As Estrelas de Cinema no Neo-Realismo[1]

LEONOR AREAL
ICNOVA-FCSH; ESAD.CR - IPLeiria

Resumo: Nos anos 40 do século XX, o surgimento do cinema neo-realista veio pôr em causa alguns dos pressupostos do cinema de ilusão de matriz hollywoodiana, cujas estrelas de cinema imperavam nos ecos da imprensa cinematográfica, muito desenvolvida nessa era do auge do cinema clássico. Assim, surgem numerosos filmes que procuram a autenticidade na utilização de *não-actores*, traço marcante que se torna símbolo dessa revolução na linguagem do cinema. Todavia, não podemos inferir daí que o neo-realismo abandonou o sistema do estrelato (que Edgar Morin viria a descrever). As estrelas de cinema coexistiram com as estrelas menores e continuaram a dominar o cinema de massas, até hoje. Este artigo procura equacionar essa polaridade na época do seu surgimento e, em particular, as suas repercussões no pequeno universo do cinema português.

Palavras-chave: estrelas de cinema, revistas, star system, neo-realismo, Manuel Guimarães

Abstract: The emergence of neorealist cinema, in the 1940s, challenged some of the assumptions of illusion-based Hollywood cinema, whose movie stars reigned in the echoes of the film press, very developed in the era of classical cinema. Thus, numerous films appeared seeking authenticity in the use of non-actors, a striking feature that become a symbol of this revolution in the language of cinema. However, we cannot say that neorealism abandoned the star system (the one Edgar Morin would later describe). Movie stars coexisted with starlets and continued to dominate mass cinema to this day. This article tries to equate this polarity at the time of its emergence and, in particular, its repercussions on the small universe of Portuguese cinema.

Keywords: star system, film magazines, neorealism, Manuel Guimarães, Portuguese cinema

[1] Texto elaborado no âmbito de investigação financiada pela FCT: BPD 66609/2009. A autora segue a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990. Em particular, a palavra composta Neo-Realismo, sendo a designação epocal de um movimento, e ainda pela autonomia semântica do prefixo, mantém a forma original

Introdução

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, quem dominava o mercado do filme já eram os "americanos" (estadunidenses), como hoje, o que não nos admira dada a sua dimensão e poderio. O levantamento dos filmes estreados em Portugal (Imagem 1) permite perceber a hegemonia do cinema americano e as flutuações da produção europeia durante essas décadas. Assim, verificamos que os filmes dos Estados Unidos correspondem a uma fatia maioritária que varia entre 90% em 1941 e 52% em 1954; enquanto os países europeus preponderantes são a Alemanha nos anos 30, com o aproximar da guerra cedendo lugar à França, que por sua vez durante a guerra cede lugar à Grã-Bretanha, ambas ultrapassadas, ao longo dos anos 50, pelo cinema italiano. Estes valores devem ser lidos com relatividade, mas servem-nos para perceber a dominância dos EUA no sistema de distribuição cinematográfica mundial.[2]

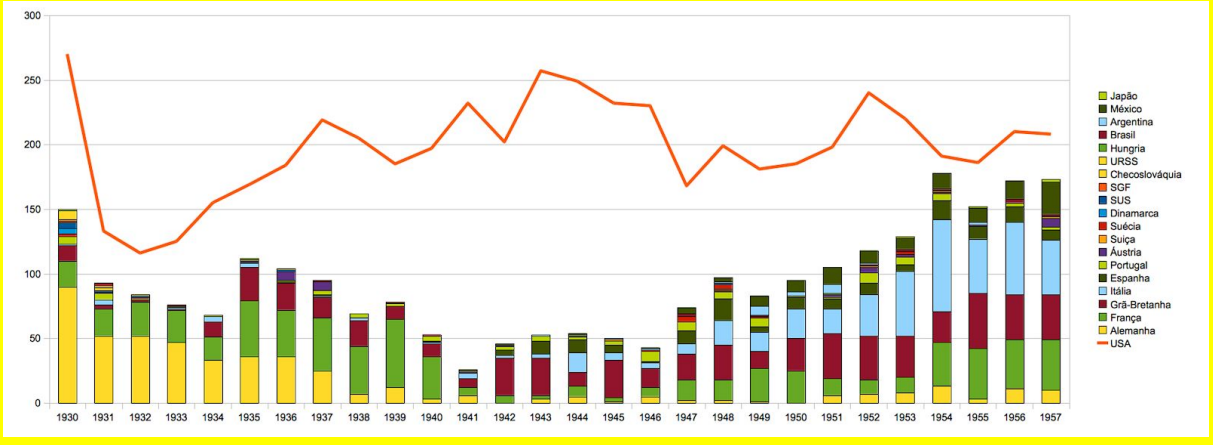

Imagem 1: Número de filmes estreados em Portugal por país de origem, entre 1930 e 1957.

Diante da dificuldade de auto-afirmação dos cinemas europeus, alguma crítica de cinema renegava já o aspecto comercial desse cinema de sucesso, cujo *star system* as revistas cinematográficas ampliavam junto do público. Nos jornais e revistas de cinema (numerosas nesse tempo) discutiam-se as fraquezas e as necessidades do cinema nacional. O cinema português (esta é uma discussão muito antiga) nunca poderia – nem poderá – pagar-se na bilheteira, pela simples razão de que não há, neste país, público suficiente para

[2] A partir de *Estreias em Portugal 1918-1957* de Luís de Pina. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.

cobrir os custos sempre avultados de um filme.[3] A não ser em casos excepcionais de sucesso como, por exemplo, *Fado, história de uma cantadeira* (1947) de Perdigão Queiroga.

Tanto em Portugal como nos outros países europeus criam-se políticas destinadas a apoiar os cinemas nacionais. António Ferro, Secretário Nacional de Informação,[4] faz publicar, em 1946, uma Lei do Cinema que vem criar apoios financeiros para este sector, através do Fundo do Cinema Nacional (FCN), em duas modalidades: subsídio (a fundo perdido) ou empréstimo (reembolsável à medida dos ganhos de bilheteira).[5] Todavia, em 1949, Ferro abandona o SNI, o que retira força à implementação da lei. Entre os anos 1952 e 1957, o dinheiro do FCN é *cativado* nos cofres do Estado, tendo como corolário que em 1955 nenhum filme nacional de longa-metragem é concluído ou estreado (AREAL, 2011: 43). Por outro lado, os critérios de selecção dos filmes, apesar de regulamentados, tendem a premiar filmes de temática histórica ou vocação comercial e frequentemente de fraca qualidade. O circuito comercial privilegiava as comédias e os filmes musicais (fado), géneros que mais atraíam o público às salas. É esse o cinema dominante em Portugal nas décadas de 40 e 50. Um cinema de estrelas, portanto.

As estrelas de cinema

Edgar Morin explicou em detalhe o funcionamento do *star system*, cujas estrelas "têm as propriedades simultaneamente do humano e do divino, análogas em certos aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, mesmo uma espécie de religião" (MORIN, 1980: 9). Enquanto as estrelas do cinema mudo se distinguiam como tipos (que Morin designa como "arquétipos": a mulher fatal, a virgem, a divina, o justiceiro, o amoroso, o cómico), com o surgimento do cinema sonoro, nos anos 30, "os filmes tornam-se mais complexos, mais 'realistas', mais 'psicológicos', mais alegres" e desenvolve-se o "romanesco burguês" (MORIN, 1972: 19-22):

> O imaginário liga-se muito mais directamente com o real e o real liga-se muito mais intimamente com o imaginário. O laço afectivo entre espectador e herói torna-se tão pessoal, no sentido mais egoísta do termo, que o espectador teme doravante aquilo que antes exigia: a morte do herói. O *happy end* substitui o fim trágico. A

[3] Como estes apoios eram pequenos e cobriam uma parte reduzida do orçamento de um filme, os produtores concorriam geralmente a ambos os mecanismos. Mas muitos não chegavam a conseguir pagar o empréstimo, por falta de sucesso na bilheteira.

[4] Cargo que ocupava desde a criação do Secretariado Nacional de Propaganda (SPN) em 1933, convertido em SNI - Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, em 1945.

[5] Decreto-Lei nº 36.062 de 27-12-1946.

> morte a fatalidade recuam diante de um optimismo providencial (MORIN, 1980: 23-24).

Nos anos 30, as jovens actrizes de sucesso eram o principal chamariz na promoção dos filmes. As revistas de cinema dedicavam-lhes, além das fotografia de capa inteira, diversos artigos, entrevistas e mexericos, como é típico. "O mexerico corresponde a uma necessidade de conhecimento *fétichiste*", diz Morin. Contudo, o principal *fetiche* do século XX é a fotografia:

> A fotografia é o melhor *ersatz* da presença real: *alter ego* permanente, pequena presença de bolso ou de apartamento, radioso e tutelar, podemos contemplá-la e adorá-la. É por isso que 90% das cartas dos admiradores pedem uma fotografia (MORIN, 1980: 68).

E é por isso que as revistas de cinema tiram partido da fotografia de estrelas – mulheres na sua esmagadora maioria. As revistas são parte integrante e vital desse "sistema" de promoção e difusão dos mitos vivos do cinema, alimentando a sede fetichista dos adoradores de vedetas, que nos primeiros tempos eram designados "cinéfilos". Segundo Morin,

> O culto que praticam alimenta-se em primeiro lugar de publicações especializadas. [...] Em comunicação regular, oficial e íntima com o reino das estrelas, despejam sobre os fiéis todos os elementos vivificantes da fé: fotografias, entrevistas, mexericos, vidas romanceadas, etc. (MORIN, 1980: 55).

Esta atracção pelo cinema e pelas suas estrelas explica-se em grande parte pelo mecanismo psicológico de projecção-identificação:

> Todos nós, na vida, seja espontaneamente, seja por sugestões de índices ou de signos, transferimos para outrem sentimentos e ideias que atribuímos ingenuamente a esse outrem. Estes processos de projecção estão estreitamente associados ao processo que nos identificam mais ou menos fortemente, mais ou menos espontaneamente com outrem. Estes fenómenos de projecção-identificação são excitados por qualquer espectáculo: uma acção arrasta mais livremente a nossa participação psíquica se formos espectadores, isto é, psiquicamente passivos. Vivemos o espectáculo duma maneira quase mística, integrando-nos mentalmente nas personagens e na acção (projecção) e integrando estes mentalmente em nós (identificação) (MORIN, 1980: 84-85).

O sistema das estrelas era dominado pelo cinema americano, mas integrava, na sua escala relativa, outras vedetas europeias e mais raramente portuguesas (quando se fazia um filme por cá). É o caso, por exemplo, da cantora Dina Teresa, protagonista de *A Severa* (primeiro filme sonoro português, 1931), ou de Beatriz Costa, protagonista de *O Trevo de Quatro Folhas* (Chianca de Garcia, 1936), que inaugura o primeiro número da revista *Cine-Jornal* (Imagens 2 e 3).[6] As revistas de cinema portuguesas, impulsionadas pelo advento do cinema sonoro nos anos 30, sofrem todavia um retrocesso durante o período da II Guerra Mundial, pelos custos inflacionados do papel e do zinco (DUARTE, 2018: 62-64), apesar de Portugal ter conseguido manter a neutralidade e de o fluxo de filmes americanos ter aumentado (conforme o gráfico da Imagem 1).

Imagem 2: *Cine* nº 1, 17-5-1934

Imagem 3: *Cine-Jornal* nº 1, 21-10-1935

Tendências do cinema

É neste panorama que irrompe nas salas o cinema italiano neo-realista, apresentando filmes sobre a vida quotidiana — perturbadores, mas apelativos. Filmes que

[6] Imagens de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt

mostravam as dificuldades da vida – que naquela época eram particularmente agudas, pois a Europa fora devastada por 6 anos de guerra, com enorme destruição, milhões de mortos, miséria, fome e (também em Portugal) racionamento de alimentação. Num mundo em crise social, estes filmes tiveram excelente recepção, *inclusive* nos EUA. Nas décadas de 1940 e 1950 formam-se dezenas de cineclubes em Portugal (como nos outros países), começando no Porto em 1945, depois em Lisboa e Coimbra, depois por todo o país. Os cineclubes além de projectarem filmes segundo critérios de qualidade estética e cultural, promovem debates acerca deles – o que a ditadura tratará de condicionar e proibir, conseguindo destruir muitos deles.

Digamos, simplificando, que podemos distribuir os filmes desta época em duas tendências: a conformista (ou escapista) – filmes feitos para distrair e agradar, filmes felizes e moralistas; e a tendência inconformista – filmes para perturbar, questionar, fazer pensar. Edgar Morin apelida-os de "cinema espectacular-evasional" e "cinema problemático" (MORIN, 1980: 121). É evidente que o Estado Novo não estava interessado em apoiar o segundo tipo de filmes; o Conselho do Cinema preferia financiar os projectos de conteúdo social inofensivo, ou os filmes históricos, ou os documentários institucionais, de propaganda, etc. E financiava também filmes medíocres, os quais António Ferro deplorava, embora, então, já não dirigisse o SNI para poder fazer cumprir a sua lei (FERRO, 1950).

O neo-realismo italiano vem agitar o panorama artístico cinematográfico, não apenas pelos aspectos temáticos de índole social, a que subjaz uma nova ideologia humanista, mas também pelo seu *modus faciendi*, usando recursos menos onerosos. Segundo a crítica e os historiadores de cinema, uma das características marcantes do cinema neo-realista é a participação de não-actores. Esse aspecto – que dava aos filmes um certo cariz documental – fora posto em evidência por filmes importantes: *Paisà* (1946)[7] e *Germania Anno Zero* (1947) de Roberto Rossellini e *La Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti,[8] filmados em ambientes reais e exteriores com a participação de populares, crianças, etc. Todavia, além destes filmes que se tornaram emblemáticos, mas não paradigmáticos,[9] na maior parte dos filmes neo-realistas onde há não-actores, estes coexistem com estrelas de cinema. Sem ir mais longe, basta ver *Roma Cidade Aberta* (1945) ou *Ossessione* (1943), dos mesmos realizadores; ou lembrar Anna Magnani, Silvana

[7] Estreado em Lisboa em 21-2-1949 com o título *Libertação*.
[8] Proibido pela Comissão de Censura em Portugal.
[9] Salvaguardando a possível existência de outros menos conhecidos.

Mangano ou Ingrid Bergman, para constatar que, mesmo neo-realista, o cinema não conseguiu fugir ao sistema do estrelato, já montado e necessário para rentabilizar os filmes, permitindo aos seus produtores e autores continuar profissionalmente activos.

É pois erróneo presumir que as "estrelas" deixaram de existir com o neo-realismo. Se, como escreveu Morin, "levado ao limite, o realismo tende a eliminar pura e simplesmente a estrela (filmes neo-realistas)", "esse limite só muito raramente é atingido, precisamente porque o filme se situa dentro dos quadros do imaginário burguês" (MORIN, 1980: 25). A maior parte dos filmes desse movimento, com toda a imprecisão de fronteiras que a crítica em vão tenta agarrar, usou actores profissionais e até abusou das estrelas de cinema. Diz Morin:

> Um outro cinema, baseado em 'não-actores', também se poderia ter desenvolvido. Porém, a economia capitalista e a mitologia do mundo moderno, e em primeiro lugar a mitologia do amor, determinaram esta hipertrofia, esta hidrocefalia, esta monstruosidade sagrada: a estrela de cinema (MORIN, 1980: 97).

Na verdade, o sistema em nada se alterou; as estrelas neo-realistas foram alimentar esse circuito promocional, que ao fim de poucos anos voltou a tragar a liberdade de criação dos cineastas, impondo convenções e restrições censórias em relação ao inconformismo desta vaga neo-realista. Em Novembro de 1955, a revista francesa *Positif* publica o Manifesto do Cinema Italiano, onde numerosos cineastas denunciam:

> medidas de intimidação e discriminação, e como se pode manobrar para que o artista traia o seu próprio mundo moral e fuja sempre ao menor tema de natureza social, ou para que, quando apesar de tudo ele o aborde, o faça num único sentido, o mais conformista (AZEVEDO, 1957: 106).

Os recursos de autenticidade, que foram constitutivos de muito filmes do neo-realismo e que mais tarde se haveriam de considerar seu apanágio e originalidade, não foram contudo uma descoberta desse movimento. Sobre esta questão, escreve Umberto Barbaro em 1955:

> se é verdade que as condições especiais do imediato após-guerra tornaram possíveis certas maneiras e certos métodos, é também verdade que essas maneiras e esses métodos não eram absolutamente novos, mas já tinham sido teorizados e propugnados, bem como, pelo menos parcialmente, postos em prática desde antes da guerra, pelo cinema italiano (BARBARO, 1965: 164).

Também em Portugal não era novidade a rodagem em exteriores e com não-actores. Em *A Canção da Terra*, filmado na ilha de Porto Santo em 1938, Jorge Brum do Canto fez inesquecíveis planos paisagísticos e contou com a participação numerosa da população local. Em *Aniki-Bóbó* (1942) Manoel de Oliveira filmou com não-actores infantis e em exteriores reais. Tal não chega para afirmar que esses filmes foram percursores do neo-realismo, ao contrário do que escreveu George Sadoul sobre *Aniki-Bóbó*, o que o realizador por diversas vezes rejeitou. Afinal, a filmagem em locações reais será apanágio dos cinemas pobres, que não podem pagar o aluguer de estúdios, maquinaria, equipamentos e pessoal, com custos avultados na indústria do cinema. A rodagem em exteriores é o recurso sobrevivencial de um cinema sem grandes meios económicos.

Em Portugal, como vimos atrás, não havia condições para existir um cinema neo-realista. Cinema que não teria existido se não tivesse aparecido um realizador visionário e indómito, decidido a avançar a todo o custo com a realização dos seus projectos. Em 1951, Manuel Guimarães inicia o neo-realismo cinematográfico em Portugal com o filme *Saltimbancos*, resultado de uma cooperativa de artistas e técnicos que deram o seu trabalho de graça para conseguirem realizar um filme à altura dos seus ideais. Com muitas dificuldades (bem conhecidas)[10] – apesar da escassez de película que os impedia de repetir cada plano – lá conseguiram concluir o filme, que foi um sucesso de crítica e de público, apesar dos cortes da censura. Logo no início de 1952, Guimarães lança-se a produzir uma segunda longa-metragem, *Nazaré*, também em regime de cooperativa, mas já com mais fundos, que terão permitido pagar aos técnicos e artistas – incluindo a população que participou, que também foi paga. A sua originalidade não se fica pelo método de produção; a rodagem faz-se maioritariamente em exteriores e em cenários reais; o recurso a não-actores (crianças e populares) é central em *Nazaré*, embora conte com actores bem conhecidos; os temas são eminentemente sociais; o olhar transporta um fatalismo tingido de esperança; a linguagem é inovadora e o estilo muito pessoal. *Vidas Sem Rumo*, iniciado em 1952, foi igualmente uma produção cooperativa e independente, mas sofreu cortes diversos por parte dos distribuidores e da censura oficial, terminando-se só em 1956, após alteração do argumento pelo realizador e tendo de ser refilmado.

Sintetizando: no imediato pós-guerra, os filmes neo-realistas italianos introduzem aspectos muito inovadores, como seja a tónica em temas sociais e consequentes

[10] *Vide* revista *Imagem*, nº 13, Jan. 1952.

dificuldades da vida quotidiana, argumentos que abandonam os temas conformistas e os finais moralistas, deixando ao espectador uma parte da leitura crítica sobre a realidade; meios técnicos pobres e simplificados e especialmente a rodagem em exteriores reais, em vez dos estúdios; o recurso a não-actores, que se tornou apanágio desta corrente revolucionária; e finalmente uma nova linguagem que encena a acção de modo contínuo, compondo no espaço e no tempo (aquilo que André Bazin baptizou de plano-sequência), surpreendendo pela sua autenticidade, e que, segundo a crítica, veio inaugurar o cinema "moderno" (já não "clássico"). Ao longo dos anos, foram-se acentuando certos paradigmas e esquecendo outros, assim excluindo dessa corrente os filmes que não evidenciassem determinadas características. Precisamos hoje de voltar atrás para reavaliar esse período com novos olhos.

As estrelas portuguesas

Nos anos 40, o cinema nacional, apesar da sua parca produção (uma média de 6 filmes anuais), contava com diversas "vedetas" do cinema, a maioria vinda do teatro[11], mas algumas jovens revelações cinematográficas: Maria Clara (1937), Milú (1939), Leonor Maia (1941), Helga Liné (1941), Maria Eugénia (1944), Isabel de Castro (1946), Amália Rodrigues (1947), Maria Dulce (1950); António Vilar (1931), Óscar de Lemos (1938), Igrejas Caeiro (1941), Virgílio Teixeira (1943), Fernando Curado Ribeiro (1943), entre outros.[12] Alguns destes artistas, diante da penúria da indústria cinematográfica nacional, não hesitaram em dar o salto para a Europa ou para a América Latina, onde desenvolveram longas carreiras, voltando à pátria pontualmente para encabeçar como estrela algum filme especial e fazer belas capas de revista.

António Vilar, nascido em 1912 em Lisboa, desempenha pequenas funções técnicas no cinema até entrar como actor n' *A Severa* (1931), tornando-se protagonista em *Amor de Perdição* (1943) e noutros "filmes históricos de perfil nacionalista", como *Camões* (1946) de Leitão de Barros, que fazem dele "o actor por excelência do regime" (RAMOS, 2012: 443).

[11] Maria Olguim (n.1898), Beatriz Costa (n.1907), Julieta Castelo (n.1914), Madalena Sotto (n.1916), Laura Alves (n.1921), Carmen Dolores (n.1924), Eunice Muñoz (n.1928); José Victor, Nascimento Fernandes (n.1881), António Silva (n.1886), Costinha (n.1891), Vasco Santana (n.1898), Barreto Poeira (n.1901), Raúl de Carvalho (n.1901), Eugénio Salvador (n.1908), Ribeirinho (n.1911), João Villaret (n.1913), Jacinto Ramos (1917), Vasco Morgado (n.1924), entre muitos outros.
[12] Entre parêntesis, data do primeiro filme.

A partir de 1947 muda-se para Espanha e filma também em França, Itália, Argentina, prosseguindo uma longa carreira fora do país até 1981.

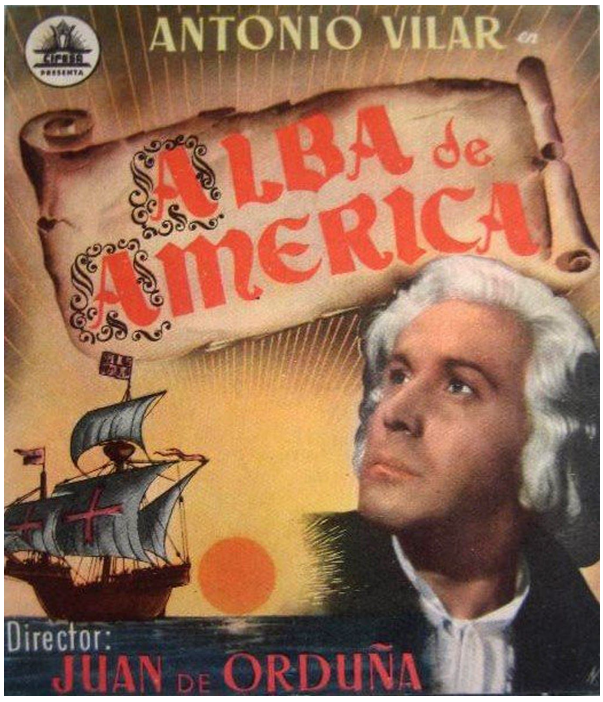

Imagem 4: cartaz de *Alba de America* (1951)

Imagem 5: cartaz de *La Hija del Mare* (1953)

Virgílio Teixeira, nascido no Funchal em 1917, vai para Lisboa no início dos anos 40, conseguindo em 1943 o seu primeiro papel importante num filme. "Rapidamente se torna um dos galãs mais requisitados do cinema português. No final da década fixa-se em Espanha, encetando uma carreira internacional que dura vinte anos" (RAMOS, 2012: 417). Colabora com Manuel Guimarães na primeira versão (malograda) de *Vidas sem Rumo* (parcialmente rodada em 1949), declina o convite para *Saltimbancos*, onde abre lugar a Artur Semedo, e volta para rodar *Nazaré*, interpretando um pescador angustiado que ganhou medo ao mar. O galã aqui é um bêbedo que entra em depressão por não poder ganhar a vida orgulhosamente, nem ter a coragem que então se pedia aos homens. Este papel de pescador – tipicamente neo-realista – não era, apesar de tudo, novo para Virgílio, que já fora protagonista como pescador em *Ave de Arribação* (1943) de Armando de Miranda, *Cais do Sodré* (1946) de Alejandro Perla, e *Heróis do Mar* (1949) de Fernando Garcia, fora-da-lei em *José do Telhado* (1945) e *A Volta de José do Telhado* (1949) de

Armando de Miranda, e homem rústico em *Um Homem do Ribatejo* (1945) e *Ribatejo* (1949) de Henrique Campos.

Isabel de Castro, nascida em 1931 em Lisboa, inicia-se no cinema com 13 anos de idade, participando nalgumas co-produções luso-espanholas; em 1949 prossegue carreira em Espanha onde roda 15 filmes. Regressa a Portugal em 1956, dedicando-se ao teatro e participando em numerosos filmes numa longa e preenchida carreira que só termina com a sua morte em 2005.

Helga Liné, nascida em Berlim em 1932, artista circense desde tenra idade, refugiada em Portugal com oito anos, iniciou-se no cinema em 1941 e a partir de 1950 prossegue uma longa carreira em Espanha e noutros países. Volta a Portugal pontualmente e chega a cancelar um contrato para a Argentina para vir participar (graciosamente) no filme neo-realista *Saltimbancos*, que faz dela uma verdadeira estrela de capa. Em seguida, passando de loura a morena, protagoniza *Nazaré*. Um anúncio aos sabonetes Mexil mimetiza a sua imagem neste filme.

Imagem 6: Helga Liné, *Imagem* nº 13, Jan. 1952

Imagem 7: *Imagem* nº 31, Nov. 1952

VIRGÍLIO TEIXEIRA

Num papel diferente de todos os que tem desempenhado na sua carreira de artista cinematográfico, Virgílio vai mostrar uma faceta inédita do seu temperamento.
António Manata é um personagem complexo que vai do sorriso ao drama mais intenso e profundo, em cenas que vão ficar no cinema português.
«É o melhor desempenho da minha carreira», disse Virgílio. E a sua carreira nos estúdios portugueses, espanhóis e ingleses, já é longa — 31 filmes. Em «Nazaré», o galã preferido do público português, tem o papel que a sua reaparição merecia.

HELGA LINÉ

Qem a viu em «Saltimbancos» e «Madragoa», vai poder sentir que para além duma beleza expressiva de mulher há uma actriz de cinema em plena ascensão, tal a maneira como Helga se integrou no ambiente nazareno que a envolvia. Está ali uma rapariga do povo, bela como sempre, mas também simples, amorosa e sacrificada, a viver uma Maria da Nazaré que o público vai distinguir com o seu carinho e admirar pelo carácter que a actriz soube emprestar a um papel em que há garridice, juventude, amor e tragédia.

ARTUR SEMEDO

O papel de Arrais de «Nazaré» não podia encontrar um intérprete tão à altura do seu talhe psicológico. Pela dureza que esconde um fundo humano, pelo heroísmo com que defronta o mar, o público vai achar-se perante um autêntico pescador da Nazaré, apreciando até onde é possível obter-se a fusão do artista com o personagem que faz viver.
O teatro apresentou Artur Semedo. Ao lado de Maria Lalande, na peça «De braço dado» ele impôs-se à admiração da crítica e do público. Mas a verdadeira consagração é o cinema que lha vai oferecer.

Imagem 8: Folheto promocional de *Nazaré*
(espólio de Manuel Guimarães na Cinemateca)

Artur Semedo, nascido em 1925 em Arronches (Alentejo), revela-se como protagonista e "galã" em *Saltimbancos* e prossegue como actor principal de Manuel Guimarães em *Nazaré* e *Vidas sem Rumo*. Recebe o prémio Revelação do Ano 1952 da revista *Imagem*, depois de rodar em poucos meses, além destes, os filmes *Chaimite*, *Duas Causas* e *O Cerro dos Enforcados*. Inicia-se na realização em 1954 (com *O Dinheiro dos Pobres*), veia que retomará vinte anos mais tarde, realizando 8 filmes. Actor versátil, fez carreira maioritariamente em Portugal, com participação em 73 filmes e também no teatro.

Milú, nascida em Lisboa em 1926, começa em criança a cantar na rádio, estreia-se em 1938 no teatro e no cinema, e em 1943 filma em Espanha. Quando colabora com Manuel Guimarães em *Vidas sem Rumo* (na primeira versão, em 1949, e na segunda de 1952) já era uma estrela famosa. Milú aparece neste filme "transfigurada" no papel de uma pobre tresloucada, bela, mas distante da sua imagem de perfeição. Numa página de revista, encontramos Milú num anúncio de máquina de escrever. A "estrela publicitária" faz vender filmes e outros produtos (MORIN, 1980: 99). É a grande ironia deste sistema fechado.

14-4-1953

A OUTRA MILU

Debaixo da direcção vigorosa de Manuel Guimarães — Milú, vai aparecer assim mesmo, com esta expressão de trágica, no novo filme «Vidas sem rumo», cuja estreia se aguarda para muito breve. Vamos ter ocasião de apreciar, portanto, mais esta magnífica faceta do talento artístico de Milú—uma das vedetas com que o cinema português pode e deve contar

Imagem 9: recorte de *Cartaz*, 14-4-1953

Imagem 10: *Imagem* nº 32, Jan. 1953

Pode-se dizer, com Morin, que há um *transfert* do actor para a personagem e da personagem para o actor: "Terminado o filme, o actor volta a ser o actor, a personagem permanece personagem, *mas, do seu casamento, nasceu um ser misto que participa de um e de outro, os envolve: a estrela*". Morin cita a definição de G. Gentilhomme: "Temos vedeta quando o intérprete excede a personagem, sempre beneficiando dela no plano mítico" (MORIN, 1980: 34), explicando que "Na dialéctica do actor e da representação, a estrela cede ao herói beleza e recebe deste virtudes morais. Beleza e espiritualidade conjugam-se para constituir a essência mítica da sua personalidade, ou melhor, da sua sobrepersonalidade" (MORIN, 1980: 40).

A publicidade vai capitalizar esse mito para fins menos nobres, dos quais também a estrela colhe o benefício que eventualmente o cinema não pode pagar. O *star system* é uma instituição específica do capitalismo. Na "fabricação das estrelas", o produto "tornou-se mercadoria":

> A estrela tem o seu preço, o que é natural, e esse preço segue regularmente as variações da oferta e da procura. [...] A vida privada-pública das estrelas é sempre dotada duma eficácia comercial, isto é, publicitária. [...] A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro do seu corpo, uma fibra da sua alma ou uma recordação da sua vida que não possa ser lançada no mercado. [...] É a mercadoria tipo do grande capitalismo. [...] Além disso, a estrela-mercadoria não se gasta nem se estraga no acto de consumo. A multiplicação das suas imagens, longe de a alterar, aumenta o seu valor, torna-a mais desejável. [...] Portanto, a estrela é simultaneamente mercadoria de série, objecto de luxo e capital fonte de valor. É uma mercadoria-capital. [...] Microcosmo do capitalismo, a estrela é comparável às pedras preciosas, às especiarias, aos objectos raros, aos metais preciosos [...] (MORIN, 1980: 79-81).

Afinal, que escolha tinham estas estrelas – com todo o seu poder de atrair público – na verdadeira escolha dos filmes que queriam fazer? O caso de *Saltimbancos*, onde nenhum actor ou técnico foi pago, dá-nos a perceber que sabiam bem que filmes desejavam fazer, mesmo sem remuneração. Virgílio Teixeira aparece referido no genérico de *Nazaré* como "cedido por Cifesa", empresa espanhola onde o actor tinha contrato e que nesse período esteve parada. Mas as "estrelas" faziam também um esforço genuíno de imersão nos meios populares. Refiram-se dois testemunhos das actrizes principais de *Nazaré*, Helga Liné e Maria José Bastos: a primeira, contando que, durante todo o tempo de rodagem, andava sempre vestida como nazarena para se sentir dentro da personagem, e como aprendeu a andar descalça com auxílio de banhos de salmoura nos pés para os

enrijecer; a segunda referindo a aprendizagem do transporte de roupa à cabeça.[13] Por vezes a vida de uma estrela podia ser tão perigosa como a de um pescador: quando, durante as filmagens de *Nazaré*, um barco se virou no mar e os actores tiveram de salvar-se a nado (o que ficou registado no filme); nesse dia Virgílio Teixeira não ia a bordo, mas testemunha um pescador que, noutra ocasião, ele teria enjoado – o que motivou a troça do não-actor Joaninha (chefe da quadrilha de crianças) (REDOL, 2001: 515). Assim a estrela recebe e empresta as qualidades do seu personagem timorato.

O crepúsculo das estrelas

Na terceira edição do livro *Les Stars* em 1972, Edgar Morin diagnosticava o "crepúsculo do *star system*" (que ele descrevera em 1957) na sequência da perda de influência do cinema de massas, cuja dominância era disputada desde os anos 50 pela televisão, pelo automóvel, os *week-ends*, as viagens, toda uma "nova constelação cultural, na qual o cinema perdeu o lugar solar" (MORIN, 1980: 119-121).

O aparecimento da "nova vaga" cinematográfica "opera a fractura (1959-1962)", segundo Morin, porque consegue produzir filmes mais baratos "que podem garantir rendibilidade com um público reduzido". Enquanto o "cinema espectacular faz regressar ao centro da grande produção aquilo que fizera a glória do mudo e que depois fora relegado para a série B", assistindo-se ao "triunfo do *western*" encarnado por estrelas e do "filme histórico, fabuloso, exótico"; "por outro lado, desenvolve-se o segundo cinema, que procura, alternativa ou simultaneamente, mais estética e mais verdade. É o filme de autor, o "cinema contestatário" ou "problemático", o "segundo cinema" que "pretende levantar problemas artísticos, os problemas do autor, da vida, da sociedade" (MORIN, 1980: 119-121):

> O segundo cinema tende a excluir as estrelas: são demasiado caras para estes filmes baratos e, sobretudo, existe, no fundo, uma incompatibilidade de princípio entre este cinema e a estrela. Para o cinema de autor, o realizador não é apenas mais importante que a vedeta, precisa é de intérpretes, de actores, não de ídolos (MORIN, 1980: 122) .

[13] Em entrevistas concedidas à autora deste texto.

Mas os dois cinemas completam-se e entre eles circulam as estrelas sem contradições. Morin parece esquecer nesta transição o cinema neo-realista que por mais de uma década tivera a fonte em Itália, lançando as bases para o advento da *Nouvelle Vague*. A sua análise desta vaga aplica-se igualmente ao predecessor neo-realismo:

> Enfim, e talvez essencialmente, a estrela de cinema já não é a anunciadora da felicidade. O dogma do *happy end*, que reinava no conjunto da produção, pulverizou-se progressivamente. O filme problemático prefere um fim trágico ou evasivo (MORIN, 1980: 123).

Ao anunciar o "crepúsculo de Hollywood" no "definhamento e na hemorragia mitológica interna do *star system*" (MORIN, 1980: 124) – atingido tragicamente pelas mortes de James Dean (1955) e Marilyn Monroe (1962) –, Morin anuncia a reemergência do "herói problemático", que continua a ser idolatrado postumamente. "A estrela mergulha na problemática e exalta-se na mitologia". Surgem as "estrelas-matrizes" do período seguinte, "estrelas sem *star system*" (enquanto sistema mitológico). Ou seja, "o *star system* morreu, mas a estrela de cinema continua". Todavia,

> nem tudo do *star system* foi abolido: publicidade, contratos e exibições subsistem; pode mesmo dizer-se que continuam a existir todos os ingredientes do *star system*. No entanto, esses ingredientes já não estão combinados, associados, institucionalizados. [...] O *star system* que estabelecia a síntese do onirismo e do realismo, da estrela-deusa e da estrela-modelo, desmoronou-se (MORIN, 1972: 128-129).

Conclusão

Como diz Morin, "os princípios económicos, estéticos e veristas do cinema problemático tendem portanto a excluir a estrela" (MORIN, 1980: 122), o que corresponde a alguns filmes do neo-realismo e da nova vaga. Apesar da natureza mercantil e capitalista do *star system*, que o cinema inconformista recusaria por princípio, parece evidente que esta contradição não foi além de um conflito teórico. A realidade demonstra que o cinema problemático não pôde resolver esse dilema. O Neo-Realismo conviveu com o *star system* sem rebuço, antes pelo contrário, tirando benefício dele. E se é certo que eram as capas que vendiam as revistas, e as estrelas que vendiam os filmes, não é menos certo que nem os filmes nem as revistas se reduziam a essa dimensão. Por entre curiosidades e *fait-divers*,

encontramos numerosos textos de crítica, análise e didáctica, que são hoje a nossa principal fonte de informação sobre o cinema desse tempo. São elas que nos permitem, hoje, rever e problematizar os conceitos *demodés* de *estrela* ou de *neo-realismo*, que algures se cristalizaram em simples chavões. É na imprensa sobre revistas de cinema que – apesar da sua aparência sensacionalista e quase fútil – encontramos interessantes elementos sobre os bastidores do cinema: projectos, acontecimentos, ideias, debates. Escondidos nas pequenas notícias, nos comentários, nas críticas, nas entrevistas – é aí que podemos procurar informação valiosíssima para a história do cinema. Na realidade, estas notas, frases, opiniões e mexericos são ainda um conjunto aleatório de curiosidades. Só serão história quando pudermos fazer um levantamento sistemático e abrangente destas informações, para as podermos relacionar e para percebermos os verdadeiros debates que o cinema então gerava.

Bibliografia

AREAL, Leonor (2011), *Cinema Português - Um país imaginado* - Vol.I, Lisboa: Edições 70.
AZEVEDO, Manuel de (1957), *O Cinema Italiano do Após-Guerra e o Neo-Realismo*, Lisboa: Contraponto.
BARBARO, Umberto (1965), *Elementos de Estética Cinematográfica*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
DUARTE, Joana Isabel Fernandes (2018), *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas - Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*, dissertação de mestrado, FLUP.
FERRO, António (1950), *Teatro e Cinema*, Lisboa: SNI.
MARINHO, Maria José; REDOL, António Mota (org.) (2001), *Alves Redol - Testemunhos dos Seus Contemporâneos*, Lisboa; Caminho.
MORIN, Edgar (1980), *As Estrelas de Cinema*, Lisboa: Livros Horizonte.
PINA, Luís de (1993), *Estreias em Portugal 1918-1957,* Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
RAMOS, Jorge Leitão (2012), *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*, Lisboa: Caminho.

Leonor Areal

Tem trabalhado na convergência interdisciplinar das áreas de Literatura, Comunicação, Educação e Cinema. No âmbito do mestrado em Comunicação Educacional Multimedia (Universidade Aberta, 1997), concebeu software educacional actualmente vertido no duplo portal arquivopessoa.net/multipessoa.net. Em 2009, concluiu doutoramento em cinema, na FCSH-NOVA, com a tese intitulada *Um País Imaginado - Ficções do real no cinema português* (2011). Desde 2009, é professora-adjunta convidada na ESAD-CR, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria. Realizou diversos documentários, sendo o último *Nasci com a Trovoada - Autobiografia póstuma de um cineasta* (2017) sobre Manuel Guimarães.