work? Because certain images and emotions release what kind of images operates the cinema? Overall, this paper will focus on the contribution of Gilles Deleuze has given the film, the ability to express thoughts

It is intended to meet this project and to characterize the importance of film as a production tool for thinking through images. In more specific, it is intended:

1. Studying the concept of the concepts of image-motion and time-image in Deleuze.
2. Application of Deleuzian aesthetics of cinema through a practical example of promoting a local entity in an attempt to recreate the memory of martyrdom and sanctity of the martyr Santa Lucrecia Algeriz with the support of the community.





## Índice

Introdução.....	13
Capítulo I – Enquadramento teórico.....	15
1.1. Introdução à estética Deleuzeana.....	15
1.2. A imagem-movimento.....	17
1.2.1. O gérmen da imagem-movimento – estruturas da imanência.....	17
1.2.2. A montagem narrativa-motriz.....	19
1.3. A imagem-tempo.....	22
1.3.1. Do movimento para o tempo.....	22
1.3.2. O contributo do par virtual-atual de Henri Bergson em Deleuze.....	23
1.3.3. A Transformação da linguagem cinematográfica: o cinema como cérebro.....	24
1.3.4. A imagem-cristal.....	25
1.3.5. A quebra do elo motor nos personagens e na montagem.....	27
Capítulo II – Metodologia.....	33
2.1. Corpus e planeamento do trabalho.....	33
2.2. Enquadramento Local: O culto da mártir na freguesia de Santa Lucrecia de Algeriz.....	35
2.3. Representações iconográficas de Santa Lucrecia.....	37
2.4. Percepções sobre a figura de Santa Lucrecia.....	39
2.4.1. A donzela e mística de Córdova.....	39

2.4.2. A figura histórica: a protegida de Eulogio.....	41
2.5 Reflexões sobre as narrativas do martírio de Santa Lucrecia.....	43
2.5.1 Liliosa, a misteriosa familiar cristã de Lucrecia.....	43
2.5.2 A morte de Liliosa: os anos de silêncio de Lucrecia.....	44
2.5.3 O amor místico entre Eulogio e Lucrecia.....	46
2.6 Reescrevendo o martírio de Santa Lucrecia.....	49
Capítulo III – O envolvimento da comunidade e o reaproveitamento da paisagem.....	53
3.1 Captação dos atores.....	53
3.2 Reaproveitamento da paisagem na construção do espaço fílmico.....	55
Considerações Finais.....	57
Referências Bibliográficas.....	57
<b>Anexos</b>	
Anexo 1: Ficha técnica.....	61
Anexo 2: Argumento.....	65
Anexo 3: Artwork.....	69
Anexo 4: Fotogramas.....	71
Anexo 5: Fotografias de Rodagem.....	79

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Sequência de <i>La ricotta</i> (1963) de Pier Paolo Pasolini.....	21
<b>Figura 2</b> - Sequência de <i>Guliver Mickey</i> (1934) de Walt Elias Disney.....	26
<b>Figura 3</b> - Sequência de <i>End of Evangelion</i> (1999) de Hideaki Anno.....	27
<b>Figura 4</b> - Sequência de <i>Transe</i> (2002) de Teresa Villaverde.....	28
<b>Figura 5</b> - Sequência de <i>Veredas</i> (1972) de João César Monteiro.....	29
<b>Figura 6</b> - Plano do rosto e plano geral de Santa Lucrécia.....	37
<b>Figura 7</b> - Painel em azulejo e azulejo magnético de Santa Lucrécia pintados por António Monteiro.....	37
<b>Figura 8</b> - Imagem de Santa Lucrécia na Catedral de Oviedo, Espanha.....	38
<b>Figura 9</b> - <i>Santa Lucrezia</i> de Donno Dossi.....	38
<b>Figura 10</b> - Fresco de Cesare Arbausa na mesquita de Córdova.....	38
<b>Figura 11</b> - Decapitação de Santa Lucrécia (pormenor).....	38
<b>Figura 12</b> - Lucrécia orando na igreja.....	44
<b>Figura 13</b> - Eulogio acarinhando Lucrécia em criança.....	47
<b>Figura 14</b> - Lucrécia envolta no seu silêncio.....	50
<b>Figura 15</b> - Durante as gravações da sequência da decapitação.....	53
<b>Figura 16</b> - Diana Gonçalves e Natália Monteiro ao final de uma tarde de gravações.....	54
<b>Figura 17</b> - Diana Gonçalves nos preparos das gravações.....	55



## Introdução

Será que o cinema, como forma de escrita e comunicação, pode ser um instrumento de consciencialização identitária e de revitalização da memória histórica de uma colectividade local? Uma pergunta que pode ser lida como o fio condutor desta dissertação. Em termos gerais, este trabalho inspira-se nos textos de Gilles Deleuze sobre o cinema, visto como a capacidade de expressar pensamento através de imagens em movimento. De um modo mais específico, inspirado nos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo em Deleuze, como base teórica deste trabalho, descreverei o processo de criação colectiva de uma curta-metragem, para demonstrar como o cinema pode ser usado como uma forma de reforço da memória e identidade local. Pretende-se com este projecto conhecer e caracterizar a importância do cinema como uma ferramenta de produção de pensamento através das imagens. Por outras palavras, este texto e o trabalho associado constituem uma tentativa de usar a linguagem cinematográfica com o objectivo de tornar viva e actual a memória da mártir ligada ao nome de uma freguesia do concelho de Braga, ou seja, Santa Lucrécia de Córdova.

A metodologia deste trabalho tem uma inspiração dialógica que se pode caracterizar como uma investigação-acção. Usa-se o pensamento estético Deleuzeano do cinema através de um exemplo prático: recriar a imagética do martírio da mártir Santa Lucrécia com o apoio e envolvimento da comunidade.

Dada a escassez de fontes nesta temática, e a dificuldade em reunir um *corpus* fiável dentro do quadro da exegese do martírio de Santa Lucrécia, este estudo apoia-se sobretudo no registo historiográfico de Ambrosio de Morales (1513-1591), arqueólogo, historiador e cronista de Castela (Morales, 1563), que desenvolveu um estudo sobre a história de Espanha, dando continuidade à obra iniciada por Florián de campo, *Crónica general de España*. Escreveu os capítulos VI-XVII. Também se inspira na obra de Eulogio (80?-859), figura histórica condenado à morte por ocultar Santa Lucrécia, que

documenta na primeira pessoa a crise social e espiritual de Córdova e o seu papel como exaltador dos mártires. Finalmente, também se fundamenta nas representações iconográficas da figura de Santa Lucrécia.

Em termos gerais, a investigação empírica deste trabalho foi conduzida da seguinte forma:

1 – Registo audiovisual das percepções locais dos lucrecences sobre a introdução da imagem e seu culto na freguesia.

2 - Levantamento e estudo das percepções sobre Santa Lucrécia no contexto histórico, religioso e popular.

3 – Escrita de um argumento baseado na recolha empírica.

4 – Envolvimento da comunidade e reaproveitamento da paisagem rural.

5 – Realização do registo cinematográfico, composto por uma parte documental e outra ficcional.

Acima de tudo, acreditamos que este trabalho seja um estímulo benigno para sensibilizar os agentes culturais para o uso da linguagem cinematográfica no seio da comunidade que poderá, desde que realizado de uma forma participativa, fortalecer uma memória viva do passado, uma re-identificação mais sadia evitando as lógicas maniqueístas de exclusão do “diferente”. Esperamos que este trabalho se transforme num registo da memória de Santa Lucrécia de Córdova e que desperte a curiosidade e interesse não só dos lucrecences, mas também do público em geral.

## **1. Enquadramento Teórico**

### **1.1. Introdução à estética Deleuzeana do cinema**

O objectivo do filósofo Gilles Deleuze não foi criar uma história do cinema. Ao contrário de Michel Foucault, Deleuze sempre preferiu a geografia à história, numa palavra, sempre teve como fim criar uma transformação perceptiva, uma ontologia imanente -, ou um debate estético como fez André Bazin. Deleuze, de certa forma, não está preocupado com as correntes estéticas, mas acima de tudo com as relações entre as imagens em movimento.

A sua tarefa foi a de criar uma imagem-fluxo do cinema cujo seu germen estava contido na filosofia Bergsoniana (imagem-movimento). “Ora, a «imagem do pensamento» remete, em Deleuze, para a ideia de um plano de imanência do pensamento” (Cordeiro, 2004: 133). Sendo assim, Deleuze inscreve o cinema, à semelhança da filosofia, como uma ferramenta completa e criativa de escrita de pensamento através de imagens e sons. Como diz Jung (1978), as imagens são simultaneamente sentimento e pensamento.

Mas o que quer dizer Deleuze com “pensar com e através das imagens”? Que inteligência encontramos em certas imagens do cinema que dificultam ou excedem uma interpretação imediata ao espectador convidando-o a procurar informação que não está na obra? Porque será que certas imagens alteram a percepção libertando emoções?

A melhor forma de compreendermos o pensamento Deleuzeano é pensarmos o cinema, à semelhança da realidade, como um fluxo incessante de matéria e tempo. Nada na linguagem do cinema é estático – esse é o primeiro ponto fundamental para compreendermos a estética Deleuzeana; o emprego do zoom, o som, o corpo dos personagens. Como escreve Jacques Le Goff (1990: 73), “duvidou-se da possibilidade de encontrar a realidade dos gestos até à invenção da fotografia, e mais ainda do cinema”. Tudo é uma corrente de informação.

As palavras, no cinema, pouco acrescentam. O que nos seduz são as imagens e os sons. Deleuze acredita que o cinema opera acima de tudo como a correcção de uma ilusão e não porque se pretenda restituir o movimento à imagem. Deleuze refere-se de certa forma ao cinema como terapia, cura da nossa percepção ordinária.

Deleuze é panegirista dos vários mártires que se sacrificaram para dar uma linguagem ao cinema, por isso considera a história do cinema como um longo martirologio (ibid, 2009). De Abel Gance a Wilder William, dos Lumière aos Neo-



realistas, do corpo ao cérebro, Deleuze faz-nos assistir ao desenvolvimento e aperfeiçoamento da linguagem do cinema. Da vontade de conhecer a linguagem do cinema, Deleuze criou uma tipologia das imagens dando lugar a dois grandes regimes. O primeiro designa por imagem-movimento, regime que remete para período clássico do cinema e consiste na reprodução da motricidade através do encadeamento da tríade de imagens: percepção, afecção, acção. O segundo caracteriza-se pelo uso da imagem-tempo, um regime cujo cinema se torna cerebral e sensorial através das imagens-memória dando lugar a novas relações entre imagens.

Neste último regime o cinema opera como um cérebro e é esta a premissa que Deleuze nos convida a pensar: “O próprio ecrã é a membrana cerebral onde se confrontam imediata, directamente o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância atribuível, independente de qualquer ponto fixo (...). A imagem já não tem como características primeiras o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo” (Deleuze, 2003: 79).

A busca infundável do sagrado, o ascetismo radical, o ardor da fé, a via do martírio; tudo isso são descrições que oferecem-nos um registo completo da jornada espiritual dos santos, A história do cinema ofereceu-nos grandes obras consagradas à vereda da santidade, das quais merecem ser referidas: “*Le passion de Jeanne D’ Arc*” (1928) de Carl Theodor Dreyer, “*The Song of Bernardette*” (1944) de Henry King, “*Il vangelo secondo Matteo*” (1964) de Pier Paolo Pasolini, “*Sayat Nova*” (1968) de Sergei Paradjanov, “*Agostino d’Ippona*” (1972) de Roberto Rossellini, entre outros. Sabemos que tais obras são o fruto do suor de um trabalho de artesão cuja estética esgota e sufoca o cinema *mainstream*. Marcel Martin sabia o quão pobre era a experiência inerente às imagens do cinema *mainstream*, “imagens essas cujo luxo e falsidade apenas igualam a miséria material e moral de alguns seres humanos” (2005: 132-133).

Se, para Deleuze, a história do cinema é o registo de um longo martirológio, ir à procura do fio da memória de um mártir exige a imersão num outro martírio. Como nos diz Ramon Buldu (1887: 281), “perseguidos à sangre y fuego los cristianos en los primeros siglos, no les era fácil ni aún posible escribir la historia de los mártires; además de que esta ocupacion se consideraba como un delito de pena capital; y esta es la causa de lo poco que de algunos de ellos sabemos”.

Por outro lado, realizar um filme sobre uma figura ligada à santidade implica saber escrever com intensidade o caos interior do mártir. Trata-se de um caos pois falamos de um período, onde a fé era a busca de uma unidade espiritual cujas vestes dos

Dogmas eram o impulso para os ditames das perseguições e desprezos entre religiões, o que implicava um balançar ininterrupto entre a prática da fé e o sofrimento de represálias sobre a mesma. Assim como as lendas e os contos de fadas, a hagiografia dos santos remete para um tempo imemorial carregado de mistérios e silêncios. A título de criarmos uma obra ornamentada de multiplicidade e intensidade – tal como estas histórias devem ser contadas -, estudaremos agora os regimes Deleuzeanos das imagens do cinema.

## **1.2. A imagem-movimento**

### **1.2.1. O gérmen da imagem-movimento – estruturas da imanência**

O regime da imagem-movimento abarca o período clássico do cinema. Os filmes deste período são caracterizados de forma geral por obedecerem a um tempo linear, ou seja, o tempo cronológico, narrativo. Desta forma, assistimos a um presente contínuo motriz, pois não existe alternância entre camadas de tempo. Um exemplo ilustrativo deste regime é sem dúvida “*The Set-up*” (1949) de R. Wise, cuja duração exacta do filme (71 minutos) corresponde ao tempo do relógio que inicia às 9h05 e termina às 10h16. Como podemos ver, o uso da narração tradicional é um traço característico deste período, onde as imagens encandeiam-se umas com as outras através de ligações racionais; remetendo-nos desta forma para um tempo análogo ao dos ponteiros do relógio. Assim, segundo Parent-Altier, o cinema de género, “o western, o melodrama, o filme negro (Noir), a comédia musical, fornecem esquemas que actualmente são parte integrante da tradição narrativa” (Parent-Altier, 2009: 39). Contudo, para percebermos conceito de imagem-movimento é necessário estudarmos o contributo que o pensamento de Bergson teve em Deleuze.

A tese fundamental de Bergson é essencialmente de que toda a matéria é imagem (Deleuze, 2009), mas a imagem do pensamento de Bergson não é essencialmente a imagem cinematográfica, longe disso. Em 1907 na obra “Evolução criadora”, Bergson via o cinema como a simples reprodução da ilusão. Para este autor, o cinema não fazia mais do que repetir a percepção natural, ou seja, reconstituir o movimento através de cortes imóveis e alinhá-los num tempo abstracto. Mas Deleuze sabe que à semelhança de Bergson – embora Bergson tenha sido descrente e redutor quanto ao futuro do

cinema – a essência das coisas não aparece no início, mas sim no seu decorrer – como afirmara Edgar Morin. “Os que operaram a passagem do cinematógrafo ao cinema não eram profissionais, pensadores diplomados ou artistas eminentes, mas curiosos, autodidactas, uns falhados, uns trapaceiros, uns farsantes” (1997: 68). Nesse sentido a inovação de Deleuze foi a de “ler movimento onde Bergson escreve imagem” (Cordeiro, 2004: 39). Para Deleuze, o cinema é o auto-movimento. Assim, uma vez que o cinema opera através de 24 fotogramas por segundo, ou seja, um segundo contém nele 24 cortes imóveis, o que obtemos não é um fotograma, mas antes “uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: o movimento pertence pelo contrário à imagem” (Deleuze, 2009: 15).

Na sua obra “Matéria e memória” (1886), Bergson rompe com o pensamento da psicologia tradicional que defendia a tese de as imagens apenas existirem na consciência e os movimentos no exterior, ou seja a separação linear divisória entre imagem e movimento. “Como poderiam as imagens estar na consciência, se eu próprio sou imagem, ou seja, movimento? (...) O meu corpo é uma imagem, portanto um conjunto de acções e reacções” (Deleuze, 2009: 96).

Bergson define este conjunto infinito de imagens como variação universal – ou como disse mais tarde Pasolini (1982), uma espécie de cinema em estado bruto. Por outras palavras, a percepção total e objectiva do mundo. “Há aí um extraordinário avanço de Bergson sobre o seu tempo: é o universo como cinema em si, como um metacinema, e que implica uma visão do próprio cinema completamente diferente da que Bergson propunha na sua crítica explícita.” (Deleuze, 2009: 98).

Anthony Kenny (2010: 231) dá-nos um exemplo fundamental para compreendermos o conceito Bergsoniano de variação universal. “Se mexo o meu dedo, a sua posição altera-se em relação a todas as coisas que há no mundo. Se as relações de posição forem coisas reais, eu estou a criar um número gigantesco de relações que como reacção se repercutirão pelo universo inteiro”.

Curiosamente, muito antes de Bergson e Merleau Ponty, Marquês de Sade, na sua multiplicidade, apresenta-se como um verdadeiro pensador dissimulado da imanência. Em Filosofia na Alcova, Sade apresenta avanços tão ou mais lúcidos que Deleuze sobre a imagem-movimento. Recordemos as palavras de Dolmancé: “se a matéria age, se move, por combinações que nos são desconhecidas, se o movimento é inerente à matéria (...) qual será a necessidade de procurar então um agente estranho a tudo isto, dado que esta faculdade activa se encontra essencialmente na própria

natureza, que não passa de matéria em acção” (Sade, 2004: 28). Nesse caso, podemos afirmar que cada ser, cada centro, inscreve a realidade inscrevendo-se nela, não existindo nenhum “ponto morto” onde a realidade não se inscreva.

Assim, nas palavras de Merleau-Ponty (2009: 20) “O mundo visível e o dos meus projectos motores são partes totais do mesmo ser”. Inclusive, mesmo quando um corpo morre e entra em decomposição, para tal é necessário movimento e movimento exige vida, numa palavra, fluxo. Como diz Edmundo Cordeiro (2004: 91), “a percepção cinematográfica não é a das personagens, nem a da câmara, nem a dos espectadores. É uma correlação disto tudo, um ricochete e um desdobramento constante destas coisas todas umas nas outras, concretizando daquilo a que podemos chamar uma visão autónoma.” Dessa forma, para Deleuze imagem e movimento são indissociáveis. A partir deste ponto torna-se mais claro entender o que Tarkovski queria transmitir em “*Tempo di Viaggio*” (1983) quando dizia que a vida não usa o cinema, mas sim o contrário – usa a linguagem da própria vida, a imanência. A partir de agora é necessário estudar a função da montagem neste primeiro regime.

### **1.2.2. A montagem narrativo-motriz**

É sabido que nos primeiros tempos do cinematógrafo a câmara estava fixa. Ora, a percepção humana encontra-se aparentemente também despojada de mobilidade, assente num ponto fixo em que a focagem através da “fóvea” vai fazendo planos-sequências contínuos sem haver aparentemente montagem (uma espécie de cinema ao vivo). Sendo assim, o único movimento provinha diante da câmara, ou seja, do plano. Contudo, anos mais tarde, a câmara ganha mobilidade e dá-se o emprego do zoom e o aparecimento da montagem, e desta forma a imagem cinematográfica desvincula-se de um centro de ancoragem, ou seja, um centro fixo como a percepção natural.

A função da montagem é criar um fluxo, mas neste regime a montagem é apenas motriz e não temporal, resulta do encandeamento de três imagens teorizadas por Deleuze: percepção, afecção e acção. Segundo Deleuze, “cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, nada mais é do que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, imagens-acção e de imagens-afecção” (Deleuze, 2009: 107). O que o cinema do período clássico faz é combinar as três variedades de imagem através da montagem. Continuamente, criando um presente perpétuo que tende

a contrair o passado e a subentender o futuro. Desta forma, o que obtemos, segundo Deleuze, é uma imagem indirecta do tempo.

Vejamos um exemplo concreto que sintetiza o agenciamento das três variedades de imagem numa cena do filme “*La riccota*” (1963), de Pier Paolo Pasolini. Stracci é um pobre esfomeado que faz de figurante (o ladrão crucificado) na recriação da paixão de Cristo para em troca receber alimentos. Nesta sequência podemos ver o encadeamento do esquema acção-reacção. Analisemos as seguintes imagens.



**A.** O personagem precisa tem fome, porém não pode voltar a pedir alimentos, uma vez que deu à mulher e aos filhos a parte que lhe era respectiva. A dado momento, Stracci vê um guarda-roupa com fatos e adereços dos figurantes do filme. O que o personagem vê, Deleuze denomina de imagem-percepção



**B.** O perceber das roupas dos figurantes imprime-lhe uma mudança interior, ele não reage imediatamente, fica indeciso e a sua indecisão é expressa no seu rosto. Neste ponto intermédio obtemos uma imagem-afecção. Como escreve José Gil (2005: 57), “o traço do rosto não indica, não revela, mas aparece como a própria forma do sentido, como a sua encarnação”.



**C.** Stracci rouba um dos fatos para se disfarçar de outro personagem. Desta forma obtemos uma imagem-acção.

Imaginemos que começaríamos a ver “La ricotta” a partir deste exacto momento. Como a montagem se insere na reprodução do esquema motriz, rapidamente perceberíamos o que levou o personagem a roubar um dos fatos de figurante porque a montagem é linear. Sendo assim, as imagens A-B-C vão ser justificadas pelas imagens D-E, ou seja, tudo está dado, não sobra uma réstia de mistério.



**D.** Stracci, já vestido de figurante, dirige-se ao local onde distribuem o almoço à equipa de filmagem e aos actores.



**E.** Uma vez vestido de outro figurante, Stracci consegue novamente o almoço.

**Fig. 1:** Sequência de *La ricotta* (1963) de Pier Paolo Pasolini. Fonte: DVD

A partir deste exemplo ilustrativo é fácil de compreendermos que o traço característico deste primeiro regime consiste no uso da estrutura clássica narrativa nas relações entre imagens, permitindo aos planos do filme obedecerem a uma estrutura coerente e racional (a sensação de um presente contínuo), que se trata no fundo do uso

do esquema sensório-motor, que leva ao prolongamento da percepção humana (imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-acção), ou seja, o fim de uma imagem prolonga-se na seguinte. Contudo, irá haver uma ruptura com a estrutura clássica de narração (estrutura que se inspira no cinema norte-americano *mainstream*) e da mesma forma com o esquema sensório-motor, dando origem a novas relações entre imagens. Falamos do Regime da Imagem-tempo. É neste regime que Deleuze relaciona a ideia Bergsoniana de duração com o cinema.

### **1.3. A imagem-Tempo**

#### **1.3.1. Do movimento para o tempo**

Neste segundo regime, a palavra de ordem não é mais movimento, mas sim tempo. Agora, a montagem transforma-se numa alquimia de vários tempos contidos num único fluxo. É a liberdade cristalina de tempos que define este segundo regime. Como escreveu Pasolini (1982: 173), “mesmo no filme mais aridamente comunicativo e inexpressivo – ou seja: na cinelíngua potencialmente mais instrumental – existe a presença de um ritmo, nas relações de duração dos vários planos entre si e da duração global do filme no seu conjunto.” Não queremos dizer de todo que a motricidade do regime anterior desapareceu por completo, mas a partir deste momento o ecrã passa a ser esquadrejado por diferentes camadas temporais. Contudo a variação entre camadas temporais não está apenas circunscrita à montagem dos planos pois novas relações entre imagens surgem e dá-se uma desterritorialização de tempos diferentes que por sua vez se territorializam no próprio plano, ou seja, o que Deleuze denomina por imagem-cristal, ou, o tempo dos cristais. Este novo regime surge a partir da inclusão do som – e também da cor – que não opera exclusivamente como elemento sonoro, mas acima de tudo visual (Cordeiro, 2004). Como disse Fernando Lopes numa entrevista<sup>1</sup>, “Não gosto dos filmes que são surdos às imagens e cegos aos sons”. Ora, é neste sentido que o cinema se torna numa escrita de multiplicidade e profundidade.

Veremos adiante como é trabalhada a imagem-tempo no cinema, mas antes vamos estudar o contributo de Henri Bergson sobre o conceito de Duração em Deleuze .

---

1

Entrevista áudio – Pessoal e Transmissível – O cinema como Arte de Emoções – Retrospectiva da obra de Fernando Lopes por Carlos Vaz Marques, Rádio TSF.

É a através do par virtual-actual de Bergson que Deleuze trabalha o conceito de imagem-tempo neste segundo regime.

### **1.3.2. O contributo do par virtual-actual de Henri Bergson em Deleuze**

O par virtual-actual em Bergson desempenha um papel fundamental para compreendermos a sua ideia da duração e o conceito Deleuzeano de imagem-tempo. Bergson defende a tese de que o passado existe como um todo. “Se todo o passado existe, se se conserva e constitui a própria matéria da consciência, não é a memória que constitui o mistério, antes o cérebro” (Baraquin e Laffitte, 2007: 67). E como podemos entender a sua ideia de duração e memória?

É através da intuição, mais precisamente, através do seu carácter imediato – abrupto -, que para este autor, captamos a essência dos objectos de forma depurada, ou seja, um “experimental” despojado de qualquer prática conceptual ou de análise para captar aquilo que os objectos têm de intrínseco e singular, sem que isso seja inferido por algo exterior. Segundo o autor, é através de um uso desinteressado e contemplativo da memória que compreendemos o passado na sua totalidade. “Bergson opõe uma espécie de síntese passiva da memória - o passado puro ou a lembrança pura que apenas existe, à síntese activa, ou seja, a uma imagem-lembrança associada a uma realidade psicológica” (Neves, 2005: 152). Com este olhar de profundidade de Bergson sobre a duração, ou seja uma percepção pura do tempo, “iremos surpreender-nos continuamente com a singularidade dos acontecimentos de que participamos, com a individualidade absoluta dos personagens com os quais nos relacionamos. Esta singularidade é como a nota dominante de cada momento da existência; o princípio vital é único em si” (Tarkovski, 2002 : 122).

Vamos dar um exemplo simples para percebermos o funcionamento imanente do par virtual-actual na experiência psicológica de existir. Quando procuramos uma lembrança – o nome de uma música, de um lugar, uma data - é como que se o passado dividisse a nossa existência em gavetas, arquivos, ou à semelhança do rádio, frequências. Segundo Bergson, a cada presente (actual) corresponde um passado (virtual) e assim dá-se a renovação da percepção: “Tomemos o mais permanente dos estados internos, a percepção visual de um objecto exterior imóvel. O objecto pode permanecer idêntico e eu posso vê-lo desde o mesmo lado, debaixo do mesmo ângulo,



com a mesma luz: a visão que dele tenho difere da que acabo de ter, nem que seja porque a visão envelheceu um instante. Ai está a minha memória, que insere algo desse meu passado neste presente. O meu estado de alma, ai avança, por outras palavras faz bola de neve consigo mesmo” (Bergson, 1977: 8).

É a ideia da existência do passado como um todo exterior ao cérebro, mais especificamente, a faculdade de um pré-existir do passado que faz passar continuamente o presente que interessa a Deleuze (2000: 185): “O objecto virtual não é um antigo presente, pois a qualidade do presente e a modalidade de passar afectam agora de maneira exclusiva a série do real enquanto constituído pela síntese activa. Mas o que qualifica o objecto virtual é o passado puro, tal como foi definido anteriormente como contemporâneo do seu próprio presente, preexistindo ao presente que passa e fazendo passar todo o presente”. Por isso, para Deleuze (ibid: 185), “ o objecto virtual é um trapo de passado puro. Ele é sempre um «era»”. Deleuze afirma que somos interiores ao tempo e não o contrário: “A memória não está em nós, nós é que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo” (Deleuze, 2006:130).

### **1.3.3. A Transformação da linguagem cinematográfica: o cinema como cérebro**

O aparecimento de sonhos e memórias, transições entre tempos históricos, choques entre diferentes cristais de tempo, na história do cinema é o sintoma da crise do regime anterior, a imagem-movimento, o cliché – a estética mainstream. Uma crise que abriu veredas para a experimentação de novas relações entre imagens, novas estruturas narrativas não diegéticas. Mais concretamente, assistimos à transformação e aperfeiçoamento de uma linguagem que tendia a cair numa expressão narrativa para fins industriais, o chamado cinema para “as massas”. Segundo o realizador Fernando Lopes<sup>2</sup>, “estávamos na fase da desconstrução das narrativas. Era o grande ataque, no fundo, à narrativa que o cinema americano tinha definitivamente imposto (...). E ao mesmo tempo permitiu que outros contestassem fazendo exactamente o contrário.” Este período de ruptura com a narrativa tradicional ficou conhecido pelo aparecimento do

---

2

Excerto retirado do Documentário, “Fernando Lopes, provavelmente” (2008) de João Lopes

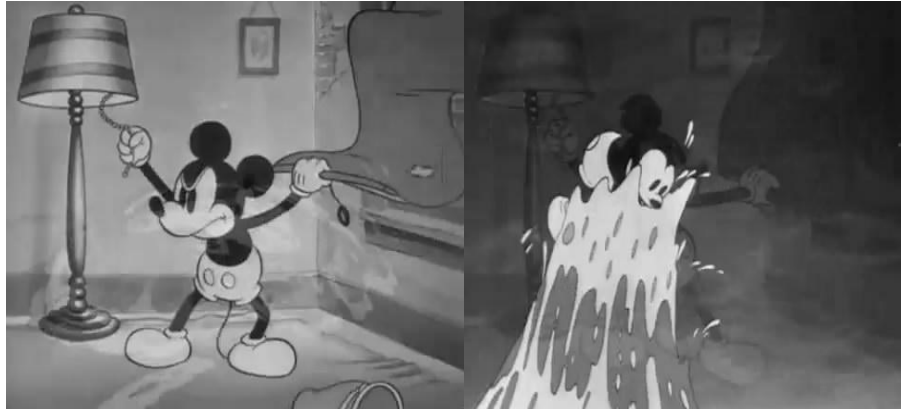
movimento *Nouvelle Vague* em França nos anos sessenta. Esta nova vaga de realizadores conferiu ao cinema funções neurológicas: “O próprio ecrã é a membrana cerebral onde se confrontam imediata, directamente o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem que distância atribuível, independente de qualquer ponto fixo (...) A imagem já não tem como características primeiras o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo” (Deleuze, 2006: 164).

Como escreveu Tarkovski (2002: 72), “no mundo todo existem de facto, firmas e organizações especializadas em diversões que exploram o cinema, a televisão e muitos outros tipos de espectáculo”. Assim, o regime da imagem-tempo consiste em “dar a imagem contra o dinheiro, dar o tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face opaca, como um pião em cima da ponta. E o filme está acabado quando não houver mais dinheiro” (Deleuze, 2006: 108).

#### **1.3.4. A imagem-cristal**

A partir da analogia do cristal, Deleuze retoma a premissa fundamental do pensamento Bergsoniano, a duração, aplicando-a às relações entre imagens, criadas pelos realizadores do regime da imagem-tempo. Quando falamos da imagem-tempo Deleuzeana não podemos deixar de fazer referência a *Citizen Kane* (1937) de Orson Welles. Nele aparentemente estava o gérmen do *flashback*. Contudo, se recuarmos um pouco antes, o par virtual-actual Bergsoniano já se encontrava bastante evidente em alguns cartoons de Walt Elias Disney. Vejamos o seguinte exemplo.

. Em “Gulliver Mickey” (1934), vemos o inolvidável Mickey Mouse pedindo silêncio aos seus sobrinhos para lhes contar uma história sobre uma aventura sua. Mickey numa tentativa de recriar o clima de tempestade que enfrentara, coloca-se junto de um candeeiro ligando-o e desligando-o freneticamente a fim de simular a luz dos trovões no breu da noite enquanto chocalha desenfreadamente a cortina. Assobia, simulando os ventos. O corpo de Mickey é o elemento transdutor do tempo presente para a actualização de uma camada de virtual de passado. Cada gesto corresponde a um elemento da camada de passado: a luz intermitente do candeeiro à claridade dos trovões sobre o breu, o chocalho da cortina ao som dos trovões, o assobio ao vento. Repetindo este ritual visual e sonoro é através do uso do *Fade-In* entre a transição de planos que nos deslocamos da casa de Mickey para a intempérie.



Mais à frente, encontramos Mickey lutando contra uma aranha. A dado momento, Mickey coloca-se sobre a aranha e começa a soqueá-la. Novamente, através do *Fade-In* os socos na aranha actualizam-se nos socos contra a almofada que Mickey usa para simular a luta aos sobrinhos. Nesse sentido, do virtual passamos ao atual.



**Fig. 2:** Sequência de *Guliver Mickey* (1934) de Walt Elias Disney. Fonte: DVD.

Mas a expressividade do tempo não se dá exclusivamente nas ligações entre planos, ou seja, na montagem, mas dá-se também dentro do próprio plano. A esse título, fazemos referência a uma passagem de “End of Evangelion” (1999) de Hideaki Anno onde dentro do mesmo plano figuram os diferentes cristais de tempo correspondentes à personagem Rei: à esquerda o cristal Rei em nu integral, o gérmen original em estado puro; no centro, o cristal Rei-Criança, morta pela mãe de Ritsuko – retirado do episódio 21 “*The birth of Nerv*”; e à direita, o cristal da Rei desferida pelo acidente do Eva 01 – retirado do episódio 3 “*A transfer*”. Cada cristal corresponde a um tempo específico – uma idade – da qual a união de diferentes cristais dentro do mesmo plano não cria apenas uma síntese temporal, mas, antes de mais, uma síntese completa de pensamento. Por isso, para Deleuze (2006:161), “cada toalha de passado tem a sua distribuição, fragmentação, os seus pontos brilhantes, as suas nebulosas, em suma uma idade.”



**Fig. 3:** Sequência de *End of Evangelion* (1999) de Hideaki Anno. Fonte: DVD

### **1.3.5 A quebra do elo motor nos personagens e na montagem**

Não é apenas a coexistência de vários tempos que determina este regime. São também as novas situações que os personagens são colocados. Mais especificamente, os personagens passam a enfrentar situações, que os ultrapassam a si próprios. “O elo motor foi interrompido, e o intervalo de movimento fez aparecer como tal uma imagem diferente da imagem-movimento” (Deleuze, 2006: 53). Vejamos um exemplo concreto.

Em “Transe” (2002) de Teresa Villaverde, Sónia é traficada para uma casa de alterne. A dada altura, encontramos a personagem num quarto onde entra um cliente para fins sexuais.



- A. O cliente entra no quarto, Sónia permanece inerte e sem reacção.
- B. O cliente masturba-se e tenta puxar Sónia para si.
- C. Sónia permanece imóvel, sem sequer perceber o cliente uma única vez, através de um contínuo olhar em frente. Numa palavra, não há uma aparente reacção motora.



**Fig. 4:** Sequência de *Transe* (2002) de Teresa Villaverde. Fonte: DVD

- D. O cliente desiste e sai. Entretanto, uma personagem entra no quarto
- E. A personagem vai ter com Sónia e esbofeteia-a.

Este exemplo é a marca da cisão com o esquema sensorial-motor característico dos filmes do regime da imagem-movimento. A partir de agora, os personagens são colocados em localizações novas: universos incertos, lugares inóspitos, situações

objectas e humilhantes, que esgotam os limites da percepção. Como afirma Deleuze: “Suponhamos que um personagem se encontra numa situação, quotidiana ou extraordinária que excede toda a acção possível ou o deixa sem reacção. É demasiado forte ou demasiado doloroso, demasiado belo. A ligação sensorial-motora quebra-se. O personagem já não está numa situação sensorial-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É um outro tipo de imagem” (Deleuze, 2003: 77).

Uma vez quebrado o esquema sensorial-motor, o tempo deixa de estar dependente do movimento e obtemos de tal forma, uma imagem directa do tempo. “É o regime de variação universal, que ultrapassa os limites humanos do esquema sensorial motor, na direcção de um mundo que é igual a matéria, ou então na direcção de um mundo sobre-humano que é testemunha de um novo espírito (...). Já não é o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo” (Deleuze, 2006: 60-61). De uma relação sensorial-motor, passamos a uma relação não localizável.

Vamos agora ver um exemplo da quebra sensorial-motor na ligação entre planos através do emprego do falso *raccord*, que definiremos adiante. Tomemos como exemplo uma sequência de “Veredas” (1974) de João César Monteiro



- A. Deparamo-nos com uma personagem que segura um bebé. Ambos estão numa casa de pedra sem porta e tecto. Existe uma pequena fogueira para se aquecerem
- B. Entretanto, ouve-se o uivar de lobos ao mesmo tempo que três homens surgem e pedem para entrar
- C. Os homens pedem cordialmente para se poderem aquecer na fogueira e vão pedindo alimentos. A certa altura, um dos homens pede para segurar a criança



Fig. 5: Sequência de *Veredas* (1972) de João César Monteiro. Fonte: DVD

- D. A partir do emprego do falso *raccord*, somos transportados para a figura do Lobo. O que representa a figura do lobo?
- E. Voltamos à mulher. Agora, sem a criança que segurava nos braços, despida da cintura para cima

Como acabamos de ver, o emprego pródigo do falso *raccord*, o plano do lobo, consiste na ruptura com esquema sensorial-motor. Não existe um encadeamento racional das imagens como no regime da imagem-movimento. Ou seja o fim de uma imagem não se prolonga no início da outra: "Já não pergunta como é que as imagens se encadeiam, mas "o que é que mostra a imagem?" (Deleuze, 2006: 62). O *raccord*, como afirma João Mário Grilo, consiste na "ligação das últimas imagens de um plano às primeiras imagens do plano seguinte" (Grilo, 2008: 17). O falso *raccord*, que Deleuze denomina por relação não localizável, entra em cisão completa com os limites humanos da percepção. O que aconteceu à mulher? Terá sido violada? Terá sido espancada? Onde está a criança? Estará morta? Não sabemos. O realizador não nos dá respostas directas. Antes, convida-nos a pensá-las por nós próprios. Daí a importância do uso do falso *raccord* na imagem-tempo como elo de multiplicidade. É importante referirmos que o uivar dos Lobos não se trata de um fora de campo, por outro lado pertence à própria imagem. Trata-se, na verdade, de uma imagem-sonora: "É necessário que o sonoro se torne ele mesmo imagem, em vez de ser uma componente da imagem (...). Mesmo se o fora de campo subsiste de facto, é necessário que perca, de direito, toda a potência, visto que a imagem visual deixa de se prolongar para além do seu próprio quadro, para entrar

numa relação específica com a imagem sonora ela própria enquadrada” (Deleuze, 2006: 354-355). Assim nesta sequência, acabamos por obter uma imagem sonora óptica pura.

De acordo com Deleuze (2003: 88), “nasce então uma nova raça de personagens. Mas nasce sobretudo a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica: é tempo puro, um pouco de tempo em estado puro, mais que movimento”. Complementando o discurso de Deleuze com o de Tarkovski (2002: 72), é a busca desse bloco de tempo sagrado, o “tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado” que leva as pessoas a entrarem numa sala de cinema. No fundo, “o espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa. É esse o poder do cinema: “estrelas”, roteiro e diversão nada têm a ver com ele” (ibid, 72).

Após estudarmos os dois regimes Deleuzeanos do cinema, vamos de seguida trabalhar o corpus deste projecto para a reconstrução narrativa do martírio de Santa Lucrecia para a posterior aplicação da estética do pensamento de Deleuze.

*“As ideias aparecem da maneira mais estranha se simplesmente prestarmos atenção. E, às vezes, acontecem coisas no local de filmagem que nos fazem começar a sonhar.”*

**David Lynch in “Em busca do grande peixe”**





## 2. Metodologia

### 2.1. Corpus e planeamento do projecto

Este projecto desenvolveu-se na comunidade da freguesia de Santa Lucrecia de Algeriz, perto da cidade de Braga. O que se queria? Recriar, com a participação e apoio dos lucrecences, a imagética da vida da Santa Lucrecia. Desde o começo, considerámos fundamental a participação activa dos lucrecences (envolvendo várias faixas etárias) na experiencia estética do cinema. Como objectivo mais geral, foi nossa convicção que a realização deste trabalho colectivo iria dar uma pequena contribuição para a preservação da memória e imaginário de uma comunidade local.

Que outra melhor forma de iniciar uma comunidade na experiência estética do cinema do que fazer um filme sobre a sua identidade, ou seja, a figura por detrás da origem do nome da freguesia? E se, no tempo de hoje, as formas centralizadas de vida, que esquecem o valor da interacção face a face, tendem a desprezar o local (ver a extinção de grande parte das freguesias), **que outra melhor forma de encontrarmos colectivamente o conhecimento e a veemência de outros tempos do que com o cinema, sendo o próprio cinema um encontro de tempos?** Assim, como escreveu Italo Calvino (1999: 61) “Que o compilador de tradições populares é movido no seu trabalho por um mito ético e estético é evidente: porque é que havia de ir procurar costumes, ditos, cantos e histórias da pobre gente iletrada se não acreditasse que neles está oculta uma beleza e uma verdade que é preciso trazer à luz do dia?”

Ousando reescrever a vida da mártir tão pouco conhecida e de certa forma misteriosa, procuramos em termos empíricos primeiramente conhecer informações acerca da introdução tardia da sua imagem na freguesia e posteriormente as referências corográficas, históricas, religiosas e populares. O projecto desenrolou-se entre Outubro de 2011 até Julho de 2012 (duração de 50 semanas), sendo faseado pelas seguintes etapas:

1. *Recolha e revisão de bibliografia:* Outubro de 2011 até Janeiro de 2012
2. *Redacção do enquadramento teórico:* entre Outubro de 2011 e Janeiro de 2012;

3. *Registo audiovisual das percepções ligadas ao culto da mártir*: Dezembro de 2011 a Janeiro de 2012;
4. *Elaboração do argumento cinematográfico baseado no material recolhido*: Fevereiro de 2012 a Março de 2012;
5. *Rodagem do filme*: de Março de 2012 até Maio de 2012;
6. *Análise do filme e entrega da tese*: entre Junho e Julho de 2012.

Etapas	2011			2012						
	Outubro	Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maior	Junho	Julho
Recolha e revisão de literatura	x	x	x	x						
Redacção do enquadramento teórico	x	x	x	x						
Registo audiovisual das percepções ligadas ao culto da mártir			x	x						
Elaboração do argumento cinematográfico baseado no material recolhido					x	x				
Rodagem do filme						x	x	x		
Descrição do envolvimento da comunidade na produção do filme e entrega da tese									x	x

## **2.2. - Enquadramento Local: O culto da mártir na freguesia de Santa Lucrecia de Algeriz**

O culto aos santos é universal; a memória destes inscreveu-se ao longo da história sobre as mais diversas formas. Assim, como nos diz Georges Daix (2010:11), “encontramo-los na piedade popular, nas devoções e no culto litúrgico, nos nomes de baptismo das pessoas e nos nomes dos lugares, nas tradições dos povos e no folclore, nas lendas e nos provérbios, na arte e na literatura – fazem parte do património religioso da humanidade, assim como do seu património cultural”. Santa Lucrecia de Algeriz, freguesia do Concelho de Braga, como o próprio nome sugere, trata-se de um exemplo claro da marca identitária do culto à santidade inscrito numa entidade local.

Consta nos arquivos da Câmara Municipal de Braga que as primeiras referências a Santa Lucrecia de Algeriz datam das inquirições de 1220 e como paróquia em 1290. No levantamento corográfico de Anthonio Carvalho da Costa, o autor atribui intuitivamente a origem etimológica da freguesia à Mártir de Córdoba, Santa Lucrecia e, inclusive, refere-se a esta num tom famígero: “*Santa Lucriça, que dizem fer corrupto de Lucrecia, mas a mim me parece fer Leocricia, aquella Virgem, & Martyr natural de Cordova, dicipula de Santo Eulogio Sacerdote, que fendo Moura de nação, & occultamente Chriftaa, defcobrindofe sua Fé, foy por ella degolada a 15 – de Março*” (Carvalho da Costa, 1869:184). Este autor mostra-nos que estamos perante um caso ilustre e marcante de uma conversão pródiga de um cristão-novo por parte de um presbítero moçárabe, Eulogio num período (851-859) marcado por fortes tensões entre árabes e moçárabes no Al-Andaluz. Contudo, é importante referir, visto que nas descrições religiosas se tende para uma visão unilateral, que aquando do início do domínio árabe na península ibérica existiu tolerância religiosa entre árabes, cristãos e judeus, ou seja, as três religiões monoteístas.

O topónimo Algeriz, para além de ser um traço evidente da presença da cultura árabe na península Ibérica, trata-se, também, da referência local ao muito pouco conhecido e de certa forma menosprezado rio dos chocalhos que, segundo Pinho Leal (1873: 126), “nasce no monte de S. Bartolomeu, freguesia de Santa Lucrecia de Algeriz, e morre no Cávado, no sítio de Crespos. Devira-se da palavra árabe algerás, que

significa campainhas ou chocalhos. É pois o rio dos chocalhos”. A igreja matriz da freguesia data do séc. XVII, contudo até 1993 não existia ainda nenhuma imagem de Santa Lucrécia presente na igreja. E, por outro lado, muito pouco ou mesmo nada se sabia sobre a história da mártir.

O lucrecence José Loureiro foi o principal responsável pela busca e difusão da história da mártir que animou posteriormente a construção da respectiva imagem que até então não existia na paróquia. Segundo o seu depoimento no filme, a busca pela memória da mártir iniciou-se em 1992 no momento em que um colega de trabalho lhe perguntara sobre a origem etimológica da freguesia. Indignado pelo seu desconhecimento, José Loureiro inicia uma busca intensa pelas origens da freguesia. Como o próprio refere, nem tão pouco o pároco desse período, Padre António Simões, conhecia a origem etimológica da freguesia. Nos tempos livres aquando das aulas de condução, José Loureiro procurou em vários livros na Biblioteca de Braga até que chegou ao ponto em que descobriu que em Famalicão existia uma outra freguesia com o nome da mártir, ou seja, Santa Lucrécia de Louro. Nessa freguesia, cujo orago é a própria mártir de Córdova, – é de igual modo importante assinalar que S. Tiago é o orago de Santa Lucrécia de Algeriz – José Loureiro encontrou imediatamente, com a ajuda do pároco local, as referências à história da mártir. Entusiasmado por obter essa informação, José Loureiro encontra-se com o pároco António Simões para lhe mostrar as referências à vida da mártir.

Assumindo como crível a existência de Santa Lucrécia, no dia 15 de Março – dia em que Santa Lucrécia fora decapitada, data conforme o martirologio romano – o pároco António Simões anuncia na missa um peditório para a construção da imagem. Nesse mesmo dia, é doado, infelizmente não sabemos por quem, cerca de metade do dinheiro para a imagem. Entretanto, segundo o depoimento do lucrecence José Machado, o pároco António Simões juntamente com o escultor Tónico partem para Espanha, não sabemos o local, a fim de visualizarem uma imagem de Santa Lucrécia de forma obterem a base necessária para a sua respectiva reprodução. No ano seguinte, é inserida pela primeira vez a imagem de Santa Lucrécia na igreja matriz da freguesia.

### 2.3. Representações iconográficas de Santa Lucrécia

Não existem muitas representações iconográficas da mártir de Córdova assim como também referências históricas detalhadas de sua vida. Vamos começar por fazer um levantamento das características físicas e psicológicas a partir das imagens que recolhemos. Iniciemos esta análise tendo como fio condutor a inclusão da imagem de Santa Lucrécia na igreja matriz de S. I. de Algeriz.

A imagem construída por Tónico apresenta-nos uma figura de rosto dócil, ligeiramente arredondado, com cabelos ondulados e olhos castanhos segurando na mão esquerda uma pena - traço irrevogável da sabedoria e intuição.



**Fig. 6:** Plano do rosto e plano geral de Santa Lucrécia. Fotos da minha autoria.

Recentemente, António Monteiro, artesão, residente na freguesia de Santa Lucrécia de Algeriz desde 2004, criou um painel em azulejo contendo a imagem de Santa Lucrécia junto à igreja matriz fortalecendo assim a ligação da paróquia à memória da mártir. Nesse painel, o desenho de Santa Lucrécia teve como base a imagem anterior. Podemos encontrá-lo no interior do imóvel junto à capela mortuária da freguesia. António Monteiro criou também pequenos azulejos com a figura da mártir. Vejam-se as imagens abaixo.



**Fig. 7:** Painel em azulejo e azulejo magnético de Santa Lucrécia pintados por António Monteiro. Fotos da minha autoria.

Tendo em conta que os restos mortais de Santa Lucrécia e São Eulogio foram depositados posteriormente numa arca na Catedral de Oviedo em Espanha, por solicitação do rei Afonso III ao Califa Muhamad I – “en el 883, las reliquias del santo fueron trasladadas junto com las de Leocricia a Oviedo por expreso deso del rey Alfonso III” (Roldán, 2010: 27)-, podemos aí encontrar uma imagem de Santa Lucrécia que, tal como aquela criada por Tónico, segura na sua mão esquerda uma pena – provavelmente a imagem que inspirou o escultor Tónico.

A pena da sabedoria sendo uma constante nas representações de Santa Lucrécia, aparece pela primeira vez na pintura de Donno Dossi, séc. XV, *Santa Lucrezia*, que é possivelmente a representação mais antiga de Santa Lucrécia pintada algures.

Na mesquita de Córdoba, há um fresco interessante do séc. XVI pintado por Cesare Arbaisa que nos mostra uma Santa Lucrécia confidente e cautelosa coberta por um manto branco, onde aparece pela primeira vez o seu protector, São Eulogio. À direita de Eulogio encontra-se São Pelayo.

Na obra *Santoral Español*, publicada em 1864, encontra-se uma ilustração referente à decapitação de Santa Lucrécia. Vejam-se as imagens abaixo.



**Fig. 8:** Imagem de Santa Lucrécia na Catedral de Oviedo, Espanha. Fonte: [asturfo.es/girola/](http://asturfo.es/girola/)



**Fig. 9:** *Santa Lucrezia*, Donno Dossi. Fonte: [http://www.eltestigofiel.org/sys\\_imagenes/lectura/santoral/Leocricia.jpg](http://www.eltestigofiel.org/sys_imagenes/lectura/santoral/Leocricia.jpg)



**Fig. 10:** Fresco de Cesare Arbaisa na mesquita de Córdoba. Fonte: <http://www.preguntasantoral.es/wp-content/uploads/2011/07/C%C3%B3rdoba.jpg>



**Fig. 11:** Decapitação de Santa Lucrécia (pormenor). Fonte: *Santoral Español* – Tomo I, 1862, p.307

As imagens que pronunciamos até agora dão-nos os traços de uma figura dócil, frágil, intuitiva e cautelosa. Após colhermos estas primeiras referências visuais inerentes às suas qualidades extrínsecas e intrínsecas, vamos agora ver de que forma Santa Lucrecia é retratada nas menções históricas e religiosas a fim de traçarmos as directrizes do nosso argumento.

*“Ouve os conselhos dos outros, dizia Santa Lucrecia, mas segue o teu pensamento.”*

**Cunha Simões** (1990: 49)

## **2.4. Percepções sobre a figura de Santa Lucrecia**

### **2.4.1. A donzela e mística de Córdoba**

Como escreveu Hippolyte Delehaye (2010: 3), *“The simple narrative of heroic days, written, as it were, with pens dipped in the blood of martyrs, the naïve histories, sweet with the perfume of true piety, in which eye-witnesses relate the trials of virgins and of ascetics, deserve our fullest admiration and respect”*. A vida de Santa Lucrecia pode muito bem ser, à semelhança de muitos mártires, um mito, mas é o seu silêncio, a sua breve narrativa que a torna numa figura de profundidade. A sua presença traz mistério pois “do nada” na cidade iluminada de Córdoba aparece uma jovem muçulmana portadora de virtudes deificadas que sentenciou o degolamento de São Eulogio, que a protegeu e ocultou. Nesse sentido, Santa Lucrecia é uma figura interessante por ser simples e misteriosa – diga-se muito pouco conhecida pela história em geral, bem assim como, infelizmente, o seu período histórico essencial, na nossa opinião, para se compreender os tempos actuais.

Santa Lucrecia é uma figura bastante tácita. Quando mencionada, existe uma certa afeição e resguardo vindos dos autores que a recordam. A virgem de Córdoba, que vivera num período de bastante sangue já derramado em nome da fé, aparece como uma



personagem saída de um conto de fadas: “*Viuia por este tiempo en la ciudad de Cordoua Lucrecia donzela, noble aunque nascida de padres moros, dotada de todo género de virtude*” (Ioan Sanctoro, 1580: 199). Recordar-se Santa Lucrecia como uma donzela mas a sua nobreza é sobretudo interior como reforça Ambrosio de Morales (1853: 304), “En este mismo tiempo una doncella pequeña, llamada Leocricia, noble de Linaje, *mas harto mas noble de Anima*”. E por ser uma figura tão simples, jamais ouviríamos falar dela se esta não se tivesse cruzado com São Eulogio. Dessa forma, podemos dizer que Lucrecia estava para Eulogio, como a Cinderela estava para o Príncipe mas com um outro desfecho. Por outro lado, o martírio de Santa Lucrecia lembra-nos até certo ponto a narrativa cristã da virgem Maria: não ouviríamos falar do silêncio de Maria, se esta não fosse a mãe de Cristo; o mesmo se passa com Lucrecia, conhecemos o seu nome por a sua figura estar anexada à de Eulogio.

No culto popular, Cunha Simões é o único autor a trabalhar a memória de Santa Lucrecia. No seu livro de orações “Regras para obter de Santa Lucrecia fabulosos milagres”, as virtudes da mártir voltam a ganhar nova vitalidade. Para este autor, Santa Lucrecia apresenta traços associados à divindade, por isso, “tudo quanto Santa Lucrecia tocava ganhava força e energia. As flores espevitavam radiantes os seus caules e as suas pétalas. Os animais nunca estavam doentes porque Santa Lucrecia sabia que quanto mais amor lhes desse com mais amor eles retribuía. Faz como Santa Lucrecia se queres amar e saborear a vida” (Simões, 1990: 53). Inclusivamente, não descorando o seu contexto histórico, Cunha Simões fala de Santa Lucrecia como elemento redentor máximo entre os conflitos árabes-cristãos: “Nunca se viu igual, por terras de Andaluzia nos reinos de Leão e Granada em Castela e Navarra, Santa Lucrecia aparecia no meio de luta renhida e a todos convencia que a morte ninguém vencida. Ali a batalha acabava entre mouros e cristãos. Pois no mundo são irmãos negros, brancos e gentios.” (ibid: 16). A figura de Santa Lucrecia assumiu, à semelhança de outras figuras como Dr. Sousa Martins, Padre Miguel, Teresa Louçano; uma enorme importância no desenvolvimento da experiência espiritual deste autor. Assim, como o próprio autor refere, “para lhe demonstrar quanto admirei as suas qualidades, escrevi o pequeno livro «Regras para obter de Santa Lucrecia fabulosos milagres» com a sensação de que poderia ajudar muita gente” (Simões, 2012: 34).

### 2.4.2. A figura histórica: a protegida de Eulogio

A existência histórica de Santa Lucrécia é uma referência de súmula importância porque marca o desfecho da vida daquele que foi sem dúvida o corpo e alma da identidade moçárabe durante o séc. IX, ou seja, São Eulogio. Nesse sentido, como escreve Pedro Roldán (2005: 27), “el capítulo final de la vida de San Eulogio es bien conocido: denunciado por ocultar a Leocricia, una joven muçulmana conversa al cristianismo, nuestro autor fue efectivamente sorprendido albergando a ésta en su casa y llevado violentamente ante el juez por la guardia”. Curiosamente, o historiador Phillipe Conrad (2003: 29) conta-nos a mesma narrativa sobre o desfecho da vida de Eulogio mas atribui a causa da morte do presbítero moçárabe ao ocultamento de um personagem do sexo masculino: “Em Março de 859 Eulogio é preso por ter acolhido em sua casa um jovem muçulmano baptizado em segredo por um parente cristão, que tinha afirmado em público a sua fé. Ambos serão mortos dias mais tarde”. Eulogio era um fervoroso presbítero cristão com uma formação intelectual alargada, como recorda Ramón Piñedo (1976: 5), “*San Eulogio se mostro muy pronto como un prodígio de saber*”. Com a chegada dos árabes em 711 à península Ibérica, foi imposto a cristãos e judeus o pagamento de um tributo ao estado muçulmano para que pudessem assim continuar a praticar a sua fé mas com determinados freios. “A autoridade muçulmana proíbe a presença da cruz no exterior das igrejas ou das casas cristãs. Aquando dos funerais, os cortejos cristãos devem ser silenciosos e os círios estão proibidos nas ruas onde morem muçulmanos. As procissões também estão proibidas e os cemitérios destinados aos fiéis das duas religiões devem estar rigorosamente separados” (Conrad, 2003: 28). Todas estas medidas, entre outras razões, contribuem para o aumento do número de cristãos convertidos ao islamismo, enfraquecendo assim cada vez mais a comunidade moçárabe. A esse respeito, Pedro Roldán (2005: 14) escreve: “*Pese a que mediados del siglo IX los cristianos eran todavía mayoría en al-Andalus, el número de fieles musulmanes crecía sin cesar a costa de los primeros, debido entre otras razones a la poca profundidad de la doctrina cristiana en amplias capas de población y, sobre todo, a la mejora económica y social que conllevaba el cambio de la fe; en tiempos de conflicto, como el de la década central del siglo IX, estas conversiones se veían favorecidas además por el endurecimiento del trato de las autoridades a los no musulmanes*” Sentindo o abalo

eminente da comunidade cristã, Eulogio glorificou o direito ao martírio como salvação das almas dos cristãos e também como o triunfo da igreja cristã sobre o império muçulmano. Contudo, Abderrahmán II não consentia as mortes cristãs como martírio, mas antes como suicídio, para isso, *“El emir consiguió que un concílio de obispos mozárabes en Toledo condenasse estos insultos y su ajusticiamiento como suicidio, y no como martírio”* (Fernández, 2004: 71).

As mortes de Lucrecia e Eulogio encerraram em 859 o caos espiritual e social da comunidade cristã iniciado em 851 face ao domínio árabe. Este período de mortes em nome da fé ficou conhecido como “os mártires voluntários de Córdoba”. Todavia, depois da morte de Eulogio, não temos mais a sua pena ensanguentada para nos orientar sobre situação social-religiosa de Córdoba. Dessa maneira, como escreve Philippe Conrad, “o episódio dos mártires voluntários de Córdoba encerra-se com esta última execução, mas não é de excluir que o fenómeno tenha conhecido desenvolvimentos mais vastos, que não deixaram traço na documentação de que dispomos, que se limita àquela que os historiadores recolheram, sobre a vida de Santo Eulógio” (Conrad, 2003: 29).

Depois de conhecermos as principais percepções sobre a figura de Santa Lucrecia, vamos agora debruçar-nos sobre a narrativa do martírio de Lucrecia para procurar conhecermos como esta se iniciou no cristianismo e chegou posteriormente a Eulogio.

*“Ainda hoje me pergunto o que terá tocado o coração de uma rapariga, o que a levou a ter uma fé e uma veneração tão grande pelos sofrimentos de Cristo na cruz”*

**Aligi Fiore Pisapia (2012: 28)**

## 2.5. Reflexões sobre as narrativas do martírio de Santa Lucrécia

### 2.5.1. Liliosa, a misteriosa familiar cristã de Lucrécia

Acredita-se que a iniciação de Lucrécia no cristianismo provenha de uma familiar cristã, chamada de Liliosa, ou, em alguns casos, Liciosa e ainda Eliciosa. “Desde su niñez habia sido convertida à la fé de jesucristo por una matrona su parienta, cuyo nombre era Liciosa” (Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). “Pero instruída secretamente en los mistérios de la religion cristiana, por una virtuosa parienta sua llamada Eliciosa” (Alfaro, 1866: 379). E a partir daqui surge uma primeira zona de sombra: será que esta familiar “Liliosa” é a mesma que Eulogio narra o seu martírio em *Memoriale Sanctorum*? Não acreditamos que se trata apenas de uma coincidência feliz entre a familiar que inicia Lucrécia no cristianismo e a esposa do mártir Félix, pois, como narra Eulogio, Liliosa era filha de pais cristãos encobertos. “También este tomó por esposa a una hija de cristianos ocultos llamada Liliosa y veneraba a Cristo oculta y secretamente” (Roldán, 2005: 122 cf. Eul Mem. II 10). Possivelmente, a Liliosa que Eulogio narra pode ser muito bem a mesma familiar que iniciou Lucrécia ao Cristianismo, isto porque, como vimos atrás, também era filha de pais cristãos ocultos.

Contudo, sucede-se uma outra zona de sombra. Não sabemos de todo o momento em que Lucrécia conheceu Eulogio – como vimos anteriormente, Lucrécia é sempre introduzida pela expressão “naquele tempo” que remete para a expressão “*in illo tempore*” que “indica quase instintivamente um idade não só arcaica, mas, sem dúvida, intimamente conexas com os primeiros passos do mundo e, em especial, do género humano.” (Adriani, 1988: 11) No entanto, por outro lado, sabemos que Lucrécia é sempre recordada como sendo uma jovem. Assim sendo, no momento em que é decapitada, em 859, não teria muito mais que 16-18 anos. Nesse sentido, Lucrécia teria nascido entre 841-843. É certo que a esse respeito, são escassas as informações, pouco ou nada sabemos – **não existe, até à data, nenhum panegírico ou referências a Santa Lucrécia na obra de Eulogio (inclusive nas cartas que Eulogio trocou com Álvaro), o que de algum modo não será inocente de todo, sintoma revelador da relação entre Eulogio e Lucrécia como veremos adiante.** Porém, a pena ensanguentada de Eulogio é orientadora e sabemos que, antes de 852, muito dificilmente, Eulogio teria contactado com a familiar de Lucrécia pois estivera preso em 851 onde registou as

mortes dos vários mártires “voluntários” cristãos, compondo assim o primeiro livro e os 6 primeiros capítulos do segundo livro da sua obra *Memoriale Sanctorum* e escreveu também a obra *Documentum Martyrale* dedicada às mártires Flora e Maria como incentivo à vereda do martírio.



**Fig. 12:** Lucrécia orando na igreja. Fotograma da curta-metragem.

### **2.5.2. A morte de Liliosa: os anos de silêncio de Lucrécia**

Em 852, já em liberdade, Eulogio continua a sua jornada como exaltador ao martírio, assim, “acaecido el 13 de enero del 852, San Eulogio, en médio del desaliento general, vuelve a ser el animador de los mártires y el aliento de los cristianos íntegros.” (Piñedo, 1976: 23). E nesse mesmo ano, novos mártires surgem. Liliosa com seu esposo Félix foi um deles: “Fueron los primeiros los esposos Aurelio e Savigoto, Félix y Liliosa y Jorge”(ibid: 23). Alguns meses depois de Eulogio estar em liberdade escrevia com a sua pena, “depués mataron a la venerable Liliosa y por último a os ilustres combatientes Aurelio y Sabigotón el 27 de julio del año 852.” (Roldán, 2005: 122. Cf Eul. Mem. II 10). Com Liliosa morta em 852 o que teria acontecido a Lucrécia que até 859 permanecera em silêncio? Como teria vivido Lucrécia durante esses 7 anos?

Na altura da morte de Liliosa, Lucrécia teria uma idade compreendida entre os 9-11 anos. Sem a mão protectora da sua familiar cristã, muito provavelmente, Lucrécia teria abrandado a prática da sua fé sob o medo de represálias dos pais, contundo nunca esquecendo-a. **Parece-nos crível que os pais de Lucrécia sabiam da sua precoce “pré-conversão” ao cristianismo; mas sendo ainda uma criança e com Liliosa fora**

**do caminho, seria fácil para os pais de Lucrécia esgotarem a fé cristã da filha com tormentos subteis?** De acordo com Ambrosio de Morales, “*Viéndola los padres con amor y constancia en la fé Cristiana, primeiro la amonestaron con mucho cuidado e com regalos, que la dejase, y no aprovechando nada esto, com azotes y otros castigos la quisieron desviar; porque los tormentos venciesen á la que halagos no ablandaban*”(Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). Por isso, Lucrécia é sempre recordada pela sua relação atribulada com os pais: “*Hija de padres árabes, se habia convertido al cristianismo, por lo cual aquéllos le hacian imposible la vida*” (Piñedo,1976: 27). **Lucrécia teria vivido, desde a morte de Liliosa, um período de profundo sufoco espiritual no ardor da sua fé cristã.**

Torna-se muito pouco provável que Lucrécia, em 852, tivesse contactado com Eulogio, pois nesse ano e até 856 tanto o Eulogio histórico como o Eulogio narrador estavam preocupados no aumento do número de mártires cristãos e no registo dos mesmos, “*estos martírios acaecidos entre 853 y 856 los recogió San Eulogio en el III libro del Memorial, terminado de redactar en 857*” (Piñedo, 26); “*Por ello, para que el Señor no me llame perro mudo e incapaz de ladrar, y para escapar al futuro juicio de los negligentes, me he esforzado para extraer algo del pobrísimo archivo de nuestra sabiduría y saciar com platôs de simples verduras, aunque aderezadas com católica devoción, el hambre de los fieles, es decir, de aquellos que com una fé sana guardan la verdad de la religión Cristiana tal como la recibieron de los Santos Padres*” (Roldán, 2005: 7 cf Eul. Mem.I 1). Como poderia então Eulogio, no êxtase da vitória dos mártires, acolher e proteger Lucrécia da intolerância de seus pais?

Chegados a este ponto, torna-se pouco crível que a relação entre Eulogio e Lucrécia tenha sido de longa duração, muito provavelmente conheceram-se apenas em 859. Porque haveria Eulogio de perder tanto tempo a ocultar e proteger uma jovem muçulmana, pondo em risco a sua caminhada como guia espiritual da comunidade cristã? Poderia ter-lhe dito simplesmente: “Lucrécia, se amas a Jesus Cristo, dá-lhe a maior prova da tua fé: difama em praça pública o profeta infido do teu povo e entrega-te à salvação das almas, à vereda do martírio”. O Eulogio protetor fez de tudo para que Lucrécia não fosse encontrada, como escreveu Ambrósio de Morales (Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII) “*El siervo de Dios entrentanto le mudaba á Leocricia diversos lugares para mejor encubrirla. Trabajando com todo cuidado que aquella mansa oveja no se viesse en la fiera boco de los lobos*

*crueles.*” O que haveria de tão especial em Lucrécia para que Eulogio a protegesse tanto, evitando levá-la de forma abrupta ao martírio? Todas estas questões envolvem-nos num manto agradável de mistério, mas há algo mais importante para reflectirmos. Como Lucrécia conheceu Eulogio?

*“Eulogio é um dos grandes mártires moçárabes de Córdova. Foi um sacerdote que tanto sabia das coisas de Deus como das do mundo e dos homens”*

**Alberto Santos** (2010: 174)

### **2.5.3. O amor místico entre Eulogio e Lucrécia**

Depois da morte de Liliosa, reflectir como Lucrécia conheceu Eulogio não é uma tarefa fácil. No entanto, pelo ano de 859, o nome de Eulogio era bastante sonante, sem dúvida. Nesse ano, só uma pessoa podia dar tranquilidade e ânimo à alma sôfrega de Lucrécia, ou seja, o “herói” da comunidade cristã, Eulogio. Assim, segundo Ambrosio de Morales (Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII), foi o sofrimento de Lucrécia, causado pela intolerância de seus pais, que a levou a encontrar alento com Eulogio, “Asi pasaba por muchos dias la bendita vírgen, siendo azotada y atormentada y aprisionada sin cesar, y por buen aparejo que para hacerlo tuvo, dió aviso al siervo de Dios Eulogio del triste estado en que se hallaba”. E a partir daqui introduzimos uma personagem nova, Lucrécia acudiu também a Anulo ou Anulona, irmã de Eulogio: “Tambien dió noticia de sua afliccion à Anulona, hermana de Eulogio, virgem consagrada à Dios por profesion de monja” (ibid, 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). E como Lucrécia conseguiu escapar do seu lar?

Eulogio retirou Lucrécia dos seus pais concretamente pela sua qualidade máxima, o desejo de praticar a fé cristã. Segundo conta Ambrosio de Morales, Eulogio teria convencido os pais de Lucrécia a deixá-la sair de casa para que este lhe provasse que não podia praticar mais a sua fé cristã, acabando por dar ouvidos aos seus pais: “Eulogio à sua acostumbrado oficio, y como andaba simepre tan cuidadoso en procurar martirios, dió orden como Leocricia se pudiese salir de casa de sus padres, asegurándolos primero com dar à entender que ya no tenia amor à la fé cristiana, y que

se deixaria poco a poco persuadir dello” (Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). Mas Lucrécia era um ser de profundidade para Eulogio e dessa forma sua proteção não ficou acargo somente do presbitero moçárabe nem da monja Anulo, mas de todo um conjunto de pessoas em que ambos confiavam. Assim, *“Ellos recibíendola com alegre voluntad, la dieron à unos amigos suyos, de qui se fiaban, para que la tuviesen bien escondida”* (ibid, 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII).

Contudo, o álibi de Eulogio não duraria para sempre e os pais de Lucrécia começaram a ficar furiosos por a filha não voltar, e, sentido-se burlados pelo presbitero moçárabe; *“Los padres, que estaban esperando la vuelta de la hija, y no la vieron, conocieron que la condescendencia habia sido arte para burlarse de ellos, yllen de un rabioso dolor, se maltrataban à si mismos, sin dejar sosegar à los demás, pues todo lo procuraban reolver y registrar por descubrir à la hija”* (Nenclares, 1864: 302).



**Fig. 13:** Eulogio acarinhando Lucrécia em criança. Fotograma da curta-metragem.

A partir daqui, Eulogio e Lucrécia estão a poucos passos dos seus martírios. **Por estes dias, Eulogio não é mais o fervoroso exaltador dos mártires pois passa a ser a mão protetora de Lucrécia,** *“ayudábale Eulogio pasando las noches enteras sin dormir en la iglesia del santo mártir Zoilo, orando, y suplicando à nuestro señor por su amparo y fortaleza para la buena doncella, y ofreciéndole su penitencia y oraciones”* (Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). Durante esses tempos de proteção,— que não sabemos exatamente o período de tempo que



decorreu desde a fuga de Lucrecia da casa dos seus pais até ao seu martirio – Lucrecia praticou em segurança a sua fé cristã junto de Eulogio.

Para além de Eulogio, segundo Ambrosio de Morales, Lucrecia identificava-se bastante com Anulo, a irmã de Eulogio, e pediu a Eulogio para que este a levasse até sua irmã. Depois de uma visita arriscada à casa dos dois irmãos, ao anoitecer, não comparecera o elemento intermediário que levaria Lucrecia da casa de Eulogio e Anulo até ao lugar onde esta deveria permanecer escondida. Nisto, Eulogio pediu-lhe que pernoitasse em sua casa e partisse no dia seguinte de manhã cedo para não ser vista, “*No la dejó ir san Eulogio, sino mando que se quedase hasta la noche, porque acaso no fuese vista por alguno que se levantasse y saliese muy de mañana de casa*” (Patxot y Ferr, 1853: 301 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). Mas o não aparecimento do intermediário de Lucrecia nessa noite é premonitório e o fim de Eulogio e Lucrecia aproxima-se. Então, na manhã seguinte a casa de Eulogio estava cercada de soldados, e ambos foram presos: “*Cercaron subitamente la casa soldados que el presidente para esto envio, estando tambien San Eulogio dentro. À entrambos los prendieron, y com grande afrenta y mycos golpes los llevaron delante el malvado juez ya dicho*” (ibid. 302 cf Ambrosio de Morales Lib. XIV. Cap. XXVII). Perante a presença do juiz, Eulogio e Lucrecia foram ambos condenados à morte: Eulogio por ocultar Lucrecia dos seus pais, incentivando-a às práticas cristãs; e Lucrecia por apostasia. Mas as mortes de Eulogio e Lucrecia estão longe de nos trazer sossego, pelo contrário, despertam cada vez mais dúvidas, mais curiosidade.

Assim, se para Eulogio o martírio dos cristãos era a vitória da alma moçárabe sobre o Islamismo, como pensava morrer o guia espiritual da comunidade cristã? Sabemos pelo Eulogio narrador, através da sua carta a Álvaro, que o martírio de Maria e Flora fora um sinal decisivo, legitimador, para a sua posterior vocação como exaltador dos mártires: “*vemos com gozo que aquellas para quienes sembramos efecto, que nuestras virgenes, tras derrotar al príncipe de las tinieblas y pisotear los placeres de los afectos mundanos, han salido al encuentro de su esposo e Rey de los cielos com las antorchas de sus triunfos encendidas (...) soy sobre tudo yo el que me elevo com un placentero júbilo por encima de los demás, puesto que veo que no en vano les ofreci aquel Documento martirial cuando ya casi vacilaban en su paso por reproche de algunos.*” (Roldán, 2005: 227 cf. ep. ad Alv.) **Seria o desejo final de Eulogio guardar o seu próprio martírio para junto com o de Lucrecia, usando a figura de Lucrecia**

**como o triunfo final do cristianismo, em tom profético da queda ulterior do império muçulmano?** Qual era realmente a finalidade da afincada protecção de Eulogio para com Lucrécia, se ela já tinha sido iniciada antes por uma familiar sua no cristianismo?

Eulogio podia simplesmente ter testado a fé de Lucrécia para ter a certeza de que não sobreviviam nela quaisquer vestígios do dogma islâmico, desafiando-a martirizar-se em praça pública, a prova máxima da sua fé – ato que nessa altura teria revitalizado bastante o poder da igreja cristã sobre o domínio muçulmano uma vez que Lucrécia tinha nascido de uma família árabe -, mas a cautelosa protecção e preocupação constantes de Eulogio para com Lucrécia – numa comparação feliz, a sua moura encantada -, são sintomas de algo bem mais profundo, numa palavra, o amor místico. Ou seja, socorrendo-me de José Borau (2012: 86), “referimo-nos à sabedoria do coração ou contemplação”.

## **2.6 Reescrevendo o martírio de Santa Lucrécia**

Como reescrever uma história sobre uma personagem tão pouco conhecida e silenciosa como Santa Lucrécia? Como acabamos de ver até agora, a narrativa do martírio de Santa Lucrécia é marcada por zonas de sombra e silêncios. Fala-se de Santa Lucrécia, mas esta por sua vez não fala. E como haveria ela de falar, sufocada pelo ardor da sua fé e o temor a seus pais? Sendo assim, querendo centrarmo-nos essencialmente na figura de Santa Lucrécia, no seu caos interior, como haveríamos de contar ao espectador a sua crise espiritual?



**Fig. 14:** Lucrécia envolta no seu silêncio. Fotograma da curta-metragem.

Tencionando ser fiel ao seu silêncio, Santa Lucrécia não diz uma única palavra durante o filme, apenas um suspiro e um grito. **A sua voz é o seu próprio silêncio e o seu corpo é o narrador minucioso do seu estado de alma.** Assim, como a figura de Santa Catarina que acredita-se ter sido uma das vozes que Joana D' Arc ouviu, é a poesia de Florbela Espanca, que em tom profético, anuncia ao espetador a queda ulterior de Santa Lucrécia. Ela está tolhida pelo contínuo desprazer de seu pai para consigo. Precisa de o vencer para buscar a sua própria verdade. Mas de onde advém esse desprazer do pai pela filha?

A partir daqui, introduzimos algumas mudanças narrativas contrárias ao relato de Ambrosio de Morales. Sendo a figura de Eulogio bastante conhecida e dada a zona de sombra entre a familiar cristã de Lucrécia, Liliosa, e a Liliosa documentada por Eulogio em *Memoriale Sanctorum*, optamos por colocar Eulogio no lugar da familiar cristã que iniciou desde muito cedo Lucrécia no cristianismo. Imaginemos agora como seria a vida de Lucrécia após a morte de Eulogio na sua infância. Teria ela recaídas na prática da fé cristã? Como seria a sua relação com a família após a perda precoce de Eulogio? Os pais de Lucrécia continuariam a desconfiar da filha? Seriam as acções de Lucrécia espiadas por alguém?

Escolhendo apresentar uma Santa Lucrécia marcada pelo sentimento de perda e por uma pretensa desconfiança da parte do pai, introduzimos um personagem álibi para seguir os passos de Lucrécia fora de casa, ou seja, referimo-nos ao múdo pedinte que

entra abruptamente no lar de Lucrecia. Este personagem, encarregue de observar Lucrecia, reconhece a bondade de Lucrecia, quando esta não tendo economias para lhe dar, oferece-lhe uma romã. A bondade inscrita no rosto de Lucrecia excede o mudo, e este, com vergonha porque sabe que as suas intenções não são boas para com Lucrecia, deixa cair a romã e foge – **o uso do ladrar no lugar da voz humana é sintomático, indica-nos o estado de espírito do personagem, trata-se de uma “imagem-sonora”, pois o som não funciona como fora de campo no sentido literal, mas pertence imediatamente à imagem.** Não obstante estamos familiarizados com a expressão popular “manhosos como cães”.

Tudo é áspero e frio para Lucrecia, desde o rapaz que rejeita a sua oferenda, passando pelo pai que lhe ralha por deixar cair as canhotas, por descuido, até ao vento que arrefece a sua devoção dentro da igreja. A morte de Lucrecia ao longo do filme é premonitória nos pequenos gestos, como a romã que cai e a canhota cortada pelo pai, e é no refúgio vital das memórias da infância que Lucrecia encontra um pouco de ar e calor à sua inquietação interior. Ela está decidida a morrer em nome da sua fé cristã e responde sempre com silêncio até ao fim.



### 3. O envolvimento da comunidade e o reaproveitamento da paisagem

#### 3.1. Captação dos atores

O envolvimento da comunidade neste projecto deu-se maioritariamente pela participação como intérpretes das personagens do filme. A sensibilização da comunidade para este projecto não foi uma tarefa fácil, sobretudo na captação dos atores. Não só pela temática, a santidade à partida causa uma certa estranheza por parte dos jovens, ainda que estes vivam num meio católico - possivelmente o sintoma da pobreza de repertório cinematográfico -, mas também pela própria experiência em si de participar num filme. Numa palavra, o receio do olhar-câmara. O que não seria algo de esperar, pois a experiência estética era inexistente na freguesia. Não existia, à excepção do grupo desportivo Leões de Santa Lucrécia e da recente Associação Recreativa e Cultural: Lucré Crescendo, nenhuma estrutura que permitisse aos jovens despertar e encaminhar o seu talento e criatividade. Daí, Santa Lucrécia de Algeriz carecer de ligações identitárias saudáveis com os seus habitantes em geral, sobretudo com os jovens.



**Fig.15:** Durante as gravações da sequência da decapitação. Foto da minha autoria

Numa primeira fase, foram afixados vários cartazes, não só em Santa Lucrécia de Algeriz, mas também em localidades vizinhas como Adaúfe, Crespos e Navarra,

apelando à participação dos circundantes como atores no filme. Contudo, a aderência foi quase nula. O tempo para a angariação dos atores começava a escassear.

Esta não aderência da comunidade obrigou-nos a mudar de estratégia. Através de informantes privilegiados conseguimos contactar com os residentes mais sensíveis ao culto e história de Santa Lucrécia. Passamos agora a falar um pouco sobre a captação de atores para as personagens principais.

José Rocha era o habitante que mais conhecia a narrativa do martírio de Santa Lucrécia e o mais sensível à temática da religião. Acabou por interpretar com contentamento o papel de pai de Lucrécia. A captação da atriz para o papel de Santa Lucrécia, a Diana Gonçalves, foi-me sugerida pela atenção de Cláudia Monteiro, sua catequista, que acabou por integrar também o projecto na sequência da aparição do anjo. De entre os jovens da freguesia, Diana Gonçalves era a única jovem que reunia as características integrais da Santa. A sua sobrinha, Sabrina Gonçalves, acabou por interpretar Lucrécia em criança. A personagem de Eulogio foi interpretada por Miguel Costa sobre sugestão de Cláudia Monteiro. As restantes participações da comunidade deram-se pelo efeito de bola de neve. Dentro do leque de participações, é meu dever destacar a colaboração do orientador deste projecto, José Pinheiro Neves. Não posso deixar igualmente de referir os contributos de António do Vale, poeta popular que vive no Porto e da cidadã mexicana Virginia Román Salgado e do leitor de árabe da Universidade do Minho, Abdellatif El Fadili. Feita a descrição da captação integral dos atores, vamos falar-vos do reaproveitamento do espaço rural da freguesia para a composição dos cenários do filme.



**Fig. 16:** Diana Gonçalves e Natália Monteiro ao final de uma tarde de gravações. Foto da minha autoria

### 3.2. Reaproveitamento da paisagem na construção do espaço fílmico

A freguesia de Santa Lucrécia de Algeriz possui uma paisagem tipicamente rural. A rodagem foi realizada integralmente no espaço da freguesia de forma a aproveitar a paisagem e o património local. Assim, para as sequências em exteriores usamos maioritariamente o espaço da quinta do Barrio. Nessa quinta, encontrava-se uma capela, com sinais de abandono, inutilizada para celebrações eucarísticas. Com a autorização da proprietária, Dona Glória, conseguimos aceder ao interior da capela, que contrariava o aspecto de degradação exterior. Assim, conseguimos gravar a sequência da devoção de Lucrécia no interior da igreja.

Nos arredores da quinta, pela manhã, costumava estar um pastor com o seu rebanho de ovelhas. Não era muito longe do local onde estávamos a gravar as sequências do pai com a filha. Com a amabilidade do pastor, Lucrécia tomou o seu posto e liderou o seu rebanho. A sequência de Lucrécia com o rebanho de ovelhas é reveladora sobre a sua relação com a natureza, sendo o seu sorriso o espelho desse elo.

A casa de Lucrécia foi encontrada numa das habitações quase desérticas ao lado da quinta de Santa Lucrécia. Nesse lugar, viviam maioritariamente idosos. A dona Arminda deixou-nos utilizar um anexo da sua habitação que era usado para guardar excedentes agrícolas. A alvenaria do interior era em pedra bastante escurecida dada a inexistência de uma chaminé para expulsar o fumo da lareira. O interior da casa, na sua integralidade, fazia lembrar um espaço dos contos de fadas, mais especificamente, da Cinderela.



**Fig.17:** Diana Gonçalves nos preparos das gravações. Foto da minha autoria





#### 4. Considerações finais

A realização deste projecto mostra-nos o cinema, usando a perspectiva alternativa proposta por Gilles Deleuze, não só como uma ferramenta completa de escrita de pensamento, mas também como fonte geradora de coesão e identidade na comunidade. É com uma respiração sã que este projecto despertou acima de tudo a consciência dos habitantes para o uso criativo da linguagem do cinema, despedaçando a expressão do cinema *mainstream* como entretenimento e acção.

Contribuiu, de certa forma, para a transformação do olhar dos participantes no projecto, nomeadamente da actriz principal, Diana Gonçalves. Relembramos algumas das suas palavras sobre a experiência no filme: “nunca me tinha passado pela cabeça a ideia de entrar num filme, quer seja de pequena ou longa de duração. Muito menos em que eu fosse a personagem principal. Mas, a verdade é que me fizeram um convite para eu fazer o papel de uma santa. Neste caso, a da minha terra, na qual eu tenho orgulho. E eu decidi aceitar. Foi uma experiência nova na minha vida que eu gostava de repetir. Quem sabe no futuro, não seja essa a minha área, o cinema”. Cada vez mais o cinema volta aos tempos do mudo, pois não são as estruturas de poder a sensibilizar hoje os mais jovens para o uso criativo do cinema como ferramenta produção de pensamento, como processo transformador da consciência, como arte, mas novamente pelo esforço de, como escreveu Edgar Morin (1997), curiosos, autodidactas, falhados, trapaceiros, farsantes, entre outros.

No primeiro capítulo, abordamos o pensamento estético do cinema na obra de Deleuze. Para estudar as relações entre imagens Deleuze criou uma tipologia das imagens dando lugar a dois grandes regimes: a imagem-movimento (regime que remete ao período clássico do cinema e consiste na reprodução da motricidade através do encadeamento da tríade de imagens: percepção, afecção, acção) e imagem-tempo (regime cujo o cinema se torna cerebral através das imagens-memória e dá lugar a novas relações entre imagens). Deleuze inspirou-se nos conceitos de imagem-movimento e duração de Bergson para aplica-los ao estudo das imagens do cinema. Trata-se no fundo, do estudo completo do conceito de imanência aplicado à linguagem do cinema.

No segundo capítulo, apresentamos o corpus deste projecto e seu respectivo estudo e análise das percepções ligadas à figura de Santa Lucrecia de Córdova. Analisamos sobretudo o registo historiográfico de Ambrosio de Morales de enorme e

rigor e profundidade histórica sobre Espanha e a obra de Eulogio, que documenta na primeira pessoa a crise social e espiritual de Córdoba e seu papel como exaltador dos mártires. A figura de Santa Lucrécia foi de certa forma ostracizada até aos dias de hoje inclusivamente pelos historiadores. Nunca se estudou com profundidade o seu peso histórico na mudança da percepção de Eulogio que levou à morte de ambos. Se Eulogio não tivesse conhecido Lucrécia, quando chegaria ao fim o período dos mártires voluntários de Córdoba? Como seria o fim de Eulogio? De certa maneira, a sua importância histórica ficou muito aquém das breves referências que lhe são feitas. Poderia dizer-se que Eulogio e Lucrécia são o expoente máximo e o registo completo da crise espiritual de Córdoba no séc. IX.

No terceiro capítulo, descrevemos o processo de reescrita do martírio de Santa Lucrécia, centrando-nos no seu drama interior, e a forma como a comunidade se envolveu com o projecto, assim como também o estudo e reaproveitamento da paisagem e património locais para a construção do espaço fílmico.

Esperemos que este trabalho contribua para a revitalização da memória histórica do passado que, desta forma, se torna presente permitindo uma maior auto-estima dos membros da comunidade local. Para terminar, sem nos estendermos muito mais, este trabalho realça a importância da articulação da reflexão sociológica com uma acção comunitária. Mostra igualmente que o cinema tem uma linguagem própria e autónoma em relação ao paradigma dos signos linguísticos. Como diz o cineasta David Lynch, “um filme devia valer por si próprio. É absurdo se um cineasta precisa de dizer o que um filme significa por palavras” (Lynch, 2008: 29)

## Referências Bibliográficas

- Adriani, Maurilio (2002), *História das religiões*, Lisboa, Edições 70.
- Baraquin, Noella e Laffitte, Jacqueline (2007), *Dicionário de filósofos*, Lisboa, Edições 70.
- Borau, José Luis Vázquez (2012), *Os místicos das religiões*, Lisboa, Paulus Editora
- Buldu, Ramón de (1887), *Tesoro de Panegíricos en honor de los santos - Tomo III*, Barcelona, Pons y C.<sup>a</sup> editores católicos
- Calvino, Italo (1996), *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa, Teorema.
- Coelho, M. Zara Simões Pinto e Neves, José Pinheiro (2010), *Ecrã - Paisagem e Corpo*, Coimbra, Grácio Editor.
- Conrad, Philippe (2003), *História da Reconquista*, Mira-Sintra, Europa-América.
- Costa, Antonio de Carvalho (1869), *Corografia Portuguesa, e descripçam topográfica do famoso reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares, que contém; varoés illustres, genealogias das famílias nobres, fundações de conventos, caralogs dos bifpos, antiguidades, maravilhas da natureza, edifícios, & outras curiofas ovfervacoens. – Tomo I*. Disponível em: [http://books.google.pt/books?id=JDQBAAAAQAAJ&dq=Corografia+Portuguesa,+e+d+escrip%C3%A7am+topogr%C3%A1fica&hl=pt-PT&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.pt/books?id=JDQBAAAAQAAJ&dq=Corografia+Portuguesa,+e+d+escrip%C3%A7am+topogr%C3%A1fica&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s)  
Consultado em: 03/01/2012
- Cordeiro, Edmundo (2004), *Actos de cinema, Crónica de um espectador*, Coimbra, Angelus Novus.
- Daix, Georges (2000), *Dicionário dos Santos*, Lisboa, Terramar.
- Delehaye, Hippolyte (2010), *The legends of the Saints: an introduction to hagiography*, Memphis, General Books.
- Deleuze, Gilles (2000), *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Deleuze, Gilles (2003), *Conversações*, Lisboa, Fim de Século.
- Deleuze, Gilles (2006), *A imagem-tempo – Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (2009), *A imagem-movimento - Cinema 1*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Dominique, Parent-Altier (2009), *O argumento cinematográfico*, Lisboa, Edições texto e grafia.

Fernández, José Carlos (2004), *Córdoba Eterna*, Córdoba, Ankor Editorial.

Gil, José (2005), *A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D'Água.

Grilo, João Mário (2008), *Lições do cinema - Manual de filmologia*, Lisboa, Edições Colibri.

Goff, Jacques le (1990), *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*, Lisboa, Edições 70.

Jung, Carl Gustav (1978), *Psicologia do Inconsciente*, Petrópolis, Editora Vozes.

Leal, António Pinho (1873), *Portugal antigo e moderno: Dicionário Geographico, Estatístico, Chorográfico, Heráldico, Archeológico, histórico, Biográfico & Etimológico de todas as Cidades, Villas e freguesias de Porugal e Grande número de Aldeias – Vol. I*, Lisboa, Mattos Moreira.

Lynch, David (2008), *Em busca do grande peixe*, Lisboa, Estrela Polar.

Kenny, Anthony (2010), *Nova história da filosofia ocidental, volume II – Filosofia medieval*, Lisboa, Gradiva

Maraver y Alfaro, Luis (1866), *Historia de Cordoba – Tomo II* Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=amoHHvtsnDoC&pg=PR3&dq=maraver+y+alfaro+historia+de+cordoba&hl=pt-PT&sa=X&ei=7dCsT973O8ev0QWivpCdCQ&ved=0CEsQ6AEwAw#v=onepage&q=maraver%20y%20alfaro%20historia%20de%20cordoba&f=false> Consultado em: 14/01/12

Martin, Marcel (2005), *A linguagem cinematográfica*, Lisboa, Dinalivro.

Pasolini, Pier Paolo (1982), *Empirismo Hereje*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Patxot y Ferr, Fernando (1853) *Las Glorias nacionales – Grande história universal de todos los reinos, provincias, islas, y colonias de la monarquia española desde los tempos primitivos hasta el año de 1853 - tomo II*. Disponível em: [http://books.google.pt/books?id=CsY6AQAAIAAJ&dq=Las+Glorias+nacionales+volume+2&hl=pt-PT&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.pt/books?id=CsY6AQAAIAAJ&dq=Las+Glorias+nacionales+volume+2&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s) Consultado em: 25/10/11

Piñedo, Fray Ramón Molina (1976), *Navarra, temas de cultura popular- San Eulogio de Cordoba*, Pamplona, Gobierno de Navarra Prensa Publica.

Pisapia, Aligi Fiore (2012), *Santa Rita de Cássia – Diário*, Lisboa, Paulus editora.

Ponty, Merleau (2009), *O olho e o espírito*, Lisboa, Passagens.

Morin, Edgar (1997), *O cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógio D'Água editores.

Nenclares, Eustaquio Maria de (1876) *Santoral Español – Tomo I*. Disponível em: [http://books.google.pt/books?id=2oFJ9WIod08C&dq=santoral+espa%C3%B1ol+nencalres&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.pt/books?id=2oFJ9WIod08C&dq=santoral+espa%C3%B1ol+nencalres&source=gbs_navlinks_s) Consultado em: 05/02/2012

Neves, José Pinheiro (2005), *A individuação técnica na actualidade*, Braga, Universidade do Minho

Roldán, Pedro Herrera (2005), *Obras completas de San Eulogio*, Madrid, Akal Ediciones.

Sade, Marquês de (2004), *Filosofia na Alcova*, Mira-Sintra, Europa-América.

Sanctoro, Ioan (1580), *La hagiografia y vidas de los sanctos de el nevno testamento*. Disponível em: [http://books.google.pt/books?id=Pk6L9EcKKBQC&dq=ioan+basilio&hl=pt-PT&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.pt/books?id=Pk6L9EcKKBQC&dq=ioan+basilio&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s) Consultado em: 09/12/2011

Santos, Alberto Sousa (2010), *A escrava de Córdoba*, Porto, Porto Editora.

Simões, Cunha (1990), *Regras para obter de Santa Lucrecia fabulosos milagres*, Alcanena, Edições Cunha Simões.

Simões, Cunha (2012), *Dr. Sousa Martins – Nos sonhos está o mistério e a explicação da vida*, Alcanena, Edições Cunha Simões.

Tarkovski, Andrei (2002), *Esculpir o tempo*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.



# Anexos





## **ANEXO 1**

### Ficha técnica

## **Ficha técnica**

**Realização:** Vitor Costeira

**Argumento:** Vitor Costeira com citações da poesia de Florbela Espanca (Eu) e dos textos de Walter Benjamin (Experiência e Pobreza) – lidos por Cláudia Monteiro e Vitor Costeira

**Fotografia:** Digital; Cor e P&B

**Som:** Vitor Costeira

**Música:** Era (Sempire D'Amor; Impera); The Gold Collection Classic Performance (Taos Tradicional Song; Nothern); Dialogos - Livljanic Katarina (Dixit Isaac Patri Suo); Northen Cherokee (Snake); Sacred Spirit (Intro & Prelude)

**Montagem:** Vitor Costeira

**Interpretação:** Diana Gonçalves (Lucrecia) (em criança: Sabrina Pereira); José Rocha (Pai de Lucrecia); Jorge Silva (Miúdo); Miguel Costa (Eulogio); Cláudia Monteiro (Anjo); José Maciel (Carrasco); Vitor Ramos (Verdugo); como plebeus: António do Vale, António Pinto, João Machado, José Almeida, José Neves, Helena Malheiro, Mario Malheiro, Natália Monteiro, Noémia da Granja, Sandrina Pereira, Tristão da Silva e Virginia Salgado. Entrevistados: Almerinda de Matos, José Loureiro, João Machado, Abdellatif El Fadili e José Rocha.

**Produção:** vrcosteiracinema

**Assistente de Produção:** Natália Monteiro

**Produtor:** Vitor Costeira

**Duração:** 22 minutos

## **ANEXO 2**

### Argumento

## Argumento

1. Estamos na casa de Lucrécia. Uma casa pobre. Após vermos o exterior da casa, encontramos Lucrécia sentada numa cadeira à mesa (a câmara está por traz de Lucrécia). A dado momento, Lucrécia afasta os pratos e deita a cabeça no ombro direito sobre a mesa (é por excelência a posição do sonhador). A câmara é colocada em frente do seu rosto, enquanto esta vai percorrendo memórias no invólucro do silêncio matinal. Ouvem-se uns passos. Rapidamente Lucrécia vira-se para a entrada. Aparece um miúdo que friamente lhe estende a mão. Lucrécia um pouco atónita apercebe-se do gesto do miúdo e vai buscar pão para lhe dar de comer. Nisto o miúdo abana a cabeça negando a oferta, começa a bater com a mão no bolso vazio. Lucrécia leva-lhe o pão à mão. O miúdo deixa cair o pão ao chão e foge da casa de Lucrécia.
2. Lucrécia surpreendida com a frieza do miúdo, senta-se entristecida na soleira da porta. Pouco tempo depois, ouvimos o pai de Lucrécia a chamar por ela. Lucrécia vai ter com pai para o ajudar a arrumar canhotas. Num acto de distração, Lucrécia descuida-se ao colocar uma canhotoa em cima das restantes, fazendo com que estas caíam. O pai enerva-se e ralha-lhe. É feito um plano sobre o rosto de Lucrécia enquanto o pai lhe ralha, desviando o olhar para o chão, seguido de um engolir de saliva. Lucrécia foge para a floresta para se encontrar a si própria longe do egoísmo e da frieza dos homens.
3. Vemos Lucrécia caminhando em direcção a uma árvore. Junto á raiz encontram-se umas pedras. Lucrécia olha em volta de forma a verificar se não está a ser observada. Remove as pedras e retira de lá um livro antigo (bíblia). Senta-se e encosta-se à árvore a ler. Um sorriso vai aparecendo no seu rosto. No plano seguinte, vemos um homem caminhando ao longe. A câmara aponta para o rosto e vemos Cristo. Deslocando-se para trás a câmara mostra Cristo feliz caminhando com crianças a seu lado. Vemos a mão de Lucrécia deixando cair a Bíblia. Vemos uns passos de alguém que se aproxima. A câmara mostra-nos um muro de Terra. Esse Alguém levanta a espada e executa um movimento de ataque. Vemos novamente esse muro de Terra com um corte no meio onde jorra um fio de sangue (premonição da morte). Após ter este sonho ou visão, Lucrécia coloca a mão sobre o eixo das sobrancelhas e do nariz como se lhe doesse a cabeça. Levanta-se e continua a caminhar. Vemos pássaros a beberem num charco de água. Lucrécia sorri e continua a caminhar. A dado momento uma árvore chama-lhe a atenção, Lucrécia olha-a calorosamente. Alguém observa Lucrécia abanando a cabeça como se dissesse “sim” à árvore. Lucrécia ouve um barulho e vê alguém a fugir por entre os arbustos. Volta-se e continua a caminhar.
4. Encontra uma igreja abandonada. Força a Porta e consegue entrar. Rapidamente coloca uma tranca de ferro sobre a porta. Volta-se e desperta em si um sorriso ao ver um altar com a figura de Cristo. Vemos Lucrécia caminhando lentamente até ao altar num tempo-espaço suspenso. Ao chegar ao local toca no senhor e ajoelha-se no altar. No plano seguinte com a câmara colocada no fundo da igreja vemos Lucrécia ajoelhada no altar rezando. A dado momento, ouvem-se latidos de cães e dá-se um enorme estrondo sobre a porta. O barulho dos cães aumenta.

A câmara passa para o exterior da igreja onde vemos o pai de Lucrecia com outros homens batendo furiosamente na porta enquanto se ouvem cães furiosos a ladrar.

5. Dá-se uma aceleração do tempo. No próximo plano vemos o rosto de Lucrecia. A câmara desloca-se lentamente do seu rosto, mostrando-a caminhar de joelhos com um homem segurando-lhe o cabelo. Atrás de si uma multidão que vai assistir à sua decapitação.
6. São mostrados vários rostos da multidão que assiste. Alguns indiferentes, outros tristes, outros hostis. Lucrecia olha a sua volta e vê que ninguém a vem acudir, nem o próprio pai. Algures entre a multidão está lá o miúdo que aparecera na casa de Lucrecia, tapando o rosto com a vergonha. Uma miúda pergunta á mãe porque a vão a matar, e, a mãe sem reacção, não lhe responde. Lucrecia de joelhos e cabisbaixa, levanta a cabeça e no lugar da multidão vemos uma presença feminina que a olha calorosamente e lhe estende os braços. A espada levanta-se. Nessa imagem da mãe universal que nos abraça – Lucrecia sorri. A espada desce em direcção à cabeça de Lucrecia. Nesse instante surge um excerto de uma música de enigma e vemos animais correndo entre o campo, raios de sol, fios de água – a existência de Lucrecia funde-se com todo o universo.
7. No plano seguinte, vemos um grande plano sobre o rosto do pai de Lucrecia que se encontra a dormir junto a uma árvore. Nesse mesmo plano uma mão desce sobre o rosto do pai. A câmara desloca-se lentamente para traz e vemos Lucrecia com o seu braço sobre o ombro do pai (Lucrecia aparece vestida de Branco com asas nas costas). Vemos Lucrecia de costas caminhando em direcção ao horizonte. Lucrecia lança um último olhar ao pai. E, na sua caminhada, vemos o corpo de Lucrecia a desvanecer no horizonte. O pai esfrega os olhos e acorda. Olha para o peito e nele vê uma pena branca que há muito não tinha memória. O pai pega na pena e levanta-se. Segurando a pena, aperta-a com tanta intensidade que vemos sangue a escorrer-lhe da mão (Nesse plano não vemos o rosto do pai, apenas a sua mão).
8. Entra a música de fechamento e o ecrã fica a negro.
9. Fim



## **ANEXO 3**

Artwork – Estudo para a recriação da personagem principal



## Artwork

### Estudo para a recriação da personagem principal



## **ANEXO 4**

### Fotogramas

## Fotogramas













## **ANEXO 5**

Fotos de Rodagem



## Fotos de Rodagem



























