

DO MOSTEIRO PRÓ-FÍLMICO AO CONVENTO CINEMATOGRAFICO. *MULHERES DA BEIRA* (1923) DE RINO LUPO

HUGO BARREIRA*

Resumo: *Filmado em 1921, no âmbito da colaboração de Rino Lupo na Invicta Film, Mulheres da Beira resulta da adaptação do conto A Frecha da Mizarela de Abel Botelho. Mercê do gosto pelo improvisado do realizador, o filme distingue-se da restante produção da empresa pela marcante presença das filmagens de exteriores.*

É justamente a presença de exteriores, filmados in loco em Arouca e na sua envolvente, que confere ao filme uma grande importância como documento. Este estudo incidirá sobre o Mosteiro de Arouca, mencionado singelamente no conto original e transformado em cenário e espaço da ação.

A apropriação dos espaços reais, pró-fílmicos e as suas recriações em estúdio, fornecem-nos um outro nível de leitura documental. Além de um elemento definidor de Arouca, o convento cinematográfico funciona como um dos principais elementos ordenadores da narrativa fílmica.

Palavras-chave: *cultura visual; imagem em movimento; cinema português; Arouca.*

Abstract: *Filed in 1921 as part of the collaboration of Rino Lupo at Invicta Film, Mulheres da Beira resulted from the adaptation of the short story A Frecha da Mizarela by Abel Botelho. Thanks to the director's improvisation, the film distinguishes itself from the rest of the company's production due to the presence of outdoor filming.*

It is the presence of exteriors, filmed locally in Arouca and in its surroundings, which gives the film a great importance as a document. This study will focus on the Monastery of Arouca, singly mentioned in the original story and transformed into scenery and space for the film's action.

The appropriation of the real, pro-filmic, spaces and their recreations in the studio gives us another level of documentary reading. Besides being an important defining element of Arouca, the cinematographic convent also serves as one of the principal elements of the filmic narrative.

Keywords: *visual culture; moving image; Portuguese cinema; Arouca.*

INTRODUÇÃO

No âmbito da 6.^a Jornada de História da Arquitetura dedicada ao tema *Mosteiros e Conventos – Formas de (e para) habitar*, uma abordagem do filme *Mulheres da Beira*, realizado pelo italiano Rino Lupo (1888-1934) e estreado em 1923, pode parecer uma inusitada deriva para um campo paralelo. Após um visionamento do filme, recentemente editado em DVD pela Cinemateca Portuguesa, encontramos uma primeira

* FLUP- CITCEM. Email: hbarreira@letras.up.pt.

justificação para dele nos ocuparmos nos diversos planos em que o Mosteiro de Santa Maria de Arouca se encontra registado.

O filme é, assim, um excelente documento visual para a história do complexo de Arouca e para o seu estudo. Tanto quanto sabemos, trata-se do mais antigo registo do mosteiro em imagem em movimento, com a particularidade de possuir planos do seu interior. Contudo, em *Mulheres da Beira*, e como veremos, o mosteiro não se limita a existir no espaço pró-fílmico¹ como mero cenário para a ação. Rino Lupo e a sua equipa transformam o mosteiro num «convento cinematográfico»², pleno de vida, e em torno do qual gira a existência da comunidade e, por contaminação, da personagem principal.

Com a valência documental do filme coexiste, deste modo, uma dimensão ficcional que não só completa, imaginativamente, os registos do complexo monástico, como também lhe empresta um sentido. Para um recetor incauto, as imagens do convento cinematográfico podem ser tomadas como uma reconstituição histórica, demonstrando-se a admirável facilidade com que a técnica cinematográfica conseguia, desde muito cedo, criar narrativas convincentes.

Uma questão se afigura como fundamental: o que separa e o que aproxima o convento cinematográfico do Mosteiro de Santa Maria de Arouca? Revela-se, deste modo, necessário analisar as várias possibilidades de presença do mosteiro em *Mulheres da Beira*. Para tal, foi necessário trabalhar a cópia digital do filme, bem como proceder à sua contextualização. Tornou-se possível, graças a repetidos visionamentos, analisar as imagens com o cuidado necessário para atentarmos nos aspetos técnicos e estéticos inerentes à sua construção³. Esta análise foi acompanhada de um levantamento fotográfico realizado *in loco*, tendo como referente os planos do filme. Optámos por organizar um sistema de referenciação de excertos tendo por base a identificação do âmbito temporal do filme do qual foram extraídos e a sua identificação por uma letra, ou por um número⁴.

Paralelamente, foi necessário documentar e analisar os aspetos de produção do filme e a sua equipa técnica⁵, de modo a podermos contextualizar a construção das suas imagens e aprofundar o recorte da análise. Dado que o filme resulta da adaptação do conto *A Frecha da Mizarela* de Abel Botelho (1854-1917)⁶, publicado

¹ Utilizamos o conceito de Étienne Souriau.

² Como veremos, quer no filme, quer no conto de Abel Botelho, o mosteiro é designado por «convento» pelo que, com um propósito operativo, utilizaremos a expressão «convento cinematográfico» para designar o pretenso Mosteiro de Arouca do filme.

³ Sobre as possibilidades do estudo da imagem em movimento, *vd.* BARREIRA, 2017.

⁴ *Vd.* Tabela 2.

⁵ Incluímos, no final, uma ficha técnica do filme. *Vd.* Tabela 1.

⁶ BOTELHO, [1917]. Tendo por base a primeira e a segunda edições, de 1917, que à semelhança das seguintes, apresentam ligeiras alterações ao conto datado de outubro de 1883.

na coletânea *Mulheres da Beira* em 1898, optámos por uma análise comparativa de modo a identificarmos os contributos originais de Rino Lupo e da sua equipa.

A melhor fonte para a contextualização dos aspetos de produção do filme é o estudo que Tiago Baptista dedicou ao realizador⁷ que, pela sua qualidade e atualidade, serviu de referência documental para esta abordagem. Com exceção deste trabalho e dos textos que acompanham a edição em DVD⁸, a maioria das referências ao filme e ao seu realizador são muito breves e carecem de documentação. Para este artigo contribuíram igualmente duas abordagens anteriores, da nossa autoria, a *Mulheres da Beira*, quer numa entrada para o catálogo *Cister no Douro*⁹, quer na nossa tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa¹⁰.

1. DO CONTO AO FILME

A presença de Arouca na obra de Abel Botelho foi já objeto de um estudo aprofundado por parte de António Manuel S. P. Silva¹¹, no qual são explorados os espaços selecionados pelo escritor, a maneira como este os descreve e a relação de Abel Botelho com os locais que figuram no seu conto *A Frecha da Mizarela*.

Em *A Frecha da Mizarela*, cuja ação é localizada na década de 70, Abel Botelho narra as desventuras de Ana, que vivia com seu pai numa miserável casa na aldeia de Gondra. Obrigada por este a vender pão, que iria buscar a Arouca, dá por si a percorrer as serranias rumo à vila, antevisão da vida citadina que ambicionava encontrar no Porto. Sonhando com um desfecho que a afastasse da rudeza do campo, fica indiferente ao amor do pastor André e, em Arouca, cede aos avanços do Fidalgo da Mó. A tragédia depressa se revela na sua verdadeira dimensão quando, grávida e abandonada pelo Fidalgo, Ana se depara com um André furioso ao reconhecer a sua condição. Incapaz de lidar com a sua situação, e contemplando a Frecha da Mizarela, despede-se de André, que, entretanto, a perdoara, abandonando-se a uma morte que a orografia propiciara.

Demorando-se nas descrições dos aspetos naturais e moldando, através deles, a peripécia e o seu desenlace, Abel Botelho convida a uma adaptação plena de cenas de exteriores, idealmente captadas nos locais de origem. É, porém, parco na descrição de situações, preferindo explorar as patologias que enfermavam os temperamentos das suas personagens¹², providenciando, deste modo, um menor número de elementos visuais para uma cinematografia ainda adversa das subtilizas¹³, com a

⁷ BAPTISTA, 2008.

⁸ *Vd.* Tabela 1.

⁹ BARREIRA, 2015.

¹⁰ BARREIRA, 2017.

¹¹ SILVA, 1994.

¹² BAPTISTA, 2008: 89-90.

¹³ BARDÈCHE, BRASILLACH, 1938: 154.

natural exceção das experiências vanguardistas, e criada em função de um público com notória incapacidade para as assimilar.

Em agosto de 1921, Rino Lupo chega à empresa de produção cinematográfica portuense Invicta Film, apresentando-se como um experiente realizador com um vasto percurso internacional. Os compromissos já assumidos e o elevado volume de trabalho poderão explicar a contratação de um desconhecido, ao qual é entregue a realização de uma adaptação do conto, que deveria ser rodada e montada até outubro do mesmo ano¹⁴.

É, então, constituída uma equipa técnica formada por Rino Lupo, na realização, Henrique Alegria, como diretor artístico da empresa, e Artur Costa de Macedo, na direção de fotografia¹⁵. Este, além das colaborações nos primeiros filmes de Leitão de Barros, filmara diversos documentários e atualidades cinematográficas antes da sua vinda para a Invicta¹⁶. A rodagem do filme, que deveria terminar em outubro de 1921, iniciou-se na viragem para setembro e terá terminado a 10 de novembro, depois de aprovado um adiamento para o prazo máximo de 15 de novembro, quando a montagem do primeiro positivo deveria estar concluída¹⁷. Sabemos que, ainda em novembro, Rino Lupo, Artur Costa de Macedo e Henrique Alegria se deslocaram a Lisboa para filmarem diversas cenas para *Mulheres da Beira*, questionando-se Tiago Baptista se não se trataria do conjunto de cenas de interiores que poderia ter sido filmado num teatro lisboeta¹⁸.

Por razões que não se encontram ainda esclarecidas, o processo de edição terá decorrido em Paris, nos laboratórios da Pathé, em janeiro de 1922¹⁹. O procedimento era pouco habitual, visto a empresa dispor de laboratórios próprios, e denotava já um atraso em relação aos compromissos estabelecidos. À montagem estão tradicionalmente associados Georges Pallu, o realizador contratado pela Invicta, e Mme Meunier²⁰, embora as dúvidas persistam sobre o envolvimento de Lupo. A responsabilidade pelo atraso da estreia, mais de um ano após o final da rodagem e quando Rino Lupo se havia já desvinculado da Invicta, é geralmente imputada ao realizador, embora, como defende Tiago Baptista, deva ser igualmente considerada a planificação da produção da própria empresa²¹.

As inconsistências persistem ainda nos restantes dados disponíveis sobre o filme, mas neles não nos demoraremos, salientando, porém, a dificuldade que será

¹⁴ BAPTISTA, 2008: 88.

¹⁵ É de salientar ainda Pedro da Fonseca, assistente de realização, cujo papel terá sido muito valorizado por Rino Lupo. BAPTISTA, 2008: 220.

¹⁶ BAPTISTA, 2008: 96. Sobre as ligações entre Artur Costa de Macedo e a passagem para o sonoro, *vd.* BARREIRA, 2017.

¹⁷ BAPTISTA, 2008: 95.

¹⁸ BAPTISTA, 2008: 95-96.

¹⁹ BAPTISTA, 2008: 96.

²⁰ BAPTISTA, 2008: 282.

²¹ BAPTISTA, 2008: 89.

perceber, em sentido estrito, as responsabilidades de Rino Lupo no produto final, nomeadamente nas sequências referidas, mais devedoras da montagem, e em todos os desvios presentes na adaptação do conto de Abel Botelho. O filme foi bem recebido pela crítica, louvado pelo seu carácter nacionalista, patente na forma como eram captadas as belezas naturais do país, constituindo, nas suas interrupções da narrativa, autênticos momentos de contemplação da paisagem²².

A paisagem que seduzira o escritor abunda nas inúmeras vistas tomadas na região de Arouca. Em muitas delas, a fotografia demora-se em panorâmicas enfatizando os jogos de luz, e, sobretudo, torna a paisagem personagem, trabalhando a sua relação com as figuras através da manipulação da escala. O pitoresco da natureza cede lugar, em outras cenas, ao pitoresco dos costumes regionais. Tal é visível na representação das mulheres de Arouca, ricamente vestidas e adornadas, nas cenas com o moleiro, e na sequência da festa, com verdadeiros desfiles de *tipos* saídos de pinturas e peças de teatro de costumes regionais por entre os quais os bem mais autênticos habitantes da vila fazem cândidas aparições. Os numerosos exteriores, que marcam o filme com a sua beleza e frescura, em claro contraste com a produção anterior da *Invicta*²³, são igualmente reveladores do processo criativo de Rino Lupo, muito baseado na liberdade de improvisação e no aproveitamento das possibilidades dos locais que ia descobrindo. Um dos exemplos mais demonstrativos surge para ilustrar a curiosidade de Ana sobre a cidade do Porto:

*Por vezes, ao ouvir falar das maravilhas do Porto, da sua Torre dos Clerigos, do seu Palacio, da extranha animação da sua Ribeira, questionava importunamente o pae com um chuvaireiro de interrogações*²⁴.

No filme, é através do testemunho de Tia Maria que a cidade é descrita numa ilustração quase direta das palavras de Abel Botelho²⁵. Juntamente com os planos da conversa entre Tia Maria e uma atónita Ana, são incluídos três planos da cidade: uma panorâmica captada a partir da cota alta de Vila Nova de Gaia, um plano da torre da Igreja dos Clérigos e um plano de um conjunto de embarcações ancoradas no cais da cidade.

Por contraste, o Mosteiro de Santa Maria de Arouca é apenas mencionado uma vez em todo o conto, na passagem em que Ana recebe, plena de entusiasmo, as ordens do pai para ir a Arouca buscar pão para vender na aldeia:

²² BAPTISTA, 2008: 96-97.

²³ PINA, 1986: 37.

²⁴ BOTELHO, [1917]: 12.

²⁵ Tabela 2 – Sequência A.

A filha aceitou radiante a proposta da nova ocupação. Ir vêr Arouca e o seu convento! Que ventura! E depois, aquellas casas caiadas, com caixilhos de vidraça, e a estrada a macadam, alva como uma fita de nastro, zigzaguear, a brilhar... e os homens, os fidalgos de lá²⁶.

No filme, conseguimos encontrar referências mais ou menos alargadas ao mosteiro em dez sequências cinematográficas²⁷. A organização sequencial dos excertos torna evidente a presença sistemática do convento ao longo da ação. Assim, encontramos-lo mencionado quando Ana ainda sonha com a ida a Arouca (Sequência 01) e quando chega a Arouca e vê do Fidalgo da Mó (Sequências 02 e 03). Do mesmo modo, é junto ao convento que o Fidalgo vê Ana e faz a sua primeira aproximação em pleno ambiente de festa (Sequências 04 a 06). Por outro lado, é no convento que Ana aprende a ler e aprende a doutrina (Sequências 07 e 08), e é o próprio convento que testemunha a preparação da sua fuga (Sequência 09) e atesta a sua condenação (Sequência 10).

Longe de ser uma fugaz referência, o convento cinematográfico está presente nos principais momentos da ação. Como explicar as diferenças entre o conto e o filme? Uma primeira hipótese é o seu enquadramento nos objetivos da própria Invicta Film. A presença dos exteriores característicos poderia, deste modo, estar relacionada com o empenho em mostrar a «paisagem» e os «monumentos portugueses» a olhos urbanos e estrangeiros²⁸. Rino Lupo, numa entrevista à «Cine Revista», em novembro de 1921, parece salientar as diferenças entre conto e filme, assumindo que o «enriquecimento» da narrativa estaria diretamente relacionado com as características do local:

Li avidamente aquele punhado de páginas e, à medida que as percorria, comecei, através das suas linhas, a dar largas à minha fantasia, permitindo-me enriquecer de detalhes e de pormenores, aquele descritivo singelo, de onde não ressaltam nem indicações nem factos absolutamente concretizados. Procurei seguidamente a região onde a parte culminante do drama tinha de desenrolar-se. Levaram-me a Arouca e eu fiquei positivamente deslumbrado. Fui às margens do Caima e a minha alma de artista enterneceu-se, apaixonou-se, perante tão grandioso quadro. Sim, aquele deveria ser o cenário [argumento] da obra a que ia meter ombros.

[...]

²⁶ BOTELHO, [1917]: 13.

²⁷ Tabela 2 – Sequências 01 a 10.

²⁸ Sobre este assunto, *vd.* BAPTISTA, *org.*, 2003.

*Se me consente o paradoxo, eu, como meteor-en-scène, sou um pintor. Deixo accionar, livremente, toda a minha fantasia, vejo os aspectos e os panoramas, fixo-os e idealizo depois o quadro a reproduzir*²⁹.

Os pormenores do processo e da própria adaptação são apenas razoavelmente conhecidos, mas é possível perceber um pouco do *modus operandi* do realizador. Embora o conto seja seguido de perto por Lupo³⁰, aspeto que se destaca numa primeira análise, é necessário atentar no modo como o «descritivo singelo» foi «enriquecido de detalhes e de pormenores» na tradução para uma linguagem da imagem como a cinematografia. É perceptível um olhar que sintetiza e transpõe os diversos elementos do conto, e das suas matrizes regionalistas, em quadros tipificados, descritivos e visualmente cativantes, ainda devedores de um tardo-romantismo que era bem patente na pintura coeva de feição mais conservadora e que respondia ao gosto generalizado do público.

A divisão da ação em «quadros», característica da cinematografia muda, permitia, além das oportunidades para os «quadros» de paisagem, a introdução de diversos momentos humorísticos e anedóticos que suavizavam as características agrestes do conto. A já referida resistência desta cinematografia à subtileza poderá explicar as diversas evidências de processos de simplificação e de clarificação da ação inerentes à adaptação do conto. Comparando dois momentos do conto com a sua adaptação fílmica conseguimos compreender algumas destas estratégias.

Abel Botelho apresenta a natureza de Ana através de uma implacável descrição das suas características:

*Era imensamente ignorante; mas o seu temperamento nervoso, ávido de comoções, de bulício, de coisas novas, dava-lhe não raro dolorosas aguilhadas na curiosidade, que a punham scismadora e triste, porque antevia no mundo o que quer que fosse de bello, de ruidoso, de vivido e scintillante, que lhe era defezo conhecer e gosar*³¹.

Procurando traduzir a disposição da sua personagem principal, Rino Lupo opta por reforçar as possibilidades cómicas das situações em que a coloca, potenciando a figura e as capacidades de representação de Brunilde Júdice. Assim, quando Ana sabe que vai para Arouca, confia a uma galinha a sua alegria³². Exasperada pela ausência de resposta, diz-lhe: «És bruta... não sabes nada!...».

²⁹ Transcrita na íntegra em BAPTISTA, 2008: 219-220.

³⁰ BAPTISTA, 2008: 219-220.

³¹ BOTELHO, [1917]: 12.

³² Tabela 2– Sequência 01. Como vimos, é esta a primeira referência ao Mosteiro no filme.

Um outro exemplo pode ser encontrado no trágico desenlace da ação. Abel Botelho apresenta-nos Ana na sua relação com a paisagem atemorizante da Frecha da Mizarela, deixando implícito o impacto deste encontro na sua decisão de pôr termo à vida:

*Anna estava ali assim, em pé, na attitude de quem escuta, quasi sobre a face das aguas, que lhe formavam um pedestal magestoso e casto, e recortando opacamente o seu vulto cheio e ondular no puríssimo azul claro a atmosfera, ain mal desperta para o dia que despontava*³³.

No filme, Rino Lupo recorre a uma personificação da culpa de Ana³⁴. Na mesma paisagem descrita pelo escritor, Ana deambula e vê aparecer uma figura fantasmagórica vestida de branco que aponta na direção da queda de água. A evidente trucagem técnica, que permite a aparição e o desaparecimento da figura, confirma a sua pertença a um universo sobrenatural, ou, numa leitura alternativa, a um mundo interior, e enfatiza o seu carácter de metáfora visual. Salienta-se, assim, o modo como Lupo, ou a Invicta, se distanciaram, uma vez mais, do conto de Abel Botelho que poderiam ser menos bem recebidos por parte do público transformando-os em situações visualmente apelativas e facilmente assimiláveis.

A contextualização da produção que temos vindo a fazer permite acrescentar duas novas propostas de leitura para compreendermos a presença do Mosteiro de Santa Maria de Arouca. Em primeiro lugar, e como testemunha o próprio realizador, o contacto com Arouca e a sua região impressionou-o sobremaneira. A generosa presença do convento cinematográfico pode, deste modo, ser vista como um documento da importância que o complexo assumia na vila de Arouca que o realizador encontra em 1921. Por outro lado, não podemos deixar de enquadrar o importante papel que o convento assume na narrativa nos vários processos de transformação do naturalismo literário de Abel Botelho num realismo cinematográfico assaz mitigado e romantizado por Rino Lupo.

2. A CARACTERIZAÇÃO DO CONVENTO CINEMATográfico

A caracterização do convento cinematográfico deverá ter em conta o próprio processo de construção das imagens cinematográficas³⁵. Para além de um espaço físico, diante da câmara, é necessário perceber que a técnica cinematográfica é fortemente condicionada pelas características do equipamento fotográfico que permite o seu registo. Assim, e como é notório em vários planos do filme, muitas das cenas de interior

³³ BOTELHO, [1917]: 34.

³⁴ Tabela 2 – Sequência B.

³⁵ Sobre este assunto, *vd.* BARREIRA, 2017.

são, na realidade, filmadas em estúdio ou em *plateau* improvisado ao ar livre. Nesta sequência³⁶, percebemos como os planos de um interior rodado numa localização desconhecida, mas em que são evidentes as características da iluminação natural, aproveitadas inclusivamente para um efeito de contraluz, são combinados com os planos rodados na aldeia.

Estamos, assim, na essência da linguagem cinematográfica, que alimenta a força anímica das suas imagens quer com a captação do movimento dentro do quadro, quer com a montagem de vários planos independentes. O novo sentido que a montagem confere às imagens, estabelecendo entre elas relações espaciotemporais que lhes são, em muitos casos, alheias, tem por base a criação de um efeito de continuidade entre os planos. A ausência de dados sobre a montagem não nos permite, contudo, precisar quais seriam os intentos de Lupo³⁷.

Na Sequência 02³⁸, o Mosteiro de Santa Maria de Arouca faz a sua primeira aparição no filme. O espaço pró-fílmico é Arouca, podendo-se, à luz dos dados que apresentámos, localizar cronologicamente a rotação entre setembro e novembro de 1921. É através do olhar de Ana que vemos o convento cinematográfico pela primeira vez. A jovem depara-se com a imponência da fachada da igreja e de todo o alçado norte do mosteiro, numa vista tomada de nascente para poente, com a entrada da igreja em primeiro plano. A centralidade do mosteiro é também perceptível na escolha dos espaços da vila em que a ação decorre, formando e projetando da ideia de um perímetro reduzido com o mosteiro como pano de fundo, com destaque para a Praça Brandão de Vasconcelos, antiga Praça da Vila, muito alterada nos finais do século anterior³⁹, e na qual Ana toma consciência da sua simplicidade ao constatar a elegância das mulheres de Arouca.

O convento cinematográfico assume, desde logo, um papel importante na corporização da dicotomia cidade-campo tão ao gosto de Abel Botelho como da cinematografia da época⁴⁰, firmando-se na oposição entre os vícios da vila, prefiguração da cidade, e na pureza do campo, bem como nas duas personagens-tipo que lhe dão expressão, respetivamente o fidalgo e o pastor. É também esse o sentido da sequência seguinte (Sequência 03⁴¹), igualmente rodada em Arouca e na qual a equipa tirou partido de alguns dos edifícios anexos à cerca, como a Hospedaria de Cima⁴². É aqui,

³⁶ Tabela 2 – Sequência C.

³⁷ Contribui igualmente para esta ressalva, o facto de o mais recente restauro procurar ser uma versão aproximada da montagem original, estreada em 1923, e que terá conhecido diversas alterações, tal como é indicado no início da edição digital em DVD. *Vd.* Tabela 1.

³⁸ Tabela 2 – Sequência 02.

³⁹ ROCHA, 2011: 236-253.

⁴⁰ BAPTISTA, 2008: 90-91.

⁴¹ Tabela 2 – Sequência 03.

⁴² ROCHA, 2011: 275.

com o convento como pano de fundo, que Ana se impressiona, pela primeira vez, com os fidalgos que observa na escadaria.

Na Sequência 05, rodada igualmente em Arouca, o convento assume um novo papel ao integrar uma sequência mais alargada, à qual voltaremos, que começa com o entretítulo «Era dia de festa em Arouca»⁴³. O edifício torna-se agora o lugar das sociabilidades, cenário para a festa religiosa e para a festa profana, sendo este o lugar do encontro de Ana com o Fidalgo. Decidido a conquistá-la, o Fidalgo traça desde já o destino da protagonista: «... mais hoje, mais amanhã serás minha!...». Para este episódio tão intrínseco à piedade popular, e às manifestações profanas a ela associadas, catalisadores de sociabilidades com as quais o público facilmente se identificaria, é assim transposta, uma vez mais, a dicotomia cidade-campo.

A festa continua na Sequência 06, junto ao cruzeiro que, ainda hoje, se encontra no alinhamento da fachada da igreja. Surge uma nova oportunidade para a inclusão de elementos de pitoresco que contribuem para a criação de uma imagem do mundo rural para o consumo urbano. Um conjunto de músicos tradicionais anima uma dança que parece oscilar nas suas matrizes folclóricas. Com todas as figuras trajadas a rigor, depreendemos que a sua inclusão na narrativa não tenha resultado de um dos fortuitos encontros do realizador. Embora não o possamos comprovar, tal não nos espanta, à luz da já referida valorização dos aspetos «nacionais» dos filmes produzidos pela empresa.

Ao contrário do que vimos nas sequências anteriores, nas Sequências 07 e 08, o convento cinematográfico é já inteiramente construído em estúdio. Os dados que conhecemos permitem levantar a hipótese de se tratar de alguns dos interiores rodados no teatro lisboeta em novembro de 1921. Aqui, Ana, sob a orientação da Madre Superiora, interpretada pela sua mãe, Maria Júdice da Costa⁴⁴, aprende a escrever (Sequência 07⁴⁵) e recebe os princípios da doutrina cristã (Sequência 08⁴⁶).

O cenário é muito simples, parcamente decorado e mobilado de modo a evocar o pretendido ambiente religioso. Este cenário será ainda utilizado para o reencontro de Ana com a Madre Superiora, numa repetição que poderá ter eventuais fins narrativos. Na Sequência 08, vemos um recanto do espaço principal, de reduzidas dimensões, utilizado para os ensinamentos religiosos da jovem. A definição do espaço limita-se a uma parede de fundo com um nicho onde se vê um sofrível vão em arco apontado. A má qualidade do trabalho da direção de arte, sobretudo no que diz respeito à pintura, é evidente e terá merecido várias críticas negativas em 1923.

⁴³ Nesta divisão integra as Sequências 04 a 06.

⁴⁴ Tabela 1.

⁴⁵ Tabela 2 – Sequência 07.

⁴⁶ Tabela 2 – Sequência 08.

O convento cinematográfico presta-se, assim, a servir quer de memória da comunidade religiosa que nele residiu, quer do seu papel na vila de Arouca, como local de acesso à instrução e aos valores da moral cristã. Por outro lado, assistimos aqui à introdução de um elemento que ecoa e amplifica a significação da dicotomia cidade-campo. Originando momentos cómicos que procuram traduzir visualmente as debilidades intelectuais e morais da personagem, as duas cenas enquadram-se novamente na estratégia de simplificação e tradução das descrições analíticas de Abel Botelho e na sua transformação em situações concretas de fácil apreensão. Narradas por Ana à Tia Maria e compostas por diversos planos, as cenas são acompanhadas dos intertítulos que esclarecem a atitude demonstrada pela expressão da jovem.

Rino Lupo dá, deste modo, um duplo sentido ao papel do convento como memória. Em primeiro lugar, o convento é cenário para uma imaginativa reconstrução da comunidade religiosa, permitida pelo carácter de recriação histórica de uma ação que tivera lugar no passado e que, como veremos, ocupa outras sequências. Em segundo lugar, o convento cinematográfico funciona também como comentário da personagem de Ana, à semelhança da aparição da figura de branco a que já aludimos.

Na Sequência 09⁴⁷, a penúltima em que figura o convento cinematográfico, é novamente ele que empresta os seus elementos ao espaço criado por Rino Lupo, atuando como cenário e testemunha da preparação da fuga de Ana. A importância destes breves planos reside, sobretudo, no valor documental das imagens do portal de acesso ao mosteiro, antes da sua demolição e posterior reconstrução. Salienta-se, assim, o seu contributo para o estudo do complexo e da sua igreja, registando alguns dos seus aspetos antes das principais intervenções de que seria objeto ao longo do século XX, com destaque para as obras de restauro a cargo da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais iniciadas em 1936⁴⁸.

Por fim, na Sequência 10⁴⁹, voltamos ao estúdio e ao cenário em que Ana aprendera a escrever. A sequência tem como elemento principal um extenso plano aproximado de Ana lançada aos pés da Madre Superiora, em que o expressivo diálogo visual permite a economia da fala escrita, contando apenas com um entretítulo que permite uma progressiva transição para o desfecho da cena, em que a Madre deixa Ana entregue à sua sorte, na impossibilidade de atender às suas súplicas: «Tu n'esse estado?... oh!... não! não podes ficar aqui. Vae e que deus te acompanhe».

O convento cinematográfico funciona agora como uma personagem coletiva, atuando como repositório e voz da moralidade. Ana vê no convento a esperança do auxílio, contudo, será justamente o reencontro com a Madre Superiora, e subsequente

⁴⁷ Tabela 2 – Sequência 09.

⁴⁸ ROCHA, 2011: 439-450.

⁴⁹ Tabela 2 – Sequência 10.

repúdio, que precipita o desfecho trágico, ao prenunciar e sancionar a iminente proscrição de Ana pela comunidade.

Sem alternativa, a jovem deambula pelas serranias, parando junto a um cruzeiro⁵⁰. Este plano articula-se com um outro, onde, diante da paisagem, assistimos a uma primeira aparição da já referida figura de branco, ainda isolada. Aproximando-se da Frecha da Mizarela, tem lugar a aparição da figura a Ana, parecendo ecoar o gesto da Madre Superiora. Podemos estar, deste modo, perante o reforçar do papel do convento cinematográfico no cerne da ação, funcionando a sua imagem, ainda que em alusão, como catalisador do desfecho.

3. «ERA DIA DE FESTA EM AROUCA» — A CONSTRUÇÃO DO CONVENTO CINEMATOGRAFICO

A partir da caracterização do convento cinematográfico, tendo por base os principais elementos que lhe dão expressão e significação ao longo da narrativa fílmica, é possível perceber não só o seu importante papel na ação, mas também um evidente afastamento do simples registo do edifício tal como este se encontrava em 1921. Até agora, e como vimos, o convento cinematográfico compõe-se de exteriores captados *in loco* e por imaginativos interiores construídos em estúdio. Está, porém, por esclarecer qual a relação entre os interiores do convento e os espaços do mosteiro. A Sequência 04⁵¹ é aquela que melhor documenta a conceção do espaço recriado por Rino Lupo e onde podemos encontrar as estratégias utilizadas para a sua representação cinematográfica. Dada a sua complexidade, optámos por isolá-la do alinhamento temporal que temos vindo a apresentar, de modo a evidenciarmos também, com a sua análise, alguns dos riscos inerentes a uma leitura direta da imagem em movimento como documentos.

Precedida pelo entretítulo «Era dia de festa em Arouca», a sequência é aparentemente composta por imagens de uma romaria que teria lugar na vila de Arouca, a qual incluiria uma procissão, bem como por alguns planos rodados no interior da igreja. Com esta sequência definia-se igualmente o papel do convento cinematográfico na ação, nele ocorrendo o encontro entre Ana e o Fidalgo já decidido a conquistá-la e que a seguira desde a entrada para a igreja, e sendo cenário para os pitorescos quadros de costumes, integrados na ação, ou a esta acessórios, como as danças junto ao cruzeiro, que enriqueciam o filme e lhe emprestavam o tão desejado carácter português.

A montagem de toda a sequência poderia até procurar representar as festas em honra da Beata Mafalda, realizadas em maio, embora as datas apontadas para a rodagem contrariem, naturalmente, a possibilidade do seu registo. Tendo por base os elementos que conhecemos, podemos estimar que a rodagem, à semelhança dos

⁵⁰ Tabela 2 – Sequência D.

⁵¹ Tabela 2 – Sequência 04.

restantes planos de Arouca, teria tido lugar entre setembro e novembro de 1921. Assim, podemos estar perante um registo dos festejos da Senhora da Mó, que têm lugar, habitualmente, a 7 e 8 de setembro. Contudo, segundo A. Videira Santos:

Lupo, como já vimos, chegou ao Porto em Agosto de 1921 e logo nesse mês se deslocou com a equipa de filmagem e artistas para a região de Arouca, tendo inclusivamente aproveitado os festejos à Senhora de Lurdes que se realizaram em Nespereira, entre aquela localidade e Cinfães, a 28 e 29, para fixar diversos aspectos da grande procissão e do arraial, incluindo nalgumas cenas um elemento do elenco feminino [Brunilde Júdice]⁵².

Estamos, assim, perante uma hábil aplicação das técnicas que permitem à cinematografia construir uma geografia criativa ou paisagem artificial, tendo por base a manipulação das relações espaciotemporais entre os planos individuais através de uma síntese orientada pela narrativa e assegurada pelo processo de montagem das imagens. Tal permitiu a Lupo colocar em Arouca uma animada e pitoresca romaria que não só contribui para o desenrolar da ação, mas também intensifica o papel da vila enquanto propiciadora da perdição de Ana. A análise da sequência permite acompanhar o processo em detalhe.

A «festa» começa com um plano da torre sineira da capela da Misericórdia. O plano seguinte mostra-nos o largo do Mosteiro, filmado de este para oeste, engalanado e animado por uma concorrida romaria. Em seguida, vemos aproximar-se a procissão, através de uma vista já tomada na Nespereira. Este plano é intercalado com um outro em que Ana, chegando às imediações do mosteiro, pelo caminho habitual, se aproxima da câmara e demonstra o seu entusiasmo por ver a procissão. Num novo plano, Ana aproxima-se do moleiro explicando o seu contentamento e afastando-se novamente, reaparecendo numa nova vista tomada em Nespereira, onde observa a procissão ao longe. É notório o esforço pelo respeito da continuidade, já canónica na cinematografia de então, na direção de olhares e entradas e saídas das personagens, reforçando-se, deste modo, a coesão entre planos tão díspares e assegurando o logro. No plano seguinte, Ana encontra-se junto à multidão observando a procissão de perto. No alpendre de um edifício, possivelmente localizado em Arouca, os três fidalgos, juntamente com cinco mulheres em trajes pretensamente regionais, observam aquilo que depreendemos ser a procissão. A câmara aproxima-se dos fidalgos no plano seguinte e percebemos que a atenção destes recaía especialmente sobre uma jovem «bem bonita». Percebemos, através do plano seguinte, novamente rodado em Nespereira, que se tratava de Ana,

⁵² BAPTISTA, 2008: 255, nota 20. Não tivemos acesso à obra original, não editada, pelo que recorremos à transcrição feita por Tiago Baptista.

que continua a observar a procissão junto da multidão. No último plano que vemos de Nespereira, Ana afasta-se da multidão, sendo então *seguida*, em novo plano rodado em Arouca, por um Fidalgo da Mó já decidido a conquistá-la. Um outro plano mostra-nos o portal da capela da Misericórdia, onde era ainda visível o gradeamento, identificável pelo desenho dos elementos na lateral direita. Seguindo a multidão, Ana entra no templo, sob o olhar atento do Fidalgo, captado num outro plano ao qual se segue um novo, em que o vemos assomar-se à entrada da capela. Percebemos, através de um entretítulo, que estamos perante o túmulo da «Rainha Santa», e, por meio de dois planos captados no interior da igreja do mosteiro, vemos Ana junto ao túmulo de Mafalda.

Um novo plano do Fidalgo permite-nos perceber que este observa Ana, sendo, todavia, impossível perceber onde terá sido tomada a vista, dado não conseguirmos reconhecer a estrutura, aparentemente pétrea, que lhe serve de cenário. Seguem-se os dois planos de uma celebração no interior de uma igreja recriada em estúdio e, por fim, um novo plano do portal da capela da Misericórdia, de onde sai Ana juntamente com o povo, precedendo as cenas da festa no exterior do mosteiro (Sequência 05).

Estamos, deste modo, perante, pelo menos, três espaços distintos: Arouca, Nespereira e um cenário. Ao contrário do que vimos nas restantes sequências, encontramos aqui os únicos planos rodados no interior da igreja do mosteiro, os quais eram extremamente raros à época, tendo em conta a quantidade de luz necessária para tornar possível a fotografia em movimento. Do mesmo modo, a recriação do espaço da mesma igreja em estúdio é agora claramente articulada na montagem com imagens do seu referente real, permitindo estabelecer uma relação de identificação direta e inequívoca.

Começamos pela sequência que regista o interior da igreja do mosteiro, a qual se reduz a dois planos do túmulo da Beata Mafalda, nos quais o sabor documentarista anunciado pelo entretítulo é atenuado pela anedótica presença de uma piedosa Ana. O primeiro é uma panorâmica que, partindo da jovem, se aproxima do retábulo, ao nível do altar, repleto de sacras, e permitindo entrever aquilo que nos parece ser a sombra do operador manivelando. O segundo plano é mais afastado, e nele vemos Ana aproximando-se do túmulo, já visível na totalidade, embora maculado por uma sombra que se projeta sobre o altar. Em ambos é possível apreciar a aparatosa ornamentação, com a banquetta, as flores, sacras e reposteiros, bem como uma coluna com um anjo-tocheiro, constituindo um precioso registo do interior da igreja nos anos 20. As referidas sombras resultarão, possivelmente, das difíceis condições de captação, fruto da iluminação do espaço que, pesem embora as suas características, seria, todavia, insuficiente para a sensibilidade das películas coevas, pelo que se terá recorrido a espelhos ou outros mecanismos de direcionamento da luz.

As imagens de interiores documentam, assim, um duplo habitar do mosteiro. Por um lado, o habitar temporário da câmara e da equipa é evidenciado pelas imagens

registadas sendo o processo, como vimos, captado, ainda que inadvertidamente, no interior dos próprios planos. Por outro lado, as imagens registam fragmentos da relação da comunidade de Arouca com a sua igreja em 1921, através da armação do altar, possivelmente relacionada com a festa.

Do mesmo modo, testemunham igualmente uma vontade de reinvenção de um espaço habitado e da sua desaparecida comunidade religiosa, a qual encontra expressão na recriação de uma celebração no interior da igreja. A recriação dos interiores do mosteiro não prima, como vimos, pelas suas qualidades visuais, embora seja necessário considerar dois espaços diferentes: a igreja e as já analisadas dependências do convento. Pouco depois dos planos do túmulo de Mafalda, surgem dois planos de uma celebração religiosa na pretensa igreja do mosteiro. No primeiro vemos a nave da igreja e o coro das freiras, separados por uma grade muito simples. O duplo espaço é consideravelmente amplo, e nele podemos ver dois vãos de moldura simples, ao nível superior da parede lateral, e, ao nível inferior, uma fila de quadros. O ritmo é reforçado pela presença de pilastras, sendo visível, na primeira, uma pia de água benta. Copiosa quantidade de fiéis ajoelhados baixa a cabeça, persignando-se em seguida, enquanto o sacerdote, sob um púlpito, eleva a custódia, voltado para a câmara, que se localiza no lugar do altar, num ângulo que permite uma melhor apreensão do espaço. No coro são visíveis as religiosas que, no plano seguinte, são objeto de destaque. A câmara, por detrás das grades em primeiro plano, mostra-nos as pretensas monjas de Santa Maria de Arouca, ajoelhadas junto a um muito simples cadeiral tendo na frente a Superiora que delas se distingue pela expressividade.

Não dispomos de quaisquer dados sobre o espaço em que estes planos foram rodados, aparentando tratar-se de um cenário muito mais cuidado que os restantes. A articulação do espaço da nave e do coro bem como os elementos arquitetónicos e decorativos simplificam a igreja do mosteiro, resumindo-a sob a forma de uma imagem facilmente apreensível pelo público. A presença da grade, elemento fundamental e que, especialmente no segundo plano, é enfatizado pela relação com a câmara, evoca a clausura monástica e a divisão entre dois universos distintos, que Ana irá também conhecer. O cuidado com os elementos que compõem a elaborada descrição destas cenas é ainda visível nos chamativos hábitos das religiosas, embora sem preocupações de rigor com a Ordem de Cister, e na representação da elevação, plena de pitoresco. Atente-se, todavia, que o contacto que a equipa tomou com o espaço da igreja do mosteiro, sendo este o único que, comprovadamente, visitou, poderá ter informado a construção de um cenário, ou a procura de um local, que, dentro das suas limitações, permitisse evocar o espaço original.

As várias opções de planos e de montagem presentes na Sequência 04 evidenciam não só as limitações técnicas de 1921, mas também os diversos anacronismos nos quais a generalidade destas produções incorriam, mesmo nos grandes estúdios.

Por fim, a análise das dez sequências permite-nos perceber que o convento cinematográfico resulta da articulação de três espaços pró-fílmicos principais: o Mosteiro de Santa Maria de Arouca (exterior e interior), algumas arquiteturas da vila e os interiores recriados em estúdio. A utilização de outras arquiteturas locais, como a capela da Misericórdia, além da evidente vantagem económica, confere uma acrescida verosimilhança ao convento cinematográfico, estratégia que é também seguida na inserção da procissão da Nespereira em Arouca. À semelhança do que vimos para as filmagens de interior e de exterior, graças à montagem, os planos rodados em espaços diferenciados permitem construir, na narrativa, e para o observador, uma mais ou menos credível ilusão de um espaço único graças à imposição de novas relações espaciotemporais. Contudo, nas dependências do convento, não existe uma preocupação com o rigor na conceção do espaço. Na recriação do interior do espaço da igreja é notória a dimensão e a qualidade superiores do cenário, a utilização de um maior número de elementos e a intentada procura da definição de uma espacialidade similar à igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise do processo de construção deste convento cinematográfico foi possível perceber quer as qualidades da imagem em movimento como documento, quer os riscos inerentes à sua utilização, salientando-se a necessidade de uma leitura criteriosa e contextualizada desta fonte.

Em *Mulheres da Beira*, o convento cinematográfico tem um papel central e complexo, corporizando diversas valências que contribuem para a economia da narrativa. Assim, o convento é um elemento do mundo urbano, representando-o na dicotomia cidade-campo tão cara à época e que constitui o principal motor da tessitura dramática. Por outro lado, é um elemento ordenador dos espaços da ação, ao atuar como enquadramento e lugar das sociabilidades da comunidade no seio da qual se desenrola a peripécia. É também, nesse sentido, um complexo edificado com vida, habitado por uma comunidade religiosa e frequentado pelos habitantes da vila. Por fim, a sua comunidade religiosa atua como uma personagem coletiva, representando a *vox populi* moral que cauciona o desenlace.

O convento cinematográfico funciona, assim, como um elemento de coesão e de aproximação do público à ação, atuando como uma das estratégias de simplificação do conto original de Abel Botelho. A ausência de mais dados sobre a produção do filme impede-nos, porém, de perceber qual o papel de Rino Lupo na centralidade que o convento ocupa na narrativa, dado que é a montagem que assegura a sua construção.

Por fim, e atentando no papel do mosteiro na adaptação a filme do conto de Abel Botelho, percebemos que o convento não seria o do escritor, que apenas o refere, e terá antes resultado da ação que a presença do mosteiro exerceu sobre

Rino Lupo e a sua equipa, quer como edifício, quer como memória de uma comunidade. O perceptível entusiasmo de Lupo pelo documentar, mais ou menos efabulado, das terras e costumes onde a ação decorria, corroborado pelas suas palavras, e a experiência de Artur Costa de Macedo, resulta num conjunto de planos que, encecando ou registando, reinventam a imagem de um convento habitado e o colocam como parte integrante da narrativa.

Embora *Mulheres da Beira* seja um filme «ficcional», o valor documental das suas imagens é evidente. Do mesmo modo, salientam-se as valências da análise da sua construção para o estudo diacrónico dos lugares e das comunidades com elas relacionáveis. É assinalável o valor como registo das vistas tomadas no exterior e, sobretudo, no interior da igreja, bem como das práticas devocionais e religiosas coevas. Saliente-se ainda o valor da imagem em movimento para uma mais clara perceção dos espaços e da sua escala, potenciada pelo cruzamento com outros tipos de documentação.

Contudo, embora se trate de um documento valioso, o filme deve ser entendido numa tripla perspetiva. Em primeiro lugar, como documento de espaços pró-fílmicos concretos e com características diferenciadas e, em segundo lugar, como documento de um olhar inserido na cultura visual do seu tempo. Por fim, salienta-se igualmente a necessidade da desconstrução da narrativa na qual as imagens estão inseridas para a valorização das suas possibilidades como registos, dada a comunhão e a contaminação de sentido entre a narrativa ficcional e a implícita narrativa documental.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Sérgio C. (2002). *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora.
- BAPTISTA, Tiago, org. (2003). *Lion. Mariaud. Pallu. Franceses Tipicamente Portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- BAPTISTA, Tiago (2008). *As Cidades e os Filmes. Uma biografia de Rino Lupo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert (1938). *History of the film*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- BARREIRA, Hugo (2015). *Um «convento» de celuloide. Santa Maria de Arouca no filme Mulheres da Beira de Rino Lupo: Mosteiro de Santa Maria de Arouca (1921-23)*. In RESENDE, Nuno; SEBASTIAN, Luís, coord. *Cister no Douro*. Lamego: DRCN; Museu de Lamego; Vale de Varosa, pp. 168-181.
- BARREIRA, Hugo (2017). *Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- BOTELHO, Abel [1917]. *Mulheres da Beira*. 2.ª edição, refundida. Porto: Livraria Chardron.
- COSTA, Alves (1979). *Breve História do Cinema Português, 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- PINA, Luís de (1986). *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- ROCHA, Manuel Moreira da (2011). *A Memória de um Mosteiro. Santa Maria de Arouca (Séculos XVII-XX). Das Construções e das Reconstruções*. Porto: Edições Afrontamento.
- SILVA, António Manuel S. P. (1994). *Abel Botelho e a «Frecha da Mizarela» – imagens de Arouca na literatura oitocentista*. «Rurália». 3, 135-155.

Tabela 1. Ficha técnica de *Mulheres da Beira*

CÓPIA DIGITAL DO OBJETO	
Proveniência	LUPO, Rino, realiz. (2017 [1923]). <i>Mulheres da Beira. Os Lobos</i> . [DVD]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
Duração	74 minutos
Restauro	<p>«Este restauro recorreu, pontualmente, a dois materiais de primeira e segunda geração (alguns fragmentos do negativo câmara e uma cópia em nitrato com as tintagens originais) e, sobretudo, a um material intermédio (internegativo) tirado, no início dos anos 40, daquela mesma cópia em nitrato.</p> <p>Tanto a cópia como o internegativo dela tirada apresentavam problemas óbvios de montagem (e algumas ligeiras diferenças ente si) resultantes de uma remontagem posterior à estreia, mas cujo momento exacto não é possível datar – esta remontagem implicou a eliminação de vários intertítulos e acarretou a deslocação (e/ou simples eliminação) de muitos planos e sequências para fora da sua posição narrativa lógica.</p> <p>A montagem deste restauro pretende apresentar uma versão mais aproximada da cópia estreada em 1923: foram incluídos cinco planos novos (oriundos do negativo câmara subsistente) e foi reposta a ordem narrativa de todo o material existente.</p> <p>As tintagens originais foram reproduzidas fotograficamente segundo o método <i>Desmet</i>.»</p>
Outras notas	<p>Pelos artefactos presentes na imagem aparenta ser uma cópia para DVD a partir de um suporte magnético.</p> <p>A cópia não apresenta som.</p>
FILME	
Título original	<i>As Mulheres da Beira. Magnífico film português em 6 partes</i>
Outros títulos	<i>Funesta Ambição As Mulheres da Beira (UBI)</i>
Divisões	6 partes
Datas de estreia	1923-04-02 – Salão Central – Lisboa (UBI) 1923-06-05 – Olympia – Porto (UBI)
Equipa técnica	
Realizador	Rino Lupo (UBI)
Assistente de realização	Pedro da Fonseca
Direção de fotografia	Artur Costa de Macedo (UBI)
Direção de arte	Henrique Alegria (UBI)
Cenários	
Figurinos	
Montagem	Mme Meunier (UBI) Georges Pallu (UBI)
Produção	Invicta Film (UBI)
Produção executiva	Alfredo Nunes de Matos (UBI) Henrique Alegria (UBI)
Distribuição	Raul Lopes Freire (UBI)
Argumento	Rino Lupo – adaptação (UBI)
Estúdios	Invicta Film (UBI)
Laboratório	Invicta Film(UBI)
Intérpretes	
	Ana de Oliveira (UBI)

Pedro	António Pinheiro (UBI)
Aninhas	Brunilde Júdice (UBI)
Clara d'Orsay	Celeste Ruth (UBI)
Padeiro	Duarte Silva (UBI)
Madre Abadessa	Maria Júdice da Costa (UBI)
Fidalgo da Mó	Rafael Marques (UBI)
Outros dados	
Obra original	BOTELHO, Abel (1898). <i>A Frecha da Misarela</i> . In <i>Mulheres da Beira</i> . Lisboa: Empreza Litteraria Lisbonense. Disponível em < https://archive.org/stream/mulheresdabeira00botegoog#page/n12/mode/1up >. [Última consulta 19 dez. 2016].
Datas de produção	Rodagem setembro a novembro de 1921 (UBI)
Exteriores	Arouca; Mó; Porto; Lisboa (UBI)
Metragem	1663 m (Dicionário)
Película	35 mm (Dicionário)
Processo de cor e coloração	Viragem a sépia e tintagem
Velocidade	20 fotogramas por segundo (Dicionário)
Localização	Cinematca Portuguesa
Detento de direitos	Cinematca Portuguesa?

FONTES

UBI – CINEPT – Cinema Português. *Mulheres da Beira*. Disponível em <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2328/Mulheres+da+Beira>>. [Última consulta 19 dez. 2016].

Dicionário – RAMOS, Jorge Leitão (2012). *Dicionário do Cinema Português. 1895-1961*. Lisboa: Caminho, pp. 259-261.

Tabela 2. Excertos citados

Identificação do excerto	Tempo na cópia digital
Sequência 01	00:05:10 – 00:05:50
Sequência 02	00:10:29 – 00:11:26
Sequência 03	00:12:10 – 00:13:02
Sequência 04	00:17:54 – 00:22:25
Sequência 05	00:22:43 – 00:25:20
Sequência 06	00:26:39 – 00:26:56
Sequência 07	00:34:02 – 00:35:47
Sequência 08	00:35:47 – 00:37:37
Sequência 09	00:38:53 – 00:39:04
Sequência 10	01:13:23 – 01:16:42
Sequência A	00:15:12 – 00:17:18
Sequência B	01:24:11 – 01:24:38
Sequência C	00:31:32 – 00:32:20
Sequência D	01:18:32 – 01:20:00

