

Seria Brunilde uma vamp de cinema? O culto às *stars* em Portugal (1920-1930): O caso de Brunilde Júdice¹

Could Brunilde be a vamp? The cult of film stars in Portugal (1920-1930): Brunilde Júdice as a case study

Joana Isabel Duarte
joanaisabelfduarte@gmail.com
CITCEM-FLUP, TRAMA-UdL
Porto, Portugal
ORCID iD 0000-0002-4433-8156

DOI <https://doi.org/10.34623/wgjw-a789>

Artigo recebido em 2023-07-12

Artigo aceite em 2023-09-21

Artigo publicado em 2023-09-21

Resumo

O culto às estrelas de cinema encontra-se relativamente inexplorado em Portugal. Este artigo pretende indagar a existência de estrelas portuguesas ao longo da década de 1920, habitualmente considerado o período áureo do vedetismo cinematográfico a nível internacional. Elegeu-se como caso de estudo a figura de Brunilde Júdice, uma vez que se trata de uma atriz do período silencioso muito celebrada pelos críticos e cinéfilos portugueses. Adicionalmente, indagar-se-á o papel da fotografia publicitária e de cena na criação da imagem da vedeta, em especial no arquétipo de *vamp*.

The cult of film stars remains unexplored in Portugal. This article aims to study the presence of Portuguese stars during the 1920s, which is often considered the golden age of stardom. The Portuguese actress Brunilde Júdice was selected as a case study. Indeed, according to Portuguese critics and cinephiles, Júdice was regarded as the most distinguished and mythical actress of the silent film era. Furthermore, this article will delve into the role of promotional film stills in shaping the star's image, especially concerning the vamp archetype.

Palavras-chaves

Brunilde Júdice • Silva Nogueira • culto às estrelas • estrelas portuguesas • arquétipo da *vamp*

Brunilde Júdice • Silva Nogueira • cult of the stars • Portuguese stars • vamp archetype

1. Este artigo decorre de uma investigação em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma bolsa individual de Doutoramento (Referência: SFRH/BD/143333/2019).

Introdução

Os estudos em torno das estrelas de cinema (*star studies*) constituem uma das disciplinas mais populares nos estudos cinematográficos, em especial no que diz respeito à receção, história sociológica do cinema e da cinefilia. Esta área tem conhecido numerosas transformações ao longo do século XX e XXI – indo mais além dos trabalhos pioneiros de Edgar Morin (1980) Henri Agel (1983), originalmente publicados na década de 1950 – e atualmente abarca um conjunto alargado de sub-tópicos e orientações, que vão desde perspetivas feministas, à teoria *queer*, à moda e publicidade, aos estudos de envelhecimento, entre outros.

Hollywood, outrora o maior impulsionador do *star system*, foi durante anos a fio a indústria privilegiada destes estudos. Paulatinamente, foram surgindo outras investigações dedicadas ao fenómeno das estrelas no Reino Unido (sobretudo nos atores ligados à Rank Organisation, que na década de 1950 tentou rivalizar com Hollywood), na França e na Itália. Mais recentemente, a literatura mostra a emergência de pesquisas noutras geografias além do mundo ocidental, nomeadamente em Bollywood e na Ásia; assim como, pontualmente, em alguns países da América Latina². Tirando estas exceções, verifica-se uma lacuna neste âmbito fora do universo anglo-saxónico, existindo várias cinematografias – inclusivamente na Europa – onde a temática das estrelas se encontra francamente inexplorada. Tal ocorre em indústrias cinematográficas menos desenvolvidas, como é o caso de Portugal, onde estes estudos rareiam. Com efeito, podem-se apenas enumerar alguns trabalhos neste âmbito, nomeadamente os de Leonor Areal (2019), para o período do Neorrealismo, e os de Paulo Baptista (2014; 2015), que explora a relação entre a fotografia (retratística, em particular) e os atores/atrizes do teatro e cinema português das décadas de 1920 e 1930. Escasseia, no entanto, uma visão de conjunto, que consideramos essencial para compreender o

2. Especialmente quando se trata de atrizes com repercussão em Hollywood, como é o caso de Carmen Miranda (vd. Melo de Jesus Ruiz, 2017).

ambiente social e cultural que se viveu durante o período de ouro do “culto das vedetas”, que se situa, *grosso modo*, na década de 1920.

Nesse sentido, tivemos como objetivo indagar, a partir da imprensa periódica especializada e da literatura disponível sobre o assunto, a existência de um culto às estrelas de cinema em Portugal, de forma a cobrir a referida lacuna e lançar bases para futuras explorações. Elegemos como estudo de caso de estudo a figura de Brunilde Júdice (1898-1979), por se tratar de um exemplo invulgar na cinematografia portuguesa, numa altura em que praticamente não existiam estrelas de cinema. O seu protagonismo é partilhado entre o teatro e o cinema – com clara predileção para o primeiro – mas tal não impede Júdice de se imbuir características “cinematográficas” e de ser reclamada, pelos cinéfilos, para a sétima arte.

1. Stars sem system: elementos para uma ausência no caso português

A máquina do *star system*, que lança e mantém as estrelas de cinema, existe em indústrias muito poderosas, pois diz respeito, primeiramente, a uma lógica económica. Está dependente, aliás, de um outro sistema: o dos estúdios; que só existiu plenamente nos Estados Unidos da América até 1948³. Os estúdios tinham um controlo apertado sobre os contratos dos atores, mas também outros aspetos da sua vida profissional/pessoal, como nomes e toda uma criação de uma *persona* em torno deles. A personalidade da estrela de cinema prolongava-se nas personagens que interpretavam, e *vice-versa*, alimentando-se assim uma simbiose entre a vida real e a do écran das ilusões.

3. Nesta data, Hollywood e os seus grandes estúdios sofreram um golpe na sequência de uma decisão em tribunal que levou a uma reorganização interna do *studio system*. O monopólio dos estúdios de cinema sobre a distribuição e exibição de filmes – controlavam quase todos os aspetos da indústria cinematográfica, desde a produção de filmes à sua exibição nas salas de cinemas (tinham redes próprias de cinema e contratos com os exibidores) – ficou francamente enfraquecido por essa ocasião, no célebre caso *United Stats v. Paramount* (1948).

Com efeito, quer *studio system*, quer o *star system*, eram realidades bastante particulares à indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América. Nesse sentido, no caso europeu há que ter reservas em falar num sistema de estrelas, pois nunca houve um panorama tão prolífero e organizado de estúdios como em Hollywood. Ainda assim, em cinematografias como as da França e do Reino Unido, as estrelas foram muito impulsionadas e protegidas pelos estúdios e distribuidoras, pois elas eram o garante da frequência cinematográfica. Quer Morin (1980), quer Agel (1983, p. 7), concordam em como na primeira metade do século XX as vedetas eram um dos principais incentivos para a ida ao cinema.

O cinema português, por sua vez, não se pagava nas bilheteiras como os cinemas francês e britânico, por exemplo, pagavam. Do mesmo modo, não existiam produtoras e distribuidoras com poderio económico capaz de fazer verdadeiras campanhas publicitárias em torno de um restrito círculo íncito de atores. Sem esse tipo de indústria economicamente autossuficiente e viável, não se pode falar de um sistema. Poder-se-á, contudo, falar em estrelas, já que a criação da *star* também se desdobrava a um nível simbólico – e não apenas financeiro. A estrela preconiza um instinto coletivo (Agel, 1983, p. 14) e corresponde a uma necessidade afetiva e de mito, independente do *star system*, embora seja extremamente potenciada por este (Morin, 1980, p. 79). Esse valor simbólico que a vedeta possui pode, por conseguinte, ser encontrado noutras cinematografias menos organizadas e ricas industrialmente.

Com efeito, a estrela de cinema é alguém que é sublevada no écran, por via da *fotogenia*, um conceito que estava muito em voga nos textos teóricos de cinema na década de 20, como os de Louis Delluc e Jean Epstein. No entanto, os rostos dos atores têm de existir – quiçá até *persistir* – e manter-se para lá da magia da sala escura. Reporta-se absolutamente essencial que a presença das estrelas tenha uma vida para lá das fitas, e tal acontece com especial eficácia por via das materialidades: a imagem fixa impressa em revistas, cartonados, cartazes, selos, etc., e que faz com que os atores sejam constantemente publicitados. Sem estas valências, os rostos e gestos dos

atores seriam mais facilmente olvidados, já que o fugaz e efémero tempo em que existem no écran não seria suficiente para permanecer na memória do espectador⁴. A imagem é, porventura, o fator mais importante no sistema de estrelas, mas não o único: também a fortuna crítica desempenha um papel crucial em manter a estrela de cinema viva; aquilo que os críticos, escritores e cinéfilos escrevem sobre determinados autores ajudam a legitimar e sedimentar o seu legado.

No caso português, notou Bénard da Costa como as atrizes de cinema quase sempre se apagaram quando o seu brilho começava a ser evidente (Costa, 1999, p. 11). É o caso de artistas como Mirita Casimiro, Dina Teresa, Leonor Maia, Maria Cabral. O aparecimento destas atrizes nos écrans causa algum furor, que a médio-prazo sai gorado. Assim, de um modo geral, o estrelato em Portugal foi, durante a primeira metade do século XX – e até um pouco depois – composto por fogos-fátuos; e são precisamente as mulheres que mais parecem sucumbir a esse fenómeno de ofuscamento. Como podem as estrelas escapar a essa obumbração e manter o seu brilho no firmamento celeste do cinema? A resposta parece residir quase exclusivamente na transição para uma indústria cinematográfica de maior dimensão. Os exemplos de António Vilar e Virgílio Teixeira assim o comprovam. Vilar é, efetivamente, o maior galã português; embora grande parte da sua carreira tenha sido feita fora de Portugal. Depois de protagonizar filmes como *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942) e *Amor de Perdição* (António Lopes, Ribeiro, 1943), o ator trabalha quase exclusivamente em Espanha e noutros países europeus (chegando mesmo a contracenar com vedetas dos novos cinemas como Brigitte Bardot e Anna Karina). Algo semelhante aconteceu com

4. Um estudo levado a cabo por Vincendeau (2000, p. 29) evidenciou como o *box office* nem sempre é coincidente com a popularidade dos atores nos restantes media. Em 1950, na França, verificou-se que se contabilizar as fotografias, postais, *film stills*, cartazes, entre outros materiais, a maior estrela francesa é Brigitte Bardot. No que diz respeito a livros, escreveu-se mais sobre Bardot do que Funès e Belmondo. E, no entanto, os filmes com estes dois últimos mostraram ter um valor mais elevado nas bilheteiras.

Teixeira, embora este não tenha cortado as suas ligações a Portugal de forma tão contundente quanto Vilar. Poderíamos, igualmente, incluir os nomes de Helga Liné, Milú e Isabel de Castro na lista de atrizes que encontraram melhores oportunidades no país vizinho.

Quanto às atrizes portuguesas que não abandonam o país, não raras vezes estas desaparecem do cinema por se casarem (como aconteceu com Leonor Maia, Milú, Nita Brandão, Maria Clara), como de resto notou um articulista de *Animatógrafo* na década de 40 (A estreante que vai aparecer no «Pai Tirano» chama-se... Leonor Maia, 1941, p. [02]). A falta de oportunidades no cinema português para as jovens vedetas construírem uma carreira talvez esteja na génese dessa dispersão. Com efeito, apenas atrizes como Beatriz Costa lograram permanecer nos écrans por mais do que um par de anos, e mesmo ela perde a sua importância no cinema a partir dos anos de 1940.

2. Estrelas portuguesas durante o período de ouro do culto às vedetas

O fenómeno das estrelas pode, em Portugal, ser mais apreciado em termos de culto às estrelas internacionais do que na criação e devoção das suas próprias vedetas. Com efeito, a partir dos anos 20 os textos e imagens em torno dos “ases” do écran começam a ser especialmente prolíferos nas várias revistas especializadas que então se publicavam (Duarte, 2018) e não só (a *Ilustração Portuguesa*, por exemplo, inicia a partir de 1922 uma rubricada denominada *Estrelas e ases do cinema*, normalmente com enfoque internacional). Conhecem-se, igualmente, alguns periódicos exclusivamente focados nos “artistas cinematográficos”, como *Biografias dos artistas cinematográficos* (1921-1922).

Enquanto o culto à vedeta internacional se encontra muito bem documentado na imprensa periódica, o mesmo não se poderá dizer sobre estrelas portuguesas. No entanto, na década de 1910 existem pelo alguns fenómenos dignos de nota, como o de Pratas, O conquistador, uma espécie de Charlot português; e o de Nascimento

Fernandes, que fez vários filmes em Portugal e em Espanha como ator e realizador. A partir da década de 20, a presença de atores nacionais em capas de revistas cinéfilas continua a ser bastante inexpressiva, focando-se ocasionalmente em atores masculinos. É o caso de Nestor Lopes (Figura 1) – que encabeça uma publicação dedicada ao cinema português, Portugal Cinematográfico (1923) – e de Artur Duarte (Figura 2), capa de um dos primeiros números da revista Cinéfilo (1928). A presença destas imagens, sobretudo de Artur Duarte, pode ser explicada de várias formas. Artur Duarte trabalhava como ator na Alemanha, no estúdios UFA. A revista em questão só consegue publicar um grande dossiê de imagens de Artur Duarte porque elas provêm de um poderoso estúdio onde Duarte trabalhava. Raramente as produções portuguesas foram capazes de fazerem reportagens tão completas em torno de um ator nas revistas de cinema.



Figura 1. O ator Nestor Lopes na capa de *Portugal Cinematográfico* (N.º 1, 1923). Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto

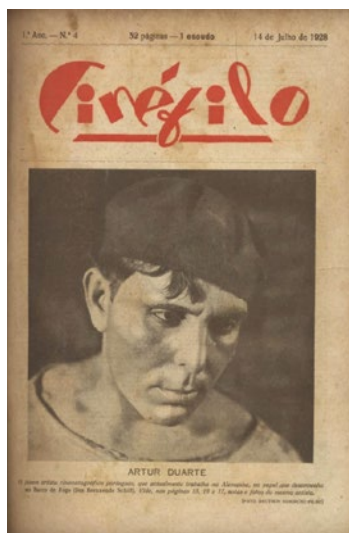


Figura 2. O ator Artur Duarte na capa de *Cinéfilo* (N.º 4, 1928). Fonte: Issu

3. Brunilde Júdice, a “grande trágica” do cinema silencioso português

Neste panorama marcadamente masculino, onde as vedetas femininas aparecem e desaparecem (vejam-se os casos de Maria de Oliveira e de Maria Sampaio, por exemplo⁵), destaca-se a figura de Brunilde Júdice. Matos-Cruz fala de Júdice como numa prefiguração de uma das “únicas atrizes imortais” (Matos-Cruz, 1998, p. 3) do cinema luso, título que se poderá afigurar algo curioso – tendo em conta o seu modesto reportório cinematográfico – mas quiçá justo. “Antes de qualquer outra”, escreve Matos-Cruz, “e talvez como nenhuma mais conseguisse, ela foi a diva – mesmo quando (a)parecia pouco casta...” (Matos-Cruz, 1998, p. 3). A castidade, ou a falta dela, parece ter caracterizado os papéis da atriz nos anos 20.

5. Pense-se igualmente no convite a atrizes estrangeiras para participar em filmes portugueses, como Francine Mussey, que protagoniza os filmes de Georges Pallu *Lucros ilícitos* (1923) e *Claudia* (1923).

Também Bénard da Costa classifica Júdice como a primeira “mítica mulher” do cinema nacional (Costa, 1999, p. 11). Com efeito, Brunilde antecipou outras atrizes bem mais populares, como seria o caso de Beatriz Costa no final da década. Aquando da sua morte, no último dia do ano de 1979, Brunilde foi apelidada de “a grande trágica” (Morte da atriz Brunilde Júdice, 1980, p. 16) do cinema silencioso, como que ecoando o livro de António Ferro com o mesmo nome – *As grandes trágicas do silêncio* (1917) – dedicado às divinas do cinema italiano Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli.

A carreira artística de Brunilde Júdice tem início no cinema, tendo sido revelada em 1921 n’*O amor de perdição* (Georges Pallu, 1921), como protagonista, e onde deu “imagem e sangue, sexo e alma, à primeira criatura do cinema português” (Costa, 1999, p. 11). Um dos seus papéis mais fulgurantes será, contudo, o de *Mulheres da Beira* (Rino Lupo, 1923), onde Brunilde é apresentada como uma jovem ambiciosa, que procura uma vida melhor fora do local onde foi criada. Nesse papel, Júdice representa uma rapariga “volúvel, cujos devaneios terão [...] uma redentora expiação” (Matos-Cruz, 1998, p. 3). Este dispositivo voltaria a aparecer no cinema português com *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937), cuja a fuga faz lembrar a de Ana (Brunilde Júdice) de *Mulheres da Beira* (Barreira, 2017, p. 92-93); embora sem a sensualidade da personagem de Júdice. *Maria Papoila* foi protagonizado por Mirta Casimiro que, tal como Júdice, era uma atriz de teatro que foi muito bem recebida no cinema: no entanto, o seu sucesso foi muito efémero, não voltando a participar em filmes depois dessa única experiência.

O ousado papel que interpreta em *Mulheres da Beira* terá sido quase libertário para Brunilde Júdice (Matos-Cruz, 1998, p. 3) e foi um dos seus preferidos no cinema (Júdice conforme citado em Sena, 1998, p. 9). Na sequência do filme de Rino Lupo, Júdice participa, no mesmo ano, em *Tempestades da Vida* (1923), um filme de Augusto de Lacerda. No final desse ano, e apesar de ter um contrato de cinco anos com a Invicta Film, desaparece dos ecrãs durante vários anos, para onde só haveria de regressar em 1931 no docu-

mentário *A voz do Operário* (António Leitão). Segue-se um novo período de eclipse de Júdice dos ecrãs – mas não dos palcos – e só voltará a aparecer nos anos 40 em filmes como *Ladrão, precisa-se!* (Brum do Canto, 1946), a coprodução *Amanhã como hoje/Mañana como hoy* (Mariano Pombo, 1946) e, na década seguinte, *O Cerro dos Enforcados* (Fernando Garcia, 1954), onde contracenou com o seu marido – Alves da Costa – e com jovens atrizes emergentes, como é o caso de Helga Liné. Foi, dos anos de maturidade, talvez um dos seus papeis de maior relevo.

3.1. “Porque não tornámos a vê-la num filme?” Brunilde Júdice, a *vamp* que o cinema português não teve

Júdice chama a atenção dos críticos e das revistas relativamente cedo, inclusive na imprensa cultural, na *Ilustração Portuguesa* (Figura 3). Num número dessa revista, já de 1921, Júdice é colocada lado a lado com uma atriz inglesa; e reconhece-se na atriz portuguesa uma grande artista que uma pertence à arte falada (teatro), mas também à arte muda, a do cinema. Por esta altura, seria impossível prever o percurso de Júdice: apesar da estreia na sétima arte, seria na “arte falada” que a artista se manteria com maior firmeza.



Figura 3. Duas imagens de Brunilde Júdice na *Ilustração Portuguesa*, N.º 810 (1921). Fonte: Hemeroteca Digital

Curiosamente, e apesar do seu afastamento dos ecrãs, Brunilde Júdice é entrevistada pelas revistas cinéfilas em finais dos anos 20 e inícios dos anos 30. Essa presença é significativa da sua importância na memória dos cinéfilos, daqueles que a viram em *Amor de Perdição* e *Mulheres da Beira*, assim como nos palcos de Lisboa. Os elogios que se lhe fazem na imprensa são francamente curiosos. O então crítico (e futuro realizador) Jorge Brum do Canto, que a entrevista em 1929, descreve-a como “alta, delgada, elegante, fazendo lembrar [...] a silhueta esguia de Brigitte Helm, vestindo impecavelmente, Brunilde é [...] bem diferente da outra Brunilde lendária” (Brum do Canto conforme citado em Sena, 1998, p. 6), aludindo, possivelmente, à valquíria Brunilda da mitologia nórdica.

Na década de 30, apesar de se encontrar afastada dos ecrãs – teve apenas uma pequena participação documental n’*A voz do operário*, fazendo de si mesma –, Júdice é vista como uma atriz repleta de potencial para o cinema, talento que fora relativamente aproveitado nos anos 20, numa altura em que o cinema silencioso português se desenvolvia com a Invicta Film, mas que esmorece definitivamente nos anos 30. Não obstante, é detentora de um excelente reportório e fortuna crítica nas revistas cinéfilas e nas revistas generalistas. Os seus modos angulosos, o seu “perfil de beleza estranha [...] insinuante” (Ribeiro, 1983, p. 104), são vistos como internacionais, e o seu ar é comparado a artistas como Greta Garbo, Marlène Dietriche e Myrna Loy (já nos anos 20 tinha sido comparada a Brigitte Helm). Poucas atrizes portuguesas seriam tão comparadas às grandes vedetas do cinema internacional como Júdice.

São vários os textos que realçam a sua suposta queda para o cinema, mas é também reiterada a sua aura de *vamp*, esse arquétipo de mulher sedutora, perversa e cruel que o cinema tanto popularizou. Júdice *poderia* ter sido a *vamp* que o cinema português não teve – porque não possuía uma indústria apetrechada para tal. Com efeito, Brunilde Júdice é uma figura que, desde o ponto de visual (e não tanto de “trabalho”, visto o seu currículo no cinema ser diminuto), se aproximava de um padrão cinematográfico (Baptista, 2014, p. 371), algo que rareava nas atrizes lusas. Talvez só mesmo Beatriz Costa, com a sua franja à Louise Brooks, pudesse fazer par com a figura de Brunilde Júdice, embora

Costa fosse francamente mais “popular” e, se quisermos, menos misteriosa. O percurso de Júdice transparece essa aura esfíngica, já que raramente trabalhou no teatro de revista (ao contrário de Beatriz Costa) e muitos dos seus papéis sugerem personagens femininas livres e desafiadoras de convenções. A par da sua interpretação em *Mulheres da Beira*, em que Júdice interpreta uma jovem rapariga que abandona a virtude e a vida campestre por uma paixão arrebatadora por um fidalgo (que rapidamente a esquece e despreza), papéis como os que desempenha no teatro, em *Uma mulher sem qualidades* (1923) e *A Serpente* (1934), solidificam a figura de Júdice não só como transgressora (como o é em *Mulheres da Beira*), mas também como *vamp* e *femme fatale*.

António Ferro, a propósito da Companhia Lucília Simões⁶, celebra a figura de Brunilde Júdice, dirigindo-se a ela como “a perversa”, um arquétipo de mulher que havia substituído a ingénua no teatro (tal como, aliás, no cinema). Para estas mulheres

o corpo é a maior glória, que vivem sobre a arame das atitudes, que trazem os olhos no rosto, como joias, que arrastam a alma, como um vestido. As perversas são as mulheres que cultivam o mal sem convicção, por diletantismo, que experimentam todas as sensações, na vida, como as elegantes experimentam todos os chapéus, numa loja: sem se decidirem par nenhum. As perversas são as mulheres ferozes, as panteras humanas da Civilização, com garras nos dedos longos, com olhos agudos como dentes. As perversas são as turistas do pecado [...] Brunilde Júdice, o pretexto das minhas fra-

ses, é um corpo admiravelmente acabado para desempenhar as perversas [...] Brunilde Júdice, atriz da Hora, é um dos mais belos manequins de frases que eu conheço, um paradoxo com cabeça, tronco e membros, um corpo sem princípio nem fim (Ferro 1987, pp. 160-161).

Este tipo de mulher tornava-se cada vez mais frequente no cinema, baixo o arquétipo de *vamp*, ou, como se aportuguesou nas revistas de cinema, *vampe*. A *vamp* corresponderia a uma figura feminina cruel e mortífera, capaz de levar um homem à ruína. O cinema com recurso às *vamps* foi um fenómeno *multi-media* que se viveu intensamente não só nos ecrãs, como nas revistas cinéfilas internacionais (Trotter, 2020, p. 37). Entre 1915 e 1925, os estúdios de Hollywood produziram vários melodramas que contavam com um papel de *vamp*. Os mais célebres seriam os de Theda Bara, degradadora da moral em filmes como *A fool there was* (Frank Powell, 1915). Também Musidora, com a sua interpretação de Irma Vep em *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916), e Pola Negri, em fitas como *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919) e *Sappho* (Dimitri Buchowtzki, 1921), fazem parte destas categorias. A *vamp* é o rosto cinematográfico da Tentadora, uma figura passível de ser encontrada nas civilizações mais antigas, e que encontra o seu equivalente na literatura em personagens como Nana ou Carmen. No cinema, partilha algumas afinidades com o *divinismo*, corrente estética do cinema italiano mudo (1913-1920) onde as mulheres encarnavam papéis fatais. Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli fazem parte desse leque de *femmes fatales*, a que António Ferro prestou culto em termos francamente panegirísticos (Ferro, 1917). Das *grandes trágicas do silêncio* que Ferro enumerara, Pina Menichelli, a mulher que enverga a “máscara da perfídia” (1917, p. 38), é talvez a que mais se assemelha com o tipo de mulher que Ferro procura (ou que encontra?) em Brunilde Júdice.

Uma década mais tarde, já em meados dos anos 30, Júdice volta a um papel de grande destaque enquanto *vampe*, numa peça da autoria do chileno Armando Moock, *A serpente*. Com a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Brunilde Júdice assume a pele de uma mulher fatal que arruína o seu amante

6. Ferro enaltece, nesse texto, Lucília Simões, natural do Brasil, cujo rosto “onde há mil rostos [...] faz passar todas as aventuras da sula Alma, como num écran. Ela é a artista fotogénica da Palavra (...) a maior atriz de Portugal, a maior atriz do Brasil” (Ferro, 1987, p. 230). Brunilde Júdice trabalhou várias vezes com Lucília Simões que, tal como ela, também incorpora papéis de *flapper* e de novos modelos de feminilidade, em peças como *A garçonne* e *A primeira noite. A garçonne*, onde Lucília Simões interpreta o papel principal, terá causado grande escândalo e culminou na sua proibição (Baptista, 2015, p. 185).

escritor. A receção desta peça e da sua prestação é bem sugestiva do seu poder entre aqueles que a observavam nos palcos. Vejam-se estas palavras publicadas no *Notícias Ilustrado*:

Brunilde Júdice, a das atitudes coleantes, a estranha e estilizada Brunilde. [...] A sua elegância nervosa de fina “corsa”, heráldica e angulosa, talha bem rara nas nossas bochechudas portuguesas-conseguiu pôr na sua personagem uma nota de distinção notável. Desta sua interpretação surge um problema de arte, interessante. Seria Brunilde uma ‘vamp’ de cinema? Há quem encontre na actriz [...] uma sugestão vaga dos melhores modelos do género: as ‘Marlénés’ e as ‘Gretas’...

Não há dúvida que Brunilde [...] [tem] também esse véu de perturbadora neurastenia que sem ser o enjoo perpétuo da Garbo ou o desdém ‘meio-sono’ da Marlène, interessa mais que a banalidade do ‘sorriso saudável’ com pestanas de meio metro... Outros acham-lhe as feições demasiado pessoais – o que para o cinema não é um defeito. Em qualquer circunstância Brunilde é uma das mulheres mais elegantes, mais completas da cena portuguesa.

E ele há tão poucochinhas... [sublinhado nosso] (Será Brunilde uma “vamp” de cinema?, 1934, pp. 4-5)

Importará lembrar, neste contexto, que o arquétipo de *vamp* – mencionado no texto – requereu um novo tipo de estrela: a de uma mulher madura e de origem exótica (Trotter, 2020, p. 37). Em 1934, com 36 anos, Brunilde Júdice encaixa perfeitamente nesse perfil, como fica patente no excerto do *Notícias Ilustrado*: as suas feições são vistas como internacionais (“angulosas”), por oposição às “bochechudas portuguesas”, o que lhe atribui um toque de exotismo. Essa diferenciação da mulher portuguesa comum não é de todo descabida, uma vez que Júdice possuía não sangue da ilha mediterrânica da Córsega (como aparentemente sugere o texto), mas sim italiano – era filha do barítono

napolitano Guglielmo Caurson, e da célebre cantora portuguesa Maria Júdice da Costa.



Figura 4. Três fotografias de Brunilde Júdice (da autoria de Silva Nogueira) publicadas a ilustrar um artigo do *Notícias Ilustrado* (N.º 300, 1934). Fonte: Biblioteca Pública de Braga



Figura 5. Brunilde Júdice fotografada por Silva Nogueira no seu estúdio na Rua da Escola da Politécnica (1934). Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança

O seu ar é comparado às grandes divas do cinema silencioso, Greta Garbo – que, curiosamente, num texto da revista *Kino* também já tinha sido descrita como “coleante” (Greta Garbo, 1930, p. [1]), um termo aparentemente em voga nessa época para descrever as qualidades sub-reptícias e serpenteantes das *stars*⁷ – e Marlène Dietrich, sem os supostos defeitos destas (desde o perpétuo enjoo de Garbo ao desdém de meio sono de Dietrich). A pergunta lançada no *Notícias Ilustrado* – se seria Brunilde uma *vampe* do cinema – tem como referentes estas figuras então quase mitológicas; e esconde igualmente o desejo de se ver, no cinema português, alguém com as mesmas propriedades das estrelas supramencionadas, o que não chegou a acontecer. A acompanhar o artigo, publicam-se três fotografias da atriz (Figura 4), em corpo inteiro, assinadas por Silva Nogueira, no seu estúdio. Concordamos com Baptista (2014, p. 363) quando este afirma que uma delas em particular (Figura 5) manifesta uma pose cinematográfica, sendo possível ainda desenhar afinidades com um retrato de 1932 de Joan Crawford sob a lente de Edward Steichen⁸ (Baptista (2014, p. 363). Em ambas as fotos, as atrizes apresentam-se de corpo inteiro envergando um vestido negro, esguio, sob um fundo acinzentado e minimalista.

Com efeito, Silva Nogueira teria, em finais dos anos 20, remodelado o seu estúdio *Fotografia Brasil*, na Rua da Escola Politécnica. O fotógrafo introduz um novo sistema de luzes, substitui os típicos cenários pitorescos por fundos neutros, e dota o estúdio com elementos geométricos e arquitetónicos que fazem parte das composições de muitas fotografias de atrizes nesta época (Baptista, 2014, p. 363). Essa incorporação de um gosto próximo da *Art déco*, presente nos cenários, permite estabelecer grandes afinidades entre a fotografia de vedetas (maioritariamente de teatro) de Silva Nogueira com os grandes fotógrafos de Hollywood, como Sinclair Bull, e da moda, como

Steichen. O cinema não era, aliás, nada estranho a Silva Nogueira, que teria relações com a Tóbis e que participara como fotógrafo de cena n’*A canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933), onde teve oportunidade de fotografar Beatriz Costa, atriz que viria a reproduzir profusamente ao longo da sua carreira.

A idealização de Brunilde Júdice, e de uma possível ligação da atriz ao cinema, ocorre mais do que uma vez, como um excerto da revista especializada *Cine* atesta. O redator do artigo sublinha, à semelhança do articulista do *Notícias Ilustrado*, a queda de Brunilde Júdice para o cinema. Essa queda residiria no seu talento, mas também, no nosso entender, na forma como ela se apresenta e se faz retratar, e que tem grandes afinidades com o *glamour* das estrelas de Hollywood. Neste texto, Júdice aparece novamente acompanhada pelo nome de grandes atrizes de Hollywood, como Garbo e Myrna Loy. Júdice é descrita como o arquétipo de mulher sedutora, dotada de uma completa aura de *vamp*:

Brunilde possui todos os requisitos para poder dedicar-se ao cinema. Não possui a frieza de Greta Garbo, nem a falsa atitude de sedução de Mirna Loy (sic); mas parece mergulhada num torpor constante e dá-nos a sensação nítida de uma verdadeira «vamp». [sublinhado nosso] (Brunilde Júdice vai regressar à actividade cinematográfica?, 1934, p. 5).

O autor do artigo lamenta o esquecimento a que Brunilde foi dotada, sobretudo na época dos fonofilmes, expressando o desejo de a ver em breve na tela, já que esse seria o momento em que Júdice mais poderia interessar à arte cinematográfica (Brunilde Júdice vai regressar à actividade cinematográfica?, 1934, p. 5). Uma vez mais, o artigo encontra-se ilustrado com, precisamente, uma fotografia de Silva Nogueira (Figura 6).

7. Ferro utilizou-o a propósito também de Pina Menichelli (Ferro, 1917, p. 40).

8. O retrato de Joan Crawford a que nos referimos data de 1932 e pode ser visto nas reproduções do Artsy.



Figura 6. Brunilde Júdice num artigo de *Cine* (N.º 2, 1934), com uma fotografia de Silva Nogueira. Fonte: Hemeroteca Digital

Júdice encontra-se aqui representada de forma bastante diferente das imagens reproduzidas no *Notícias Ilustrado*, apresentando-se agora imbuída de elementos exóticos (fatores essencial na figura *vamp*), como o acentuar das longas pestanas, o uso do turbante e a ostentação de joias. Greta Garbo utilizara, apenas três anos antes no filme *Mata-Hari* (George Fitzmaurice, 1931), um acessório similar, que lhe ocultava o cabelo e pontuava a testa com uma vistosa joia. Também nessa altura Garbo foi alvo de um grande ensaio fotográfico – por parte de Sinclair Bull – onde ostentava essas vestes e adereços. O final dos anos 20 e inícios de 30 foi, efetivamente, por vezes faustoso e exótico nas suas superproduções, como filmes como *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) bem o evidenciam. Por outro lado, o género musical que espoletava a um ritmo acelerado, em filmes exuberantes como *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933). A caracterização de Júdice com estas vestes – tão estranhas aos costumes lusos e às suas produções cinematográficas – remete para um referencial cinemático que já havia sido intuído nos seus outros ensaios fotográfico com Silva Nogueira.

3.2. A fotografia de *glamour* como criação de uma *vampe*

O caso da Brunilde Júdice levanta um questionamento pertinente, relacionado com a forma como a atriz foi sendo retratada por meio da fotografia, e se não terá sido esse tipo de retrato a influenciar os textos de *Cine* e do *Notícias Ilustrado*. De facto, são as materialidades que, na época a que nos referíamos, mantinham o cinema vivo. Não é demais repetir a célebre declaração de John Kobal, que defende que os filmes criaram as estrelas de cinema, mas foi a imagem fixa – a fotografia – que as terá mantido vivas (Kobal, 1988, p. 65) no imaginário dos espectadores e dos leitores dos *magazines* especializados. Aumont, como Edgar Morin no seu estudo sobre as *Stars*, reitera esta ideia, ao considerar a fotografia de *glamour* como uma exigência mediática do cinema, que precisava de publicitar os seus filmes (Aumont, 1998, p. 66). A estrela só existe enquanto reprodução: o que empresta “aura ao corpo real da vedeta não é tanto a sua raridade como a sua invisibilidade” (Geada, 1987, p. 64). É por intermédio das revistas que a vedeta se torna, na sua raridade e efemeridade, *visível*, e passível de ser cultuada. A sua aura não fica necessariamente mais corroída quanto mais é reproduzida: parece, aliás, suceder o contrário em termos de popularidade e de culto no fenómeno das *stars*.

Silva Nogueira captou Júdice ao longo dos anos, por vezes com retratos mais cândidos (Figura 7), embora sempre algo sedutores na sua aparente inocência e alheamento. Os cabelos longos são devedores das atrizes da década de 1910, como Mary Pickford e Lilian Gish: não se está, ainda, perante a *flapper* que viria a ser popularizada na década de 20. O *glamour* da foto de Silva Nogueira é um *glamour* doce, como o apelidou Aumont, e que consistia em dotar as atrizes de um ar sonhador (Aumont, 1987, p. 66). É igualmente de notar o *flou* aplicado nesta fotografia, e que corresponde a uma certa indefinição e desfoque ao redor do rosto da atriz, conferindo-lhe um ar quase etéreo. Nos anos 30, contudo, o olhar de Silva Nogueira sobre Júdice já está mais consentâneo com o seu tempo (Figura 8), e aproxima-se da modernidade da fotografia de *glamour*, das fotografias publicitárias de estrelas que tanto vingaram nos estúdios de Hollywood. A pose

da atriz, sob a lente deste fotógrafo, aproximou-se das grandes atrizes de cinema; parece, pelo menos, dever a esses referenciais. Com efeito, a fotografia de *glamour* de Hollywood apostara muitas vezes nestes cenários minimalistas, que pretendem reforçar o retrato da *star*, a sua sensualidade – sensualidade essa que, para alguns autores, como Aumont, existe forçosamente na imagem a preto e branco (Aumont, 1987, p. 67).

A comparação com Garbo, Dietrich e sobretudo a ideia de *vamp* poderá vir deste imaginário visual, fotográfico, que circulava nas revistas especializadas e não só – como o caso do *Notícias Ilustrado* nos demonstra. Imagens como Figura 5, Figura 6 e Figura 8 concretizam bem essa ideia de *femme fatale*, algo que ainda não estava patente na fotografia dos anos 20 (Figura 7). É curioso que, numa delas, Júdice se apresente a fumar – como Beatriz Costa também o fez muitas vezes – algo que para a atriz constituía uma «tragédia», algo que só faria «forçada em cena» (Sena, 1998, p. 8). Estes comentários põem a nu a ideia de construção, na fotografia de Silva Nogueira, de uma mulher fatal; capaz de se aproximar dos modelos e arquétipos então em voga no cinema.



Figura 7. Brunilde Júdice fotografada por Silva Nogueira, década de 1920. Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança, disponível no Google Arts & Culture



Figura 8. Brunilde Júdice fotografada por Silva Nogueira, c. 1934. Fonte: Museu Nacional do Teatro e da Dança, disponível no Google Arts & Culture

Considerações finais

Apesar de não ser possível falar num leque de *stars* portuguesas na década de 1920, pois foram escasas e fugazes, é especialmente curioso o caso de Brunilde Júdice. Mesmo não se tratando de uma atriz que se tenha dedicado, em exclusividade, ao cinema – bem pelo contrário – causou grande impacto entre os cinéfilos, graças à aura com que se fez notar, de raiz cinematográfica. A sua apresentação, bem como os papéis que representou no cinema e no teatro, lançaram-na como uma figura muito cobiçada e apreciada pelos cinéfilos. Embora os jornalistas que escreviam nas revistas desejassem que Brunilde regressasse à sétima arte, a atriz manifesta uma clara preferência pelo teatro e pela comunicação com o público (Sena, 1998, p. 8). De facto, o caminho de Brunilde Júdice haveria de ser o dos palcos; mas não por falta de amor pelo cinema – as suas entrevistas demonstram, aliás, uma cinefilia fervorosa, desde o forte apreço por obras como *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) com Jean Falconetti, a uma grande exigência face ao cinema nacional e aos seus reali-

zadores, que considera inexistentes (Sena, 1998, p. 10). A exceção parece recair sobre Leitão de Barros. Com efeito, Brunilde teria acolhido com alegria a ideia de participar na *Varanda dos Rouxinóis*, mas após a ida do realizador para a Alemanha, o projeto terá sido deixado de parte⁹. Para Júdice, talvez a indústria cinematográfica não lhe oferecesse, à época, aquilo que ensinava. «Porque se não há de aqui também fazer Cinema?» (Sena, 1998, p. 9) perguntará a atriz a propósito da cinematografia nacional. Ter-se-á feito pouco. Como décadas mais tardes reflexionaria um articulista de *Animatógrafo*, a ausência de sangue novo – não só realizadores e técnicos, mas também atores – e, de certo modo, de estrelas em Portugal, seria justificada pela ausência de *continuidade* e consistência na produção cinematográfica lusa (A estreante que vai aparecer no «Pai Tirano» chama-se... Leonor Maia, 1941). Para uma vedeta, nada envelheceria mais do que não fazer filmes, e isso era especialmente válido para as atrizes, que rapidamente enveredavam por outras vias – como o casamento – ou pela transição para outras cinematografias mais desenvolvidas, como Espanha.

Algumas considerações podem ser retiradas desta investigação, nomeadamente a constante associação de Júdice à figura da vampe. Parece evidente que essa ligação provém não só do teatro e da memória cinéfila dos filmes silenciosos (*Amor de perdição*; *Mulheres da Beira*), mas também, muito particularmente, da forma como Júdice era representada nas fotografias e nas revistas de cinema. A sua persona de mulher sedutora e intangível, alimentada nos écrans e nos palcos, é reiterada pela imagem fixa, aquela que efetivamente perdura, ao contrário do cinema e do teatro, que são imateriais. Bem assim, Júdice enquadrava-se facilmente no arquétipo de *vamp* nos anos 30, quer pela sua idade, quer pelo exotismo da sua ascendência. Na imprensa, construi-se uma narrativa em torno de Brunilde Júdice que de outra forma não seria detetável, tendo em conta a sua diminuta filmografia. O apreço registado nas revistas cinéfilas

é iterado, anos mais tarde, por historiadores do cinema, como Matos-Cruz, Bénard da Costa e Félix Ribeiro, que veem em Júdice uma figura mítica do cinema português.

Particularmente intrigante e pouco explorado parece ser o papel das fotografias no lançamento das estrelas e dos astros do cinema e do teatro no caso português. Neste artigo, quis-se demonstrar e lançar pistas de como o grande enlevamento em torno da Brunilde Júdice poderá ter sido atizado pelas fotografias de *glamour* que circulavam na imprensa periódica. No entanto, verificamos que ainda haverá muito por explorar nesta área. Paulo Baptista levou a cabo um importante estudo sobre esta temática, ao debruçar-se sobre o trabalho de Silva Nogueira, fotógrafo de personalidades dos espetáculos. Através da fotografia, Silva Nogueira constrói uma imagem (e uma *persona*) com referentes de grande modernidade e de várias artes, nomeadamente a do cinema. Contudo, as relações entre o fotógrafo e a arte cinematográfica merecem ser mais aprofundadas, não só por ter captado personalidades do mundo do entretenimento, mas também por ter participado diretamente na feitura d'*A canção de Lisboa*, onde foi fotógrafo de cena, e no *Vendaval Maravilhoso* (Leitão de Barros, 1949), onde criou um extenso ensaio fotográfico de Amália Rodrigues. As imagens, a forma como se representam os “artistas” dos écrans e dos palcos, são, como se pretendeu mostrar neste estudo, fundamentais para o entendimento da receção de determinada estrela. O fenómeno das *stars* não poderá ser lido sem ter em conta estas valências.

9. Leitão de Barros apenas regressou a ele no final dos anos 30, altura em que finalmente realiza *A varanda dos rouxinóis* (1939).

Referências bibliográficas

- [1] A estreante que vai aparecer no «Pai Tirano» chama-se... Leonor Maia. (1941, 26 de maio). *Animatógrafo*, II série, 29, [s.p.].
- [2] Agel, H. (1983). *O cinema*. Livraria Civilização.
- [3] Areal, L. (2019). As estrelas de cinema no Neo-Realismo. *Translocal - Culturas contemporâneas locais e urbanas*, 4, pp. 1-18. <https://translocal.funchal.pt/wp-content/uploads/2019/01/Leonor-Areal-4.pdf>
- [4] Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Paidós.
- [5] Baptista, P. A. R. (2014). O corpo desvendado. *Revista de História da Arte*, 2, pp. 354-372.
- [6] Baptista, P. A. R. (2015). *Estrelas e ases: O retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/20195>
- [1] Barreira, H. D. S. (2017). *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/110018>
- [2] Brunilde Júdice vai regressar à actividade cinematográfica? (1934, 24 de maio). *Cine*, 2, p. 5. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Cine/Cine.htm>
- [3] Costa, J. B. (1999). *A dupla vida de Isabel Ruth*. Cinemateca Portuguesa.
- [4] Duarte, J. I. (2018). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. [Relatório de estágio de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Vol. 1 e 2, Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/114328>
- [5] Ferro, A. (1917). *As grandes trágicas do silêncio*. Monteiro & Companhia.
- [6] Ferro, A. (1987) *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*. Verbo.
- [7] Geada, E. (1988). *O cinema espectáculo*. Edições 70.
- [8] Greta Garbo. (1930, 22 de maio). *Kino*, 4.
- [9] Kobal, J. (1988) *The art of the great Hollywood portrait photographers (1925-1940)*. Pavilion Books.
- [10] Matos-Cruz, J. (1998). *Querida Brunilde*. In Sena, N. (org.). *Brunilde Júdice*. Cinemateca Portuguesa, pp. 3-4.
- [11] Melo de Jesus Ruiz, S. (2017). “A Journey to a Star”: reflecting about the construction process of Carmen Miranda as a Brazilian/Latino icon in the USA. *Línguas & Letras*, V. 18, 40, pp. 112-125. <http://doi.org/10.5935/1981-4755.20170018>
- [12] Morin, E. (1980). *As estrelas de cinema*. Livros Horizonte.
- [13] Morte da actriz Brunilde Júdice. (1980, fevereiro). *25 de Abril: Comunidades Portuguesas*, 44, p. 16. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/25deabril/25deabril.htm>
- [14] Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)*. Cinemateca Portuguesa.
- [15] Sena, N. (org.) (1998). *Brunilde Júdice*. Cinemateca Portuguesa.
- [16] Será Brunilde uma “vamp” de cinema? (1934, 3 de março). *Notícias Ilustrado*, 300, pp. 4-5.
- [17] Trotter, D. (2020). Come-hither looks: the Hollywood vamp and the function of cinema. *Critical quarterly*, Vol. 62, 2. <https://doi.org/10.1111/criq.12556>
- [18] Vincendeau, G. (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. Bloomsbury.

Filmografia

- [19] Barros, J. L. [Realizador]. (1937). *Maria Papoila* [Filme]. Filmes Lumiar.
- [20] Barros, J. L. [Realizador]. (1939). *A varanda dos rouxinóis* [Filme]. Tobis Portuguesa.
- [21] Barros, J. L. [Realizador]. (1949). *Vendaval Maravilhoso* [Filme]. Tobis Portuguesa.
- [22] Buchowtzki, D. [Realizador]. (1921). *Sappho* [Filme]. PAGU.
- [23] Canto, J. B. [Realizador]. (1946). *Ladrão, precisa-se!* [Filme]. Cineditora.
- [24] DeMille, C. B. [Realizador]. (1934). *Cleopatra* [Filme]. Paramount Pictures.
- [25] Dreyer, C. T. [Realizador]. (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Filme]. Société Générale des Films.
- [26] Feuillade, L. [Realizador]. (1915-1916). *Les Vampires* [Série de filmes]. Gaumont.
- [27] Fitzmaurice, G. [Realizador]. (1931). *Mata-Hari* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- [28] Garcia, F. [Realizador]. *O Cerro dos Enforcados* [Filme]. Nacional Filmes.
- [29] Lacerda, A. [Realizador]. *Tempestades da vida* [Filme]. Invicta Film.
- [30] Leitão, A. [Realizador]. (1931). *A voz do operário* [Filme]. [António Leitão]
- [31] LeRoy, M. [Realizador]. (1933). *Gold Diggers of 1933* [Filme]. Warner Bros.
- [32] Lubitsch, E. [Realizador]. (1919). *Madame DuBarry* [Filme]. PAGU.

- [33] Lupo, R. [Realizador]. (1923). *Mulheres da Beira* [Filme]. Invicta Film.
- [34] Pallu, G. [Realizador]. (1921). *O amor de perdição* [Filme]. Invicta Film.
- [35] Pallu, G. [Realizador]. (1923). *Claudia* [Filme]. Invicta Film.
- [36] Pallu, G. [Realizador]. (1923). *Lucros ilícitos* [Filme]. Invicta Film.
- [37] Pombo, M. [Realizador]. (1946). *Amanhã como hoje/Mañana como hoy* [Filme]. Doperfilme e Peninsular Films. [Coprodução ibérica]
- [38] Powell, F. [Realizador]. (1915). *A fool there was* [Filme]. Fox Film Corporation.
- [39] Ribeiro, A. L. [Realizador]. (1943). *Amor de perdição* [Filme]. Companhia Portuguesa de Filmes.
- [40] Ribeiro, F. [Realizador]. (1942). *O Pátio das cantigas* [Filme]. Tobis Portuguesa.
- [41] Telmo, C. [Realizador]. (1933). *A canção de Lisboa* [Filme]. Tobis Portuguesa.

Bio

Mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual (FLUP, 2018). É doutoranda em Estudos do Património (Universidade do Porto) e em Território, Património y Cultura (Universitat de Lleida), onde prepara uma tese sobre «Cinefilias e cultura cinematográfica em Portugal nos anos 50 e 60». Desenvolve investigação no âmbito da imprensa de cinema, dos estudos cinematográficos, da imagem e do património.

Como citar e licença

Duarte, J. I. (2023). Seria Brunilde uma vamp de cinema? O culto às *stars* em Portugal (1920-1930): O caso de Brunilde Júdice. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 3(2), 64–77. <https://doi.org/10.34623/wgjw-a789>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.