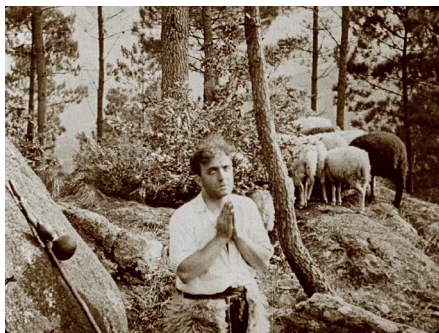


cinemateca portuguesa-museu do cinema

MULHERES DA BEIRA

Portugal, 1922

RINO LUPO



MULHERES DA BEIRA

1922 | preto e branco (com tintagens e viragens) | 88 min
black and white (with tinting and toning)

Realização/Director: Rino Lupo

Arouca. O trágico devaneio de Aninhas, uma jovem e bela camponesa que, por sonhos de riqueza e um fascínio amoroso, repele o afeto arrebatador de André, um rústico contemplativo. A volúvel Aninhas deixa-se enredar na funesta teia de sedução do Fidalgo da Mó que, uma vez entediado e com nova amante, acaba por desprezá-la...

Arouca. The tragic reverie of Aninhas, a young and beautiful peasant girl who, through dreams of wealth and a loving fascination, repels the overwhelming affection of André, a rustic contemplative. Aninhas' voluble life is entangled in the disastrous web of seduction of Fidalgo da Mó who, once bored and with a new lover, ends up despising her...

Esta cópia parte do restauro fotoquímico mais recente do filme. A matriz fílmica utilizada foi o internegativo 35mm, digitalizado em resolução Ultra HD pela Cinemateca. As cores das tintagens e viragens foram recriadas digitalmente usando como referência cópias de distribuição da década de 1920. O restauro digital da imagem foi feito pela empresa Irma Lucia Efeitos Especiais. O acompanhamento musical foi composto e interpretado ao piano por Nicholas McNair.

The source of this print is the most recent photochemical restorations of the film. The 35mm intermediate negative of the film was scanned in Ultra HD in Cinemateca. Tinted and toning colours were recreated digitally using the 1920s distribution nitrate prints as a reference. The image master received a semi-automatic digital treatment at Irma Lucia Efeitos Especiais. The musical score was written and interpreted on the piano by Nicholas McNair. .

cinemateca portuguesa-museu do cinema

SOBRE O REALIZADOR | ABOUT THE DIRECTOR



Cesare (Rino) Lupo nasceu em Roma em 15 de fevereiro de 1884, filho de David Lupo e de Giuseppa Paradisi. Em 1911, iniciou carreira na casa Gaumont, em França, contratado por Louis Feuillade. Trabalhou na Dinamarca, na Rússia e na Polónia. Em Varsóvia, criou a Academia Cinematográfica e a revista *Kinema*. Contactado por António da Silveira, chega em 1921 ao Porto, por conta da Invicta Film, graças a Georges Pallu. Nesse mesmo ano fundou em Lisboa a Escola de Arte Cinematográfica, depois transferida para o Porto. Em 1923, casou com a atriz Aida de Oliveira. Em 1928, funda a revista *Arte Muda*. Em 1930, volta a Paris e a Roma. Em 1932, fixa-

se em Berlim, onde a última referência conhecida à sua atividade profissional é a participação como ator na versão italiana de um filme alemão. Regressou depois a Roma, onde faleceu no início de janeiro de 1936, vítima de uma pneumonia



Cesare (Rino) Lupo was born in Rome on 15 February 1884, the son of David Lupo and Giuseppa Paradisi. In 1911 he began his career at Gaumont, in France, hired by Louis Feuillade. He worked in Denmark, Russia and Poland. In Warsaw, he created the Film Academy and the magazine *Kinema*. Contacted by António da Silveira, he arrived in Porto in 1921 on behalf of Invicta Film, thanks to Georges Pallu. In the same year he founded the Escola de Arte Cinematográfica, in Lisbon, then transferred to Porto. In 1923, he married the actress Aida de Oliveira. In 1928, he founded the magazine *Arte Muda*. In 1930, he returns to Paris and Rome. In 1932, he settled in Berlin, where the last known reference to his professional activity is his participation as an actor in the Italian version of a German film. He then returned to Rome, where he died in early January 1936, victim of pneumonia.



FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY

1912 - TOTO CONTRÔLEUR DES WAGONS-LITS; LE PORTRAIT VIVANT; L'OTAGE; LE TESTAMENT; LA VILLA DES BAISERS: UNE FANTASIE DE MISS EDITH;

1915 - WENN VÖLKER STREITEN: DRAMA AUS DEM JETZIGEN KRIEG/"QUANDO OS POVOS LUTAM"; SLØR-DANSERINDE/"A BAILARINA DOS VÉUS"; **1916** - DVA GRADUSA NIZHE NULYA/"DOIS GRAUS ABAIXO DE ZERO"; DVA DON-ZHUANA/"DOIS DON JUANS"; DVE KVARTIRY, DVE LYUBVI/"DOIS APARTAMENTOS, DOIS AMORES"; ON, ONA I... GORNICHNAYA: SLUCHAI S GORNICHNOI/ELE, ELA E... A CRIADA: O CASO DA EMPREGADA"; RINO V ROSSII/"RINO NA RÚSSIA"; RINO, PARIKMAKHERSHA/"RINO, BARBEIRO"; RINO KHOCHET ZAKURIT/"RINO QUER FUMAR"; CHEM CHYORT NE SHUTIT/"COM O QUE O DIABO NÃO BRINCA";

1917 - ARKADIY: KONTROLYOR SPALNYKH VAGONOV/"ARKADIY: REVISOR DAS CARRUAGENS-CAMA"; BEDA OT SERD TSA I NOGTEY/"A MISÉRIA DO CORAÇÃO E DAS UNHAS"; ZHULIK DURAK/"O LADRÃO PATETA"; KONKURS KRASOTY/"CONCURSO DE BELEZA"; SAIDE: DOCH'KRYMA/"SAIDE: A FILHA DA CRIMEIA"; SCHASTLIVYY REBYONOK/"CRIANÇA FELIZ"; PROKLJATIE LYUBVI: TAMARA/"MALDITO AMOR: TAMARA"; **1919** - BLANC ET NOIR; LOKAJ/"O CRIADO"; **1921** - DWIE URNY/"DUAS URNAS"; PRZEZ PIEKLO/"ATRAVÉS DO INFERNO"; **1922** - MULHERES DA BEIRA; **1923** - OS LOBOS; **1926** - CARMÍÑA, FLOR DE GALICIA; O DESCONHECIDO; **1927** - AVENTURAS DO TENOR ROMÃO/O DÓ DE PEITO/DÓ DE PEITO FORMIDÁVEL/ROMANINI MILIONÁRIO; **1928** - O DIABO EM LISBOA; FÁTIMA MILAGROSA; **1929** - JOSÉ DO TELHADO; **1930** - A ELEIÇÃO DA RAINHA DOS ATELIERS; OS AUTO-CHENILLES CITROEN SOBRE A NEVE; REGATAS ORGANIZADAS PELO CLUB 11 DE PORTUGAL/REGATAS DO CLUB NÁUTICO DE PORTUGAL EM LEIXÕES E NO NORTE/REGATAS ORGANIZADAS PELO CLUB NAVAL PORTUGUÊS.

MULHERES DA BEIRA é um filme bem reflector das contradições atravessadas pela Invicta em 1921, ano da estreia de OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA, da suspensão do acordo com o *Diário de Notícias* que levava à produção, em 1920, de BARBANEGRA e AMOR FATAL, ano da rodagem de AMOR DE PERDIÇÃO.

Apesar de um propalado êxito de OS FIDALGOS no Brasil, essa “super-produção” não correu como se esperava. O ambiente não era o melhor no que diz respeito às expectativas para AMOR DE PERDIÇÃO (como se veio a confirmar). Henrique Alegria não escondia dissensões sérias com Nunes de Mattos. Para ele, Alegria, esses filmes caríssimos e com muito estúdio estavam a levar a Invicta para maus caminhos e não tinham possibilidades comerciais de distribuição na Europa, sobretudo em Paris com que tanto sonhara. O que os estrangeiros queriam ver, segundo ele, não era adaptações de romances portugueses de autores mais ou menos ignorados além-fronteiras. Eram filmes que “dessem a ver a nossa terra”, ou, como ele próprio escreveu, ao tempo de A ROSA DO ADRO, que fossem “acentuadamente regionais” para “o estrangeiro observar algumas das feições mais características da ignorada alma portuguesa” (sic). Estúdios, havia-os por toda a Europa, mas paisagens bem perto do Porto, como as serranias de Arouca, onde existiam, assim primitivas?

E parece ter sido de Alegria a ideia de desistir de uma adaptação de *Os Maias*, prevista para se seguir a AMOR DE PERDIÇÃO, e, em vez dela, adaptar um conto de Abel Botelho (1856-1917), um dos expoentes seródios do naturalismo literário português. Escolheu o conto *A Frecha de Misarela* que abria a colectânea *Mulheres da Beira* e dele terá extraído a adaptação do filme que acabou por ficar com o título do livro e não com o do conto. Filmar-se-ia quase tudo em exteriores, nos locais da acção, nas serranias de Arouca e da Mó.

Se convenceu Nunes de Mattos não convenceu Georges Pallu, o realizador “de serviço” da Invicta, para o qual realizara todas as obras de ficção da firma, desde que chegara a Portugal em 1918. Pallu que nunca esteve muito à vontade em exteriores (com a eventual excepção de O DESTINO) não se sentiu nada atraído por semelhante projecto, nem com a ideia de ir filmar para frechas e misarelas. Por contrato não podia negar, mas por feitio estava relutantíssimo.

Foi então que a sorte lhe sorriu, quando, numa tarde de Agosto de 1921 (segundo o Dr. Félix Ribeiro) lhe entrou pelo gabinete “um homem de aspecto estranho, estatura mediana e de olhos vivos, por detrás de umas lunetas pequenas, que cintilavam sob o boné da viagem, enterrado até às orelhas”. Era um italiano, ultra-falador e ultra-despachado, que lhe disse chamar-se Cesarino Lupo (para os íntimos, Rino) e que lhe desfiou um curriculum de estarrecer.

Pallu, ou porque não queria fazer MULHERES DA BEIRA, ou porque ficasse sinceramente impressionado com o paleio, logo pensou juntar o útil ao agradável. Tirava umas férias, ia até Paris e Rino Lupo que filmasse as MULHERES.

Nunes de Mattos, como bom portuense, ficou muito mais desconfiado. Mas Pallu tanto insistiu que acabou por deixar “a título experimental”. Se as coisas dessem para o torto, Pallu ficava responsável por as endireitar.

Rino Lupo, radiante, multiplicou-se em declarações aos jornais:

“Levaram-me a Arouca e fiquei positivamente deslumbrado. Fui às margens do Caima e a minha alma de artista enterneceu-se, apaixonou-se perante tão grandioso quadro. Sim, aquilo deveria ser o cenário da obra a que ia

meter ombros, emoldurada pelas serras de Arouca e a da Freita, pedregosa, escavada, nua, do alto do qual se despenha em cascata o mais formoso rio daqueles sítios. Tudo aquilo me impressionou e seduziu. E eu, que detesto na cinematografia o seu lado burocrático, todo o aspecto rotineiro que se lhe pretende introduzir, comecei a trabalhar. Se me consente o paradoxo, eu, como ‘metteur-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”.

A citação foi longa, mas dá Rino Lupo em tamanho natural. E, em Setembro, o italiano estava a filmar, com um cast onde voltava a brilhar Brunilde Júdice (a Mariana de AMOR DE PERDIÇÃO), onde voltava a figurar o célebre actor António Pinheiro (o pai de Aninhas) e onde novamente aparecia o inevitável Duarte Silva como moleiro (em todos os filmes da Invicta, até aí, Duarte Silva só não entrou no AMOR DE PERDIÇÃO).

Mas passou Setembro, passou Outubro e o filme (rodagem prevista de cinco semanas) não acabava. Nunes de Mattos deitou as mãos à cabeça e obrigou Pallu a chamar Lupo a capítulo. Diz-se que as últimas filmagens foram concluídas por Pallu e diz-se que Pallu montou o material. Nos finais de 1921, MULHERES DA BEIRA estava pronto. Mas eis que começam os sarilhos do “ano decisivo” de 1922. Henrique Alegria saiu da Invicta e levou Rino Lupo com ele. Passou o Cinema Olympia – o seu cinema – a Raul Lopes Freire e este fechou-o para longas obras de remodelação. MULHERES DA BEIRA só um ano e meio depois de concluído, foi estreado, coisa que nunca tinha acontecido à Invicta.

Mas se toda esta história deixa supor o pior (e o conto de Abel Botelho também não é famoso), MULHERES DA BEIRA, visto de hoje, é um filme surpreendente e, sem dúvida, o mais livre e o mais “louco” de quantos saíram dos estúdios da Invicta. Talvez Rino Lupo fosse “um improvisador” (Félix Ribeiro) “um homem com poucos conhecimentos” (Manoel de Oliveira, que ainda foi discípulo dele numa escola de actores que ele também fundou em Portugal) ou “um mau ilustrador” (António Lopes Ribeiro). Mas MULHERES DA BEIRA, como, depois, OS LOBOS, são as obras mais fortes destes anos vinte portuenses e os filmes deles que melhor resistiram ao tempo.

Grande parte dos méritos, tanto nas MULHERES como em OS LOBOS, têm sido atribuídos a Artur Costa de Macedo (1894-1966) que desde a Lusitânia Filme (1918) trabalhava como director de fotografia e que, neste filme, teve a sua única colaboração com a Invicta. Costa de Macedo, foi um magnífico operador, e assinou um notável trabalho, mas há outros elementos de surpresa.

O que sobressai neste “magnífico filme em seis partes” (como diz o genérico) é a sensualidade escancarada de Brunilde Júdice e o acerto entre a personagem e a paisagem por onde circula, nas suas idas e vindas a Arouca.

Mal o filme começa e já vemos a “malandra” espojada nos campos, com o grande decote e a cruz que até ao fim não deixará de usar e lhe prenuncia o destino trágico. “A malandra não faz nada, mas come como um lobo do Gamarrão” diz o pai. E os planos dela rapidamente nos convencem que os seus apetites não se resumem à comida. Mais tarde verbaliza-os bem, quando se extasia com os fidalgos bonitos e pergunta se os pode abraçar.

Da harmonia dela com a paisagem depõe muito bem a primeira sequência em que percorre a distância entre a terra dela e Arouca. Como o Capuchinho Vermelho, vai de cesta para os bosques, onde encontra André, estranha mistura

de idiota e fauno (a parte inferior do corpo coberta por peles) que, se não é personagem verosímil, fica bem como aparição. E é de desejo que André lhe fala, embora Ana se guarde para pratos melhores.

É ambígua a relação dela com a velha confidente, mas ainda é mais ambígua a relação com o convento e com a madre. Aquele plano em que a Superiora (que a ensina a ler) lhe mete as mãos no decote, a pretexto de compor a cruz, é singularmente perverso, como, no fim, o é a sequência em que a madre a expulsa, depois de lhe acariciar, longamente, os cabelos.

Através da velha, começa Aninhas a sonhar com o Porto (planos de *insert*) e com a vida de fidalga. E é excelente a sequência da “linda padeirinha” na festa de Arouca, metida a martelo para revelação das “maravilhas do nosso povo”. E é muito sensualmente que se deixa conquistar pelo fidalgo, com a oferta do espelho que tanto cobiçou. Espelho que serve, mais tarde, depois da sova do pai, para o “*eu sou bonitinha*”. Se Deus é bom, a vida também e Aninhas quer gozar e amar. E há um plano muito bonito com Aninhas a ver-se ao espelho, à janela da casa, com o bailarico na profundidade de campo, como é muito bonita a fuga dela, à noite, para ir ter com o fidalgo à Ponte do Caima.

A ceia nupcial é insólita e perversa, com as ostras e o champanhe, e os grandes planos das jóias. E não é nada má a ideia de fazer coincidir a previsível desgraça da protagonista como um jogo da cabra-cega, na única sequência em que a serra dá lugar a um velho solar minhoto, onde Rino Lupo está tão pouco à vontade como a sua protagonista.

O final é inverosimilmente melodramático, com intertítulos retóricos (“*a vergonha, o arrependimento e a fome*” ou “*Agora estou muito suja para pertencer-te. Vou lavar-me primeiro*”)? É. Mas é bem operático e os “sítios pedregosos, lúgubres e medonhos de Mizarela” rimam bem com o crescente desvairo da padeirinha ou com as conversas sobre as cavernas do diabo e as lendas dos reis mouros.

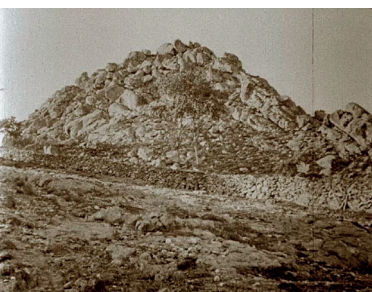
Estranhíssima é a ideia de a fazer seguir pela sobreimpressão de Nossa Senhora, como estranhíssimo é o contracampo de André à beira do abismo. É um final excessivo, exacerbado, paroxístico, que corta brutalmente a previsão do *happy end*.

MULHERES DA BEIRA, nos seus desequilíbrios e nas suas grandezas, é o primeiro filme a introduzir o verismo no cinema português. Podemos conjecturar uma hipotética formação operática de Rino Lupo. Mas, inocente ou culpada, a Traviata de Arouca que Brunilde Júdice também é, é singularíssima personagem no nosso cinema e, por força da criação da actriz e do seu enquadramento na moldura serrana, permanece como a primeira mítica mulher que ele deu a ver.

*“Menina não seja vária
Recolha o seu pensamento
Que beijos são impostura
Palavras leva-as o vento”*

Felizmente, Rino Lupo não se fixou pela moral fácil da quadra. E o que nos continua a ligar a MULHERES DA BEIRA é que Brunilde Júdice seja tão “vária” (a cruz e os decotes) e a paisagem tão mesma. MULHERES DA BEIRA é a primeira obra maior do cinema português.

João Bénard da Costa, “Folha” da Cinemateca, 18 de novembro de 1996



MULHERES DA BEIRA aptly reflects the contradictions that Invicta was working under in 1921, the year of the première of OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA, of the suspension of the collaboration with the newspaper *Diário de Notícias* which had resulted in the production, in 1920, of BARBANEGRA and AMOR FATAL, the year of the shooting of AMOR DE PERDIÇÃO.

Despite the resounding success of OS FIDALGOS in Brazil, this “super-production” did not otherwise go as well as expected. In terms of the expectations for AMOR DE PERDIÇÃO, the mood was far from optimistic (and reality would indeed bear this out). Henrique Alegria could not disguise his serious rift with Nunes de Mattos. As far as Alegria was concerned, these extravagantly expensive films, mostly shot on studio sets, were taking Invicta down the wrong path and he could not foresee any chance of his dream of a commercial distribution in Europe, and particularly in Paris, ever coming true. What foreigners wanted to see, according to him, were not adaptations of Portuguese novels by authors that were just about unknown abroad. It was, rather, films that would “showcase our land”, or, in his own words on the occasion of the release of A ROSA DO ADRO, that were “*emphatically regional*” so that “*foreigners can see some of the more distinctive features of the unsung Portuguese soul*” (sic). Studios were spread all over Europe, but where else could you find these primeval landscapes that existed around Porto, such as the mountain ridges of Arouca?

It seems to have been Alegria who suggested dropping the adaptation of *Os Maias*, which was scheduled to follow AMOR DE PERDIÇÃO, and, instead, adapting a short story by Abel Botelho (1856-1917), one of the belated exponents of Portuguese literary naturalism. He chose the short story *A Frecha de Misarela*, the first in the collection entitled *Mulheres da Beira*, and from it he extracted the film that ended up borrowing the book’s title, rather than that of the individual short story. The film was almost exclusively shot on location, in the mountain ridges of Arouca and Mó.

While he had managed to convince Nunes de Mattos, he had not won over Georges Pallu, Invicta’s “go-to” director, the author of all the company’s feature films since his arrival in Portugal, in 1918. Pallu, who never felt at ease filming on location (with the possible exception of O DESTINO) was not at all seduced by this project, or the idea of shooting somewhere in the back of beyond. He was bound by contract, but reluctant by temperament.

By a stroke of luck, however, one afternoon of August 1921 (according to Dr. Félix Ribeiro) there came into his office “*a funny-looking man, of medium height and bright eyes behind a small pair of glasses, glistening under a travel cap that was pulled down over his ears*”. He was a loose-lipped and no-nonsense Italian, who quickly informed him that his name was Cesarino Lupo (Rino to his friends and relatives) and went on to show him an awe-inspiring CV.

Pallu, either because he was not so keen on making MULHERES DA BEIRA, or because he was genuinely impressed by Lupo’s gift of gab, immediately thought he could combine the useful with the pleasant. He could take some time off, go to Paris, and let Rino Lupo direct MULHERES. Nunes de Mattos, as is the way with people from Porto, was cagier. However, Pallu was so adamant that he eventually caved in and accepted Lupo “on a trial basis”. If things went pear-shaped, it fell on Pallu to straighten them out.

Rino Lupo, exultant, issued statements to newspapers left and right:

"They took me to Arouca and I was absolutely stunned. I visited the banks of Caima and my artist's soul was deeply moved, enamoured of such a grandiose view. Yes, that must be the setting for the work I was about to embark on, framed by the rocky, stark and barren mountain ridges of Arouca and Freita, from the heights of which the region's fairest river tumbles down in a waterfall. I was impressed and seduced by all of it. And I, who loath the bureaucratic side of filmmaking, the routines that creep into it, went to work at once. If you allow me to indulge in a paradox, I, as a 'metteur-en-scène', am a painter. I let my fantasies roam free, I set my eyes on the views and the sceneries, I freeze them and then envision the picture I want to reproduce".

The quotation was lengthy, but it offers a life-size snapshot of Rino Lupo. And so, come September, the Italian was already shooting, with a cast where Brunilde Júdice (the Mariana of AMOR DE PERDIÇÃO) again shone brightly, the famous actor António Pinheiro (playing Aninhas's father) appeared once more, and the obligatory Duarte Silva played the miller (he featured in all the Invicta films up to that point, with the exception of AMOR DE PERDIÇÃO). However, September went by, then October, and the film (with a scheduled shooting time of five weeks) was yet to be finished. Nunes de Mattos was tearing his hair out and forced Pallu to crack down on Lupo. Rumour has it that the final shootings were done by Pallu and that it was he that edited the material. Towards the end of 1921, MULHERES DA BEIRA was at last concluded. But then the tribulations of that "decisive year" of 1922 began. Henrique Alegria left Invicta and took Rino Lupo along with him. He sold Cinema Olympia – his cinema theatre – to Raul Lopes Freire and the latter closed it for extended renovation works. And so MULHERES DA BEIRA would only premiere a year and a half after completion, which was a first at Invicta.

This whole story may spell disaster (all the more so since Abel Botelho's short story leaves much to be desired), and yet MULHERES DA BEIRA, in today's eyes, is a surprising film and, undoubtedly, the freest and "wildest" of all those to have emerged out of the Invicta studios. Rino Lupo may well have been "*an improviser*" (Félix Ribeiro) and "*a man of limited knowledge*" (Manoel de Oliveira, who was his disciple in the acting school that the Italian director founded in Portugal) or "*a poor illustrator*" (António Lopes Ribeiro). And yet MULHERES DA BEIRA, together with OS LOBOS, are the most accomplished works of these two decades in Porto. These are the films that have best stood the test of time.

Much of the credit, both for MULHERES and OS LOBOS, has been attributed to Artur Costa de Macedo (1894-1966) who since Lusitânia Filme (1918) had been working as a cinematographer and who, in this film, had his one and only collaboration with Invicta. Costa de Macedo was also a magnificent cameraman, and his work here is nothing short of remarkable. But there are other elements of surprise.

What stands out in this "*amazing film in six parts*" (as the credits have it) is the raw sensuality of Brunilde Júdice and the consonance between her character and the landscape she traverses in her comings and goings to Arouca.

The film has barely begun when we see the "little rascal" lying sprawled on the fields, with a cross over her conspicuous cleavage, which she will wear throughout the film, a foreboding of her tragic fate. "*That little rascal doesn't move a finger, but she eats like a mountain wolf*", in the words of her father. And the shots we see of her soon convince us that her appetites go beyond food. Later on she puts these cravings into words, as she gazes lewdly at handsome young gentlemen and asks if she may embrace them.

The congruence between her and the surrounding landscape is eloquently signalled by the first sequence, where she covers the distance between her village and Arouca. Like Little Red Riding Hood, she ventures into the woods holding a basket, and there she runs into André, a strange blend of the idiot and the faun (the lower half of his body is covered in furs) who, while not a believable character as such, works well as an apparition. And it is of desire that he speaks to her, but Ana holds out for something better.

The relationship between her and the old confidante is ambiguous, and her relationship with the convent and the Mother Superior even more so. The shot when the Mother Superior

(who is teaching her how to read) places her hands on Ana's cleavage, under the pretext of straightening out her cross, is singularly perverse, as is the sequence, towards the end, where the Mother Superior expels her, but only after she caresses her hair at some length.

The old woman is the trigger for Aninhas's dream of going to Porto (*insert shots*) and of a life as a gentlewoman. And the sequence of the "fair baker maiden" at the Arouca feast is magnificent, clumsily inserted to reveal the "wonders of our people". It is all too sensuously that she lets herself be wooed by the gentleman, who offers her the mirror that she had coveted so much. A mirror that will later, after her father beats her up, be used in the scene where she says "*I am so pretty*". If God is good, so is life, and Aninhas wants to enjoy it, and love. And there is a beautiful shot where Aninhas admires herself in the mirror, standing by the window, with the traditional dance in the background of the shot, and no less beautiful is her escape, in the dead of night, to go meet the gentleman on the bridge over the Caima.

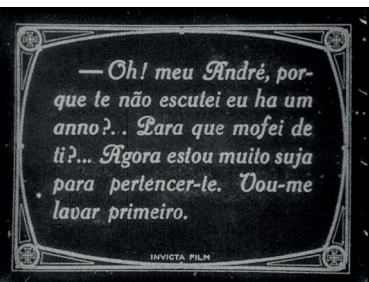
The wedding supper is bizarre and perverse, with its oysters and champagne, and close-up shots of jewellery. And it was indeed ingenious to align the predictable fall of the protagonist with a game of blind man's bluff, in the only sequence where the mountains give way to an old manor house, a location where Rino Lupo seems as uncomfortable as the protagonist herself. Is the ending implausibly melodramatic, with rhetorically inflated intertitles ("*shame, remorse and hunger*" or "*Now I am too dirty to be yours. I will wash myself first*")? Indeed, it is. But one might say it is operatic to the extreme, and that the "rocky, gloomy and lurid scenery of Mizarela" rhymes with the growing derangement of the baker maiden or with the conversations about devil's caves and the legends of Moorish kings.

The idea of superimposing the image of Our Lady on Aninhas's is certainly extravagant, and no less extravagant is the counter-shot of André on the edge of the abyss. It is an excessive, overwrought, histrionic ending, that brutally cuts in on the viewers' expectations of a *happy ending*. MULHERES DA BEIRA, in all its unevenness and lavishness, is the first film to introduce a form of *verismo* into Portuguese cinema. We may play with the notion of Rino Lupo having a (purely hypothetical) operatic background. Regardless, and whether innocent or guilty, the Traviata of Arouca, which is what Brunilde Júdice also is, is surely one of the most singular characters in Portuguese cinema, because of the way the actress embodies her but also the way she is framed against the mountain landscape. And she will remain as the first mythical woman Portuguese cinema has offered us.

*"Young girl do not be fickle
Hold back your thoughts
For kisses are only make-believe
The wind will blow away all words"*

Fortunately, Rino Lupo did not abide by the obvious morality of this quatrain. And what still binds us to MULHERES DA BEIRA is the fact that Brunilde Júdice is so "changeable" (the cross and the cleavage) while the landscape remains unchanged. MULHERES DA BEIRA is the first major work of Portuguese cinema.

João Bénard da Costa, Cinemateca program sheet, november 18, 1996



Nicholas McNair, que reside em Portugal desde 1980, desenvolveu a sua abordagem musical ainda em criança, através do uso continuado da improvisação enquanto via privilegiada para a exploração da riqueza da música enquanto arte de cunho pessoal. Foi a partir desta forma física de análise criativa que emergiu o seu excepcional conhecimento da música do passado bem como da relação entre esta e as necessidades renovadas das gerações mais recentes, que enforma todo o leque das suas atividades musicais: compor, tocar ao vivo, ensaiar, editar, improvisar e ensinar. Chefe de coro da Catedral de Canterbury aos 12 anos, estudou mais tarde na Universidade de Cambridge e no Royal College of Music.

Em Londres compôs uma série de obras corais e de câmara, por encomenda, com o apoio do Arts Council of Great Britain, o RVW Trust e outras instituições privadas. O British Council patrocinou um concerto das suas obras no Palácio de Queluz, em maio de 1991, e encomendou uma cantata "Magnificat" em 1992.

Na década de 1990 trabalhou como editor com Sir John Eliot Gardiner, tendo realizado a investigação e preparação para concerto das principais óperas de Mozart e Beethoven, posteriormente editadas pela Deutsche Grammophon-Archiv. As suas outras edições incluem a ópera *Antigono* de Antonio Mazzoni (Lisboa, outubro 1755), cuja estreia mundial ocorreu no Centro Cultural de Belém em janeiro de 2011, *La Notte Critica* de Niccolò Piccinni (Lisboa, 1767), *Paride ed Elena* de Christoph Willibald Gluck (Viena, 1770), e o oratório *Ester* de António Leal Moreira (Lisboa, 1786).

Professor na Escola Superior de Música em Lisboa, foi Diretor Artístico do seu estúdio de Ópera de 2011 a 2015, tendo dado início ao projecto Orpheus para jovens compositores, em colaboração com a European Network of Opera Academies e a Fundação Calouste Gulbenkian. Colabora regularmente com o Coro e a Orquestra Gulbenkian enquanto organista e pianista.

Tem colaborado como editor, correpetidor ou compositor com encenadores e compositores como Robert Wilson e Philip Glass (Lisboa, Madrid, Nova Iorque), Lorenzo Mariani (Parma), Carina Reich e Bogdan Szyber (Lisboa, Estocolmo), Terry Jones e Luis Tinoco (Lisboa), André Teodósio e António Pinho Vargas, Luís Miguel Cintra e Vasco Mendonça, Luís Bragança Gil, Tim Carroll, Paulo Matos, André Gago, etc.

Em fevereiro de 2016 compôs a música *A Rapariga das Luvás* (título do novo filme mudo com que termina o documentário de João Botelho sobre a obra de Manoel de Oliveira – O CINEMA, MANOEL DE OLIVEIRA E EU), tendo previamente acompanhado ao vivo cerca de 150 filmes mudos na Cinemateca de Lisboa, bem como no Festival de Cannes, em 1995, e na National Gallery of Art, Washington D.C., em 1997. Nesse mesmo ano dirigiu um recital de improvisação no I Festival Internacional de Mafra, e o primeiro dos seus 8 CDs, *Classical Improvisations*, foi editado pela Eroica em 1998.

As suas improvisações (ao vivo e transcritas) têm sido usadas em espetáculos e recitais com poetas e atores como André Gago, e em concertos das suas próprias obras. Criou a sua primeira banda sonora integral para o filme MULHERES DA BEIRA, de Rino Lupo, em outubro de 2016.

Nicholas McNair, a resident in Portugal since 1980, developed his own perspective on music already as a child, through the constant use of improvisation as a way of exploring all the riches of music as a personal art. From this physical form of creative analysis has sprung his exceptional grasp of the music of the past and its relation to the changing needs of the new generation, which informs all of his musical activities, composing, performing, rehearsing, editing, improvising and teaching. Head chorister at Canterbury Cathedral by the age of 12, he later studied at Cambridge University and the Royal College of Music.

In London he wrote a series of commissioned chamber and choral works supported by the Arts Council of Great Britain, the RVW Trust and other private foundations. The British Council sponsored a concert of his works in Queluz Palace, Portugal in May 1991, and commissioned a cantata "Magnificat" in 1992.

He worked in the 1990s as an editor with Sir John Eliot Gardiner, researching and preparing for performance the principal operas of Mozart and Beethoven, all recorded by Deutsche Grammophon-Archiv. His other editions include the opera *Antigono* by Antonio Mazzoni (Lisbon, October 1755), whose world premiere was given at Belém Cultural Centre in January 2011, *La Notte Critica* by Niccolò Piccinni (Lisbon, 1767), *Paride ed Elena* by Christoph Willibald Gluck (Vienna, 1770), and the oratorio *Ester* by António Leal Moreira (Lisbon, 1786).

A teacher at the Escola Superior de Música in Lisboa, he was Artistic Director of its Opera Studio from 2011 to 2015, initiating the Orpheus project for young composers in collaboration with the European Network of Opera Academies and the Gulbenkian Foundation. He has worked regularly with the Gulbenkian Choir and Orchestra as organist and pianist.

He has collaborated as editor, répétiteur or composer, with stage directors and composers such as Robert Wilson and Philip Glass (Lisbon, Madrid, New York), Lorenzo Mariani (Parma), Carina Reich and Bogdan Szyber (Lisbon, Stockholm), Terry Jones and Luis Tinoco (Lisbon), André Teodósio and António Pinho Vargas, Luís Miguel Cintra and Vasco Mendonça, Luís Bragança Gil, Tim Carroll, Paulo Matos, André Gago, etc.

In February 2016 he created the music for *The Girl with the Gloves* (the new silent film ending João Botelho's documentary on the work of Manoel de Oliveira – O CINEMA, MANOEL DE OLIVEIRA E EU), having previously made synchronised live music for some 150 old silent films at the Cinemateca in Lisboa, and also the Cannes Festival in 1995, and the National Gallery of Art, Washington D.C., in 1997. In the same year he gave a recital of improvisation at the 1st Mafra International Festival, and the first of his 8 CDs, *Classical Improvisations*, was released by Eroica in 1998.

His improvisations (live and in transcription) have been used in performances with poets and actors such as André Gago, and in concerts of his works. He created his first full-length film soundtrack, for Rino Lupo's MULHERES DA BEIRA, in October 2016.

MULHERES DA BEIRA (1922)

preto e branco (com tintagens e viragens)
black and white (with tinting and toning) | 88 min

Realização/Director: **Rino Lupo**

Argumento/Screenplay: **Rino Lupo, segundo o conto “A Frecha de Misarela”, de Abel Botelho (1898)**

Diretor Artístico/Artistic Director: **Henrique Alegria**

Fotografia/Cinematography: **Artur Costa de Macedo**

Montagem/Editing: **George Pallu**

Produção/Production: **Invicta Film**

Estúdio e Laboratório/Studio and Lab: **Invicta Film**

Rodagem/Shooting: **Lisboa, Porto, Arouca, Freita e Nespereira (9-11/1921)**

Distribuição/Distributor: **Raúl Lopes Freire**

Estreia/Premiere: **Salão Central (Lisboa), 2 de abril de 1923, Olímpia (Porto), 4 de junho de 1923**

Música original/Original music: **Nicholas McNair (2016)**

Intérpretes/Cast: **Brúnilde Júdice** (Aninhas), **Mário Santos** (André, o pastor), **António Pinheiro** (Pedro, pai de Aninhas), **Rafael Marques** (Fidalgo da Mó), **Duarte Silva** (o moleiro), **Maria Júdice da Costa** (Madre Teresa, Superiora do Convento de Arouca), **Celeste Ruth** (Clara d'Orsay), **Elvira Costa**

Disponível em DCP (pedidos: acesso@cinemateca.pt) e editado em DVD pela Cinemateca, à venda nas lojas FNAC e na Livraria Linha de Sombra/Cinemateca: www.linhadesombra.com

Available in DCP (loans: acesso@cinemateca.pt) and published in DVD by Cinemateca, on sale in FNAC stores and Livraria Linha de Sombra/Cinemateca: www.linhadesombra.com



CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA

A Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com 172 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de conservação, investigação e acesso sobre as coleções filmicas, videográficas e digitais, assim como de aparelhos e objetos cinematográficos. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou, entretanto, o último em atividade na Península Ibérica.

Como parte da sua estratégia de difusão cultural, a Cinemateca tem vindo a digitalizar várias obras da história do cinema português, as quais são disponibilizadas em formato de alta definição para projeção em sala, em edições DVD (próprias ou em parceria com entidades públicas e privadas), ou através da Cinemateca Digital, a sua plataforma de streaming que conta já com mais de 200 horas de imagens. A Cinemateca contribui igualmente para a literacia cinematográfica no sistema de ensino obrigatório português através da sua participação no Plano Nacional de Cinema.

•

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's film heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it became an autonomous institution in 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organization created in 1938 with the goal to promote conservation and knowledge on film heritage, and that currently counts 172 affiliates in 75 countries.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon - the ANIM, National Archive of Moving Images -, which is now the base for all its activities of conservation, research and access to its film collections, either in photochemical, video, or digital support, as well as to its collections of film apparatuses and objects. Its photochemical restoration lab, created in 1998, has since become the last in operation in Portugal and Spain. As part of its strategy to promote Portuguese film heritage, Cinemateca started digitizing several titles from the history of Portuguese cinema. These digital copies have been made available in high definition copies for public screenings, in DVD editions (either on its own, or together with different public and private partners), or in Cinemateca Digital, its streaming platform that already counts more than 200 hours of moving images. Cinemateca also contributes to the film literacy in the national education system thanks to its participation in Plano Nacional de Cinema.



MULHERES DA BEIRA

Portugal, 1922
RINO LUPO

cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA, IP