

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Alexandre Sardá Vieira

**SESSÃO DAS MOÇAS:  
HISTÓRIA, CINEMA, EDUCAÇÃO.  
(FLORIANÓPOLIS: 1943-1962)**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em História Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores

Co-Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresa Santos Cunha

Florianópolis  
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

V658s Vieira, Alexandre Sardá

Sessão das moças [tese] : história, cinema, educação.  
(Florianópolis: 1943-1962) / Alexandre Sardá Vieira ;  
orientadora, Maria Bernardete Ramos Flores. - Florianópolis,  
SC, 2010.  
240 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-  
Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Sessão das moças. 3. Cinema. 4. Educação.  
I. Flores, Maria Bernardete Ramos. II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III.  
Título.

CDU 93/99

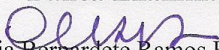
**Sessão das Moças: História, Cinema,  
Educação. (Florianópolis, 1943-1962)**

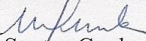
**ALEXANDRE SARDÁ VIEIRA**

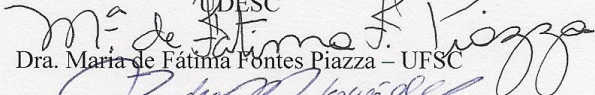
Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para  
obtenção do título de

**DOCTOR EM HISTÓRIA CULTURAL**

**Banca Examinadora**

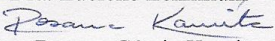
  
Dra. Maria Bernardete Ramos Flores – Presidente e  
Orientadora – UFSC

  
Dra. Maria Teresa Santos Cunha – Co-orientadora –  
UDESC

  
Dra. Maria de Fátima Fontes Piazza – UFSC


  
Dra. Sandra Makowiecky – UDESC

  
Dra. Luciene Lehmkuhl – UFU

  
Dra. Rosana Cássia Kamita – UFSC

Dra. Ana Lize Brancher – Suplente – UFSC

Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn – Suplente - UDESC

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eunice Sueli Nodari  
Coordenadora do PPGH/UFSC

Florianópolis, 17 de dezembro de 2010.



## AGRADECIMENTOS

Essa tese contou com o apoio de diversas pessoas e instituições às quais eu gostaria de externar meus sinceros agradecimentos.

Às minhas orientadoras: Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores pela confiança no projeto, pelas orientações que extrapolaram a tese, pela amizade e pela gentileza, e Profa. Dra. Maria Teresa Santos Cunha que sempre acreditou no projeto, ainda quando era apenas uma pequena ideia, pela disponibilidade, pelas agradabilíssimas sessões de orientação e pelo carinho com que sempre tratou a mim e ao tema. Às duas, cujos olhares, inspirações e orientações deram corpo a esse trabalho, os meus eternos agradecimentos.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós Graduação em História da UFSC e da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina –IFSC- pela liberação parcial das minhas atividades docentes.

À Professora Maria Lúcia Cidade, então Coordenadora de Cultura Geral do Campus São José do IFSC, pelo seu posicionamento em defesa da importância do meu doutorado e de minha liberação parcial junto aos fóruns responsáveis da instituição.

Às professoras Rosana Kamita e Sandra Makowiecky pelas pertinentes contribuições no Exame de Qualificação. E à Profa. Dra. Maria de Fátima Piazza pelas profícuas trocas e sugestão de material em suas disciplinas.

À Tânia Regina Ferreira pela gentil correção do Português, pelas trocas teóricas e incentivo.

Aos meus queridos alunos e alunas que paradoxalmente tornaram esse meu período de doutorado mais tranquilo e não permitiram que eu me esquecesse de minhas reais metas.

Ao Thiago pelo apoio técnico e emocional.

E à minha mãe e suas belas histórias de sua sessão de cinema favorita que, apesar de eu nunca a ter frequentado, acabou se tornando também a minha.



## RESUMO

Até o início da década de 1960, as sessões de cinema da capital catarinense eram batizadas com títulos diversos, identificando a que grupos estavam endereçadas. Nas crônicas escritas na cidade, a mais citada é a Sessão das Moças, que tinha lugar no Cine Ritz, no Centro de Florianópolis, entre 1943 e 1962, a qual figurava no calendário de lazer ilhéu. A sessão pode ser compreendida como um misto de construtora de redes de sociabilidades e espaço pedagógico, pois projetava representações de ser, agir e sentir possíveis de serem apropriados pelas/os espectadoras/es. Ao lado de imagens de moda e beleza, os filmes exibidos na sessão exploravam representações do amor romântico em todas as suas etapas: do inesperado primeiro encontro ao casamento redentor. Ademais, as temáticas estressavam as lições envolvendo a moral, a valorização da família e a contenção das pulsões.

**Palavras-chave:** Sessão das Moças, cinema, educação.





## ABSTRACT

Until the early 1960s, the movie shows of the capital of Santa Catarina were named with various titles, identifying the groups which they were addressed. In the chronicles written in the city, the most cited is *Sessão das Moças*, which took place at Cine Ritz in downtown Florianópolis, between 1943 and 1962, being included in the calendar of leisure of the island. The movie show can be understood as a mixture of construction of sociability networks and educational space, as projected representations to be, act and feel able to be appropriated by viewers. Along with images of fashion and beauty, the films explored representations of the romantic love in all its stages: from the unexpected first meeting to the redeemer marriage. Moreover, the issues reinforced the lessons about the moral, the family value and the contention of the pulsions.

**Keywords:** Sessão das Moças, cinema, education.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Logomarca do Cine Ritz .....	29
Figura 2 Anúncio da inauguração do Cine Ritz .....	30
Figura 3 Cine Ritz em ilustração de Francisco Mibilelli .....	31
Figura 4 Centro Social da Catedral - Antigo Cine Ritz. Foto do autor. 32	
Figura 5 Cine Rex em 1939. Acervo: Casa da Memória, Florianópolis. .....	33
Figura 6 Mapa apresentado no site da Prefeitura Municipal de Florianópolis .....	36
Figura 7 Anúncio de inauguração do Cine Ritz .....	54
Figura 8 Anúncio do filme <i>Deliciosamente tua</i> .....	57
Figura 9 Exemplo de coluna de cinema de A Gazeta.....	58
Figura 10 Anúncio de educação sexual.....	61
Figura 11 Festival Cinemascope .....	63
Figura 12 Anúncio de <i>A mocidade é assim mesmo</i> .....	76
Figura 13 Anúncios de <i>Bonita como nunca</i> e <i>Coração de lutador</i> .....	78
Figura 14 Anúncios de <i>Anos de Inocência</i> e <i>É difícil ser feliz</i> .....	78
Figura 15 Anúncio de <i>Madame Curie</i> .....	79
Figura 16 Anúncio de <i>Sedução</i> .....	81
Figura 17 Anúncio de <i>Escola Dramática</i> .....	81
Figura 18 Anúncio de <i>O bonitão da escola</i> .....	82
Figura 19 Anúncio do filme <i>E o marinho casou</i> .....	83
Figura 20 Cartaz do filme <i>Missão Branca</i> .....	84
Figura 21 <i>A garota dos milhões</i> e foto de Iracema Sardá.....	86
Figura 22 A cidade como mulher. Cena do filme <i>Argélia</i> .....	112
Figura 23 Ser mãe em momento de lazer em <i>Cala a boca, Etelvina</i> ...	126
Figura 24 Aula de maternidade em <i>Sissi</i> .....	127
Figura 25 O enquadramento da beleza. Cena do filme <i>Agora seremos felizes</i> .....	137
Figura 26 Gestos contidos em <i>A alegre divorciada</i> .....	140
Figura 27 Gestos expansivos em <i>Cala a boca, Etelvina</i> .....	141
Figura 28 A mãe intelectual em <i>A família do gênio</i> .....	146
Figura 29 A vamp destruidora de lares de <i>Sempre em meu coração</i> ..	146
Figura 30 Filoca infantilizada em <i>Candinho</i> .....	147
Figura 31 Filoca se prostituindo em <i>Candinho</i> .....	147
Figura 32 A princesa <i>Sissi</i> .....	148
Figura 33 Garçonetes como freiras em <i>As garçonetes de Harvey</i> .....	150

Figura 34	As dançarinas de <i>As garçonetes de Harvey</i> .....	150
Figura 35	Sequência de <i>O destino bate a sua porta</i> . O batom apresenta a protagonista. ....	153
Figura 36	Sequencia de <i>O destino bate a sua porta</i> . O batom e a morte da protagonista. ....	155
Figura 37	Fred Astaire como cavaleiro em <i>Bonita como nunca</i> .....	168
Figura 38	Beijo e The end em <i>Amor da minha vida</i> .....	176
Figura 39	Quarto de acordo com o Código Hays em <i>O segredo das viúvas</i> .....	179
Figura 40	Cerimonial de casamento em <i>O pai da noiva</i> .....	186
Figura 41	O casamento de <i>Sissi</i> .....	188
Figura 42	Beijos finais de <i>A bela ditadora</i> .....	190

## SUMÁRIO

<b>AQUI COMEÇA A VIDA: INTRODUÇÃO</b> .....	1
<i>A HISTÓRIA DE UM GRANDE AMOR</i> .....	1
<i>ANOS DE INOCÊNCIA</i> .....	6
<i>SUBLIME INSPIRAÇÃO</i> .....	8
<i>SINFONIA DO PASSADO</i> .....	19
<i>UM SONHO EM HOLLYWOOD</i> .....	21
<b>1. ACONTECEU ALGO NA CIDADE</b> .....	23
1.1. <i>O CORAÇÃO DE UMA CIDADE</i> .....	23
1.2. <i>NUMA ILHA COM VOCÊ</i> .....	26
1.3. <i>ANTES QUE A NOITE CHEGUE</i> .....	37
<b>2. ESTRELAS EM DESFILE</b> .....	51
2.1. <i>CLUBE DE SENHORITAS</i> .....	51
2.2. <i>DE QUE SE TRATA</i> .....	53
2.3. <i>TEU NOME É PAIXÃO</i> .....	64
2.4. <i>ANSIEDADE</i> .....	67
2.5. <i>MODELOS</i> .....	74
2.6. <i>ROMANCE, SORRISO E MÚSICA</i> .....	87
2.7. <i>CÉU DE ESTRELAS</i> .....	93
<b>3. SEU NOME E SUA HONRA: A SESSÃO DAS MOÇAS COMO PEDAGOGIA</b> .....	99
3.1. <i>ESCOLA DRAMÁTICA: CINEMA E EDUCAÇÃO</i> .....	99
3.2. <i>O AMOR NASCEU EM PARIS: IMAGENS DO MUNDO</i> .....	108
3.3. <i>CASA, COMIDA E CARINHO: IMAGENS DE CASA E FAMÍLIA</i> .....	113
3.4. <i>OFERECE-SE BOA EMPREGADA: IMAGENS DE TRABALHO</i> .....	119
3.5. <i>O MODELO E A CASAMENTEIRA: REPRESENTAÇÕES DE MULHERES E HOMENS</i> .....	122
3.6. <i>DEMÔNIO DE MULHER: COMPORTAMENTOS DESVIANTES</i> .....	131
3.7. <i>BONITA COMO NUNCA: BELEZA NA TELA</i> .....	135
3.8. <i>O HÁBITO FAZ O MONGE: VESTUÁRIO E ADEREÇOS</i> .....	143

<b>4. ROMANCE DA MINHA VIDA: IMAGENS DO AMOR ROMÂNTICO..</b>	157
4.1. <i>AMOR DE MINHA VIDA: O AMOR ROMÂNTICO E A NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA</i> .....	157
4.2. <i>SEDUÇÃO: MANIFESTAÇÕES DE INTERESSE ROMÂNTICO</i> .....	166
4.3. <i>O ECO DE UM BEIJO: MANIFESTAÇÕES DE AFETO</i> .....	173
4.4. <i>O MELHOR É CASAR: IMAGENS DE NAMORO E CASAMENTO</i> .....	180
<b>ÚLTIMO ENCONTRO: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	191
<b>FONTES</b> .....	197
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	199
<b>ANEXO A</b> .....	215

## *AQUI COMEÇA A VIDA: INTRODUÇÃO*

### *A HISTÓRIA DE UM GRANDE AMOR*

Um dos raros momentos de lazer da jovem trabalhadora Helen era assistir a filmes. Para tentar aliviar o pesado trabalho em casa de família, a garota participava das sessões de cinema que ocorriam no interior do Village Hotel. Em uma das noites de exibição de filmes, crianças espiavam curiosas escondidas atrás de uma cortina. Um quadro que parecia retratar a chegada de Cristóvão Colombo a América tinha destaque na parede e, abaixo dele, podia ser lida a seguinte frase escrita em uma pequena placa: “Motion Pictures: the Wonder of the age”<sup>1</sup>. No hotel-cinema, estava em cartaz o filme “O Beijo” e na tela, a heroína parecia ser expulsa de casa por seus pais, ao mesmo tempo em que a trama era acompanhada por canções tocadas em um piano ao vivo. Na sala repleta de homens, mulheres e crianças, a única mulher de branco se destacava entre figuras com roupas pretas ou em tons de cinza. Era Helen que assistia à película enquanto deixava escorrer seu pranto e não controlando as mãos aflitas. A luminosidade proporcionada por “O Beijo” refletiu em seus olhos compenetrados. Paralelamente, no quarto número nove do hotel, uma jovem loura foi assassinada enquanto se vestia. Na tela do Village Hotel a frase “The End” indicava o final da sessão, mas as pessoas não saíam do saguão, curiosos para saber o que tinha acontecido. A polícia os mandou embora enquanto a jovem de branco, agora de casaco escuro, olhava a cena com a mesma aflição com a qual acompanhava “O Beijo”. Um policial a abordou e indicou que fosse embora, pois sabia que ela morava longe e que não deveria chegar em casa depois de anoitecer. Mal sabia a garota que ela seria uma das próximas vítimas a serem perseguidas pelo *serial killer*.<sup>2</sup>

Se Helen em vez de ter ido à pequena sessão cinematográfica de sua cidadezinha, a qual a colocou em risco ao expô-la ao seu perseguidor, tivesse escolhido a Sessão das Moças<sup>3</sup> do Cine Ritz talvez seu destino fosse um pouco diferente. Deixaria de ser a mocinha em

---

<sup>1</sup> Traduzido na versão em DVD como “Cinema, a maravilha de nossa época”

<sup>2</sup> Cena inicial do filme “Silêncio nas Trevas”, exibido na Sessão das Moças em 21 de setembro de 1948. SILÊNCIO nas trevas. **O ESTADO**, Florianópolis, 21 set 1948. p. 3.

<sup>3</sup> A programação dos jornais por vezes traz o termo “Sessões das Moças”, especialmente por muitas delas terem acontecido simultaneamente no Cine Roxy ou por ocorrerem diversas em um mesmo dia, e em raras, “Soirée das Moças”. Para esta tese usarei o clássico nome no singular “Sessão das Moças”.

perigo da tela e poderia encarnar uma entre tantas garotas das poltronas, às voltas com suas balas e drops. Quem sabe Helen se daria conta de que não era a única empregada doméstica naquela sessão de cinema e observaria ao seu redor outras tantas que poderiam ter escolhido a folga justamente na terça-feira?

Antes de iniciar o cine-jornal, ou o complemento nacional, se Helen parasse para observar suas companheiras e companheiros de audiência, poderia ter visualizado estudantes conversando sem parar, freiras do Colégio Coração de Jesus acompanhando suas internas, moças sonhando com astros que viram nas revistas, moços à procura de moças, rapazes envergonhados por estarem na Sessão das Moças, ou até senhoras mais velhas. A poltrona ao seu lado poderia estar vazia, esperando que as luzes se apagassem para ser ocupada por um discreto pretendente. Se ela tivesse saído no meio da Sessão talvez tivesse flagrado os rapazes trocando revistas em quadrinhos em frente ao Cine Ritz enquanto esperavam para ver a saída das garotas do cinema.

Na tela, se tivesse escolhido uma entre quase mil terças-feiras de sessões ocorridas ao longo de vinte anos, veria outras mulheres como ela própria: mocinhas em perigo esperando serem salvas pelo amado, princesas de países distantes, dançarinas, garçonetes, mães de família, Amazonas, nadadoras e cantoras. Veria cenas de danças com Ginger Rogers e Fred Astaire, Elizabeth Taylor com seus olhos cor de violeta cavalcando ainda menina com a postura de uma rainha Amazona, Sissi tornando-se imperatriz, os balés aquáticos milimetricamente coreografados de Esther Williams, Grande Otelo e Dercy Gonçalves em comédias nacionais, famílias reunidas ao redor de uma mesa de jantar, romances desencontrados e coroados com casamentos no final, comédias românticas e inúmeros melodramas.

Na saída até poderia ter aceitado uma carona com um pretendente, como fez, mas talvez tivesse preferido dar uma volta na Praça XV antes de chegar ao seu destino. Ou mesmo a sua paixão escondida, o médico, não teria lhe dado a carona, mas saído antes da sessão acabar para não ser visto. Helen poderia ter deixado o cinema, ainda, conversando com suas amigas, comentando sobre o filme e sobre os moços presentes na sessão. O médico poderia estar esperando por ela em frente à Gruta de Fátima, a lanchonete mais próxima do cinema, ou no *footing*, ou ainda em frente ao Miramar, vendo as crianças mergulhando nas águas da Baía Sul à procura de moedas jogadas pelos seus frequentadores.



Tudo isso poderia ter acontecido em uma terça-feira qualquer entre abril de 1943 a dezembro de 1962 na Rua Arcipreste Paiva, Centro de Florianópolis, logo atrás da Catedral Metropolitana, no Cine Ritz. Durante esses quase vinte anos, o referido cinema foi palco de uma das mais lembradas sessões nas crônicas e contos da cidade de Florianópolis: a Sessão das Moças. Essa se constituía em sessões de cinema com preços mais acessíveis para mulheres e aconteciam às terças-feiras, com raras exceções em outros dias da semana. O Cine Ritz foi inaugurado em 15 de abril de 1943 com a exibição do filme *Lydia*<sup>4</sup> e, menos de duas semanas depois, em 27 de abril, acontecia a primeira “Soirée das Moças” com o filme *Argélia*. Essa “sensacional obra prima da cinematografia moderna”<sup>5</sup> era estrelada por Charles Boyer e Hedy Lamar.

A Sessão das Moças figurava no calendário de lazer da cidade de Florianópolis das décadas de 1940 e 1950. Ela não era exclusividade do Cine Ritz, outras similares aconteciam em diversos cinemas da capital e em tantas outras cidades brasileiras. Mas, em uma cidade setorizada, onde até as missas da Catedral Metropolitana eram endereçadas a algum grupo social em especial, as outras salas de cinema não ficaram reconhecidas por suas sessões dedicadas ao público feminino.<sup>6</sup> Nas Sessões das Moças, em que mulheres pagavam ainda menos que estudantes, os filmes eram especialmente selecionados. Escolhidos entre as tantas obras que passavam nas diversas sessões do Cine Ritz, ou especialmente dedicados à sessão, os filmes da Sessão das Moças pouco variavam em sua temática. De procedências e gêneros diversos, as películas pouco questionavam os papéis de gênero, os tradicionais modelos de família compostos por pai, mãe e filhos, e os comportamentos esperados para a juventude dos anos 1940 e 1950. Além disso, os filmes estavam repletos de modelos de amor romântico, reforçando estereótipos e ressaltando relacionamentos únicos e eternos.

A Sessão das Moças se constituía, portanto, em um espaço pedagógico, onde formas de ser, de se enamorar, de viver, de se comportar, de se vestir e até de amar eram expostas de forma exemplar. A repetição do padrão de filmes, semana após semana, fez com que o caráter pedagógico dos filmes atuasse na construção de papéis

---

<sup>4</sup> RITZ: Inauguração Hoje. *A Gazeta*, Florianópolis, 15 abr. 1943. p. 3.

<sup>5</sup> ARGELIA. *A Gazeta*, Florianópolis, 27 abr. 1943. p. 5.

<sup>6</sup> Alguns horários de missa na Catedral eram dedicados a públicos específicos, como crianças, homens e autoridades.

representativos de gênero, bem como de construções subjetivas socialmente aceitas. Ademais, a sessão adquiria um caráter colaborativo na formação de um imaginário romântico.

O cinema atua no imaginário como experiência formativa na contribuição em dar formas às experiências futuras, fornecendo modelos, termos de comparação, escala de valores, paradigmas de beleza, conforto, elegância, amor, comportamento. Nesses aspectos o papel do imaginário é importante para a produção cultural da época, como também para a efetivação de uma prática pedagógica propositora de posturas, normas e de uma estética comportamental. Como fenômeno sócio-cultural o cinema assume dimensões outras que representam não apenas o imaginário de uma época, mas também constrói novas pedagogias culturais.

Ao lado do caráter pedagógico, a Sessão das Moças constituía-se em um espaço de construção de sociabilidades. As terças-feiras implicavam em encontros, desencontros, preparações, conversas, *footing*, trocas de olhares, lanches e outras atividades que movimentavam parte do centro da cidade. Práticas complementares, a ação pedagógica pressupõe a formação de uma plateia, que por sua vez participa de atividades específicas no Centro de Florianópolis que vão caracterizar a sessão em sua dupla ação: a exibição de filmes e a construção da prática de ir ao cinema.

Dessa forma, ao construir essa tese, percebo essa prática cultural da cidade de Florianópolis como espaço de ação de uma prática pedagógica provedora de modelos de ser e agir, atuando colaborativamente na construção de um imaginário romântico e de redes de sociabilidades. Enquanto assistiam aos filmes e participavam das sessões, os/as espectadores/as estariam envolvidos em tramas que os/as elevavam a protagonistas das construções das redes de sociabilidades, ao mesmo tempo em que estavam expostos a modelos e representações que forneceriam exemplos concretos de formas de ser, agir e se apresentar, bem como de se enamorar. Esses modelos passariam a compor um repertório de imagens disponíveis aos participantes da Sessão das Moças por meio das tramas mostradas pelos filmes, como também pelas construções dos anúncios publicados nos jornais da cidade.

Considerar a sessão como espaço pedagógico não significa relacionar a ideia de cinema como educação com a eficácia de uma prática educativa. Apesar das mais diversas teorias da educação

afirmarem que só existe ensino quando existe aprendizagem, não quero com essa tese buscar confirmações quanto as apropriações dos modelos apresentados na tela do cine Ritz. Proponho, no entanto, considerar, dentro de uma proposta educativa, a existência de diversos modelos possíveis de serem apropriados pela audiência, seja pela repetição de imagens ou tramas, seja por algum tipo de destaque dado a uma temática.

Tudo me leva a pensar que a Sessão das Moças, no todo, produzia discursos que aspiravam moldar uma plateia. Ainda que não fosse intenção das pessoas que selecionavam os filmes para a sessão pensá-la como uma aula de moral ou mesmo de economia doméstica, os filmes apresentados como um todo dialogavam com outros produtos destinados às mulheres do período. Uma garota que frequentasse qualquer terça-feira de Sessão das Moças pouco encontraria de temas conflitantes com o que ela lia em uma revista dedicada às mulheres, nas fotonovelas, nas radionovelas e na literatura feminina dos anos 1940 e 1950. No entanto é preciso fazer uma distinção entre a exibição dessas representações e a apropriação pela audiência. O objetivo dessa tese não é tratar das apropriações feitas pelos/as espectadores/as e sim a imagem e os discursos exibidos na tela como forma de educação. Nesse sentido, todo filme é educativo.<sup>7</sup> No entanto, a plateia relaciona-se com o filme ativamente e constrói o sentido de formas diversas. Essa construção na prática da leitura, bem como do ato de ver um filme, é plural, depende de diversos fatores. Graeme Turner, ao tratar da construção de sentido no filme, se aproxima de Roger Chartier, ao inferir que “diferentes leituras de um filme na verdade produzirão diferentes filmes”.<sup>8</sup> O espectador adquire papel central na elaboração, na produção de sentido do filme.<sup>9</sup> As representações presentes nos filmes ou nos livros não são

---

<sup>7</sup> As relações entre cinema e educação serão exploradas no capítulo 4.

<sup>8</sup> TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997, p. 123.

<sup>9</sup> Sobre o papel ativo do espectador e/ou leitor ver:

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.) **500 anos de educação no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DANIEL, Roberto Francisco. **Descobrimo o religioso no cinema: pequeno método para a análise teológica do filme**. Bauru: EDUSC, 1999.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. As Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

definitivas no processo de apropriação. Elas autorizam os espectadores e leitores a se reapropriarem das mensagens, bem como desviarem de seus propósitos ou mesmo resistirem.<sup>10</sup>

### *ANOS DE INOCÊNCIA*

O período em que a Sessão das Moças teve lugar nas atividades de lazer de parte da juventude florianopolitana coincide com o momento em que o cinema se torna de fato um bem de consumo. O Brasil acompanhou a massificação da prática de ir ao cinema ocorrida em outras partes do mundo, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, como consequência de uma nova política de distribuição de filmes norte-americanos.<sup>11</sup> Se anteriormente a prioridade era o mercado interno, os estúdios hollywoodianos começam a produzir suas obras focalizando uma ampla distribuição mundial. Concomitantemente, a década de 1940 marca uma mudança de modelos estrangeiros no Brasil. Os padrões europeus começam a ceder lugar para a publicidade, cinema e literatura em língua inglesa.<sup>12</sup>

Nos campos social, político e econômico, o Brasil vivia um momento de transformações. A Sessão se inicia durante um Estado Novo varguista já decadente e tem sua maior parte instalada durante os governos democráticos se encerrando às portas da ditadura civil-militar. Para João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, esse período da história do Brasil compreendido entre 1945 e 1964 é caracterizado pelos projetos modernizadores do país e por um sentimento generalizado de otimismo.<sup>13</sup> A modernização do país toma o centro das discussões intelectuais e político-econômicas principalmente na década de 1950 e passa a se perceber como uma possibilidade de construção de um Estado moderno no Brasil.<sup>14</sup> É durante esse período que novas indústrias são instaladas no país, a urbanização se acelera e um grande número de

---

<sup>10</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.53.

<sup>11</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 41.

<sup>12</sup> *Ibid.* p.71.

<sup>13</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 560.

<sup>14</sup> GOMES, Angela de Castro. *A política brasileira em busca da modernidade: Na fronteira entre o público e o privado*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *op. cit.* p. 539.

eletrodomésticos e automóveis passam a fazer parte do cotidiano da classe média brasileira.

O cinema do período não era o grande protagonista entre as atividades de lazer dos brasileiros. O rádio ainda era um dos principais meios de comunicação e o número de emissoras no país aumentou três vezes entre 1944 e 1950, passando de 106 para 300. O programa de maior preferência entre os/as ouvintes eram as novelas.<sup>15</sup> A partir de 1950, a televisão aparece como opção de lazer com a inauguração da TV Tupi em São Paulo. Ao contrário do cinema, que tem exhibições em território brasileiro pouco tempo depois de sua criação, inclusive em Florianópolis, a televisão aparece no Brasil quinze anos após as primeiras transmissões nos Estados Unidos. Diferente do rádio, o novo meio de comunicação era um privilégio de poucos e tem sua indústria de comunicação consolidada apenas na década de 1970.<sup>16</sup>

A consolidação da arte cinematográfica no Brasil acompanhou o aumento do número de produtos criados para a juventude. Os anos 1950 assistiram a uma distinção entre o que era ser jovem em contraposição à vida adulta. Roupas, corpos, música, linguagem e comportamento alcançavam um estatuto próprio para os indivíduos que ainda não haviam atingido a idade adulta.<sup>17</sup> O cinema, assim como a música, passa a ser uma das referências desse grupo que tentava marcar a diferença entre a infância e a maturidade. Ao mesmo tempo, esse grupo passa a ser alvo de preocupações e discursos de diversos setores, como a Igreja, e servindo de base para novas teorias psicológicas.<sup>18</sup>

A esse período, década de 1950, foi atribuído o título de “Anos Dourados”, remetendo a ideias positivas, românticas e saudosas. Parece ser essa, inclusive, a imagem proposta por obras homônimas, como a canção de Tom Jobim e Chico Buarque e a minissérie de Gilberto Braga. Nos “Anos dourados”, os meios de comunicação valorizavam imagens de mulheres ligadas ao lar, cuidando de marido e filhos e encontrando na família o objeto de sua felicidade. O Brasil acompanhava, de certa forma, imagens produzidas pela publicidade estrangeira que pregavam um retorno ao lar após as mulheres terem assumido a força de trabalho fora de casa, em função da Segunda Guerra Mundial. Construíam-se, assim, imagens de lares em que o “chefe” era o

---

<sup>15</sup> ORTIZ, Renato. op cit. p. 40-1.

<sup>16</sup> HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHARCZ, Lilia Moritz (org.). op cit. p. 444.

<sup>17</sup> LOURO, Guacira Lopes. op. cit. p. 429-30.

<sup>18</sup> Ibid. p. 430.

marido, bem como valorizando o que seriam características próprias das mulheres, como a pureza, o instinto materno, a resignação e a doçura.<sup>19</sup>

### **SUBLIME INSPIRAÇÃO**

Apesar de ter nascido mais de uma década após o término da Sessão das Moças, ela fez parte do meu cotidiano durante muito tempo. Desde criança era acostumado a ouvir histórias sobre ela, contadas por minha mãe, frequentadora assídua dos últimos anos da sessão. Em meio a lembranças nostálgicas, já que a Sessão das Moças, pelo preço da entrada ser mais baixo às mulheres, era uma de suas poucas atividades de lazer, acabei descobrindo que eu era fruto das práticas de sociabilidades tecidas às portas do cinema. Meu pai trabalhava em uma lanchonete existente ao lado do Cine Ritz e minha mãe, uma cliente das eventuais terças-feiras. Pesquisar essa prática cultural tão presente nas crônicas da cidade é também conhecer minhas origens. Elemento essencial das crônicas, as práticas de sociabilidades da sessão são a semente de minha família.

Como já afirmado, a tese concebe a Sessão das Moças em um duplo movimento: como espaço pedagógico e como produtora de práticas de sociabilidades. Dessa forma, a preocupação está centrada no contexto de exibição dos filmes e não de sua produção. Pesquisas sobre sessões específicas de cinema são quase inexistentes, muito menos sobre as presentes na cidade de Florianópolis. As teorias que fundamentam a grande maioria dos trabalhos sobre cinema e história tomam como base a produção dos filmes. De Marc Ferro a Pierre Sorlin, passando pelos estudos brasileiros de Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros, as análises sociais parecem relacionar a sociedade em que o filme foi produzido com a linguagem cinematográfica.

Uma obra que tenta perceber o público por meio das práticas de sociabilidades cinematográficas é o livro de Alexandre Câmara Vale “No escurinho do cinema: cenas de um público implícito”. O autor percorre a trajetória de um cinema erótico na cidade de Fortaleza, abordando o cinema como espaço de sociabilidades sexuais.<sup>20</sup> Ainda sobre salas de cinema, exibição e a relação com as cidades onde foram

---

<sup>19</sup> BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORI, Mary (org.) **História das Mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 608-9.

<sup>20</sup> VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: cenas de um público implícito**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

construídas, duas obras têm destaque. A primeira, “Imagens do Passado”, escrita por José Inácio de Melo Souza, centra-se nas salas de cinema para perceber as diferenças entre a recepção destes espaços (mais do que dos filmes) nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX.<sup>21</sup> Suzana Cristina de Souza Ferreira, apesar de ter como foco a produção, também apresenta elementos de exibição em sua obra “Cinema Carioca nos anos 30 e 40: os Filmes Musicais nas Telas da Cidade”<sup>22</sup>.

Sobre o cinema em Santa Catarina muito pouco, ou quase nada, tem se pesquisado ou publicado. José Henrique Nunes Pires, autor da obra “Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense”<sup>23</sup>, é um dos pesquisadores que atuam na área de cinema e história no Estado. Em sua obra, o autor ressalta a necessidade de mais estudos nesta área, que se constitui em uma grande lacuna historiográfica. O livro citado, publicação de sua dissertação de mestrado, trata da vida e obra dos cineastas José Julianelli e Alfredo Baumgarten, e suas atuações no Vale do Itajaí. Um dos aspectos a ressaltar no livro de Pires é a catalogação de quase toda a obra dos dois cineastas. Por meio da organização desta obra, o autor tentou demonstrar a importância do estudo do cinema para a pesquisa histórica e do registro cinematográfico como fonte histórica.

Pires também participou da pesquisa para o livro “O cinema em Santa Catarina”<sup>24</sup>, organizado por Norberto Verani Depizzolatti, o qual pretende ser uma obra síntese do cinema produzido no Estado. De uma forma geral, o livro está centrado na produção cinematográfica, apresentando rapidamente dados históricos sobre os primeiros filmes produzidos em terras catarinenses. A obra preocupa-se em discutir a existência de um cinema catarinense e dá atenção a filmografia de cinco cineastas nascidos em Santa Catarina ou que centraram suas obras no estado: Silvio Back, Rogério Sganzerla, Marcos Farias, Ody Fraga e João Calegari.

---

<sup>21</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

<sup>22</sup> FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo : Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFGM, 2003.

<sup>23</sup> PIRES, José Henrique Nunes. **Cinema e história: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense**. Blumenau: EDIFURB, 2000.

<sup>24</sup> DEPIZZOLATTI, Norberto Verani et alii. **O cinema em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC / EMBRAFILME, 1987.

A relação entre história e cinema e as possibilidades de pesquisa sobre o tema são ressaltadas em duas obras publicadas no ano de 2007. “Cinema-história: ensaios sobre a relação cinema e história”, organizado por José D’Assunção Barros, apresenta uma série de artigos tributários das obras de Marc Ferro e influenciados pelos trabalhos de Jorge Nóvoa.<sup>25</sup> Na obra é defendida uma possível categoria que poderia explicar melhor as relações entre cinema e história, cunhada na expressão cinema-história. Já “História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual” apresenta diversos artigos, compreendendo o filme como fonte e como objeto de pesquisa.<sup>26</sup>

As relações entre cinema e educação ainda costumam ser percebidas como o uso de filmes em sala de aula. Raros artigos e pesquisas observam aspectos da educação informal mediadas pela arte cinematográfica. A revista “Educação e Realidade” publicou em seu número 1 do volume 33 um dossiê sobre o tema. Nele revezaram-se artigos seguindo as duas propostas. Muitos textos partiram do princípio de uma educação para o cinema, de uma necessidade de uma educação do olhar. Em outros, como o de Guacira Lopes Louro, o cinema é visto como reprodutor de papéis sociais de gênero, dentro de uma perspectiva heteronormativa.<sup>27</sup> Rosália Duarte, em sua obra “Cinema e Educação”, tenta dar conta das duas perspectivas, em especial pelo caráter geral de discussão de sua obra. Ao mesmo tempo em que discute a importância do cinema para a construção do espectador como sujeito, a autora salienta o uso de filmes em sala de aula.<sup>28</sup>

Dialogando sobre veículos endereçados a mulheres e as representações encontradas nas obras, duas obras mostram-se comuns a temática desta pesquisa. Maria Teresa Santos Cunha, em “Armadilhas da Sedução: os romances de M. Delly”, analisou os livros publicados na Biblioteca das Moças atribuídos a M. Delly. Neles, a autora percebeu a importância da materialidade do objeto, bem como as representações da narrativa numa possível memória de suas leitoras.<sup>29</sup> Também sobre a

---

<sup>25</sup> BARROS, José D’Assunção. (org.) **Cinema-história: ensaios sobre a relação entre cinema e história**. Rio de Janeiro: edição do autor, 2007.

<sup>26</sup> CAPELATO, Maria Helena et al (org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

<sup>27</sup> LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, V. 33, N 1, p. 81- 97. 2008.

<sup>28</sup> DUARTE, Rosália. op. cit.

<sup>29</sup> CUNHA, Maria Teresa Santos. **Armadilhas da Sedução: Os romances de M. Delly**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.



construção de uma narrativa romântica, Raquel Miguel analisou fotonovelas publicadas pela revista *Capricho* nos anos 1950 e 1960 em sua tese de doutorado, salientando a redenção pelo casamento e a moral cristã imbricadas nos textos publicados. Ao conceber a revista como um lugar de memória, a autora abordou a construção de subjetividades proporcionada pela publicação.<sup>30</sup> A Biblioteca das Moças, as fotonovelas, bem como as radionovelas, dialogavam com os filmes e com as representações apresentadas pela Sessão das Moças, todas atuando de alguma forma na construção de um imaginário romântico.

Em 2009, foi publicado o livro “No tempo da Sessão das Moças”, de Ricardo Medeiros.<sup>31</sup> A obra tenta dar conta de diversas formas de lazer disponíveis à população florianopolitana da década de 1960, de cinema, rádios e jornais a casas de prostituição. O autor chama de “tempo da Sessão das Moças” um período em que a sessão já estava em declínio, levando ao seu encerramento em dezembro de 1962. Ainda assim, a força da memória da sessão fez com que o autor batizasse uma época em que ela já nem era mais representativa. O livro pouco se concentra sobre a Sessão das Moças apresentando alguns depoimentos sobre práticas de sociabilidade que envolviam as terças-feiras.

Ao figurar entre as atividades de lazer de uma parcela da população florianopolitana dos anos 1940 ao início dos 1960, a Sessão das Moças não pode ser entendida apenas como um local de exibição de filmes endereçados às mulheres. As construções memorialísticas, perpetuadas nas crônicas escritas na cidade, retratam um aspecto nostálgico no que diz respeito às práticas de sociabilidades empreendidas em torno da sessão. Pensar em práticas de sociabilidades e cinema é compreender características específicas do evento cinematográfico, bem como em produções contextuais locais. Ir ao cinema pressupõe ritualização, em especial entre os jovens, e indica um evento maior do que assistir a um filme em particular.<sup>32</sup> Essa prática cultural indica a formação de um público, enredado em construções sociais. Compreender as redes de sociabilidades e as práticas sociais não significa excluir a exibição de filmes, até porque ela pressupõe a formação da audiência. O público está inserido no filme e em seu

---

<sup>30</sup> MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. **A Revista Capricho como "um lugar de memória" (décadas de 1950 e 1960)**. 2009. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

<sup>31</sup> MEDEIROS, Ricardo. **No tempo da sessão das moças**. Florianópolis: Insular, 2009.

<sup>32</sup> TURNER, Graeme. op. cit. p.16 e 98.

contexto. Se não há texto sem leitores, como afirma Chartier, para Graeme Turner o filme tem de ser entendido na relação com o público, por isso o cinema precisa ser percebido como prática social e não apenas como produção estética.<sup>33</sup>

Atualmente aceita-se com mais frequência que a função do cinema em nossa cultura vai além de ser, simplesmente, um objeto estético para exibição. [...] O cinema nos dá prazer no espetáculo de suas representações na tela, no reconhecimento dos astros e das estrelas, estilos e gêneros, e na apreciação do evento em si mesmo. [...] Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade. O cinema é uma prática social para aqueles que fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria [...] <sup>34</sup>

Pensar o cinema como prática social é levar em conta não só o contexto de produção do filme, como também a socialização de suas representações. Turner ainda afirma que o cinema possui um papel de integrador, de mostrar que as pessoas não se desviam muito das atividades sociais. Para Rosália Duarte, o cinema pode, inclusive, ser uma forma de distinção social:

[...] ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolver recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes etc., longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social importante que atua na formação geral dessas pessoas e contribui para distingui-las socialmente. Em sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio dessa linguagem é requisito fundamental para se transitar bem pelos mais diferentes campos sociais.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Ibid. p.13.

<sup>34</sup> Ibid. p.13

<sup>35</sup> DUARTE, Rosália. op. cit. p.14.

A diferenciação social é bastante pertinente ao se pensar a prática de ir ao cinema nas décadas de 1940 e 1950 como setorizada. Ir às Sessões Elegantes do Cine São José se distinguia de frequentar as Sessões Populares do Cine Roxy.<sup>36</sup> O público da Sessão das Moças tinha hábitos e práticas de sociabilidades diferentes dos frequentadores das matinadas, pós-missa da Catedral, nos domingos pela manhã, por exemplo.

As práticas de sociabilidades construídas e modificadas ao longo dos anos pela Sessão das Moças indicam o seu espaço como atividade de lazer de parcela da população de Florianópolis no período. O lazer não se encaixa apenas na oposição ao trabalho. Não há como qualificar o momento de não-trabalho como horário de lazer, pois esse pressupõe o cruzamento de vários elementos. Segundo Joffre Dumazedier, o lazer seria o oposto das necessidades e obrigações da vida cotidiana.

O lazer é um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou, ainda para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais.<sup>37</sup>

Não basta estar de folga para se praticar o lazer, outros aspectos podem melhor caracterizá-lo, tais como a possibilidade de escolha e a busca pelo prazer. Assim, Gustavo Gutierrez conceitua o lazer como uma atividade não obrigatória de busca pessoal pelo prazer. Esse último não precisa ser consumado, mas ser posto como meta. O autor ainda salienta a necessidade do tempo disponível, em oposição ao conceito de lazer como o tempo do não-trabalho.<sup>38</sup> Para Nelson Marcellino, o lazer

---

<sup>36</sup> No final da década de 1950, o Cine Roxy e o Cine São José, apesar de estarem localizados a alguns metros um do outro, endereçavam-se a públicos diferentes. Enquanto o primeiro era frequentado por camadas mais populares da sociedade, o segundo se destacava pela elitização de muitas de suas sessões.

<sup>37</sup> DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 34.

<sup>38</sup> GUTIERREZ, Gustavo Luís. **Lazer e Prazer: questões metodológicas e alternativas políticas**. Campinas: Autores Associados, 2001. p. 6-9.

teria como possibilidades o descanso, o divertimento e o desenvolvimento pessoal. O lazer não seria somente localizado nas escolhas pessoais, visto que estas são transversalizadas por vários fatores externos. Para o autor, “não se pode entender o lazer isoladamente, sem relação com outras esferas da vida social. Ele influencia e é influenciado por outras áreas de atuação, numa relação dinâmica”.<sup>39</sup>

Pensar a Sessão das Moças como atividade de lazer significa identificá-la com escolhas que são pessoais e sociais. Ir ao cinema, como momento de diversão, leva em conta gostos pessoais, como a escolha de filmes por meio da leitura dos anúncios de jornais, por exemplo, bem como estar socializado em um evento coletivo, configurado por características que atravessam representações sociais. O cinema, em especial, apresenta um duplo sentido, pois o indivíduo assiste a um filme sozinho, se apropriando ou rejeitando as representações apresentadas na tela, ao mesmo tempo em que não está só, pois divide a sala com outras pessoas. Quanto a Sessão das Moças, há de se levar em conta que, para grande parte da população inserida na sociedade capitalista movida pelo trabalho, terça-feira não é classicamente o dia destinado às atividades de lazer.

Envolvidas em seu momento de lazer, os/as espectadores/as da Sessão das Moças estariam expostos a representações diversas de amor, beleza, comportamento, trabalho, lar e família entre tantas outras. Dessa forma, a Sessão atuaria como um espaço educativo, em que padrões repetidos poderiam colaborar na construção de um imaginário romântico, bem como fornecer modelos para construções morais e atitudinais. A educação não está confinada na sala de aula. No entanto, o processo educativo promovido pelo cinema possui formas e efeitos diferentes daquele que tem lugar na escola.<sup>40</sup> A ação pedagógica proporcionada pela sétima arte, a despeito de tentativas de projetos educativos oficiais, arregimenta a plateia de forma muito diferente da proporcionada pela educação formal.

Se as temáticas dos filmes da Sessão das Moças se complementavam na medida de colaborar na construção de um imaginário romântico, é possível pensar em uma ação educativa das sensibilidades. O cinema fornecia modelos de formas de sentir, bem

---

<sup>39</sup>MARCELLINO, Nelson Carvalho. **Estudos do Lazer: uma introdução**. Campinas: Autores Associados, 2002. p. 13-14.

<sup>40</sup> LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. op. cit. p. 423.

como de ser. Laura Maria Coutinho ressalta que a própria natureza do cinema, em uma associação de imagens e sons, colabora para ter o caráter de educador de sensibilidades evidenciado.

O cinema, por sua natureza composta de imagens e sons, mais do que qualquer outra linguagem, pode concorrer para a educação de olhares e de escutas, prestando-se, particularmente, a uma educação da sensibilidade. Uma educação do modo humano de sentir todas as coisas. É por esse motivo, talvez, que a linguagem do cinema tenha essa capacidade de êxtase, de estesia, de maravilhamento, de horror, de medo.<sup>41</sup>

Se as técnicas do cinema facilitam uma educação das sensibilidades, as representações expostas atuam no fornecimento de modelos. A representação, para Sandra Jatahy Pesavento, é a categoria central da História Cultural.<sup>42</sup> A autora afirma que indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade e por meio dela pautam a sua existência. As representações seriam matrizes geradoras de condutas e práticas sociais.<sup>43</sup>

A representação para Roger Chartier se confunde com o próprio objetivo da História Cultural que é entender como em determinado local e momento uma realidade social é “construída, pensada, dada a ler”<sup>44</sup>. O autor evidencia a necessidade de se usar essa categoria explicativa para compreender a construção de identidades e vínculos sociais. As representações sociais atuariam como parâmetros para julgamentos, classificações e mesmo para as práticas cotidianas, assim elas organizam os esquemas de percepção e incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social.<sup>45</sup>

As representações cinematográficas atuariam como possibilidades de identificações e construções discursivas, bem como

---

<sup>41</sup> COUTINHO, Laura Maria. Nas asas do cinema e da educação: voo e desejo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 225-238, jan/jun 2008. p. 229.

<sup>42</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 39.

<sup>43</sup> Ibid, p. 39.

<sup>44</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. op. cit. p. 16-7.

<sup>45</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. op. cit. p.11.

definidoras de espaços sociais. A Sessão das Moças reproduziram na tela modelos sociais pensados para a própria vivência no grupo social. Pensar em uma sociedade construída por meio de representações é identificar a importância da categoria para a própria definição do grupo. A forma como se apresentavam imagens socialmente aceitas, uma moral familiar bem próxima da cristã e tipos desejáveis de beleza me faz pensar na já clássica passagem de Chartier sobre a importância da percepção das lutas de representação.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.<sup>46</sup>

Além de representações de beleza, moda, trabalho, família, amizade, uma das mais presentes, atravessando quase todos os filmes nos vinte anos de sessão eram as representações do amor romântico, o que me leva a crer que a Sessão das Moças, como já afirmado, colaborava na construção de um imaginário romântico por meio de seus filmes. Formas de se enamorar, beijar, casar, construir família estavam expostas à plateia.

---

<sup>46</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. op. cit. p.17.

David Le Breton acredita na existência de uma cultura afetiva, na qual os indivíduos estão inseridos e reconhecem expressões e convenções sentimentais. Essas convenções seriam socializadas por meio da educação, identificada pelo autor com a fase infantil do sujeito. As emoções se constituem em um sistema simbólico em que se cruzam características, interesses e percepções do indivíduo, bem como convenções sociais.<sup>47</sup> Dessa forma, é possível pensar na Sessão das Moças como um espaço de socialização e construção das emoções por meio de uma ação pedagógica.

O tipo de amor socializado e exibido nas telas da sessão era o do tipo romântico, o qual pressupõe a concepção de uma narrativa para a vida a dois. Esse tipo de amor tem início com a paixão à primeira vista e não tem fim.<sup>48</sup> A ideia de um amor narrativo, único, que objetivava o casamento, era a mais comum nos filmes da Sessão das Moças, cuja mensagem era compartilhada pelas fotonovelas, radionovelas e livros dedicados às mulheres. Conceber uma cinematografia dedicada às mulheres, centrada no amor romântico, é pensar na sua construção imaginária. Ela seria a sua difusora e matriz da seleção de filmes da Sessão das Moças. O viés educativo da sessão atuaria, também, pela colaboração na construção de um imaginário romântico. Sandra Jatahy Pesavento afirma que o imaginário se constitui em “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”.<sup>49</sup> Em outro momento, a autora afirma que além de organizar o mundo, o imaginário legitima e auxilia na construção de identidade. “É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações. (...) É sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.”<sup>50</sup>

Para Juremir da Silva, o imaginário vai além de ser um mero banco de imagens. É algo em constante construção, no qual o sujeito possui um papel ativo. “Todo sujeito é um inseminador de imaginários.

---

<sup>47</sup> LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 9.

<sup>48</sup> GIDDENS, Anthony. **As transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p.50-51.

<sup>49</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. op.cit. p. 43.

<sup>50</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e Literatura: uma velha-nova História**. Palestra conferida na Universidade Católica de Goiás, 28 abr. 2005. p.1e 2.

(...) O imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente”.<sup>51</sup> O dois autores defendem a ideia do imaginário como um sistema de valores partilhados, bem como um conjunto de representações. O imaginário se distingue do antigo conceito de mentalidades em que todos passivamente estariam assujeitados a uma rede de valores, sensações e medos que os definiriam. O imaginário é um conjunto de representações partilhadas por um grupo, por ele criadas ou por ele identificadas. Juremir da Silva identifica, ainda, no imaginário a sua função de educação dos sentidos e da percepção.<sup>52</sup> Nesse sentido, o imaginário e o caráter educativo do cinema se cruzam.

Assim, perceber a construção do imaginário romântico pelo cinema é identificá-lo como espaço pedagógico. Espaço esse em que argumentos e personagens apontavam para “novas formas de ser e de viver, de produzir corpos e aparências.”<sup>53</sup> O cinema é produto e produtor de saberes, vontades e imagens de mundo. Ou como afirma Rosália Duarte:

[...] determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais. Esse é o maior interesse que o cinema tem para o campo educacional – sua natureza eminentemente pedagógica.<sup>54</sup>

Guacira Lopes Louro chama atenção para a construção de papéis de gênero por meio da ação formativa do cinema.<sup>55</sup> No caso da Sessão das Moças, ao atentar para o próprio nome da sessão, há de se pensar nesse espaço como exibidor e propositor de papéis de gênero. Os filmes apresentavam vários tipos de homens e mulheres, mas com desfechos diferentes para comportamentos distintos. Ainda que a plateia da Sessão das Moças fosse composta por representantes dos dois gêneros, o seu título indica um endereçamento. Era uma atividade que

---

<sup>51</sup> SILVA, Juremir Machado da. op. cit. p. 9.

<sup>52</sup> Ibid. p. 30.

<sup>53</sup> LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. op. cit. p. 426.

<sup>54</sup> DUARTE, Rosália. op.cit. p. 19.

<sup>55</sup> LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia op. cit. p. 426.



tinha como foco as mulheres, ou melhor, as “moças”, o que já a carrega de atributos.

É possível pensar em uma construção discursiva de gênero ao analisar as práticas sociais em torno da Sessão, bem como as representações de mulheres e homens apresentadas na tela e nos anúncios dos jornais. Construção essa que é social e atravessada por outras categorias como raça, classe e etnia.<sup>56</sup> A própria elaboração da narrativa e imagens de mulheres no cinema estaria ligada a uma construção discursiva que reproduziria na tela relações e desejos vividos fora dela.<sup>57</sup> Importante lembrar que a arte cinematográfica clássica era um espaço de domínio masculino, tanto no que diz respeito à produção, roteiros e direção, como na distribuição e exibição dos filmes.

### **SINFONIA DO PASSADO**

As fontes, conforme já lembrou Sandra Jatahy Pesavento, são construídas pelo olhar do historiador e forjadas em um sistema de representações.<sup>58</sup> Os anúncios publicados nos jornais e os filmes exibidos na Sessão das Moças são duas das fontes centrais desta tese que se cruzam com outros suportes. Os anúncios dos jornais serviram de base para o levantamento dos filmes exibidos na sessão, sendo assim considerados como fontes em si mesmos. A publicidade foi tratada também como possibilidade de um primeiro contato com a obra a ser vista na tela. Mesmo levando em conta que muitas pessoas iam à sessão por hábito, ou não tinham conhecimento do filme a ser exibido, ao ler

---

<sup>56</sup> Sobre a construção discursiva do gênero ver:

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul.-dez. 1990.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis: CFH/CCE/UFSC, v.8, n.2, 2000, p.9-41.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005.

<sup>57</sup> Para a construção do feminino como desdobramento de um desejo masculino ver:

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer Visual e cinema narrativo” inspirados por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In.: In.: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. V I.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

<sup>58</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. op. cit. p. 42.

esses anúncios para o levantamento dos filmes decidi que eles mereciam uma atenção especial.

Os anúncios traziam textos, fotos e chamamentos que mesclavam estratégias de publicidade com construções de modelos de comportamento e padrões de beleza, moral, trabalho e família, comuns aos filmes das telas. Dessa forma, passei a perceber o anúncio como parte do contexto do filme, podendo traduzir moral e modelos independente de se ver o filme ou não. Podiam ser compreendidos de forma isolada ou como parte da ação educativa empreendida em conjunto com os filmes. Os anúncios denunciavam gostos, modelos e a inserção da Sessão das Moças no contexto do *star system*.<sup>59</sup> Esses anúncios eram encontrados nos dois principais jornais publicados na cidade de Florianópolis entre 1943 e 1962, “A Gazeta” e “O Estado”. Foram priorizados os anúncios do primeiro, pois eram mais evidenciados e mais ricos em imagens e textos.

Apesar de não ter sido possível fazer o levantamento de 100% dos filmes, pois alguns números dos jornais não estavam arquivados na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, ou em função de alguns anúncios omitirem o nome dos filmes, a grande maioria pôde ser identificada. Com a impossibilidade de se assistir a todos os filmes, em razão do grande número exibido<sup>60</sup>, foram escolhidos trinta e sete filmes para serem analisados. Neles busquei perceber a construção de representações de mulheres, homens, trabalho, família, lar, beleza, corpo, gestos, postura, moral, bem como características do amor romântico e representações destoantes. Os trinta e sete filmes foram escolhidos entre os disponíveis tomando o cuidado para que fossem de gêneros diversos, exibidos em épocas diferentes e que tivessem origens distintas. Vale ressaltar que todos os filmes levantados foram analisados de alguma forma, seja o anúncio, cartaz, título, chamada ou todo o filme em si.

Outras fontes foram utilizadas para percepção do cinema na cidade, como os Anuários Estatísticos e crônicas escritas na capital catarinense. Essas indicavam elementos sobre as práticas de sociabilidades empreendidas na Sessão das Moças, diferentes

---

<sup>59</sup> O *star system* é o sistema do cinema clássico hollywoodiano que tem como base a fabricação, manutenção e exibição de estrelas. Cf. MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. p. 97.

<sup>60</sup> Foram exibidos mais de 950 filmes diferentes em 20 anos de sessão.

percepções da audiência e apresentavam o cinema como lugar de memória.

### ***UM SONHO EM HOLLYWOOD***

A tese é composta por quatro capítulos e todos, incluindo as suas divisões e essa introdução, têm nomes de filmes exibidos na Sessão das Moças. O primeiro, intitulado “Aconteceu algo na cidade”, aborda a Sessão das Moças no contexto das sessões existentes em Florianópolis nos anos 1940 e 1950. Nesse capítulo ainda, são abordadas as práticas de sociabilidade e as construções apresentadas pelas crônicas. Assim como boa parte dos/as espectadores/as de cinema das décadas citadas, uma das primeiras e mais fortes ligações com a arte cinematográfica passa pela sala em que os filmes são exibidos. Dessa forma, nesse capítulo a Sessão das Moças é abordada por meio da sala que lhe serve de palco, bem como sobre a sua continuidade nas crônicas e contos escritos na cidade.

O segundo capítulo se intitula “Estrelas em desfile” e abrange as diferentes formas de se enunciar o filme nos jornais “A Gazeta” e “O Estado”. Nesse capítulo, os anúncios são tratados como enunciadores de padrões, bem como antecipadores de possíveis apropriações. São tratados, ainda, a importância de gêneros cinematográficos e de astros e estrelas na escolha dos filmes da Sessão das Moças. O que se evidencia nessa parte da tese são as possibilidades de antecipação do processo pedagógico presente na sala de cinema.

“*Seu nome e sua honra: A Sessão das Moças como pedagogia*” nomeia o terceiro capítulo, no qual são apresentadas diferentes representações encontradas nos filmes da Sessão das Moças. São nele discutidas imagens do mundo, família, casa, trabalho, lazer, corpo, vestuário, adereços, gestos, posturas, homens, mulheres, bem como a análise da moral representada nos filmes e dos comportamentos desviantes. As categorias adotadas para análise nesse capítulo foram escolhidas entre as que percebi mais evidentes nos filmes. Em vez de tentar entender a sociedade em que os filmes foram produzidos por meio dessas categorias, agrupo padrões semelhantes e diferentes que estavam disponíveis para os/as espectadores/as da Sessão das Moças do Cine Ritz.

No último capítulo, “*Romance da minha vida: Imagens do amor romântico*”, são percebidas as possibilidades de uma educação

romântica, ou melhor, para a construção de um imaginário romântico. Formas de se enamorar, encontrar, casar, demonstrar afeto e a própria narrativa romântica têm nesse último capítulo o seu espaço. A escolha de se dedicar o último capítulo ao amor não tem por finalidade diminuir sua importância na sessão, pelo contrário. O amor encontra nesse capítulo o possível “final feliz”, o último beijo, a promessa de serem felizes para sempre.

## 1. A CONTECEU ALGO NA CIDADE

### 1.1. O CORAÇÃO DE UMA CIDADE

Cinquenta mil habitantes. Tempo de guerra. Escuridão. Vento sul. Bar e restaurante Pérola. Nereu. **Sessão das Moças**. Footing na Felipe Schmidt. A banca do Beck. Bela Vista. A Deusa de Jobá. Estampa Eucalol. Blackout. Gooool do Avaí. Radio Guarujá. Missa das dez. Emulsão de Scott. Prezado conterrâneo. Hotel Laporta. O ESTADO. Juiz ladrão. Stepô. Nazismo. A cobra fumando. Capitoa. Gentil senhorinha. É tão curtinho, coladinho, avantajado que me deixa abafado. Amar foi a minha ruína. Confissões com o padre Werner. Missa e comunhão. [...] Missa do Galo. D. Antonieta de Barros. A empada do Chiquinho. **Sessão das Moças**. Carro Alegórico. Osni Ortiga. Carro da Praça. Adolfinho. Saído do Hoepcke (O navio). Comandante Vecchietti. Tem gato na Tuba. Fanfarra da industrial. Roy Rogers. Bala uva do norte. 29 morrem no Cambirela. Comícios. Voltem na próxima semana. [grifos meus]<sup>61</sup>

A crônica acima foi publicada no jornal “O Estado” em 01 de agosto de 1973, mais de dez anos após a última Sessão das Moças<sup>62</sup>. Misto de crônica e relato memorialístico, o texto evidenciava os elementos que para o autor qualificariam a cidade de Florianópolis na década de 1940. A Sessão das Moças é o sétimo elemento elencado, muito antes da sala de cinema que a acolhia, que apenas aparece na metade do texto. Em suas últimas linhas, a sessão é novamente citada. A repetição pode ter sido fruto da distração do autor, preocupação em não esquecer-la ou intenção de reforçar sua importância. Levantar a causa de tal fato não é, aqui, o foco. Mas é interessante perceber que o único

<sup>61</sup> CALDAS FILHO, Raul. Desterro Década de 40 (Só para os nostálgicos e iniciados). In.:\_\_\_\_\_. **Delirante Desterro**. Florianópolis: UFSC, 1980. p. 51.

<sup>62</sup> O último filme anunciado como programação da Sessão das Moças é *Sinfonia de Amor*, em 11 de dezembro de 1962. A partir desta data não se encontra mais nenhuma referência à sessão nas programações de cinema publicadas nos jornais de Florianópolis.

elemento que se repete ao longo da crônica no texto publicado no jornal e mantido na coletânea de 1980 é a sessão.

Prática cultural nascida nos anos 1940, a Sessão das Moças, do Cine Ritz, aparece em diversas crônicas da cidade abafando a existência de outras similares. Apesar de sessões semelhantes terem acontecido em diversos cinemas da cidade e do país e por quase todo o período ter ocorrido concomitantemente e com os mesmos filmes também no Cine Roxy, os relatos memorialísticos escritos na cidade parecem desconhecer qualquer outra sessão de cinema dedicada às mulheres em Florianópolis ou não dar importância a elas. O próprio Cine Rex, cinema que cedeu seu espaço para o Cine Ritz, já possuía a sua “Matinée das Moças” no final da década de 1930. Isso confere à Sessão das Moças significados simbólicos que não passam apenas pela questão dos filmes e das temáticas neles representadas, mas também da própria sessão em si e das práticas sociais que a circundavam.

Um campo repleto de construções sobre a Sessão das Moças, representando-a como elemento significativo da história da cidade, bem como expondo e apresentando diversas formas de sociabilidades, é o composto pelas crônicas escritas na capital catarinense. Tendo por autores antigos frequentadores da Sessão das Moças que alcançaram respeito e espaço na imprensa local e em publicações literárias, as crônicas apresentam aspectos diversos que escapam ao ato de se assistir ao filme como objetivo principal de uma sessão de cinema. A narrativa dos cronistas tenta dar conta de uma cidade que para eles não existe mais, ou melhor, de uma cidade existente nas memórias dos antigos habitantes. As crônicas são construídas de tal forma que entrelaçam experiências vividas com situações imaginárias, ou que tentam por meio da narrativa contar ao leitor histórias observadas por seus autores.

O jornalista Raul Caldas Filho<sup>63</sup> apresenta em sua coletânea “Delirante Desterro” diversas crônicas de sua autoria publicadas nos jornais da cidade, como a já citada “Desterro década de 40”. Em uma delas, publicada pelo jornal “O Estado” em 1975, o autor reflete exclusivamente sobre a escrita em forma de crônica. Para o autor, a crônica tem por objetivo a publicação nos jornais, pois escrever para

---

<sup>63</sup> Em seu site o autor se apresenta como jornalista e escritor, nascido em São Francisco do Sul (SC) em 1940, mas faz questão de deixar bem claro que passou a maior parte de sua vida em Florianópolis. É formado em Direito e atuou profissionalmente em diversos veículos de imprensa e órgãos oficiais do governo do Estado. Delirante Desterro é o primeiro de mais de uma dezena de livros publicados entre 1980 e 2008. Para maiores informações, ver: <<http://raulcaldasfilho.com.br>>

esse tipo de veículo “confere agilidade e enxuteza ao texto, características que combinadas com o humor e o molho literário, dão ao gênero o seu sabor próprio”.<sup>64</sup> Caldas Filho afirma, ainda, que a crônica seria uma das formas de, por meio do “jeitinho brasileiro”, encarar as mazelas cotidianas. Após argumentações etimológicas e estilísticas, retomando Rubem Braga, Nelson Rodrigues e até Pero Vaz de Caminha, o autor conclui atestando novamente sobre a necessidade da presença do gênero nos jornais.

Mas um jornal precisa ainda de algo que não seja a objetividade imediata. E a crônica, utilizando a sátira, o humor e o “non sense” passa também a ser um reflexo e um testemunho desta absurda e tumultuada época em que vivemos, dimensionando e criticando, muito à sua maneira, o competitivo e mentiroso mundo que nos circunda.<sup>65</sup>

Reconhecer as crônicas como fontes muito mais do que um credenciamento às questões de memória e sua produção é procurar a diversidade de vozes nas múltiplas narrativas sobre a cidade. Diversas representações da Sessão das Moças são construídas por meio de crônicas, poemas e contos. Imagens de frequentadores/as e práticas sociais são os temas principais da literatura sobre o tema. Perceber as representações da Sessão das Moças na literatura é conceber que sobre uma realidade material percorre o olhar literário, que reconstrói a própria materialidade da cidade na forma de texto.<sup>66</sup> Esses textos, construtores e portadores de representações da cidade, também auxiliam na construção de imaginário sobre a mesma. Imaginário que destaca e constrói a sessão como única, mesmo ao lado de outras tantas semelhantes, que sutilmente sobrepõe imagens da tela com imagens da rua, que transfere o romantismo dos filmes para o cotidiano das caminhadas no Centro da cidade. Nessas crônicas, os elementos mais significativos e presentes eram aqueles que davam vozes às práticas de sociabilidades, ao ato de ir ao cinema propriamente dito. Contar a história da cidade, das práticas sociais que envolviam a Sessão das

---

<sup>64</sup> CALDAS FILHO, Raul. Do exercício cronístico e outros babados. In.: \_\_\_\_\_. op. cit. p. 61.

<sup>65</sup> Ibid. p. 62.

<sup>66</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano*. 2 ed. Porto Alegre: Ed Universidade / UFRGS, 2002. p.10.

Moças, por meio da literatura é pensar no que Sandra Jatahy Pesavento chama de história cultural do urbano.<sup>67</sup> O urbano ultrapassa, assim, a imagem da materialidade, das construções, dos espaços físicos.

## 1.2. NUMA ILHA COM VOCÊ

Muito antes de as salas de cinemas se concentrarem em espaços *multiplex* nos *shopping centers* da cidade e de sofrer com o vazamento de seus filmes na internet, ir ao cinema estava ligado a outras práticas sociais. Fenômeno moderno por definição, o cinema adiantou-se como uma atividade essencialmente urbana, cruzando elementos visuais e sociais, atuando como produto e produtor da modernidade.<sup>68</sup>

Se na virada do século XIX para o XX a cidade de Florianópolis tem o seu primeiro contato com a chamada sétima arte<sup>69</sup>, na década de 1940 as salas de cinema já se encontravam entre as principais atividades de lazer da capital catarinense. O Guia do Estado de Santa Catarina de 1940 apontava para a existência de três cinemas com sessões diárias na capital.<sup>70</sup> Em 1943, encontrava-se na programação dos jornais publicados da cidade a exibição de filmes em três salas de cinema: o Cine Odeon, o Cine Imperial e o Cine Ritz. Ao longo dos vinte anos que durou a Sessão das Moças, outras salas de cinema somaram-se às três, dentre elas o Cine Roxy, São José, Império, Imperial, São Jorge, Glória e Rajá. A maioria delas estava concentrada no centro da cidade. Moacir Benvenuti, tradicional colonista da cidade, chama em uma crônica a região central de Florianópolis de Cinelândia.<sup>71</sup> Ao caminhar pelo centro da cidade o/a espectador/a não precisaria ir muito longe para visitar as principais salas de cinema. Logo ao redor da Catedral Metropolitana poderia visitar três delas, o Cine Ritz, na Rua Arcipreste Paiva, e na primeira rua paralela, a Rua Padre Miguelino, poderia avistar o Cine Roxy e o Cine São José, um praticamente defronte ao outro. O Cine

---

<sup>67</sup> Sandra Jatahy Pesavento chama de história cultural do urbano os estudos que se propõem a compreender a cidade por meio de suas representações. *Ibid.* p.8

<sup>68</sup> CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 27.

<sup>69</sup> DEPIZZOLATTI, Norberto Verani et al. op. cit. p. 15.

<sup>70</sup> **GUIA do Estado de Santa Catarina**. Florianópolis: Livraria Central de Alberto Entres, 1940. p. 256.

<sup>71</sup> BENVENUTTI, Moacir. Dentes... pra que te quero! In.: \_\_\_\_\_. **Chuva de Prata**. Florianópolis: Insular, 1999. p. 86.



Odeon funcionava junto ao Teatro Álvaro de Carvalho, a poucas quadras de distância dos três. Na Rua João Pinto encontraria o Cine Imperial e no bairro Estreito, os cines Glória e Império.

Ao se construir uma sala de cinema levava-se em conta expectativas em relação ao público que futuramente a frequentaria. Na primeira metade do século XX, as salas de cinema não apenas se constituíam como um espaço de sociabilidades para seu público, como estavam em um projeto maior de civilidade.<sup>72</sup> Ao mesmo tempo a construção reflete e produz a civilidade da audiência e a localização da sala traduz o lugar social de seu público.<sup>73</sup> Os espaços de exibição de filmes são, dessa forma, projetos para um grupo social. Quando da construção do Cine Ritz, as expectativas no que se refere à relação entre a cidade e a sala também foram levadas em consideração. Até a inauguração do Cine São José em 1954, o Cine Ritz se apresentava como aquilo que a cidade possuía de mais moderno e confortável no que se referia a cinema. Um artigo publicado em 20 de março de 1943 em “A Gazeta” fazia referência à espera pela inauguração da nova sala de cinema pela “sociedade” florianopolitana.

Acham-se em vias de conclusão as obras de remodelação interna por que está passando o majestoso edifício, onde irá funcionar, dentro de mais alguns dias, o “Cine Ritz”, cuja inauguração está sendo aguardada com visível interesse pela nossa sociedade.

Estamos seguramente informados de que o moderníssimo equipamento sonoro, com um possante amplificador de 32 watts de saída, cujos projetores são dos mais afamados do mundo – da reputada marca ERNON II – e bem assim as confortáveis poltronas de imbuia compensada, adquiridas em São Paulo, devem aqui chegar na próxima semana, provocando, assim, a novel Sociedade Cinematografica Brasileira Ltda., a cuja frente se acham os distintos cavalheiros srs. Miguel, Jorge e Nagib Daux, que não poupam esforços para dotar a nossa simpática capital de

---

<sup>72</sup> SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.25, n. 49, p.153-174, 2005. p. 155.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 157.

uma casa de diversões á altura de seu grau de cultura.

Tornando realidade o seu programa de bem servir os seus conterrâneos, teremos muito que aplaudir a operosidade sempre crescente desses três [sic] jovens catarinenses, que não medirão sacrifícios para oferecer à nossa cidade, o que de mais reputado existe em matéria de cinematografia. Aguardamos, pois, a inauguração para breves dias, do “Ritz” o cinema para você.<sup>74</sup>

Misto de notícia e publicidade, o texto do jornal apontava para elementos significativos do cinema no período. Se a sala de cinema identifica o local social do público, como defendido por Sheila Schvarzman, a notícia já em 1943 relacionava o cinema como correspondente ao grau de cultura da cidade. O luxo e o conforto das salas funcionariam como um convite à sociabilidade.<sup>75</sup> Os equipamentos eram ressaltados no texto pela sua qualidade e potência e, assim como as poltronas, eram trazidos de fora da cidade. O fato de o mobiliário ser comprado em São Paulo é utilizado como forma de valorizar ainda mais o empreendimento. Além da sala, são enaltecidas as características dos proprietários, apresentados como trabalhadores, empenhados e preocupados com o fornecimento de ótimos filmes para a cidade de Florianópolis.

Além do conforto enaltecido no texto do jornal, o *slogan* do Cine Ritz, tantas outras vezes reproduzidos nos jornais, também era um convite, “um cinema para você”. A frase acompanhou por muito tempo a coroa, símbolo que tentava dar realeza e distinção ao cinema.

---

<sup>74</sup> CINE Ritz. **A Gazeta**. Florianópolis, 20 mar. 1943, p.4.

<sup>75</sup> MENEGUELLO, Cristina. op. cit. p. 49



**Figura 1 Logomarca do Cine Ritz<sup>76</sup>**

Antes mesmo da inauguração do cine Ritz, a logomarca do cinema era publicada nos jornais e antecipações publicitárias pretendiam envolver o futuro público à sala de cinema. Dez dias antes da inauguração, o jornal “O Estado” publicou em uma mesma edição três anúncios do Cine Ritz: duas logomarcas, como a reproduzida na Figura 1, na segunda e quinta páginas e na terceira, outra que tentava fazer com que o público adivinhasse o filme da estreia<sup>77</sup>. A mesma antecipação aconteceu em “A Gazeta”.

---

<sup>76</sup> RITZ. *O Estado*. Florianópolis, 03 de abril 1943. p. 3.

<sup>77</sup> RITZ. *O Estado*. Florianópolis, 03 de abril 1943. p. 2.

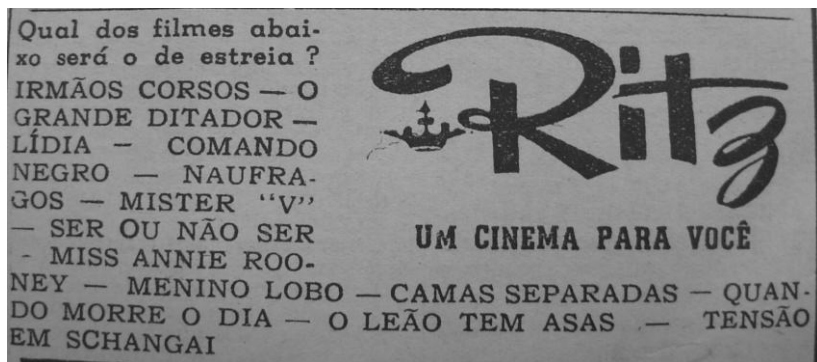


Figura 2 Anúncio da inauguração do Cine Ritz<sup>78</sup>

A sala era administrada por uma importante família de empresários do período, os “Daux”. Segundo Ricardo Medeiros, por meio de informações obtidas junto ao neto de José Daux, George Richard Daux, a família administrava outras salas de cinema, bem como possuía lojas no comércio da capital.

A empresa foi fundada por José Daux na década de 1940 e na sequência a direção passou para o filho, Miguel Daux. No início dos anos 50, Miguel Daux cede o comando dos negócios para o irmão mais moço, Jorge Daux. Os Estabelecimentos José Daux tinham sede própria para abrigar os cinemas Ritz, São José e Glória. A empresa obteve a concessão do estado para distribuir filmes internacionais em 52 cinemas, já incluídas as salas de projeção da família. Miguel fundou a Eletrolândia, loja que vendia eletrodomésticos. Em 1961, criou a Emedaux, uma distribuidora e revendedora de máquinas e equipamentos rodoviários.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> RITZ. *O Estado*. Florianópolis, 03 de abril 1943. p. 2.

<sup>79</sup> MEDEIROS, Ricardo. op. cit. p. 51.

A sala passou por uma vistoria, cujo laudo foi publicado no jornal “O Estado” do dia 16 de abril de 1943. O auto de vistoria compreendia um texto escrito na forma de perguntas e respostas que tinham como principal discussão o conforto e a segurança da nova sala de cinema. Por meio dele foi atestada a segurança do espaço, bem como seu conforto e a facilidade de fuga em caso de acidente. Nenhuma modificação no prédio foi recomendada.<sup>80</sup> O documento ainda apresenta a localização da sala, Rua Arcipreste Paiva, número seis, e a sua capacidade, compreendendo assim “na platéia quinhentas e noventa e três pessoas (593), e no balcão duzentas e sessenta e nove (269), num total de oitocentas e sessenta e duas pessoas (862)”.<sup>81</sup> A vistoria ocorreu três dias antes da inauguração e foi realizada pelo Delegado Adjunto da Ordem Política e Social e pelos peritos da Diretoria de Obras Públicas do Estado.



**Figura 3 Cine Ritz em ilustração de Francisco Mibilelli**<sup>82</sup>

<sup>80</sup> AUTO de vistoria do Cinema Ritz. **O Estado**, Florianópolis, 16 abril 1943. p.4.

<sup>81</sup> Ibid. p. 4.

<sup>82</sup> RAMOS, Sebastião. **No tempo do Miramar**. Florianópolis: Papa-Livro, 1993. p 10.



**Figura 4 Centro Social da Catedral - Antigo Cine Ritz. Foto do autor.**



**Figura 5 Cine Rex em 1939. Acervo: Casa da Memória, Florianópolis.**

O Cine Ritz passou a funcionar onde havia outra sala de cinema, o Cine Rex, localizado à Rua Arcipreste Paiva, centro de Florianópolis, ao lado da Catedral Metropolitana. A localidade, considerada por muitos como berço da cidade, na década de 1940 não fazia parte do aglomerado comercial do Centro. Wilmar Dias, consultor técnico do Diretório Regional do Conselho Nacional de Geografia, em citação apresentada por Carlos Humberto Correa, assim descreve o centro comercial da cidade:

O centro comercial da cidade, localizado na zona sul, é cortado pela praça principal, de onde se estende para Leste e Oeste, abrangendo as quatro primeiras quadras das três primeiras ruas paralelas

à linha da costa. O “shopping-center”, centro de compras incrivelmente modesto, desenvolve-se entre as ruas Felipe Schmidt, Conselheiro Mafra, Trajano e Deodoro, abrangendo menos de cinco quadras, das quais apenas três são exclusivamente comerciais. Edifícios públicos e depósitos de atacadistas interferem com o “shopping-center”, tornando-o ainda maior.<sup>83</sup>

Prédios públicos e comerciais confundiam-se no centro da capital. Ao redor da Praça XV, próxima da já citada catedral, foram construídos os principais prédios do poder público, espalhando-se por outros espaços acompanhando o crescimento da cidade. Wilmar Dias, após tecer críticas quanto à falta de um centro cívico organizado e da confusão entre comércio e administração pública, faz uma longa análise do centro, da qual cito uma parte:

Originalmente localizados ao redor da Praça da Igreja (Palácio do Governo, Prefeitura Municipal, Correios e Telégrafos e Delegacia Fiscal) à medida que se multiplicaram as atividades do poder Público, foram os seus serviços se expandindo, com infiltração na zona comercial, utilizando-se o Governo, na maioria dos casos, de prédios construídos para uso particular, os quais, pelas suas condições de construção, não podem oferecer as qualidades técnicas indispensáveis ao perfeito funcionamento dos serviços públicos. [...] Cidade eminentemente administrativa, guardando essas características desde seus princípios, com quase 10% da sua área ocupada por serviços públicos, surpreende em Florianópolis o fato de que a maior parte dos serviços administrativos ainda não estejam instalados em edifícios apropriados e condignos[...]<sup>84</sup>

Essa mesma praça que era circundada pelo comércio, pela administração pública, pela mais importante igreja da cidade, era vizinha, também, de algumas das principais salas de cinema da capital.

---

<sup>83</sup> DIAS, Wilmar. Florianópolis, ensaio de geografia urbana. Apud.: CORRÊA, Carlos Humberto. **História de Florianópolis**. 2 ed. Florianópolis: Insular, 2005. p. 319-320.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 320-1.



Ainda hoje, no site da Secretaria Municipal de Turismo, Cultura e Esporte da Prefeitura Municipal de Florianópolis pode ser encontrado um mapa do centro da cidade no qual o visitante deve localizar pontos turísticos. O mapa apresenta os Cines Ritz e Roxy em posições contrárias. Ainda assim, são os únicos cinemas apresentado pela Secretaria em uma relação de 65 pontos turísticos do centro da cidade, ao lado de praças, casarios e da própria Catedral Metropolitana.

Ao apresentar o Cine Ritz como um ponto turístico, a Prefeitura de Florianópolis o eleva ao mesmo status de prédios, monumentos e praças de necessária visitação na cidade.   possível inferir assim que a sala se configura como aquilo que Pierre Nora chama de lugar de memória.<sup>85</sup> O espaço, além de evocar e construir memórias, passa a fazer parte do cotidiano da cidade como ponto de referência. Ainda hoje, a rela o com o cinema   frequentemente encontrada nos jornais ou mesmo nas falas das ruas quando o Centro Cultural e Social da Catedral   citado com a complementa o “antigo Cine Ritz”. Ou ainda são dadas informaçoes sobre a localiza o da Rua Arcipreste Paiva como a “rua do antigo Cine Ritz”.

---

<sup>85</sup> Para aprofundamento, ver: NORA. Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. **Projeto História**, São Paulo, n   10, p. 7-28, dez. 1993.



Figura 6 Mapa apresentado no site da Prefeitura Municipal de Florianópolis<sup>86</sup>

<sup>86</sup> O site indica o Cine Roxy pelo número 31 e o Cine Ritz, pelo 32, inversamente à localização correta. Conforme SETUR: Localize os pontos turísticos. Disponível em <[http://www.pmf.sc.gov.br/turismo/mapa/\\_html/pontos\\_turisticos.htm](http://www.pmf.sc.gov.br/turismo/mapa/_html/pontos_turisticos.htm)> Acesso em 10/03/2009.

### 1.3. ANTES QUE A NOITE CHEGUE

As crônicas apresentam uma cidade cujos cinemas tinham características diferentes. A audiência parecia ser diversa e cada sala abarcava um nicho diferente no que se refere à sétima arte. No poema “Cinemas”, que acaba se confundindo com o gênero crônica, Sebastião Ramos<sup>87</sup> faz uma descrição dos cinemas da capital e relaciona cada um deles à diferentes sessões.

[...]  
 Cine Imperial – império de emoções  
 Entre a João Pinto e o mar.  
 [...]  
 Tardes de domingo no Cine Odeon  
 Sessões duplas.  
 Sessão de tarde inteira, filmes variados,  
 Dois filmes, seriados, curtas metragens.  
 [...]  
 Terças-feiras no Cine Ritz: Sessão das Moças.  
 Superlotado. Metade do preço.  
 Mocidade namoradeira. [...] <sup>88</sup>

Sérgio da Costa Ramos<sup>89</sup>, em crônica publicada pelo jornal “Diário Catarinense” em 2003, denuncia essa setorização da cidade. Missas, sessões de cinema, partidos políticos e jornais eram endereçados a grupos diferentes da sociedade florianopolitana. A crônica tem o título de “Em duplas” e demonstra a construção social da cidade do duplo, elementos que se complementavam ou que rivalizam entre si. Para o autor, o centro da divisão da cidade eram os partidos políticos.

O mundo dual de Floripa se nutria da grande “matriz” dos partidos políticos. O PSD dançava no Clube Doze, tomava café no Bar Rosa, torcia

---

<sup>87</sup> Sebastião Ramos é definido em sua obra como um poeta por vocação. Seu livro é uma coletânea de poemas que versam sobre memórias da cidade e de sua vida.

<sup>88</sup> RAMOS, Sebastião. Cinemas. In.: \_\_\_\_\_. op. cit. p. 11.

<sup>89</sup> Sérgio da Costa Ramos é escritor e jornalista, integrante de uma família que já foi muito influente na cidade. Publica, ainda hoje, crônicas em jornal e blog.

nos gramados pelo Avaí e nas raias pelo Martinelli.

A UDN valsava no Lira, tomava a rubiácea no Bar do Quidoca, bramia nos estádios pelo Figueirense e, nas águas da baía Sul, exaltava-se pelo Aldo Luz. E se o PSD lia O Estado, a UDN usava-o para embrulhar tainha, lendo A Gazeta ou o Diário da Tarde.<sup>90</sup>

O lazer para Ramos também era construído duplamente. Os cinemas não escapavam dessa divisão que incluía setorizações por tipos de filme e por classes sociais.

Entre as casas de cinema, São José e Ritz polarizavam a frequência da geração “Coca-Cola”, de meados dos anos 50 em diante. Já o Roxy e o Odeon atraíram, a seu tempo, os cinéfilos mais antigos, homiziados nos anos 40, tempos em que a capital viveu dias de “blackout”, por conta dos “ensaios” da guerra e da “ameaça de submarinos nazistas”.<sup>91</sup>

Ao fim da crônica, Sérgio da Costa Ramos aponta para o que ele considera as maiores duplas da cidade:

Avaí e Figueirense (Paula Ramos). Aldo Luz e Martinelli (Riachuelo). Lira e Doze. Protegidos e Copa Lord. Granadeiros e Tenentes do Diabo (Vai ou Racha). Colégio Catarinense e Coração de Jesus (Instituto Estadual de Educação). Buffet do Manolo e do Eduardinho Rosa. Cristal e Meu Cantinho. Café Rio Branco e Café Nacional. Bar Universal e Bar Alvorada. Hotel Querência e Lux Hotel. Restaurantes Pérola e Estrela. Café Otto e café Amélia. Farmácia Catarinense e Farmácia Noturna. Loja Miscelânea e Casa América. A Exposição e A Modelar. Chiquinho e Soberana

---

<sup>90</sup> RAMOS, Sérgio da Costa. Em Duplas. **Diário Catarinense**. Caderno Variedades, Florianópolis, 24 maio 2003. p. 4.

<sup>91</sup> Ibid.

(Empório Rosa). Friamberia Koerich e Friamberia Kretzer. Sorveteria do Barão e da Cocota. Casa Moelmann e Casa Meyer. Churrascaria Riosulende e Lindacap. Bancos Inco e Nacional do Comércio. Associação Coral e Coral da UFSC. Job e Adolfo. Nega Tita e Pandorga. Dico e Nezinho.<sup>92</sup>

Longe de tentar perceber a representação das dualidades apresentadas, verificar veracidades ou recusar tal construção torna-se interessante pensar o endereçamento das salas de cinema e das suas sessões a públicos específicos. Sérgio da Costa Ramos parece, por vezes, engessar elementos do cotidiano florianopolitano a apenas duas possibilidades a fim de valorizar a sua tese das duplas, sem levar em conta as táticas cotidianas.<sup>93</sup> A complexa programação cinematográfica da cidade de Florianópolis das décadas de 1940 e 1950 pode ser compreendida como inserida em uma rede que integrava as características da exibição de filmes do período com elementos de uma cidade que se construía em setores. Torcer por um time específico ou assistir à missa na Catedral, em determinado horário, indicava posições e credenciamentos sociais.

Os nomes das sessões indicavam a existência de protocolos de frequência. A Sessão das Moças estava endereçada às mulheres, ou melhor, às “senhoras ou senhoritas” como indicado nos anúncios, que pagavam menos da metade dos valores cobrados aos homens pelo ingresso. Outras sessões tinham como público alvo diferentes parcelas da sociedade florianopolitana. A título de exemplo, tinha-se ao longo do mês de abril de 1950 as seguintes sessões, segundo a programação de “A Gazeta”: as terças-feiras, Sessão das Moças no Ritz, Odeon e Roxy; às quintas-feiras, Sessões Chics no Ritz; aos domingos, Matines e Sessões Elegantes no Ritz e Odeon; além de uma Vespéral das Moças também no Odeon. No entanto, ocorreram concomitante ao período de duração da Sessão das Moças, sessões populares, sessões operárias, matinadas, sessões duplas, seriados, entre tantas outras.

---

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Para Michel de Certeau as ações cotidianas podem ser do tipo estratégia ou tática. As do primeiro tipo dizem respeito ao local do poder, a institucionalização, às normas e regras. As táticas seriam respostas às condições proporcionadas pelas estratégias, o lugar do outro, do definido, do calculado. Ver: CERTEAU, Michel de. op. cit. p.97-102.

Para cada sessão, um público esperado. Cada público com suas particularidades, hábitos e rituais próprios. A utilização dos meios de comunicação de massa ou dos *media* pressupõe ritualização.<sup>94</sup> Essa ritualização, no caso da Sessão as Moças e das narrativas encontradas nas crônicas, reflete práticas de sociabilidades. A sessão estaria tecida duplamente por fios que identificariam os filmes nela exibido e por outros relacionados às práticas sociais. Os filmes, que a princípio parecem compreender a razão de ser de qualquer sessão de cinema, nas crônicas escritas pelos seus antigos frequentadores não são assim apresentados, não eram os verdadeiros protagonistas.

O já citado poema de Sebastião Ramos é o mais completo no sentido de relatar explicitamente práticas sociais que envolviam a sessão:

Acabava a sessão das moças,  
Sessão esvaziada.  
Todos iam para o “footing”,  
O “footing” da Felipe Schmidt.

Moças bem vestidas, passeando em pares,  
Para lá e para cá.  
Formigas matraqueiras, cochichadeiras,  
Risonhas, disfarçadas, flertando e flertadas.  
Os rapazes, sentinelas ao largo,  
Conquistadores, impulsivos, disputados.  
Conquistas conquistadas.  
Início de namoro, aliança de noivado –  
Casamento.

Na calçada do palácio, outro “footing”,  
Só de pretos.  
Nada de mistura.  
Branco é branco, preto é preto.  
Cordialidade e respeito.  
Eles lá e nós cá.<sup>95</sup>

O *footing* no poema parece ser o principal elemento das redes sociabilidade da Sessão das Moças.<sup>96</sup> Ele se constituía em passeios a pé

<sup>94</sup> SORLIN, Pierre. **Mass Media**. Oeiras: Celta Editora, 1997. p. 13.

<sup>95</sup> RAMOS, Sebastião. Cinemas. In.: \_\_\_\_\_. op cit. p. 11-12.

pelas calçadas da cidade com o objetivo de observar o que acontecia na cidade, para ver pessoas e ser visto/a por elas. Em boa parte das vezes, a atividade objetivava paqueras. O *footing* não é o mesmo tipo de atividade realizada pelo *flâneur*. Para esse último, as atividades românticas não são o objetivo de sua caminhada errática e observadora da cidade.<sup>97</sup>

As caminhadas eram realizadas na saída do cinema em direção ao centro comercial da cidade. Para Sebastião Ramos, o *footing* teria o mesmo objetivo de boa parte das tramas dos filmes: o casamento. A sua poesia nos leva a pensar em uma prática de sociabilidade voltada para as atividades romântico-amorosas. Flertes, namoros, noivados e casamentos pode ser o resumo da grande maioria dos filmes da Sessão das Moças, o que me leva a pensar em um cruzamento da linguagem da tela com a linguagem dos passos. A construção de um imaginário romântico se manteve, mesmo após o fim da sessão, nas crônicas da cidade.

Esta atividade não era uma ação livre e despojada de regras sociais. Ela compreendia uma rede de práticas que agregavam lazer e exposição, diversão e visibilidade. Além disso, havia protocolos de raça e gênero. Mulheres e homens desempenhavam diferentes papéis na caminhada, representando, segundo o poema de Sebastião Ramos, um jogo de predadores e presas. Não levando em conta méritos valorativos, pode se perceber no poema a indicação de espaços diferentes no que diz respeito à raça. O ato de caminhar representa, dessa forma, elementos de legibilidade urbana, enunciando discursos por meio de passos capazes de construir sistemas urbanos. O percurso exibe uma retórica que define normas e fenômenos sociais.<sup>98</sup> Dessa forma, pensar a enunciação discursiva dos passos como construtora de um espaço e de práticas sociais é considerar uma atividade marcada por posições e papéis de raça e gênero, produtores e produtos da prática social.

---

<sup>96</sup> Ao tratar da história dos intelectuais, Jean-François Sirinelli afirma que redes são estruturas nas quais laços são desenvolvidos em torno de um núcleo central. SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In. RÉMOND, René. (org.) **Por uma história política**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 248. O Cine Ritz seria o núcleo aglutinador de várias práticas de sociabilidades aqui descritas.

<sup>97</sup> Ver: BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In.: KOTHE, Flávio R. (org.) **Walter Benjamin: Sociologia**. Rio de Janeiro: Ática, 1985. P. 38-40.

<sup>98</sup> CERTEAU, Michel de. op.cit. p. 179-182.

Em uma crônica chamada “Footing”, Hoyêdo de Gouvêa Lins<sup>99</sup> se questiona sobre a inexistência da prática nos dias de hoje e assim apresenta a atividade:

Para quem não esteve naquele palco é preciso explicar que o **footing** consistia numa aglomeração disciplinada de marmanjos postados em fila dupla, assim como num corredor polonês, mas com intenções pacíficas. Pelo corredor desfilavam as moças, em duplas ou em três, por vezes eram quatro garotas. Jamais sozinhas. Sempre de braços dados. E era esse desfilar a demonstração das atitudes e dos gestos que significavam, do ponto de vista dinâmico, digamos assim, o fazer o **footing**. Desfilar que incluía exibir a última moda nos trajes e nos penteados femininos, evolar o perfume em voga, tudo para o elogio das boas amigas, ou para a crítica das outras **amigas** e, é claro, para a admiração masculina. Pois, sem os espectadores, isto é, os homens de várias idades postados em carreira dupla, o footing não existiria. As moças desfilavam, quer dizer: tinham que ter assistência. [grifos do autor]<sup>100</sup>

Lins expõe o papel de homens e mulheres no *footing*. Elas se exibiam para os rapazes, os quais ocupavam o papel de admiradores. Ainda assim não era uma sessão de entrega ou de oferecimento a esses rapazes, a sedução passava por gestos, perfumes e roupas. As moças precisavam do acompanhamento umas das outras e os braços dados indicavam uma companhia existente, a das próprias amigas.

Mary Del Priore apresenta o *footing* ilhéu ao lado dos que aconteciam em Fortaleza, Salvador, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. A autora descreve a atividade como um elemento do namoro de meados do século XX.<sup>101</sup> Apesar de fazer parte das práticas de uma geração de homens e mulheres, o *footing* de Florianópolis tinha suas

---

<sup>99</sup> Autor de diversos contos sobre a cidade de Florianópolis, Hoyêdo de Gouvêa Lins é membro da Academia Catarinense de Letras. Nasceu em 07 de outubro de 1929.

<sup>100</sup> LINS, Hoyedo de Gouvêa. Footing. In.: \_\_\_\_\_. **Janela do Tempo**. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1993. p.77.

<sup>101</sup> PRIORE, Mary Del. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 277.



características locais. No caso do acontecido às terças-feiras pós Sessão das Moças, ele compreendia um complemento a um acontecimento cultural inserido no calendário de lazer da cidade. Ele não estava descolado do ato de assistir ao filme, era parte de um todo.

Sérgio da Costa Ramos na crônica “Namorar” também salienta a importância do *footing* para o romance. O autor apresenta os cinemas como espaços próprios para os encontros, ou, nas suas palavras, para o *rendez-vous*.<sup>102</sup> O texto trata das formas de se enamorar na década de 1960. Para Ramos, o namoro daquela época era algo comportado e levava até três sessões de cinema para que um ingênuo beijo acontecesse, geralmente nas poltronas do luxuoso Cine São José. As meninas precisavam ser respeitadas para que não fossem consideradas “pouco sérias”. O autor contextualiza sua crônica com elementos da elite florianopolitana, como o pátio do Colégio Coração de Jesus. Se o autor, um dos membros dessa elite, fosse visto com “mão nos ‘hemisférios’, Norte ou Sul” era o indicativo que aquela garota não era a sua namorada e sim uma “sirigaita estouvada”.<sup>103</sup>

Para esportes mais emocionantes, escolhiam-se parceiras de outro estrato social, entre as heróicas empregadas domésticas, “iniciadoras” de muito adolescente. Ou as garotas mais velhas e vividas, cuja vida já rumava para certa independência desafiadora ou para a mais antiga das profissões.<sup>104</sup>

Nesse período em que a Sessão das Moças já havia perdido seu apelo, apesar de resistir como a última sessão batizada entre as clássicas existentes nas décadas de 1940 e 1950, o Cine Ritz das terças-feiras era um espaço ideal, segundo Ramos, para levar as amantes sem despertarem suspeitas das namoradas oficiais. Ainda sobre o que faziam com essas moças de classe social mais baixa que a dele, diz o autor que:

Era outro tipo de “namoro”: os carinhos eram mais atrevidos e muito mais rápidos, ocorriam logo ao primeiro encontro, num parque de

---

<sup>102</sup> RAMOS, Sérgio da Costa. Namorar. In.: \_\_\_\_\_. **Piloto de Bernunça**. Florianópolis: Bernúncia/ Academia Catarinense de Letras, 2009. p. 49-50.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 49-50.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 50.

diversões, ao som brega de *Boneca cobiçada*. Ou num cinema de menor afluência, como o Roxy e o Ritz – este um rendez-vous perfeito para os encontros da espécie, na sua não menos afamada Sessão das Moças, sempre às terças.<sup>105</sup>

Com o final da sessão, os amantes disfarçavam a sua condição, ainda que praticassem o *footing*. O casal, ainda segundo Ramos, não poderia se falar e as garotas sonhavam em se tornar as namoradas oficiais.

À saída, os galantes rapazes do “namoro extra” alinhavam-se na calçada do Palácio, encostados ali pelo Empório Rosa e pela Record, lojas de discos. As “namoradinhas” desciam pela calçada oposta, a da Praça XV, “para não dar na vista”. Os comentários entre “as outras” e entre os “namoradores” eram inaceitáveis. Uns fazendo o “balanço” de suas presas, as outras sonhando com o namoro.<sup>106</sup>

Essa foi a única imagem desse tipo de encontro presente nas crônicas. Um elemento comum que de alguma forma atravessa as crônicas é a percepção dos autores como sujeitos das atividades das terças-feiras. Flávio José Cardozo<sup>107</sup>, em uma bela crônica chamada “Éramos artistas”, descreve o que ele considera dois importantes eventos da cidade do final dos anos 1950. Um seria a sessão das oito do Cine São José e o outro, a Sessão das Moças do Cine Ritz. Enquanto o primeiro seria o lugar do luxo, do perfume e da exibição de roupas bonitas, o segundo seria simples. Para o autor em ambas as sessões o filme era apenas um detalhe, as sociabilidades construídas ao redor do cinema é que interessavam. Após fazer uma pesquisa nos jornais arquivados na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina para ver o

---

<sup>105</sup> Ibid. p. 50.

<sup>106</sup> Ibid. p. 50.

<sup>107</sup> Segundo o site *Um dedo de prosa*, “Flávio José Cardozo nasceu em Lauro Muller, na região carbonífera de Santa Catarina, em 1938. Estudou na terra natal, em Turvo, Tubarão, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre. Frequentou o Curso de Jornalismo da PUC-RS. Trabalhou vários anos no Departamento Editorial da Editora Globo de Porto Alegre, na Imprensa Oficial de Santa Catarina e na Fundação Catarinense de Cultura.” Disponível em: <<http://www.umdedodeprosa.cce.ufsc.br/paginas/autor.php?id=29#>> Acesso em 01/10/2010.

que era exibido nas duas sessões no final dos anos 1950, o autor aponta para práticas de sociabilidades de ambas:

Mas não era bem para ver os filmes que íamos aos domingos no São José. Se o filme fosse bom, melhor; se não fosse, não tinha importância, todos desculpavam. Interessava mesmo era viver a magia daquele fecho de ouro da semana. [...] A sessão das oito do São José prolongava as doçuras do domingo até mais tarde. Só depois dela, e de mais uma meia hora de *footing* na Praça Quinze, é que as beldades e os galãs enfim se recolhiam. Beldades e galãs... Era isso mesmo. A rapaziada caprichava para ir ao São José – na condição de melhor cinema do Estado, ele exigia o uso do paletó, por mais calor que fizesse – e as mulheres transformavam a sessão na sua melhor passarela. Ditosos olhos meus de então que vistas nas filas e na platéia do São José, com alguma timidez, as mulheres certamente mais elegantes e lindas do planeta Terra!<sup>108</sup>

Se a sessão das oito do cine São José é lembrada por Flávio José Cardozo como elegante e refinada, seus escritos sobre a Sessão das Moças destacam a sua simplicidade, bem como a ausência às aulas para acompanhar os filmes das terças-feiras.

Bem mais simples e sem luxo era a sessão das Moças do Ritz. As garotas acorriam de todas as bandas da cidade e pagavam só meia entrada. Por muitas razões um estudante matava as aulas do “Dias Velho”, mas nenhuma era tão sincera, determinante e digna de perdão como a Sessão das Moças. Os filmes? Ah, sim, havia filmes. Verifiquei nos jornais que passavam coisas como *Eu e meu anjo*, cm James Mason e Lucille Ball; *Império da espada*, com Cornel Wilde e Jean Wallace; *Serenata em Acapulco*, com uns tais de Roberto Romana e Martha Roth; *A maldição do*

---

<sup>108</sup> CARDOZO, Flávio José. Éramos Artistas. In.: \_\_\_\_\_. **Senhora do meu Desterro**. Florianópolis: Lunardelli / Fundação Franklin Cascaes, 1991. P. 64-5.

*faraó*, com um certo Mark Dana e uma certa Ziva Shapir.

Os filmes... que importavam os filmes se éramos nós os artistas?<sup>109</sup>

A última frase de Cardozo reflete a ideia que perpassava a grande maioria das crônicas, que o vivido às portas, em frente ou ao redor da sala de cinema era tão ou mais importantes que os próprios filmes. A ritualização no ato de ir ao cinema parece, assim, evidenciada. Assim, assistir ao filme é apenas uma parte a mais de um longo processo que se iniciou muito antes com a escolha do filme no jornal, ou da ida à sessão como hábito, passando por escolhas de roupa, de perfume, do contato com amigos e amigas, da compra dos doces, do *footing* e do retorno à casa. Ao salientar os rituais, os autores, e em especial Cardozo, parecem perceber a sua importância como protagonistas da Sessão das Moças.

Aspectos de sociabilidade aparecem em um texto de outro gênero literário: o conto. Maura Soares publicou “Matou o amante e foi ao cinema” na Antologia Online de Contos Fantásticos, posteriormente editado em forma de livro pela Câmara Brasileira de Jovens Escritores. A autora, uma supervisora escolar aposentada, nascida no mesmo ano que a Sessão das Moças, apresenta Geraldine uma fã incondicional de cinema. O texto de Maura Soares salienta diversos aspectos de sociabilidades da Sessão das Moças, entrelaçando elementos da tela e da vida cotidiana.

O conto versa sobre Geraldine, datilógrafa que se orgulhava de ter o mesmo nome da filha de Charles Chaplin e que por influência do pai, tinha o hábito de ir sempre ao cinema. Mesmo não estando à procura de marido, conhece um rapaz na Sessão das Moças com o qual vem a se casar. Quando questionada, proibida de ir ao cinema e com sua coleção de recortes sobre os astros destruída, Geraldine mata o marido e vai ao cinema.

Há no conto um atrativo maior pelos filmes do que pela sociabilidade como visto nas crônicas. Os filmes são objeto de conversas de Geraldine em seu escritório, estrategicamente próximo ao Cine Ritz.

---

<sup>109</sup> Ibid, p. 65.

A sessão das moças, às terças-feiras eram imperdíveis, com aqueles filmes açucarados, os musicais da Metro com Doris Day, Gene Kelly, Debbie Reynolds, Fred Astaire... Adorava. No escritório, no outro dia, sempre que tinha folga puxava conversa com as amigas e o assunto primeiro era cinema.<sup>110</sup>

A relação entre Geraldine e os astros de cinema é um dos focos do conto. Diferente de Flávio José Cardozo que se considerava um artista ao vivenciar todas as práticas que envolviam a sessão, para Geraldine a relação imaginária com os artistas da tela a faziam esquecer-se dos homens do seu cotidiano.

Valdirene [amiga da personagem principal] também gostava muito de Geraldine e procurava entre os amigos de Otávio [marido de Valdirene], alguém para fugar o coração solitário da amiga. “Deixa, Val, eu tenho Errol Flynn, Robert Taylor, Rock Hudson. Eles me amparam”.<sup>111</sup>

A personagem principal colecionava fotos, reportagens e revistas sobre os astros. Mesmo casada, Geraldine não deixou de ir a Sessão das Moças, o que irritava muito seu marido. O álbum de recortes foi o alvo da fúria do marido quando esse perde o emprego e bate na esposa por ela não desistir de frequentar as sessões das terças-feiras.

No retorno, encontrou o apartamento bagunçado. Por vingança, Alberto havia destruído o álbum de recorte, as fotos de Rock Hudson (mais de uma) todas rasgadas, as revistas sem capa, enfim, uma bagunça total. [...] Assim Alberto fez, certo de que sua atitude tinha revelado que quem mandava em casa era ele. Ouvindo o rádio e com efeito das cervejas do almoço e resquícios do porre da noite anterior, Alberto adormeceu. Para nunca mais acordar. Geraldine, sem dó nem piedade, cravou-lhe um punhal no peito que foi fatal. Geraldine

---

<sup>110</sup> SOARES, Maura. **Matou o amante e foi ao cinema**. Disponível em: <<http://www.camarabrasileira.com/contosfantasticos10.htm>> acesso em 10/12/2008.

<sup>111</sup> *Ibid.*

observou o corpo sem vida do amante, mas não se abalou. Arrumou-se calmamente, fechou o apê e saiu. Afinal, era dia de sessão das moças e Marlene Dietrich estaria brilhando na tela em Testemunha de Acusação. Depois viria o que fazer com o corpo.<sup>112</sup>

Geraldine teria matado seu marido e partido ao encontro do único universo ao qual se sentia confortável, o cinema. Pra quem tinha o amparo de Errol Flynn, Robert Taylor e Rock Hudson, deveria ser difícil o relacionamento com um desempregado, bêbado e ciumento. A personagem criada por Maura Soares parece corresponder a já citada simplicidade da Sessão das Moças, o que sutilmente deixa transparecer nos textos e me faz acreditar que a Sessão das Moças não era frequentada ou direcionada a todas as mulheres da sociedade florianopolitana. As “mulheres certamente mais elegantes e lindas do planeta Terra” mencionadas por Flávio José Cardozo possivelmente não eram as mesmas da “bem mais simples e sem luxo” Sessão das Moças. Ao mesmo tempo, a relação entre o tempo em que as crônicas relatam, geralmente os anos 1950, se diferencia do tipo de audiência, ou melhor, de mulheres apresentadas nas crônicas e textos que retratam os anos 1960, como as amantes de Sérgio da Costa Ramos.

A trabalhadora Geraldine pouco parece ter a ver com as “formigas matraqueiras, cochichadeiras, risonhas, disfarçadas” apresentadas no poema de Sebastião Ramos. Para ele as frequentadoras seriam o alvo da conquista, a finalidade maior da frequência masculina da Sessão das Moças. As moças namoradeiras também se distanciam muito das mulheres apresentadas por Alexandrino Barreto<sup>113</sup> na crônica “Detalhes”, publicada no livro “Esquinas de minha ilha”. O livro apresenta diversos contos sobre as turmas florianopolitanas que se encontravam nas esquinas da cidade. Os textos relatam acontecimentos da turma do autor e o conto citado apresenta Seu Getúlio. Em uma ilha em que nada passava despercebido, ele logo foi descoberto por cometer uma indelicadeza na Sessão das Moças.

---

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Em seu blog, o autor se define como um antigo funcionário dos Correios, jogador de Futebol, basquete, dirigente, fundador da Orchestra Philarmônica, Senador do Ponto Chic, membro da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos, cozinheiro, artista plástico, radialista, noticiarista de tv, comentarista esportivo, entrevistador, administrador de Empresas, alto funcionário da E.C.T, aposentado, escritor e pesquisador. Disponível em <<http://www.blogger.com/profile/07686909837368768782>>

Um dia foi acusado de ter “flatulentado” durante a Sessão [sic] das moças no Ritz, justamente quando o Arturo de Córdoba, ia beijar a Liberta Lamarque, num daqueles filmes da Pelmex que os Daux colocavam para as “moças” assistirem nas terças-feiras. Aliás, de moças não tinha nada, pois que eu me lembro, a mais novinha era a dona Ester, minha vizinha, que já beirava os sessentinha. Mas deixa pra lá...<sup>114</sup>

Para o autor, a sessão era frequentada por mulheres mais velhas, não as qualificando, assim, como moças. A sessão parece ser só um momento em que filmes eram projetados pelos proprietários para mulheres e que nada demais acontecia. Ainda assim apresenta Seu Getúlio, ou seja, a presença masculina. Nas crônicas de Flávio José Cardozo, Sérgio da Costa Ramos e o poema de Sebastião Ramos, a presença masculina é percebida pela própria posição ocupada pelos autores, que se apresentam como frequentadores e escrevem literatura a partir de experiências pessoais. Nostálgicos, poéticos, saudosos, os autores se colocam como parte da rede de sociabilidades criadas pela sessão. Práticas sociais aconteciam nas mais diversas sessões, mas as crônicas levam a pensar em redes de sociabilidades românticas. Namoros, flertes, encontros. Apesar da sessão já indicar um protocolo de frequência e um endereçamento às mulheres, os dois gêneros ali se encontravam.

Nessas narrativas é muito comum encontrar listas sobre a cidade, como a citada no início do capítulo. Raul Caldas Filho apresenta ainda outras, sobre as décadas de 50 e 60, todas publicadas em 1973. No entanto, a Sessão das Moças, citada por duas vezes na crônica sobre a década de 40, não aparece nas demais.

Alexandrino Barreto Neto também tem a sua lista. Sem organização por data, a lista presente em “Esquinas de minha ilha” tem a função de elencar elementos da cidade, como...

[...] Campo do Manejo, Festival, abrigo de menores, liguinha, liga média e campo grande do

---

<sup>114</sup> BARRETO NETO, Alexandrino. Detalhes. In.: \_\_\_\_\_. **Esquinas da minha ilha**. Florianópolis: Lunardelli, 2001. p.115.

Catarinense, Fac, Jogo de calha, malhão, pandorga, taco, pau no ombro meia reta, bolinha de vidro no risco, [...] praia clube, meio, bom abrigo, saudade, seriados no Rox [sic], Gibis, seção da moça [sic] no Ritz, odeon, Imperial, São José, missa das sete, [...] Hi-Fi, Paga um Cuba bem, Lídio, Fuzarca, Fornoalha, margarida, Benjamim, Ponte Hercílio Luz... opa esta ainda está aí. Se não manjas nada “disso”, então “pó de giz”, porque não vou nem chourrips, te arrombei-te todo [...]<sup>115</sup>

Já Sebastião Ramos dá a entender que aborda coisas que não existem mais no próprio título de seu livro “No tempo do Miramar”. Fazendo referência ao antigo trapiche que foi derrubado no começo dos anos 1970 para dar lugar ao Aterro da Baía Sul, o autor elenca por meio de seus poemas esses espaços e tradições por ele considerados característicos da cidade. Os capítulos do livro denunciam os temas: Miramar, Cinemas, Clubes, Casas, Lugares, Vento Sul, Estudos e Figuras. Além dos cinemas e da Sessão das Moças, são citados nos diversos poemas a Chácara da Espanha, a pensão da Conselheiro Mafra, Bebidas Marte, o bairro de Coqueiros, os hábitos do Carnaval antigo, a Escola Modelo Dias Velho e o Colégio Catarinense.

A leitura das crônicas me levou a pensar na construção por parte desses textos literários da Sessão das Moças como mais uma atividade ou um espaço necessário de constar na memória da cidade. Todos os autores refletem sobre o ser florianopolitano, ou melhor, sobre o ser mané ou ser ilhéu. Se ser ilhéu é de difícil conceituação, pois ele viveria em constante mudança devido à inconstância dos ventos<sup>116</sup>, como diria Flávio José Cardozo, a construção do mané passaria pela memória, ou melhor, pela manutenção dos lugares de memória.

Dessa forma, a Sessão das Moças foi elevada àquilo que merece manutenção na memória da cidade ou entre os elementos que um ilhéu de verdade precisa saber. Ou como apresentariam os cronistas da cidade, estaria ao lado dos casarões, das praças, do vento Sul, da banana recheada, do vendedor de alho, das tradicionais escolas, do Miramar, da Catedral, do Mercado Público, da Ponte Hercílio Luz, do banho de mar na Praia da Saudade...

---

<sup>115</sup> Ibid, p. 141-2.

<sup>116</sup> CARDOZO, Flávio José. op. cit. p. 95.



## 2. ESTRELAS EM DESFILE

### 2.1. CLUBE DE SENHORITAS

A Sessão das Moças estava inserida em um contexto que envolvia tanto práticas de sociabilidade, conforme visto no primeiro capítulo, como também a exibição dos próprios filmes. No entanto, entre a preparação para ir ao cinema, os encontros, as antecipações e o ato de se assistir aos filmes propriamente dito, também outros elementos poderiam estar envolvidos, conduzindo e contribuindo para possíveis apropriações. Estes elementos estariam ligados à antecipação e sedução provocadas pelas formas de enunciação dos filmes. Cartazes nas paredes do Cine Ritz, comentários de amigos e anúncios nos meios de comunicação poderiam figurar entre as formas de contato prévio entre espectadores/as e as obras apresentadas nas terças-feiras. No entanto, o acesso a estes materiais é praticamente impossível. Nada garante que os inúmeros cartazes dos filmes exibidos na Sessão das Moças disponíveis na internet, em especial em sites internacionais, sejam os mesmos afixados nas paredes do cinema, ou mesmo que tenham sido expostos na época.

Assim, nos rastros deixados por estas formas de enunciação, encontram-se os jornais, os quais por muito tempo foram veículos, e ainda o são, de publicação da programação de cinema. Cartazes, fotografias, textos e a própria programação me fazem pensar em formas que aliavam a atração de espectadores/as para a sessão, bem como em possibilidades de apropriação antecipada ou interferências na produção de sentido dos filmes quando assistidos. Ao se deparar com imagens e textos nos jornais, expectativas poderiam ser lançadas sobre os/as leitores/as. Essas antecipações, mesmo quando em si já não encerravam uma mensagem, um modelo, uma forma de conduta, poderiam tomar parte nas apropriações dos filmes.

Ao tratar da apropriação no campo da literatura, mas possivelmente aplicável ao cinema e as formas de enunciação dos filmes, Roger Chartier afirma que ela depende de elementos que aproximariam o mundo do texto e o mundo do leitor. Partilhando da perspectiva teórica e do conceito de “uso” de Michel de Certeau<sup>117</sup>,

---

<sup>117</sup> Ver: CERTEAU, Michel de. op.cit.

Chartier afirma que a apropriação “postula a invenção criadora no próprio cerne dos processos de recepção”.<sup>118</sup> A apropriação seria “a maneira como estes [os discursos] afectam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo”.<sup>119</sup> É uma atividade criativa, inventiva, que não depende apenas dos desejos do emissor nem está unicamente localizada no usuário. Ela visaria “uma história social dos usos e as interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem”.<sup>120</sup> Os leitores não são servos das mensagens inculcadas nos textos, ainda que não sejam totalmente autônomos, visto que a apropriação como criação está inserida em um contexto com possibilidades historicamente variáveis e socialmente desiguais.<sup>121</sup>

O mundo do texto, as formas como esses estão apresentados, bem como o mundo do leitor, suas competências de leitura, assim como seu pertencimento de gênero, classe, geração, interferem nas formas de apropriação do texto. Anúncios dos filmes nos jornais, vistos por uma adolescente ou por seu pai levariam a interpretações diferentes, possibilitando variados usos. Chartier é categórico ao negar a existência de um sujeito universal e de pensamentos desencarnados, localizando no indivíduo e nos seus pertencimentos, competências, expectativas e experiências pessoais as diferenças de apropriação. De um lado os textos e sua materialidade, de outro o leitor e seu universo. Fatores históricos, sociais e subjetivos produziram e conduziram apropriações. É preciso levar em conta que indivíduos com diferentes experiências profissionais, de gênero, religião, geração se apropriariam dos mesmos objetos de forma própria.<sup>122</sup>

Partindo das discussões trazidas por Roger Chartier no que diz respeito à apropriação, levando em conta que distintos suportes materiais, bem como diferentes pertencimentos de grupo e experiências podem levar a apropriações diversas, penso ser interessante perceber como a Sessão das Moças, por meio de seus filmes, estava apresentada

---

<sup>118</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. op. cit. p.136.

<sup>119</sup> Ibid, p. 24.

<sup>120</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. op. cit. p. 68.

<sup>121</sup> CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história. Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001. p. XII-XIII.

<sup>122</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. op. cit. p. 69.

na mídia impressa de Florianópolis. Antecipações de gênero cinematográfico, enredo e elenco poderiam produzir nos/nas leitores/as dos jornais expectativas, anseios e dissabores que contribuiriam para determinadas apropriações dos filmes. Dito isso, cabe ressaltar que os anúncios não são suficientes para inferir apropriações, mas se apresentam como discursos que estão expostos a uma possível audiência do cinema. Além de pensar nessas antecipações como um dos aspectos do processo de recepção, elas também podem ser entendidas como parte da estratégia de sedução e atração da possível audiência das terças-feiras, bem como uma forma de exposição dos valores presentes nos filmes, constituindo-se como parte da circulação destes. Padrões de comportamento, modelos de conduta e regras sociais construíam diálogos entre as telas e os jornais. Dessa forma, percebo os anúncios como parte dos elementos que interferem na apropriação dos filmes, como propaganda e como mensagens possíveis de serem lidas de forma independente.

## ***2.2. DE QUE SE TRATA***

Entre notícias de uma guerra distante, disputas partidárias e anúncios de remédios, a espectadora indecisa, curiosa e ansiosa poderia encontrar a programação dos cinemas da capital nos jornais da época. Talvez nem chegasse a ler as notícias que ocupavam grande parte da primeira página que apresentavam a Segunda Guerra aos catarinenses e já procurasse pela posição indefinida dos anúncios de cinema nos jornais “A Gazeta” e “O Estado”.

No início dos anos 1940, o/a leitor/a teria que procurar pelos anúncios espalhados nas diversas páginas dos jornais para saber o filme que seria exibido nas sessões dos cinemas da ilha. Um pouco difícil seria compará-los, pois nem todos eram anunciados na mesma página. Se a família comprasse o jornal “O Estado”, seria ainda mais complexo, pois o Cine Ritz, nos primeiros anos, quando não ignorado, anunciava de forma muito discreta suas sessões.

A Gazeta Florianópolis

# Ritz Inauguração

## HOJE

um Cinema para você às 2-4-7 e 9 hrs.

*Para você*

*As Recordações Favoritas de*

# LUDIA





**TRACY**

**HEPBURN**

**A MULHER DO DIA**

breve

*DOIS PREMIOS DA ACADEMIA JUNTOS PARA PRIMEIRA VEZ!*

AGUARDE!

ROMANCE DE MISTANTE ATUALIDADE

**GARSON** **PIDGON**

**ROSA de ESPERANCA**

MRS. MINIVER

O MAIOR ESPETACULO DE TODOS OS TEMPOS

Figura 7 Anúncio de inauguração do Cine Ritz<sup>123</sup>

<sup>123</sup> RITZ Inauguração hoje. A Gazeta. Florianópolis, 15 abril 1943. p.5.

No jornal “A Gazeta”, de Jairo Callado, os anúncios do Cine Ritz parecem ter encontrado seu espaço de destaque. Já na inauguração, é anunciado em página inteira o filme de estreia, *Lydia*.<sup>124</sup> A propaganda em página ímpar, o que aumentava a sua visibilidade, anunciava ainda dois filmes que estreariam em breve, *A mulher do dia* e *A rosa da esperança*. As quatro sessões previstas para aquele dia 15 de abril de 1943 ocupavam o alto da página junto com a logomarca do cinema. Ao centro uma feliz mulher, provavelmente *Lydia*, parece dançar e anunciar a aguardada inauguração da nova sala de cinema da capital. Vestida para festa, ela mesma parece pronta para participar daquela sessão que inauguraria mais uma opção de lazer do Centro de Florianópolis, encerrando o cinema suas atividades apenas na década de 1990.

Os anúncios do Cine Ritz eram diferentes conforme o jornal publicado. Se em “O Estado” eram mais discretos, em “A Gazeta” eles eram um pouco mais vistosos. Eles variavam de acordo com o dia da semana, geralmente aos domingos ocupavam várias páginas mostrando imagens de diversos filmes que seriam exibidos ao longo da semana, e conforme o período. No fim dos anos 1940, a maior parte dos anúncios já se encontrava de forma padronizada, ocupando uma coluna específica para cinema. Nos anos 1950, já era possível perceber anúncios idênticos em ambos os jornais, incluindo os mesmo erros, como, por exemplo, a supressão do nome de filmes.

Prestar atenção ao anúncio como um todo me parece mais adequado para compreender representações que estariam circulando na tela da Sessão das Moças e nos jornais. Pierre Sorlin afirma que as disposições de títulos, textos, imagens, predeterminam a observação e interpretação.

[...] algumas de nossas atividades mentais compõem-se de reacções visuais, orais e tácteis, e a nossa resposta às notícias depende, em larga medida, do aspecto dos *media*. O arranjo material (por exemplo, a posição de títulos, a natureza das imagens visuais) predetermina certos modos de observação e interpretação<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> RITZ Inauguração hoje. **A Gazeta**. Florianópolis, 15 abril 1943. p. 5.

<sup>125</sup> SORLIN, Pierre. op. cit. p. 7.

Perceber o processo de interpretação como predeterminado me parece um pouco exagerado, levando em conta as variáveis envolvidas no processo de produção de sentido. No entanto é importante perceber o anúncio como um todo, composto de texto e imagem, que se arranjam de diferentes formas, fazendo com que ele mesmo se apresente, muitas vezes, de forma imagética. Anúncios maiores ou que traziam também imagens ocupavam um maior destaque nos jornais e poderiam captar a atenção do/a leitor/a com maior facilidade. Dessa forma, a composição de texto e imagem, auxiliados por títulos com grandes letras desenhadas, formava uma nova imagem a seduzir a possível audiência. Para perceber o aspecto sedutor de um anúncio é preciso compreender a importância de todos os seus componentes, bem com sua disposição no impresso.

Alguns anúncios eram breves, apenas com horário, nomes da sessão e do filme e valores da entrada, enquanto outros se traduziam em verdadeiras obras de arte. A compreensão de um escrito de qualquer tipo depende das formas como ele alcança o seu leitor.<sup>126</sup> Dessa forma, a apresentação gráfica dos anúncios é parte importante no processo de sedução dos/as espectadores/as possíveis da Sessão das Moças. Pode-se inferir que o maior número de anúncios do Cine Ritz nos primeiros anos de sua existência em “A Gazeta” se deva a uma circulação um pouco mais popular desse jornal. Como visto no primeiro capítulo, a Sessão das Moças era uma atividade de lazer popular. É possível pensar, também, em uma mudança de hábito. Ver um filme anunciado como anúncio publicitário é diferente de ler uma coluna de cinema. A publicidade parece tentar atrair um público maior, ou mesmo chamar a atenção do/a leitor/a desavisado/a. A coluna de cinema, na forma de salas e filmes elencados de maneira semelhante, é uma forma organizada de facilitar a leitura das pessoas interessadas em escolher um filme para assistir ou curiosas por tal informação.

---

<sup>126</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. op. cit. p.127.

**ELEGANTE**  
Publicação do CINE RITZ

A vida é bela! Até a guerra é bela quando um camarada encontra umas "folguinhas" compensadoras!

3ª-Feira-SIMULTANEAMENTE - Cines Ritz e Roxy  
Em Sessões das Moças

ARCO-RADIO apresenta

**Deliciosamente TUA...**

"Those Endearing Young Charms"

ROBERT YOUNG · LARAINÉ DAY  
ANN HARDING · BILL WILLIAMS

NO AMOR E NA GUERRA  
ELE ERA INSUPERAVEL...

Figura 8 Anúncio do filme *Deliciosamente tua*<sup>127</sup>

<sup>127</sup> DELICIOSAMENTE tua. **A Gazeta**. Florianópolis, 15 set. 1946. p. 4.

# Cartazes do Dia

## São José

As 3 e 8 horas  
Na Tela Panorâmica  
Van Johnson — Juny Allyson — Carlos Ramirez — Xavier Cugat

### DUAS GAROTAS E UM MARÊJO

No Programa: Cine Notícias. Nac.  
Preços: 11,00 e 5,50.  
Censura até 5 anos.

## RITZ

As 5, 7,30 e 9,15 horas  
Sessão das Moças  
Roberto Canedo — Fernando Fernandez

### UM DIA DE VIDA

No Programa: Cine Reporter. Nac.  
Preços: 1,50, 2,00 e 3,50.  
Censura até 5 anos.

## IMPERIAL

As 8 horas  
Cyl Farney — Vanja Orico — Grande Otelo

### PAIXÃO NAS SELVAS

No Programa: Atualidades Warner Pathé. Jor.  
Preços: 10,00 e 5,00.  
Censura até 14 anos.

## ROXY

As 8 horas  
Sessão das Moças  
Roberto Canedo — Fernando Fernandez

### UM DIA DE VIDA

No Programa: Cine Reporter. Nac.  
Preços: 1,50, 2,00 e 3,50.  
Censura até 14 anos.

## GLORIA

### (Estreito)

As 8 horas  
Scott Brady — David Brian — Vera Raston

### O MANTO DA PERDIÇÃO

No Programa: Notícias da Semana. Nac.  
Preços: 10,00 e 5,00.  
Censura até 14 anos.

## IMPERIO

As 7 e 9 horas  
Sessão das Moças  
Dennis O. Keefe

### O GRANDE DESEJO

Technicolor  
No Programa: Atualidades Atlantida. Nac.  
Preços: 1,00, 2,00 e 3,50.  
Censura até 14 anos.

Figura 9 Exemplo de coluna de cinema de A Gazeta<sup>128</sup>

<sup>128</sup> CARTAZES do dia. A Gazeta. Florianópolis, 26 jun. 1956. p. 2.



Como percebido nas imagens, apesar de as colunas de cinema por vezes trazerem fotografias, textos, sinopses e cartazes, o anúncio em separado parece ter seu aspecto de sedução em muito ampliado. Na figura 9 apresento uma típica coluna dos anos 1950. Os nomes das salas de cinema estavam em evidência, seguidos pelo horário, nome da sessão, do filme, elenco, o tipo de complemento (geralmente um noticiário), preços e indicação da faixa etária. Por vezes era complementado com sinopses, textos, chamamentos, fotografias, gravuras, cartazes, além de pedidos das próprias salas de cinema, como o cuidado com os estofados das poltronas e a facilitação do troco.

Já a figura 8 apresenta uma propaganda de um filme publicada em “A Gazeta” que seria simultaneamente exibido pelos Cines Ritz e Roxy. Nela pode ser percebida uma diferença na objetividade em relação à coluna. Como foi publicado em um domingo, o anúncio competia com outros de diversas salas ou sessões de cinema. A imagem parece chamar logo a atenção, bem como o adjetivo utilizado ao alto, “elegante”. Enquanto a coluna, do tipo como a mostrada na figura, parece ter um caráter mais informativo, a imagem publicitária tem uma proposta de arregimentação de público mais direta. Ressalto que nem todas as colunas eram apenas informativas como essa, como já dito, um grande número delas tinha um aspecto híbrido: informação e atração.

Apesar da possibilidade de serem lidos e apropriados separadamente, os anúncios e a forma como são publicados nos jornais fazem parte do contexto do filme, assim como a produção, as críticas, a prática de ir ao cinema e a exibição das películas. O público de uma sessão de cinema está implícito nesse contexto do filme. Graeme Turner, ao tratar das relações entre o filme e sua construção na mídia, fala em contexto social.

Quando queremos tratar de vários filmes, de movimentos do cinema ou mesmo de um único texto, precisamos olhar para as relações específicas estabelecidas entre um filme e todo o contexto em que ele é visto. Esse contexto incluirá outros filmes bem como todo o espectro de construções da mídia, estratégias de publicidade e assim por diante, que enquadram esse filme em particular. Em última instância, isso é um contexto social. O prazer que o público extrai de um filme não emerge apenas da narrativa. No nível mais simples, as narrativas do cinema são

vistas dentro de um contexto que é tanto textual como social.<sup>129</sup>

Aqui não aplico as estratégias de publicidade de um filme em especial, promovida por um estúdio ou um distribuidor. No caso da Sessão as Moças, entendo o contexto do filme, no que diz respeito à publicidade, como estratégias aplicadas pelo Cine Ritz para a motivação do público de uma sessão específica, podendo se utilizar de elementos produzidos para a divulgação de um filme pelo estúdio, como cartazes, mas entendidas como elementos de sedução para a sessão.

Pensar que os anúncios tentariam arrematar espectadoras/es desacomodadas/os com a Sessão das Moças não me parece condizer com o que os jornais apresentavam. A disposição do nome do cinema e da sessão denunciava a cidade setorizada, como apresentado no primeiro capítulo, e o direcionamento a um tipo de público, demonstrando com quem o anúncio dialogava. Não apenas as “moças”, mas os espectadores que estavam envolvidos de alguma forma com o contexto do filme. Em vez de qualificar uma “caça” de audiência, coaduno com as ideias de um encontro entre o filme e seu público. Esse encontro foi assim apresentado por Turner:

Ao contrário do que muitas pessoas podem pensar, o público não comparece aos cinemas iludidos por campanhas publicitárias falsas ou enganosas. Uma frase geralmente usada pelos produtores refere-se ao filme “que encontra o seu público”, e esta é descrição mais precisa do que realmente acontece. Um filme precisa especificar seu público, não só em seu texto mas também na campanha publicitária; na série de entrevistas e ações promocionais que possam envolvê-lo; na seleção das salas de exibição (se houver escolha); mesmo na escolha da companhia distribuidora (novamente, se puder escolher).<sup>130</sup>

Os anúncios das sessões de cinema em muito denunciam a quem estavam indo ao encontro. As formas de sedução estavam endereçadas. Por vezes, alguns produtos destinados às mulheres eram

---

<sup>129</sup> TURNER, Graeme. op. cit. p.81.

<sup>130</sup> Ibid. p. 100.

anunciados nos mesmos dias da Sessão das Moças e até nas mesmas páginas em que se elencavam os filmes dos cinemas da capital. Em 01 de março de 1955, por exemplo, dia em que o Cine Ritz apresentaria *A Ilha do Tesouro*, foi vinculada uma publicidade de uma sessão de cinema exclusiva para mulheres que teria lugar no Cine São José, Cine Ritz e no Cine Imperial. O filme era uma obra que se prestava a educação sexual psicológica e dedicada às senhoras e senhoritas maiores de 18 anos. Os homens também teriam uma sessão com a mesma temática, mas em data diferente das mulheres.<sup>131</sup>



Figura 10 Anúncio de educação sexual<sup>132</sup>

<sup>131</sup> AMANHÃ serei mulher. *A Gazeta*, Florianópolis, 01mar. 1955. p. 3.

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 3

Os anúncios dos jornais eram uma forma de o/a espectador/a ter ciência, assim como os vinculados nas rádios da cidade, dos filmes que estariam passando na Sessão das Moças. Nos seus quase vinte anos de duração, raros filmes se repetiram, o que indicava a existência de um público fiel desejoso por novidades a cada semana. A leitura dos jornais poderia revelar algumas surpresas, como a não realização da Sessão das Moças por razões diversas. Primeiramente, caso a terça-feira fosse dia de um feriado qualquer, a sessão geralmente era suspensa. Possivelmente os finais de semana e feriados tinham público garantido e reverteriam uma maior bilheteria para o cinema em função dos valores de ingresso diferentes. A simples Sessão das Moças deu lugar as Sessões Chics no feriado de finados em 1948<sup>133</sup>, as Sessões Elegantes em 01 de maio de 1951<sup>134</sup> e a uma sessão dedicada aos operários também no feriado do dia do trabalhador em 1956.<sup>135</sup>

Os filmes com grande atração de público e que ficavam por muito tempo em cartaz também desalojavam a Sessão das Moças das terças-feiras e, conseqüentemente, dos anúncios dos jornais, como foi a exibição de *...E o vento levou* e *Quo vadis*. O Cine Ritz também ocupou algumas terças-feiras para festivais, como o Festival Cinemascope em junho de 1955 e o Festival Warner em novembro do mesmo ano. O primeiro teve ampla divulgação nos jornais. Espetáculos teatrais e musicais também tomaram lugar dos filmes, como os shows de Oscarito em 1949<sup>136</sup> e Emilinha Borba em 1955<sup>137</sup>, dois artistas quem também apareceram algumas vezes nas telas da Sessão das Moças.

Os anúncios eram, assim, um misto de formação e informação, tornando-se parte do evento cinematográfico e dando indicações do público alvo dos filmes. Para tentar entender esse público implícito, em vez de analisar os tipos de anúncios e aprisioná-los em categorias, procuro salientar elementos que considero importantes na construção dessas enunciações. Levando em conta o contexto da Sessão das Moças, bem como compreendê-lo como prática pedagógica, penso ser importante a percepção de títulos, textos e imagens dos anúncios dos jornais no processo de sedução e educação<sup>138</sup>.

<sup>133</sup> A VIDA é uma só. **A Gazeta**, Florianópolis, 02 nov. 1948. p. 3.

<sup>134</sup> O PRÍNCIPE e o mendigo. **A Gazeta**, Florianópolis, 01 maio 1951. p. 6.

<sup>135</sup> O PROMOTOR de encencas. **A Gazeta**, Florianópolis, 01 maio 1956. p. 2.

<sup>136</sup> RITZ. **A Gazeta**, Florianópolis, 07 jun. 1949. p. 3.

<sup>137</sup> RITZ. **A Gazeta**, Florianópolis, 16 ago. 1955. p. 2.

<sup>138</sup> Sobre a relação entre sedução e educação ver : CUNHA, Maria Teresa Santos. op. cit.

**EXTRAORDINARIO FESTIVAL EM  
CINEMASCOPE**

**O 1. EM SANTA CATARINA! O 2. NO BRASIL!**

**CINE RITZ**  
-- de 4 a 8 de junho --  
1 SESSÃO DIARIAMENTE

**5 Dias!... 5 Sensacionais Estréias!...**

**1. FILME DIA 4**

**INCOMPARAVEL  
seleção do que há  
de  
melhor em materia  
de  
CINEMA!**

**3. FILME DIA 6**

**2. FILME DIA 5**

**4. FILME DIA 7**

**5. FILME DIA 8**

**JARDIM DO PECADO**  
GARY COOPER SUSAN HAYWARD RICHARD WIDMARK

**As Aventuras de HAJJI BABA**  
ELKINE STEWART JOHN DEREK DE LUKE

**GLADIADOR**  
VICTOR MATURE - SUSAN HAYWARD

**SPENCER TRACY**  
WALTER WAGNER BEA PETERS RICHARD WIDMARK KATY JURADO

**lanca Partida**

**JARDIM DO PECADO**  
Jardim do Pecado...  
transformado pelo  
Desejo...

**Desiree**  
o amor de  
NAPOLEÃO

**Imperador!**

**Gladiador**  
Superando  
os recordes  
de qualquer  
filme de  
"Gladiador!"

**Ingressos  
à venda  
a partir  
do dia 1.**

Figura 11 Festival Cinemascope<sup>139</sup>

<sup>139</sup> CINEMASCOPE. A GAZETA, Florianópolis, 29 maio 1955. p. 5.

### 2.3. TEU NOME É PAIXÃO

Elemento integrante dos anúncios, mas principalmente parte do próprio filme, os títulos configuram-se como uma dos primeiros contatos dos/as espectadores/as com a obra. Muitas pessoas podem nem ter assistido a determinados filmes e mesmo assim familiarizarem-se com seus títulos. Para Maria Teresa Santos Cunha, os títulos seriam o seu “vir-a-ser”.<sup>140</sup> Compreenderiam um convite, uma antecipação dos gêneros e conteúdos. Os títulos são o primeiro contato, uma primeira forma de apropriação do filme em si, um gerador de expectativas.

A grande maioria dos filmes era estrangeira e tinham seus nomes traduzidos para o português. Algumas vezes com sentidos diferentes dos originais, o que poderia interferir na própria apropriação dos/as espectadores/as. Só para exemplificar, o filme *Love nest*, algo como “ninho de amor” em português, foi rebatizado no Brasil como *O segredo das viúvas*, alterando a importância das tramas. A casa, o tal ninho de amor, que era o elemento principal do filme, cede lugar, nas expectativas de uma leitura apenas do título, a uma trama paralela, o roubo das heranças das viúvas. A tradução/adaptação seria ela também um componente que interferiria na apropriação.

Durante os vinte anos de duração da Sessão das Moças, podiam ser encontrados títulos dos mais diversos, desde os que antecipavam parte do enredo até os que revelavam suas protagonistas. Os mais comuns abusavam de elementos ligados ao universo romântico. Dessa forma, garantiriam que o filme do dia não fugiria a regra e poderia ser assistido pelas espectadoras mais desavisadas. Deste universo, um elemento recorrente é a utilização da imagem do coração como condensador das características amorosas, visto como independente do sujeito e com vontades próprias. Posso citar como exemplos *Não te enganes, coração* ou *Impulsos do coração*. O órgão humano, que na alegoria romântica é produtor e mantenedor do amor, tem nesses dois títulos a vida própria evidenciada. Não é a mulher ou o homem que não saberia escolher um companheiro ou uma namorada, mas seriam vítimas de escolhas erradas do coração. A narrativa romântica, que terá seu espaço no último capítulo desta tese, também tinha suas características explícitas em muitos títulos. As/os espectadoras/es sabiam o que esperar de um filme romântico, o qual frequentemente segue um padrão de narrativa. Nela, por exemplo, *A felicidade vem depois*, bem depois de

---

<sup>140</sup> Ibid, p.66.

*Quando os destinos de cruzam.* O romance passa a compor os títulos, bem como os filmes com títulos dessa natureza a fazer parte da Sessão das Moças, como forma de localizar o público em um contexto com características bem próprias.

Tendo o foco na Sessão das Moças como espaço pedagógico, consigo pensar nos títulos dos filmes não apenas como uma chamada, como uma breve antecipação de enredos e imagens, mas como encerrando em si elementos educativos importantes, os quais traduziam não apenas regras sociais, questões morais, como também atribuíam características e papéis de gênero. Os títulos dos filmes da Sessão das Moças participavam na construção discursiva de papéis de gênero. Homens e mulheres eram adjetivados de formas diferentes. Algumas mulheres, quando eram qualificadas nos títulos, tinham suas virtudes questionadas. Elas poderiam ser indiscretas, ambiciosas, sapecas, nascidas para o mal, levadas, teimosas, solteironas. Já os homens eram aventureiros, temidos, sabichões, heróis ou desejados. Poderiam até ser criminosos, mas seriam criminosos por amor. Se elas eram sedutoras, eles eram galantes. Ser sedutora segundo o dicionário Michaelis é “Que seduz, que faz cair em erro ou culpa”.<sup>141</sup> Já ser galante é “1. Airoso, elegante, garboso, gracioso. 2. Que, na sociedade, fala e se apresenta com elegância.”<sup>142</sup> A sedução seria mais imbuída de malícia e segundas intenções que o galanteio. Interessante perceber que em uma Sessão das “Moças” uma parte considerável dos adjetivos indicava mulheres dignas de desconfiança, como as indiscretas e as nascidas para o mal. Nesse momento da história do cinema, as mulheres apareciam nas telas como projeção de um olhar masculino.<sup>143</sup> Dessa forma, pode-se pensar em uma construção semelhante dos títulos das películas.

As mulheres dos títulos tinham salientados elementos considerados do “universo feminino”<sup>144</sup>, eram delicadas, como uma boneca de seda, ou a eterna Vênus, bonitas como nunca. Eles até poderiam ser o bonitão da escola, mas combinavam mais com o Capitão

---

<sup>141</sup> Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sedutor>> Acesso em 20/03/2009.

<sup>142</sup> Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=galante>> Acesso em 20/03/2009.

<sup>143</sup> MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. op. cit.

<sup>144</sup> Partindo das concepções de construção discursiva do gênero, utilizo o termo universo feminino para classificar elementos atribuídos a uma possível natureza feminina considerada no contexto dos filmes da Sessão das Moças das décadas de 1940, 1950 e 1960.

Fúria ou com o fato de serem “duros na queda”. Elas, apesar de serem ingênuas, mas só até certo ponto, eram indiscretas, enquanto eles eram amigos de verdade. Muitas exibiam nos títulos as suas profissões: secretárias, professoras e até espiãs, que, com exceção dessa última, eram então vistas como essencialmente femininas. O “universo feminino” estava representado pela maternidade e pela beleza, já o “masculino” pela coragem e valentia.

Muitas mulheres tinham seus nomes revelados, no entanto poucas tinham sobrenome. Michelle Perrot afirma que mulheres não têm sobrenome por não transmiti-los, possuem apenas nomes. Isso seria um sintoma de invisibilidade.<sup>145</sup> Batizavam com seus nomes, assim, personagens como Mabel, Eva, Ruth, Ivy, Marocas, Julia, Margarida, Etelvina, Sissi, Stefanie, entre tantas outras. O protagonismo feminino é evidenciado pelos nomes de mulheres, mesmo quando utilizados em imperativos fortes, como *Cala a boca, Etelvina*. O título leva a pensar que problemas podem ser causados pela indiscrição de Etelvina, mas ainda assim a eleva a condição de protagonista.

Os títulos podiam trazer referências a outras histórias originárias da literatura, da religião ou da própria História. Ao lado de *A queda da Bastilha*, de *Os escravos da Babilônia*, de *A maldição do faraó*, encontravam-se referências a “Casanova”, aos “Três Mosqueteiros”, ao “Barbeiro de Sevilha” (*O barbeiro que se vira*), além de “Sansão”, do poder da fé, da crença em Deus, ao quarto mandamento, Satanás, mas principalmente ao pecado. Os títulos religiosos demonstram a permanência de uma moral cristã na sessão, inclusive com documentário sobre as atividades do Papa<sup>146</sup>. Por outro lado, documentários sobre o carnaval de Florianópolis também se fizeram presentes, principalmente na forma de complementos.<sup>147</sup> Não penso na Sessão das Moças como um espaço de alternância entre o sagrado e o profano, as indicações me levam a pensar em um espaço em que as discussões do cotidiano se apresentavam de forma filtrada. De certa forma, os títulos solicitavam conhecimentos prévios do público, seja em saber fatos ligados a Revolução Francesa ou aos dez mandamentos da Bíblia, no caso citado, a honra aos pais.

Ditados populares e frases de efeito eram utilizados e traziam em si propostas de ensinamentos. Posso citar *Nem tudo que reluz é ouro*,

<sup>145</sup> PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 17.

<sup>146</sup> ANO Santo. **A Gazeta**, Florianópolis, 23 out. 1951. p. 2.

<sup>147</sup> O CARNAVAL de Florianópolis. **A Gazeta**, Florianópolis, 10 jun. 1952. p. 5.



*Quem casa quer casa, A ocasião faz o ladrão e Recordar é viver.* Um deles chama atenção pela modificação em seu sentido. Na Sessão das Moças *O hábito faz o monge*, o que leva a uma preocupação mais presente com a aparência. Seria apenas uma atenção em ser *Bonita como nunca* ou uma preocupação com a *Minha reputação*? Outros títulos claramente apresentam dicas ou regras para a vida. Tomo a liberdade de reproduzi-los: *O melhor é casar, Agarre seu homem, Como mentem os homens, Quem ama não teme, Cuide de seu marido, Cuidado com o amor, Seu nome e sua honra, Vale a pena roubar?*. Essas ideias, independentemente do conteúdo de seus filmes, estavam imbuídas de juízos de valor e de regras para a vida prática. Esses títulos ao mesmo tempo em que criavam expectativas quanto ao seu conteúdo, podem ser percebidos de forma isolada. Uma mensagem como “cuide de seu marido” é um conselho mesmo que descolado do contexto do filme. Ao ler os jornais, a/o espectadora/or, bem como o/a leitor/a que apenas lê o anúncio como parte do todo do jornal, já estaria em contato com ensinamentos explícitos. Penso que ninguém deva ter acompanhado todas as Sessões por vinte anos e nem ter assistido exclusivamente a elas. Mas de alguma forma essas representações de mulher, homem, honra estavam circulando por todo o tempo que a Sessão das Moças existiu e em todo o contexto do filme. Essas películas, aliás, endereçadas a uma mocidade, que estava retratada em seus títulos como uma fase especial e diferente da vida. Seriam os *Anos de inocência* de uma *Mocidade destemida*, uma *Mocidade divertida*, que fazia loucuras. Afinal, os títulos chegam a levar a acreditar que *A mocidade é assim mesmo*.

Os títulos encabeçavam anúncios e propagandas de filmes, mas não eram seus únicos componentes. Textos, longos ou curtos, muitas vezes os seguiam ajudando a completar o seu sentido.

#### **2.4. ANSIEDADE**

Os anúncios dos cinemas dos anos 1940 e 1950 diferenciavam-se dos que encontramos hoje nos jornais e nos guias da internet. De forma geral, eram anúncios da programação das salas de cinema e traziam, em muitos casos, além do título do filme e do elenco, informações sobre a obra, dicas, antecipações da trama, elementos de publicidade, mas que na maioria das vezes não chegavam a constituir uma sinopse. Publicados nos jornais, os textos ajudavam a

complementar o propósito do anúncio: apresentar a obra e dialogar com seus/suas espectadores/as. Composto por frases de efeito ou por algumas linhas, os textos do anúncio por vezes se configuravam em uma lição por si só, ainda assim abordando as representações presentes em todo o contexto de exibição do filme.

Um dos elementos mais comuns utilizados nestes textos era a indicação do gênero cinematográfico. O apelo para as comédias eram os mais frequentes, seguidos pelo romance e, de longe, pelos musicais e dramas. Os gêneros vinham geralmente adjetivados. As comédias poderiam ser, assim, hilariantes, adoráveis, românticas, finas, elegantes, alegres, deliciosas, agradabilíssimas. Elas também poderiam fazer esquecer a tristeza, arrepiar os cabelos e ser uma fábrica de gargalhadas. O filme *Pisando em Brasas* chegava a prometer “100 minutos de gostosas e ininterruptas gargalhadas com o cômico n.1 da atualidade”<sup>148</sup>. *Romeu e Julieta*, sátira com Cantinflas, prometia o mesmo.

O uso de adjetivos como fina, elegante, adorável e agradável em comédia me leva a pensar que seria necessário caracterizar um gênero tão elástico, que compreenderia desde filmes leves a outros ágeis e grosseiros. As comédias de Marylin Monroe não eram comuns na Sessão das Moças. *Como agarrar um milionário* e *Quanto mais quente melhor* passaram ao largo das terças-feiras do Cine Ritz. Talvez a imagem de Tony Curtis e Jack Lemmon travestidos de mulher não fosse tão “agradável” ou “elegante” para os/as frequentadores/as da Sessão. A grande quantidade de comédias poderia revelar uma adequação ao gosto de público, bem como a garantia de não se questionar valores morais tradicionais. Afinal de contas, quando esses são questionados nesse gênero poderiam ser considerados como uma “sátira” ou galhofa. Assim, a certeza do divertimento garantiria a sala cheia.

Outros gêneros, além da comédia, também eram qualificados. Os dramas poderiam ser intensos, ternos, amorosos, românticos, humanos, reais. Os musicais, românticos e alegres. Já os romances, ou o elemento romântico presente nos demais gêneros, era o tempero essencial desses chamamentos. *Casablanca*, drama romântico, teve no anúncio seu aspecto sentimental exaltado, inclusive nas paisagens que mal aparecem na narrativa do filme. Exibido em 15 de julho de 1947, o filme de 1942, era assim anunciado no jornal “A Gazeta”:

---

<sup>148</sup> PISANDO em brasas. *A Gazeta*, Florianópolis, 14 mar. 1950. p. 5.

Ingrid Bergmann – Humphrey Bogart – Paul  
Henreid – Claude Rains e Peter Lorre

Casablanca

Um romance, uma intriga e uma hora trágica na  
exótica cidade, que dorme a sombra das palmeiras  
majestosas e ao amor das ondas azuis de suas  
praias...<sup>149</sup>

A narrativa romântica e seus elementos eram assumidos como conhecidos pela audiência por meio dos anúncios. O romance seria algo do “universo feminino”, ou melhor, do “mundo feminino” como indica o anúncio do filme *Romance e Fantasia*.<sup>150</sup> No texto do filme *Sem Amor*, logo abaixo da logomarca do Cine Ritz e da programação do Complemento Nacional, é revelado que não há surpresa alguma em um filme romântico e apelam para essa segurança da sessão como espaço de narrativas conhecidas para a sedução de uma possível audiência.

Spencer Tracy – Katharine Hepburn – Lucille Ball  
– Carl Esmond em

Sem Amor

O matrimônio mais original do mundo!... Eles se  
casaram com a condição de não haver um beijo  
siquer [sic]...

Mas depois... vocês sabem não?<sup>151</sup>

A originalidade do filme é revelada no anúncio: um casamento sem beijos. E o final da história é revelado. Aliás, não é explicitado, mas apela-se para o conhecimento dos/as espectadores/as em relação à narrativa. Em “vocês sabem não?” está inclusa uma narrativa romântica conhecida e familiar ao público alvo da Sessão. Narrativa que estava presente em outros formatos no período, como nos livros, nas radionovelas e nas fotonovelas.

Às vezes apelava-se para a surpresa, especialmente nos dramas, como em *Até que a morte nos separe* que teria um “final empolgante e arrebatador”<sup>152</sup>. A novidade também era utilizada em alguns anúncios como forma de atrair o público. Um assunto novo teria sido trazido pelo cinema nacional no filme exibido em 28 de dezembro de 1948. O tema

<sup>149</sup> CASABLANCA. **A Gazeta**, Florianópolis, 15 jul 1947. p. 5.

<sup>150</sup> ROMANCE e fantasia. **A Gazeta**, Florianópolis, 17 maio 1949. p. 3.

<sup>151</sup> SEM amor. **A Gazeta**, Florianópolis, 06 jan, 1948. p. 3.

<sup>152</sup> ATE que a morte nos separe. **A Gazeta**, Florianópolis, 12 abr 1949. p. 3.

dessa “finíssima comédia” não era explicitado, apenas indicado pelo título *O direito de pecar*.<sup>153</sup>

Comumente encontravam-se nos anúncio antecipações do enredo e dos apelos visuais dos filmes. “O show de luxo, música, romance, beleza e fantasia”<sup>154</sup> e aspectos considerados do “mundo feminino” eram expostos. O anúncio de *Tu voltarás, querida* é sintomático dessa perspectiva, filme que passou simultaneamente em quatro cinemas do Centro de Florianópolis.

Simultaneamente em todos os cinemas da Capital, para que todos possam assistir!

Uma mensagem de ternura e afeto endereçada aos corações femininos!

- Suntuosa parada de elegância –

- Em “Tu voltarás Querida”, a linda e fascinante Miss O’HARA tem a invejável oportunidade de luzir num dos mais luxuosos GUARDA-ROUPA de sua carreira.

-São 41 TRAJES diferentes, que vão desde os elegantísimos “negligéés” aos suntuosos vestidos de baile.

- Um romance fascinante, onde a beleza da história é enriquecida pelo luxo e bom gosto da realização.

- Os dois queridos “astros” vivem um casal de jovens, cujas diferenças de temperamentos os lançam numa verdadeira corrida através [sic] do mundo, a procura de emoções que acabam convertendo seu idílio em verdadeiro amor!

- É mais uma apresentação da 20th Century Fox, com todas as cores do arco-íris.<sup>155</sup>

A trama do filme é uma das últimas coisas apresentadas, antes disso, o anúncio indica a quem é endereçado e faz referência ao figurino e ao suntuoso guarda-roupa. Os termos em destaque no anúncio foram mantidos: o sobrenome da atriz e as palavras guarda-roupa e traje. Se a evidência do anúncio é a elegância e quantidade de figurinos que a atriz tem a “invejável oportunidade” de usar e ele é endereçado aos “corações

<sup>153</sup> O DIREITO de pecar. **A Gazeta**, Florianópolis, 28 dez. 1948. p. 5.

<sup>154</sup> ZIEGFELD follies. **O Estado**, Florianópolis, 10 out. 1950. p. 3.

<sup>155</sup> TU voltarás querida. **A Gazeta**, Florianópolis, 08 fev. 1949. p. 3.

femininos” infere-se a ligação direta entre feminilidade e aparência. A existência do “mundo feminino”, como visto em anúncio anterior, pressupunha um interesse por roupas e principalmente por trajes de luxo. O “mundo feminino” era vestido.

Outros filmes também são enunciados como próprios para mulheres ou para corações apaixonados. O filme *Desperte e sonhe* é indicado aos corações enamorados<sup>156</sup> que teriam lugar na Sessão das Moças. Os artigos partem do pressuposto de uma feminização dos homens quando esses se encontram apaixonados, podendo então ter filmes dedicados a eles nas Sessões. Apesar disso, a palavra homem não é explicitada, apenas o coração. Na grande maioria dos anúncios fica evidente o trato com o público feminino. O anúncio do filme *Não confie em seu marido* aconselhava as mulheres a levá-los a assistir a esse filme.

Ele, por mais santinho que pareça, deve ter seus arranjos, por isso

NÃO CONFIE EM SEU MARIDO

COM: Fred Mac Murray e Madeleine Carroll.

A mais deliciosa comédia do ano! Leve seu marido para assisti-la...

E não se esqueça: Não confie em seu marido.<sup>157</sup>

Além de não levar em conta a presença masculina, já que pede para as esposas levarem os maridos, o anúncio ainda funcionava, nesse caso, como um elemento pedagógico. Ao mesmo tempo em que vende o filme, a publicidade dá indicações de educação. Não haveria maridos santos, sem arranjos ou dignos de confiança. Esse anúncio vai de encontro à pesquisa de Carla Bassanezi, na qual ela encontrou nas revistas femininas dos anos 1950 indicações de aceitação de traição<sup>158</sup>, mas ambos convergem na naturalização da traição masculina. Anúncios desse tipo separam claramente elementos masculinos e femininos e indicam posturas do público, mesmo antes de assistir ao filme. O texto apresenta as ações de homens do cotidiano, não da tela, ao inferir que ele “deve ter seus arranjos”. É um diálogo com as práticas do cotidiano de homens e mulheres frequentadores da sessão, ou mesmo com os/as leitores/as dos jornais. O anúncio chega a assumir uma postura de conselheiro sentimental.

<sup>156</sup> DESPERTE e sonhe. **A Gazeta**. Florianópolis, 31 maio 1949. p. 7.

<sup>157</sup> NÃO confie em seu marido. **A Gazeta**, Florianópolis, 27 nov. 1951. p. 5.

<sup>158</sup> BASSANEZI, Carla. op. cit. p. 607-608.

Os filmes da Sessão das Moças, por terem romances “belos e delicados”, seriam apropriados para a “sensibilidade da mulher”<sup>159</sup>. Os anúncios, como visto, deixavam transparecer a diferença discursiva entre os gêneros. Os homens não teriam culpa de serem galantes e as mulheres teriam a beleza como seu principal atributo. Além de adornarem a praia<sup>160</sup>, as mulheres seriam irresistíveis quando belas e os homens quando simpáticos. Em *Beija-me, doutor* Van Johnson “estava entre duas apaixonadas, ambas irresistíveis, bonitas à valer... que culpa tinha o jovem de ser simpático?”<sup>161</sup>

Outros aspectos que seriam próprios das mulheres podem ser encontrados nesses anúncios. Apesar dos jornais deste período não trazerem colunas de horóscopo, as mulheres deveriam ter interesse no zodíaco, segundo se infere pelos anúncios, e seriam influenciadas por sua ação. O horóscopo agiria sobre as mulheres e justificaria as suas práticas. Em *O signo de Áries*, poderia ser visto o que acontece com as nascidas sob esse signo.

Um drama profundo e humano! Algumas mulheres nascidas sob certos signos têm grande força de vontade e gostam de ser admiradas. – Outras desprezam o perigo e encontram, às vezes, morte violenta. –Veja o que acontece as nascidas sob O SIGNO DE ARIES.

Um filme feito para que SUSAN PETERS pudesse interpretá-lo a despeito do defeito físico motivado pela doença de que fora acometida!

Ao seu lado aparece ALEXANDRE KNOX.

Baseado na novela de MARGARET FERGUSON.

ROMANCE TERNO, COMOVENTE E ETERNECEDOR.<sup>162</sup>

Outros anúncios prometem lições e dão conselhos. Para o homem é melhor que “não deixe mesmo o seu maior amigo entrar em sua casa quando você estiver ausente”<sup>163</sup>, afinal a felicidade pode acabar

<sup>159</sup> TEIMOSIA de amor. *A Gazeta*. Florianópolis, 29 jan 1946. p. 3.

<sup>160</sup> A VENUS da praia. *A Gazeta*. Florianópolis, 23 jan. 1951. p. 3.

<sup>161</sup> BEIJA-ME doutor. *A Gazeta*. Florianópolis, 25 mar 1947.

<sup>162</sup> SIGNO de Áries. *O Estado*. Florianópolis, 12 dez. 1950. p. 6.

<sup>163</sup> O PINTOR de almas. *A Gazeta*. Florianópolis, 18, set. 1951. p. 7.

com a chegada de um “intruso de sorriso insinuante e fala macia”<sup>164</sup>. As maiores advertências e ensinamentos eram do campo amoroso. Os namorados deveriam saber que *Quem casa quer casa* já no anúncio do filme. Aliás, pouco se sabe do filme, além do elenco, no anúncio que se apresenta explicitamente como uma advertência. Outros prometiam uma lição de amor aos enamorados e até o entendimento da Revolução Francesa pelo viés do amor<sup>165</sup>.

A reputação das mulheres também era motivo de preocupação. Para manter a reputação intacta era necessário que a mulher conquistasse um grande amor. Em 27 de janeiro de 1948, o jornal “A Gazeta” trazia o anúncio do filme *Minha reputação* que defendia essa ideia. “A reputação de uma mulher é como um cristal muito límpido, sem a menor mancha... Eis a história de uma mulher que consagrou sua vida à conquista de um grande amor...”<sup>166</sup> Valeria a pena viver em função da procura do amor, nem era preciso ver o filme para saber disso. Ao achar o amor, possivelmente viria o casamento e assim a garantia de uma reputação inabalável. Para os filmes desse período o amor era único e tinha como consequência o matrimônio.

Astros e estrelas também eram utilizados como chamarizes dos filmes. Fosse conhecer “Patti Brady, a estrelinha de 8 anos de idade, uma pura maravilha de graça e encanto que é a nova coqueluche de Hollywood”<sup>167</sup> ou ver atores e atrizes tão presentes em tantos filmes exibidos na Sessão das Moças, como Esther Williams, Gene Kelly e Frank Sinatra. “Vejam quantos nomes queridos. E vendo o filme verão muitas outras atrações!”<sup>168</sup> Ir ao cinema em função do elenco é tomado no anúncio de *A bela ditadora* como usual e que poderia servir de incentivo ao contato com outras atrações do filme.

Alguns anúncios também inferiam possíveis efeitos dos filmes exibidos garantindo possíveis apropriações. *A flor de maridos* assegurava que o filme agradaria a todos, *Crepúsculo de uma glória*, que agradaria aos olhos e que todos aplaudiriam; *Anos de inocência*, que um repique festivo de sinos aconteceria no coração; *A sedução de Marrocos*, que os/as espectadores/as iriam continuar rindo por 48 horas e o *Sacrifício de uma vida*, jamais sairia da memória. Os anúncios

---

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> A QUEDA da bastilha. **A Gazeta**. Florianópolis, 16 jan. 1951. p. 3.

<sup>166</sup> MINHA reputação. **A Gazeta**. Florianópolis, 27 jan. 1948. p. 5.

<sup>167</sup> NUNCA me diga adeus. **A Gazeta**. Florianópolis, 10 jan. 1950. p. 3.

<sup>168</sup> A BELA ditadora. **A Gazeta**. Florianópolis, 20 nov. 1951. p. 2.

tentavam, assim, trazer pessoas para a sessão, certificando o efeito proporcionado pelos filmes.

Os textos dos jornais me levam a pensar que os anúncios partiam do princípio da existência de uma época melhor e mais romântica. Apesar de não ficar clara nos textos de que tempo se tratava, a nostalgia também era utilizada como arma para a sedução de espectadores/as. Os filmes dedicados a mocidade, falavam de “uma história alegre e jovial, que nos faz recordar os bons tempos que já longe vão”.<sup>169</sup> Ou ainda “um romance de sonho e poesia, vivido numa época esplendorosa”.<sup>170</sup> Esses anúncios me fazem crer na Sessão das Moças como uma tentativa de se recuperar um tempo que a cidade já não mais vivia. Os *Anos de inocência*, cujo romance era “impregnado de todo o lirismo de uma época encantadora”<sup>171</sup> talvez já tivessem ficado para trás. Esse período indeterminado no tempo era “ressuscitado” pela Sessão das Moças, como está representado no anúncio do filme *Margie*. “Um romance encantador dedicado à juventude... Uma era tão feliz, risonha e amável, cuja ressurreição vai encantar o público... Uma história sublime mostrando os devaneios de uma mocinha sonhadora.”<sup>172</sup>

Mesmo levando em conta que muitas pessoas frequentavam a Sessão das Moças por hábito, a leitura desses anúncios me leva a pensar que eles funcionariam para algumas como um primeiro contato com a obra. Ainda que lido por curiosidade ou para se saber que cinema escolher, os textos dos anúncios, bem como os títulos dos filmes, agiriam como uma expectativa de apropriação, como um espaço de circularidade das temáticas e dos sentidos educativos propostos pela Sessão das Moças.

## 2.5. MODELOS

As imagens, como parte dos anúncios do filme, tinham por objetivo, também, tentar seduzir as/os possíveis espectadoras/es da Sessão das Moças. Assim, apresentavam elementos que poderiam ser usados como chamarizes do público. Ao mesmo tempo, essas imagens podem ser entendidas como representações de valores que atravessavam o contexto da sessão, bem como de outras mídias do período.

---

<sup>169</sup> CUPIDO do barulho. **O Estado**. Florianópolis, 07 nov. 1950. p. 3

<sup>170</sup> A CONDESSA se rende. **A Gazeta**. Florianópolis, 22 jan. 1952.

<sup>171</sup> ANOS de inocência. **A Gazeta**. Florianópolis, 31 jan. 1950. p. 3.

<sup>172</sup> MARGIE. **A Gazeta**. Florianópolis, 23 nov. 1948. p. 3.



Levando-se em conta que a sessão durou aproximadamente vinte anos, o número de imagens presentes no anúncio era bastante reduzido. Poucos anúncios apresentavam figuras, fotografias ou cartazes. Algumas se encontravam na própria coluna de cinema de terça-feira, outras nas páginas dedicadas aos filmes em outros dias da semana, especialmente domingos. Ao folhear os jornais, os/as leitores/as poderiam encontrar um cartaz de filme em um quarto de página, pequenas fotografias de elenco ou de cenas dos filmes ou mesmo gravuras dos personagens principais.

Assim como os anúncios por escrito, muitas imagens apelavam para a empatia com atores e atrizes. Muitas procuravam evidenciar a participação de determinados astros e estrelas nas produções que seriam apresentadas às terças-feiras no Cine Ritz. Mickey Rooney era um dos atores que mais trabalhavam na Hollywood dos anos 1930 e 1940. Parceiro de Judy Garland em alguns filmes e bastante atuante até os dias de hoje, emprestou seu rosto ao cartaz de *A mocidade é assim mesmo*. Aquele que foi um dos primeiros filmes de Elizabeth Taylor trazia em seu cartaz no canto direito inferior um pequeno livro em cuja capa pode ser lido “National Velvet”, o nome em inglês do filme. Esse fato remetia a indicação de que o filme era uma adaptação de uma obra literária de sucesso nos Estados Unidos. O cartaz trazia, ainda, a foto de mais dois astros do filme, a própria Elizabeth Taylor e o garoto Jackie Butch Jenkins, mas as palavras em destaque apresentavam a volta de Ronney aos filmes em tecnicolor.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> A MOCIDADE é assim mesmo. **A Gazeta**. Florianópolis, 22 mar. 1949. p. 3.



Figura 12 Anúncio de *A mocidade é assim mesmo*<sup>174</sup>

Outra figura, velha conhecida das/dos frequentadoras/es da Sessão das Moças, que apareceu destacada em uma imagem foi Rita Hayworth. O seu *Bonita como nunca* foi um dos poucos filmes exibidos por mais de uma vez na sessão. O anúncio apontava para um conhecimento prévio da atriz ao chamá-la de Rita “Gilda” Hayworth, apesar do filme *Gilda* nunca ter sido exibido na Sessão das Moças. A sua personagem em *Bonita como nunca* pouco tem a ver com a sensual *Gilda*, a mesma que insinuava um início de *strip tease* ao cantar “Put the blame on Mame”. Apesar disso, sua imagem publicada em “A Gazeta” parece apelar para a sensualidade da estrela, mesmo que pouco compatível com a personagem do filme anunciado. Hayworth levanta o

<sup>174</sup> Ibid.

vestido de babados acima dos joelhos, deixando a mostra todo o comprimento de suas pernas, bem como parte do seu colo. A atriz parece estar fazendo um passo de uma dança e ostenta um grande chapéu. A associação de Rita Hayworth com a sensualidade, seja ao tratá-la como Gilda, seja na imagem, indicava que a audiência tinha acesso a outras informações sobre a atriz, bem como poderia frequentar outras sessões, além da Sessão das Moças.

Outras mulheres de perna à mostra também foram encontradas nos anúncios, mas nenhuma tão evidente como a da eterna Gilda. Geralmente, as atrizes das imagens deixavam parte de uma perna para fora dos vestidos ou saias, combinando elegância com um pouco de sensualidade, como no anúncio de *Coração de Lutador*. Os corpos femininos poderiam até ter uma parte ou outra à vista, diferente dos masculinos que estavam quase sempre cobertos. As roupas das mulheres eram geralmente longas, com grandes saias rodadas, frequentemente indicando parte do figurino utilizado nos filmes. Mas a principal parte do corpo retratada era mesmo o rosto. A maioria dos atores e atrizes tinha apenas suas faces representadas nas fotos. Mesmo nas imagens com um maior número de elementos, em que alguns astros e estrelas apareciam de corpo inteiro, outros figuravam nesses mesmos anúncios apenas com a parte superior do corpo. A imagem do rosto poderia auxiliar na identificação de astros e estrelas conhecidos nos filmes, bem como em diversos anúncios de publicidade da época.



Figura 13 Anúncios de *Bonita como nunca*<sup>175</sup> e *Coração de lutador*<sup>176</sup>



Figura 14 Anúncios de *Anos de Inocência*<sup>177</sup> e *É difícil ser feliz*<sup>178</sup>

<sup>175</sup> BONITA como nunca. A *Gazeta*. Florianópolis, 23 jul 1950. p. 3.

<sup>176</sup> CORAÇÃO de lutador. A *Gazeta*. Florianópolis, 18 fev 1951. p. 4.

<sup>177</sup> ANOS de inocência. A *Gazeta*. Florianópolis, 31 jan 1950. p. 3.

<sup>178</sup> É DIFÍCIL ser feliz. A *Gazeta*. Florianópolis, 14 jun 1946. p. 3.

A identificação também poderia relacionar à publicidade do filme e à História. Madame Curie, única figura histórica retratada na publicidade da Sessão das Moças, aparece no anúncio de filme homônimo, junto com seu esposo, em pequenas imagens dos rostos envolvidos por molduras ovais que pareciam camafeus. Penso que ao representá-los dessa forma poderia ser demonstrada certa solenidade ao se tratar de personagens históricos ou reais em oposição à liberdade trazida pelo campo da ficção. As molduras auxiliariam em uma tentativa maior de aproximação com o vivido, ao se imaginar uma fotografia de personagens históricos.

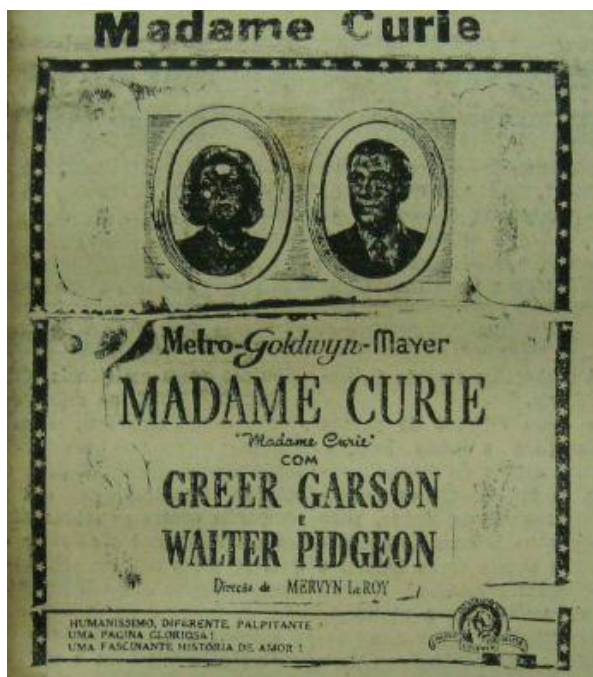


Figura 15 Anúncio de *Madame Curie*<sup>179</sup>

Em alguns anúncios foram encontrados trajes militares. Na figura apresentada pelo anúncio do filme *Sedução* uma cena do filme é retratada, representando um possível diálogo entre em homem de farda e

<sup>179</sup> MADAME Curie. *A Gazeta*. Florianópolis, 08 abr 1947. p. 7.

uma mulher de vestido, flores no cabelo e leque nas mãos. O branco da roupa dele contrasta com o preto da indumentária dela. Na imagem, o homem sustenta certa tranquilidade enquanto ela, com olhos arregalados, parece surpresa ao ouvir o que ele está dizendo. Abaixo da foto é visto o título em caixa alta “SEDUÇÃO”. O cartaz de *Deliciosamente tua* (figura 8) também apresenta um homem de farda militar. Nas duas imagens, a roupa do homem não é a de combate e sim de cerimônia. Por coincidência, nas duas imagens o homem aparece falando e a mulher ouvindo. Formas de se enamorar e seduzir são retratadas em ambas. Será que é mais difícil resistir à sedução de um militar? Essas imagens, combinadas com os títulos e os textos dos anúncios, me levam a pensar em uma construção da masculinidade pelo viés de uma atividade essencialmente masculina, em especial nos anos 1940 a 1960, como a carreira militar. Ser “deliciosamente tua” não seria uma resposta a uma “sedução”? Afinal “no amor e na guerra ele era insuperável”<sup>180</sup>. Ao lado dos belos vestidos e cabelos penteados das imagens femininas, os homens tinham associada a sedução com a virilidade, representada pelos uniformes militares.

---

<sup>180</sup> DELICIOSAMENTE tua. **A Gazeta**. Florianópolis, 17 set. 1946. p. 3.





Figura 16 Anúncio de *Sedução*<sup>181</sup>



Figura 17 Anúncio de *Escola Dramática*<sup>182</sup>

<sup>181</sup> SEDUÇÃO. *A Gazeta*. Florianópolis, 12 jul 1951. p. 5.

<sup>182</sup> ESCOLA dramática. *A Gazeta*. Florianópolis, 20 jun 1943. p. 2.

Não apenas a sedução, mas as formas de se enamorar também poderiam ser encontradas nas imagens dos anúncios: beijos, abraços, mãos que se tocavam. Sinais de afeto eram comuns, seja a cabeça da atriz procurando conforto junto ao corpo do ator em *Escola dramática*, passando à imagem de aconchego, principalmente pelos olhares serenos, ou as mãos juntas do casal da já citada imagem de *Deliciosamente tua*, onde os dois atores aparecem deitados no chão e ele segura suavemente a mão esquerda dela. Olhares cruzados são mostrados em *É difícil ser feliz* e em *O bonito da escola* a mulher se abraça ao homem e ambos expressam largos sorrisos. Na imagem do filme *E o marinho casou* uma cena é apresentada na forma de desenho, mantendo-se apenas o rosto do casal em fotografia. A cena se passa em uma sala, com um sofá e uma pequena mesa com livros. Ele está vestido com uniforme de marinheiro e de joelhos no chão, com uma das mãos sobre o peito, enquanto ela está sentada no sofá, de pernas juntas e vestido longo. Parece que ele está declarando o amor ou mesmo pedindo-a em casamento. A imagem do homem ajoelhado pedindo a mulher em casamento é clássica nos filmes românticos.



Figura 18 Anúncio de *O bonito da escola*<sup>183</sup>

<sup>183</sup> O BONITÃO da escola. **O Estado**. Florianópolis, 11 mar1958.





Figura 19 Anúncio do filme *E o marinheiro casou*<sup>184</sup>

<sup>184</sup> E O MARINHEIRO casou. A *Gazeta*. Florianópolis, 16 dez 1947.

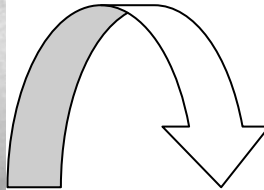


Figura 20 Cartaz do filme *Missão Branca*<sup>185</sup>

No cartaz de *Nunca me diga adeus* pode ser vista uma cena de beijo na boca, mas a legenda trata de deixar claro que eles eram realmente casados e que a criança que aparece na cena é filha deles, responsável pela sua união. Já em *Anos de inocência* a mulher recebe

<sup>185</sup> MISSÃO branca. *A Gazeta*. Florianópolis, 11 fev 1951. p. 3.

um beijo do homem na testa, provavelmente tentando ser coerente com o título da obra. No entanto duas figuras me chamaram a atenção. No cartaz do filme *Coração de lutador* o homem está abraçando a mulher por traz, a qual veste um casaco que parece um roupão de banho, amarrado à cintura. No anúncio do filme *Missão Branca* uma cena é apresentada de forma ainda mais explícita. Um casal está deitado no chão onde pode ser visto dele o torso nu e o rosto voltado a ela que está deitada sobre os braços e com o corpo coberto. Pela qualidade da imagem não dá para perceber se é o vestido dela que está levantado ou se ela está coberta com uma toalha. De qualquer forma, as imagens me levam a pensar em indicações de sexualidade. Os personagens pareciam ter acabado de praticar o ato sexual. Ambos os filmes são da década de 1940 (1948 e 1945, respectivamente) e exibidos na Sessão das Moças em 1951. São as únicas imagens dessa natureza e aparecem como desviantes dos elementos trazidos pelas demais.

Apesar de algumas imagens fugirem do padrão, os anúncios apresentavam aos/às leitores/as uma série de referências. Muitas estavam ligadas as representações do amor romântico, como beijos, abraços e pedidos de casamento. Outras poderiam fornecer modelos de como se posar para uma fotografia. Quando estava pesquisando nos jornais, uma foto chamou-me muito a atenção por me fazer lembrar de um baú de minha avó no qual ela guardava fotografias antigas. A imagem de *A garota dos milhões* me remeteu diretamente para uma foto que havia visto dos quinze anos de uma tia-avó. Há semelhanças entre elas na pose, penteados, vestimenta, acessórios e até na exibição de um leve sorriso. Os padrões para posar para fotos eram comuns entre os artistas, até porque eles não faziam filmes para serem exibidos diretamente e exclusivamente na Sessão das Moças e nada me garante que a irmã de minha avó tenha visto o anúncio do filme nos jornais. Mas ao perceber o conjunto das imagens dispostas ao longo dos vinte anos em que durou a sessão, fico tentado a pensar que elas também atuavam como um elemento do caráter pedagógico da Sessão das Moças. Mulheres e homens podem ter encontrado ali modelos de roupas e postura. Penteados podem ter sido reproduzidos, beijos imitados. Formas de sentar, com as pernas juntas, como em *O marinheiro se casou*, ou cruzadas como em *O anjo de Manhattan*, podem ter servido de modelo para muitas garotas, ao mesmo tempo em que indicavam representações de elegância e moral do período. Dessa forma as imagens

contribuíam duplamente, fornecendo modelos e referências aos/as leitores/as dos jornais e formatando valores de uma época.



Figura 21 *A garota dos milhões*<sup>186</sup> e foto de Iracema Sardá

---

<sup>186</sup> A GAROTA dos milhões. A *Gazeta*. Florianópolis, 06 set 1944. p. 2.

Os anúncios estavam inseridos no contexto do filme e reproduziam valores e representações presentes na tela. Assim, muitos poderiam ser lidos e vistos de forma independente, mesmo não tendo o/a seu/sua leitor/a frequentado a sessão. Os valores dos filmes das terças-feiras estavam ali garantidos.

## **2.6. ROMANCE, SORRISO E MÚSICA**

Os filmes apresentados na Sessão das Moças eram de diversos gêneros cinematográficos. Às terças-feiras no Cine Ritz, poderiam ser assistidos faroestes e até documentários. No entanto, a grande maioria era composta por comédias, musicais, melodramas e romances. Mesmo sabendo que os filmes por muitas vezes apresentam elementos de gêneros diversos, como o romance que estava espalhado na maioria das obras apresentadas, penso que o gênero se constituía em um dos elementos utilizados para a escolha dos filmes. Romances, comédias e dramas estavam em uma maior consonância com o tipo de público esperado para a sessão.

Os gêneros cinematográficos são tributários da literatura e se constituem na tentativa de agrupamento de narrativas semelhantes. Para Graeme Turner:

“Gênero” é um termo apropriado extraídos dos estudos literários e empregado para descrever o modo como grupos de convenções narrativas (envolvendo trama, personagens e mesmo locais ou cenário) se organizam em tipos reconhecíveis de entretenimento narrativo – filmes de faroeste ou musicais, por exemplo. (...) é um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo.<sup>187</sup>

Os gêneros cinematográficos são compostos, assim, por estruturas narrativas comuns. Trata-se de convenções estabelecidas na relação entre produtores e espectadores. Silvia Oroz afirma que os gêneros cinematográficos funcionam como “estereótipo cultural com

---

<sup>187</sup> TURNER, Graeme. op. cit. p. 45 e 88.

dinâmica própria, num determinado contexto histórico”.<sup>188</sup> Assim, os gêneros, mantendo uma estrutura básica, podem variar conforme o período e a sociedade em que está inserido.

Roger Chartier, ao tratar dos gêneros literários, afirma que eles criam expectativas de leitura e antecipações de compreensão. Os gêneros aproximariam o leitor de outras leituras já feitas e aponta onde inscrever os pré-saberes.<sup>189</sup> Penso que as indicações de Chartier podem ser aplicadas ao cinema. Ao tomar conhecimento do gênero, o/a espectador/a já classifica o filme conforme elementos que ele entende como comuns àquele tipo. Os gêneros cinematográficos são imbuídos de expectativas, que podem ser de narrativa bem como de elementos característicos. A audiência de um filme de faroeste espera encontrar na tela histórias passadas em cidades afastadas dos Estados Unidos, no século XIX, com os personagens divididos em mocinhos e bandidos, cenas de duelo, roupas de caubói, *saloon* e xerife. O filme pode até não apresentar todos esses elementos, nem se limitar a eles, mas é da combinação deles que nasce o gênero.

Silvia Oroz, em uma visão do cinema como indústria e ao analisar o sistema de estúdios (*Studio system*), percebe os gêneros cinematográficos como produtos, como consequência econômica desse tipo de sistema. Ou ainda seriam “a forma adotada para diferenciar os produtos e racionalizar o processo produtivo em função da especialização”.<sup>190</sup> A autora aponta para a existência de diretores e artistas que faziam apenas filmes de determinados gêneros, facilitando a sua estereotipização. Se os gêneros trabalham com estereótipos, narrativas e elementos semelhantes e, conforme Chartier, se insere em um contexto conhecido pelo leitor/espectador, eles se constituiriam em um dos elementos propositores de apropriações prévias de um filme ainda não assistido. Não era à toa que muitos anúncios, conforme visto anteriormente, procuravam antecipar a garantia de risadas aos participantes da sessão.

A Sessão das Moças, apresentando um grande número de romances, comédias, musicais e melodramas, pode ser vista em sua totalidade como um diálogo entre narrativas comuns. Ou melhor, apesar de não se constituir um gênero em si mesma, a sessão pode ser

<sup>188</sup> OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. p. 37.

<sup>189</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. op. cit. p. 132.

<sup>190</sup> OROZ, Silvia. op. cit. p.53.

entendida como vinte anos de filmes que, respeitando os elementos específicos de gênero, dialogavam entre si construindo uma sucessão de películas cujas características estariam adequadas à educação da juventude florianopolitana, em especial à feminina, dos anos 1940 e 1950. É bom lembrar que as experiências narrativas cinematográficas do pós-guerra, como o neo-realismo italiano ou mesmo o Cinema Novo brasileiro dos anos 1950, com raríssimas exceções como *Ladrões de Bicicletas*, passaram longe das terças-feiras do Cine Ritz.

Além da adequação de gêneros ao público, muitos autores coadunam com a ideia do prazer encontrado em narrativas conhecidas. As expectativas dos/as frequentadores/as da Sessão das Moças seriam satisfeitas com o reconhecimento, via gênero cinematográfico, de um mundo já conhecido. No entanto, um pouco de novidade tem de ser apresentada e é o equilíbrio entre o prazer trazido por uma narrativa familiar e uma pequena variação do novo que passam a se relacionar e construir plateias. Graeme Turner defende essa tese, apesar de afirmar que seriam características de artes populares. Sem querer fazer distinção e nem discussão sobre a existência de artes populares e de elite<sup>191</sup>, acredito ser possível pensar em um prazer no familiar e na emoção do novo.

É fácil fazer com que o gênero soe como uma ameaça determinista à criatividade. É verdade que todos os meios de comunicação de massa, não apenas o cinema, têm de lidar com o familiar e convencional mais do que, digamos, a pintura e a poesia. Nas artes populares, a percepção individual não tem o lugar privilegiado de que desfruta nas formas mais elitistas, como a literatura. Em vez disso, o prazer vem do familiar, do reconhecimento de convenções, de repetição e reafirmação. [...] Os produtores de filmes populares sabem que cada filme de gênero tem de apresentar duas coisas aparentemente conflitantes: confirmar as expectativas [sic] existentes do gênero e alterá-las um pouco. É a variação da expectativa, a inovação em como um roteiro familiar é representado, que oferece ao público o

---

<sup>191</sup> Roger Chartier questiona as delimitações entre o que seria considerado popular ou de elite, que seriam caracterizadas pelo uso e pela circulação. Ver.: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. op. cit. p. 54-7.

prazer do reconhecimento do familiar, bem como a emoção do novo.<sup>192</sup>

Além de não fazer grandes questionamentos sobre a sociedade, os filmes musicais, românticos, melodramáticos e de comédia apresentavam uma série de modelos e padrões de comportamento, o que me leva a reafirmar seu aspecto educativo, abordado no capítulo terceiro. Os elementos pedagógicos não estariam concentrados apenas nos modelos e padrões expostos, mas também presente nos próprios gêneros em si. Assistir a um filme musical ou comédia poderia levar a pensar em se encontrar soluções mais leves para os problemas da vida ou corrigir possíveis desvios. As comédias expõem o ridículo, auxiliando na correção de condutas, comportamentos e valores por meio da humilhação trazida pelo riso.<sup>193</sup> O riso traz consigo, ainda, além da socialização, por ser compartilhado em uma sala com diversos indivíduos, a exibição clara de situações patéticas e, dessa forma, apresentando a necessidade de serem evitadas. A comédia era o gênero predominante da Sessão das Moças. Maria Inez Machado Borges Pinto encontrou em periódicos dos anos 1920 uma preferência pelo gênero cômico, o qual teria ligação com uma fuga dos problemas trazidos pela vida moderna:

A comédia traz consigo o movimento, o efeito surpresa. Leitores dos periódicos sobre cinema, bem como os jornais da época nos mostram seu favoritismo em relação ao gênero cômico, representado por um tipo de visão e postura perante os problemas e contratempos da vida moderna, servindo muitas vezes de “válvula de escape” para os problemas apresentados por essa modernidade contraditória.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> TURNER, Graeme. op. cit. p. 89.

<sup>193</sup> COLLAÇO, Vera Regina Martins. **O Teatro da União Operária: um palco em sintonia com a modernização brasileira**. 2004. 335 p. Tese. (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. p.197.

<sup>194</sup> PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.19, n. 38, p. 139-163. 1999. p. 149.



Como visto anteriormente, os anúncios apelavam para o conhecimento sobre os gêneros cinematográficos para atrair o público. Os romances, principal característica dos filmes da sessão, atravessavam todos os gêneros e estavam acima deles. É difícil localizar o romance como gênero na Sessão das Moças, pois ele contaminava dramas, suspenses, comédias, faroestes e musicais. Já as comédias me parecem ter sido as mais populares, tanto pelo seu número, como pelo apelo apresentado nos jornais. Com o passar dos anos, o número de comédias aumentou e cresceu concomitantemente o número de filmes nacionais dedicados ao gênero.

O número de filmes estrangeiros sempre foi muito maior do que de filmes nacionais na Sessão das Moças, mas o que me faz pensar no aumento das obras produzidas no Brasil é a popularização da comédia nos anos 1950 e início dos 1960. Frank Sinatra e Debbie Reynolds, figuras comuns nas telas das terças-feiras do Cine Ritz, dividiram o mês de setembro de 1960 com Zé Trindade, famoso comediante brasileiro, com o seu *Na corda bamba*, que voltaria dali um mês com *O camêlo da rua larga*. No Brasil, as comédias tinham um subgênero: a chanchada, que por diversas vezes esteve presente na Sessão das Moças. William Reis Meirelles afirma que “a chanchada era um gênero de filme de humor voltado para as grandes massas, tinha como característica mais comum um enredo que parodiava a política, o cotidiano e, muitas vezes, um filme americano de sucesso”.<sup>195</sup> Seus elementos se apropriaram de características do circo, do rádio e do teatro de revista.

Tin-tan, comediante mexicano, estava entre os dez artistas com mais filmes exibidos na Sessão das Moças, com dois filmes a mais do que a previsível Doris Day. Grande Othelo apareceu nas telas de terça-feira o mesmo número de vezes que o sedutor Cary Grant. Foram projetados na mesma tela filmes de Cantinflas, Dercy Gonçalves, além dos astros da comédia pastelão Abbott e Costello. As comédias também traziam padrões de comportamento e atribuições de papel de gênero que pouco fugiam dos exibidos pelos demais gêneros. Mesmo que a imagem que temos de Dercy Gonçalves no final de sua vida seja a do escracho e do uso infinito de palavras de baixo calão em programas de auditório, nos filmes exibidos na sessão, a atriz representou empregadas e até mãe de família preocupada com a moral em *Absolutamente certo*. Utilizando um humor físico, com um grande número de caras e boca, Dercy

---

<sup>195</sup> MEIRELLES, William Reis. **Paródia & Chanchada: Imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: EDUEL, 2005. p.15.

Gonçalves teve pelo menos quatro<sup>196</sup> de seus filmes exibidos na Sessão das Moças.

Os jornais de Florianópolis nas décadas de 1940 e 1950 pouco publicavam críticas e textos escritos na cidade, reproduzindo, às vezes, artigos de outros veículos. Em dezembro de 1953, “A Gazeta” publicou em sua edição de domingo parte de um artigo de Manuel Villegas Lopez intitulado “Escala do riso no cinema” e retirado de “Charles Chaplin – El gênio del cine”.<sup>197</sup> Nele o autor apresentou as principais características de comediantes do cinema e os atribuiu valores, salientando aspectos positivos e negativos. Para o autor, o pior tipo de humor era o que abusava de aspectos físicos, como uso de tortas e quebradeira de móveis. O mais interessante, ou o melhor, seria o que apresentasse elementos dramáticos do ser humano e seu principal representante era Charles Chaplin. Elogiou também os Irmãos Marx, os protagonistas de *Gênios da pelota*, exibido na Sessão das Moças em 21 de dezembro de 1954, os quais foram chamados por Lopez de surrealistas.

Em artigo semelhante, em julho do mesmo ano havia sido publicado um texto tecendo muitas críticas ao musical brasileiro. Intitulado “O musical no cinema brasileiro”, o artigo foi assinado por “G.R.C.” e não revela sua origem. O autor reconhece o valor do filme musical e indica o sucesso de bilheteria do gênero. No entanto, afirma que no musical produzido no Brasil as músicas são populares demais e pouco tem a ver com o contexto do enredo do filme. Afirma que é muito carnavalesco e que os músicos precisariam ser melhores escolhidos. Quanto ao musical americano, o autor afirma que estes são perfeitos no gênero, que as canções não atrapalham a trama, pelo contrário, a auxiliam.<sup>198</sup>

Mesmo que não apresentando temas diretamente ligados a Sessão das Moças, os artigos fornecem discussões próprias de gêneros cinematográficos tão populares e comuns nas terças-feiras. Os musicais estavam constantemente nas telas da Sessão, bem como em tantas outras da cidade e do país. O trio Ginger Rogers, Fred Astaire e Gene Kelly figuraram entre os astros e estrelas com maior número de filmes na Sessão das Moças.

---

<sup>196</sup> O número de filmes exibidos será sempre aqui aproximado, devido a lacunas trazidas pela programação de cinema nos jornais.

<sup>197</sup> LOPEZ, Manuel Villegas. Escala do riso no cinema. **A Gazeta**, Florianópolis, 06 dez. 1953. p. 3 e 5.

<sup>198</sup> GRC. O musical no cinema brasileiro. **A Gazeta**, Florianópolis, 19 jul. 1953. p. 5.

A discussão sobre os gêneros cinematográficos remete a sua importância como publicidade bem como antecipador de expectativas de apropriação. No entanto, outro fator foi bastante usado tanto nos anúncios, quanto na escolha dos filmes da Sessão das Moças: a constelação de astros e estrelas.

## 2.7. CÉU DE ESTRELAS

Aquelas/es espectadoras/es que foram à Sessão das Moças em 13 de março de 1945 e resolveram voltar na semana seguinte, no dia 20, se depararam com a mesma atriz na tela, Bette Davis. Com filmes diferentes, a audiência teve a chance de assistir a dois trabalhos da atriz. Mas esse fato não aconteceu apenas nesse dia e nem só com Bette Davis, muitos atores e atrizes ficavam por mais de uma semana em cartaz no Cine Ritz na Sessão das Moças com filmes diferentes. Por duas semanas seguidas, ou com uma ou duas de intervalo, rostos conhecidos se repetiam na tela. Paulette Godard, Bonita Granville, Olivia de Havilland, George Brent, Priscilla Lane, Humphrey Bogart, Akin Taminoff, Lana Turner, Ronald Reagan, Grace MacDonald, Ann Miller, Don Ameche, James Craig, Maria Helena Marques e Tin-Tan foram alguns dos que tiveram o privilégio de figurar por semanas seguidas na Sessão. A repetição de artistas em sessões próximas se deu de forma mais usual nos primeiros anos da Sessão das Moças, tendo sua prática diminuída já no final dos anos 1940.

Saber se foi coincidência ou escolha premeditada não é o mais importante, fato é que o *star system* se refletia nas obras apresentadas. Para Cristina Meneguello o *star system* é “o mecanismo que reproduz as estrelas nas décadas de 1940 e 50, e que coloca suas figuras como potencializadoras de referências”.<sup>199</sup> Esse sistema parte do pressuposto da construção de uma estrela e sua vinculação a um estúdio específico. Produtores preparavam os artistas, associavam sua imagem a produtos, escolhiam papéis e chegavam a construir uma história para muitos. O que era vivido, o que era inventado, o que pertencia à estrela e o que pertencia ao público se confundiam. Cary Grant chegou a dizer que: “Diz que toda a gente queria ser o Cary Grant? Até eu queria ser o Cary Grant.”<sup>200</sup> Edgar Morin, em sua obra “As estrelas: mito e sedução no cinema”, insiste na divindade das estrelas de cinema. O autor defende a

<sup>199</sup> MENEGUELLO, Cristina. op.cit. p. 97.

<sup>200</sup> CARY Grant. Itália: Taschen, s/d. p. 19.

ideia da existência de uma mitologia estelar, própria dos tempos modernos. Nela sonho e realidade se confundem e abrem espaço para a construção dos mitos.<sup>201</sup>

A matéria-prima da estrela é uma mistura de vida e sonho, que se encarna nos arquétipos do universo romanesco. Mas os heróis dos romances, ectoplasmáticos e inconsistentes, se encarnam a si mesmos no arquétipo da estrela. Ao mesmo tempo modelo e modelada, interior e exterior ao filme, que determina e a determina, personalidade sincrética em que não dá para diferenciar a pessoa real, a fabricada pela indústria de sonhos, e a inventada pelo espectador, potência mítica tornada potência real, uma vez que pode alterar filmes e roteiros e dirigir o destino de seus admiradores, a estrela tem a mesma natureza dupla dos heróis das mitologias, mortais aspirantes à imortalidade, à divindade, gênios em ação, meio humanos, meio deuses.<sup>202</sup>

No mesmo dia que era exibido o terceiro filme da Sessão das Moças, *O hotel dos acusados*, encontrava-se o seguinte anúncio nas páginas do jornal “O Estado”:

**Perca a Gordura**  
**Um método novo, usado pelas Estrêlas de**  
**Cinema de Hollywood. Póde-se obtê-lo agora**  
**nas farmácias.**

Um médico da Califórnia que atende as Estrêlas de Cinema de Hollywood descobriu um método seguro e novo para reduzir o excesso de gordura antiestética. Esta descoberta chamada **Formode** dissolve a gordura de um modo seguro e rápido. Comece a perder peso na primeira semana e muitos quilos ao mês. Basta tomar 2 pastilhas 3 vezes por dia. Formode estimula a saúde, a energia e proporciona uma figura atraente, de

---

<sup>201</sup> MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 70.

<sup>202</sup> *Ibid*, p. 70

modo que possa parecer e sentir-se 10 anos mais jovem. **Formode** é um preparado garantido para remover o excesso de gordura. Peça **Formode**, hoje mesmo, em qualquer farmácia. A nossa garantia é a sua maior proteção.  
Distribuidora S.I.P. Caixa Postal 3786 – Rio  
Venda sob prescrição médica<sup>203</sup>

Em tempos de *reallity shows* televisivos em que médicos explicam e aplicam suas técnicas usadas em astros e estrelas a desconhecidos, o anúncio pode parecer apenas mais um entre tantos. No entanto a vinculação de artistas a produtos nos anos 1940 e 1950 não era apenas mais uma fonte de renda, ele participava da própria construção da estrela e do astro. Cristina Meneguello, em seu trabalho sobre a imagem do cinema hollywoodiano na imprensa brasileira nas décadas de 1940 e 1950, apresenta a estrela como potencializadora e difusora dos signos cinematográficos.<sup>204</sup> Essa difusão não se dava apenas na exibição de filmes, mas principalmente na construção via imprensa escrita, onde a estrela poderia aparecer como a imagem de um produto, dando conselhos ou tendo sua vida escancarada.

Formode, por meio da queima da gordura, “proporciona uma figura atraente”. A beleza é o principal atributo da estrela e ela deve ser vendida. Ser bela é uma das bases do estrelato. O título de Miss Universo foi instituído por uma empresa de Hollywood e garantiu a muitas de suas concorrentes contratos cinematográficos.<sup>205</sup> Se um rosto belo era por uma estrela cedido a um personagem, esse emprestava a ela seus atributos. Atores e atrizes e seus personagens passam a se confundir, mas no final quem se sobressai é a estrela. Ela não desaparece em seus personagens e é isso que a qualifica uma estrela.

As atrizes, bem como os astros de cinema nas décadas de 1940 e 1950, não eram meros rostos de produtos, eles não apenas divulgavam uma ideia, eles eram os próprios produtos em si.<sup>206</sup> Formas de agir, de se posicionar, de beijar, de se apresentar ao mundo poderiam ser

---

<sup>203</sup> PERCA gordura. **O Estado**, Florianópolis, 11 maio 1943. p. 2.

<sup>204</sup> MENEGUELLO, Cristina. op.cit. p. 97.

<sup>205</sup> MORIN, Edgar. op. cit. p. 27.

<sup>206</sup> Concordo com Cristina Meneguello ao apresentar a estrela como produtora e atualizadora de modelos, contrariando a tese de Edgar Morin que a qualifica como transmissora de uma ideia. Para aprofundar a discussão ver: MORIN, Edgar. op. cit. e MENEGUELLO, Cristina. op. cit.

aprendidas não apenas nos filmes, mas também nas imagens e entrevistas das estrelas na mídia.

Atores e atrizes podiam e podem determinar uma ida ao cinema. Ainda hoje eles são elementos importantes na escolha de determinados filmes por parte de sua audiência. Muitos ainda vão assistir a um filme “da” Angelina Jolie, como tantos antes viram filmes “da” Marilyn Monroe. Dessa forma, além da adequação dos temas e gêneros ao público desejado pela Sessão das Moças, percebendo a enunciação de atores e atrizes como propaganda e analisando a listagem de astros e estrelas presentes na sessão como um todo, consigo pensar no elenco como forma de escolha dos filmes para a sessão. Por outro lado, também é possível pensar, de acordo com as regras do *star system*, na repetição de tipos encarnados por atores e atrizes, o que fazia com que os que tivessem mais afinidade com a proposta da sessão acabariam aparecendo por várias vezes na tela. Isto se dava em função do casamento entre os modelos assumidos por determinado ator ou atriz e o interesse nessas representações pela Sessão das Moças.

Centenas de atores e atrizes estrelaram os quase mil filmes exibidos na Sessão das Moças. No meio de uma verdadeira constelação de astros e estrelas que iluminaram os vinte anos que durou a sessão, alguns tiveram seus nomes mais vezes impressos nos anúncios dos jornais. A campeã foi a atriz e nadadora Esther Williams, seguida por Van Johnson. Logo atrás aparecem com o mesmo número de filmes Bette Davis e George Brent, seguidos por Lana Turner e Charles Boyer. Ainda entre os primeiros estão Ida Lupino, Dennis Morgan, Tin-Tan, Ginger Rogers, Doris Day, James Stewart, Olivia de Havilland, Red Skelton, Fred Astaire e Ronald Reagan.<sup>207</sup> A maioria destes atores e atrizes estava ligada a filmes essencialmente românticos e, pela repetição de padrão exigido pelo *star system*, tiveram sua imagem associadas a eles.

Esther Williams estrelou pelo menos 13 filmes exibidos pela Sessão das Moças. Seus filmes exploravam além do romantismo suas

---

<sup>207</sup> Entre os atores e atrizes que tiveram mais de cinco de seus filmes exibidos podem ainda ser citados: Ann Miller, Joan Leslie, Cantinflas, Janet Blair, Debbie Reynolds, Gene Kelly, Elizabeth Taylor, Bob Hope, Dorothy Lamour, Ann Sheridan, Merle Oberon, Humphrey Bogart, June Allyson, Robert Cummings, William Holden, Cary Grant, Libertad Lamarque, Leon Errol, George Raft, John Wayne, Pedro Infante, Lucille Ball, Marjorie Main, Donald O'Connor, Vera Ellen, Eliana, Totó, Grande Othelo, Claude Rains, Don Ameche, Paulette Godard, Walter Pidgeon, June Haver, Barbara Stanwyck, Rosalind Russel, Spencer Tracy e Shirley Temple.

habilidades aquáticas, sejam em pequenas cenas na piscina ou em complexas coreografias de balé aquático. Doris Day foi o símbolo cinematográfico da pureza e virgindade.<sup>208</sup> Sua virtude era refletida nas comédias românticas por ela estreladas, das quais ao menos sete foram apresentadas às terças-feiras. Charles Boyer também ficou associado a filmes românticos. Nos Estados Unidos era conhecido como “O grande amante”, principalmente por sua participação no filme *Argélia*<sup>209</sup>, que, como já mencionado, foi o primeiro filme exibido na Sessão das Moças no Cine Ritz. Bette Davis e Olivia de Havilland são exemplos de estrelas que tentaram sair das garras do *star system*. Os processos judiciais envolvendo as duas e seus estúdios entraram para a história do cinema como focos de resistência ao sistema de estúdios. No caso de Havilland, um de seus anseios era não precisar mais repetir seus papéis em filmes românticos e de ação.<sup>210</sup> Dos atores citados entre os mais vistos, muitos tinham ligação com a guerra, seja por terem protagonizados filmes sobre a II Guerra Mundial, ou por terem servido às forças armadas americanas. Isso pode ter dado a eles aspectos viris e antagonicos a pureza virginal de muitas estrelas. É o caso de Ronald Reagan, Van Johnson e James Stewart. Esse último estrelou alguns filmes, entre os seus primeiros, em que virtude e inocência estavam abraçadas à trama, como em *Do mundo nada se leva*, exibido em 09 de novembro de 1948.

Outros atores e atrizes que participaram de filmes exibidos pela Sessão das Moças também eram produtores de modelos de comportamento e moral comuns aos da própria sessão. Os personagens de John Wayne, astro de inúmeros faroestes, agiam com ética. Cary Grant era o eterno galã romântico. Claudete Colbert nos anos 1940 protagonizava filmes de alto valor moral, enfatizando o amor de mãe e a fidelidade de esposa.<sup>211</sup> Às vezes abria-se espaço para outros valores, como a moderna Katharine Hepburn, ou para que a sensual Marilyn Monroe pudesse rivalizar com a protagonista de *O segredo das viúvas*.

Percebe-se, então, que o *star system* se faz presente na Sessão das Moças por meio da estereotipização de astros e estrelas por ele

---

<sup>208</sup> DORIS Day. In.: **MIL que fizeram os cem anos de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Três Ltda., 199-.

<sup>209</sup> CHARLES Boyer. In.: **MIL que fizeram os cem anos de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Três Ltda., 199-. p. 35.

<sup>210</sup> OLIVIA de Havilland. In.: **MIL que fizeram os cem anos de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Três Ltda., 199-. p. 66.

<sup>211</sup> MENEGUELLO, Cristina. op. cit. p. 114.

promovida. Atores e atrizes mais próximos dos modelos românticos propostos pela sessão eram os mais frequentes, desenvolvendo naquele espaço sua “pedagogia estelar”.<sup>212</sup> Ademais, emprestavam seus corpos às temáticas apresentadas pelos filmes e tornavam-se a imagem da construção de modelos de comportamento, formas de agir, de se enamorar, ser bela e belo, como será visto no próximo capítulo.

---

<sup>212</sup> Termo utilizado por Cristina Meneguello ao apresentar a ação movida por astros e estrelas na mídia impressa nos anos 40 e 50. Cf. MENEGUELO, Cristina. op. cit. p. 117.



### 3. SEU NOME E SUA HONRA: A SESSÃO DAS MOÇAS COMO PEDAGOGIA

#### 3.1. ESCOLA DRAMÁTICA: CINEMA E EDUCAÇÃO

“Ann, não corrija os mais velhos”; diz Emmy à sua filha, após a menina lembrar ao tio que não se deve ler jornal durante o jantar, em uma cena de *A sombra de uma dúvida*.<sup>213</sup> A audiência da Sessão das Moças de 09 de julho de 1946 presenciou uma entre tantas lições explícitas que os filmes das terças-feiras traziam. Ao lado desses ensinamentos, as imagens e as narrativas apresentavam modelos, referências e moldes possíveis de serem apropriados pela plateia presente, os quais nem sempre eram tão óbvios como o do filme citado. Possivelmente não era a primeira vez que muitas das moças e rapazes sentados às poltronas do Cine Ritz ouviam que não deveriam corrigir os adultos, ato que revelava uma má criação na década de 1940. Ainda assim, o ensinamento da tela, que corroborava com o dos manuais de etiqueta do período, se projetava como um preceito adequado e esperado não apenas da jovem Ann, como também dos presentes na sessão de cinema.

Estar em frente a uma tela de cinema, televisão, computador ou mesmos dos atuais *Ipods* e *Ipads* para assistir a um filme é interagir com uma grande quantidade de imagens que colaboram com a construção e naturalização de modelos. Referências de homens, mulheres, amor, guerra, paz e beleza desfilam nas diferentes telas e nos inúmeros filmes podendo atuar como fôrmas e moldes. Princesas de todos os tipos já preencheram as telas, sejam esperando o salvamento dos príncipes em torres ou sendo resgatadas da prostituição por Richard Gere. Se hoje algumas mulheres levam revistas de celebridades aos salões de beleza para apresentar modelos de cortes aos cabeleireiros, muitas já pediram penteados inspirados em Verônica Lake ou Doris Day. Os rapazes também já tiveram seus dias de bigode que lembravam Clark Gable e as jaquetas de couro de Marlon Brando. Ainda hoje, um reality show ensina a decorar a casa como os cenários presentes nos seriados de televisão ou nos filmes.<sup>214</sup>

<sup>213</sup> *A sombra de uma dúvida* foi anunciado nos jornais como *Sombras de uma dúvida*.

<sup>214</sup> O programa “Um toque de celebridade” é exibido no Brasil pelo canal Discovery Home and Health e tenta reproduzir cômodos de residências de celebridades ou dos programas protagonizados por elas na casa dos espectadores com um orçamento limitado.

Independente do movimento de apropriação das informações trazidas pelos filmes ou do seu repúdio, a narrativa cinematográfica, composta pelo casamento entre imagem e texto, permite a exposição de inúmeros modelos a serem seguidos ou descartados. É nesse sentido que o cinema pode ser visto como um espaço pedagógico no qual modelos conflitantes ou complementares estão à disposição da plateia. Perceber o cinema como educação não é homogeneizar as apropriações ou comprovar a eficácia dos preceitos apresentados, muito menos partir da premissa que educar é transmitir apenas algo positivo. O cinema como pedagogia é percebido como um espaço em que temáticas, imagens e modelos, positivos ou não, auxiliam na construção de um repertório de representações.

Contar histórias como tentativa de ensinar valores não é algo novo. Lendas, fábulas, contos de fada e mesmo as tragédias gregas ou parábolas bíblicas já objetivavam alguma forma de ensinamento moral. Rosália Duarte afirma que é possível compreender o cinema dentro dessa perspectiva, mesmo que não se confirme a eficácia da ação educativa.

A humanidade aprendeu, desde tempos imemoriais, que contar histórias era uma boa maneira de transmitir conhecimento e ensinar valores aos mais jovens. Foi assim com as tragédias gregas, as parábolas bíblicas, os contos de fadas, as fábulas e as pantomimas medievais. O cinema não ficou imune a essa fórmula: uma “boa” história, narrando situações dramáticas que deixam entrever ensinamentos morais frequentemente tentam “ensinar” que o “crime não compensa”, o “bem sempre vence” e “o verdadeiro amor sobrevive a todas as intempéries”. O caráter “pedagógico” de algumas dessas histórias pode ser percebido com relativa facilidade. Mas ainda não foi possível avaliar, com segurança, qual a eficácia delas na formação daqueles a quem elas se destinam.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> DUARTE, Rosália. op. cit. p. 63.

O cinema é uma instância educativa potente. Nas décadas de 1940 e 1950, quando o cinema era um grande evento social no Brasil, uma parcela ainda maior da população estava exposta a sua ação.<sup>216</sup> Considerar o potencial da pedagogia cinematográfica infere em compreender que a educação extrapola os muros das escolas e que outros espaços e processos, segundo Guacira Lopes Louro, interpelam os sujeitos, mas com ações e efeitos diferentes dos ocorridos de modo formal.<sup>217</sup> Maria Inez Borges Pinto chega a atribuir ao cinema um papel de substituição dos espaços tradicionais de aprendizagem de moda e costumes, como a família, a escola e a igreja.<sup>218</sup> Considero que, mesmo em se tratando das primeiras décadas do século XX, o cinema não proporcionou uma substituição de promotores de ensinamento de costumes, mas levou à alternância dos protagonistas da educação, com espaços, ações, representações e efeitos diferentes, respeitando-se os diversos contextos locais.

Dessa forma, pode-se relacionar o aspecto educativo do cinema com a sua ação em reiterar, legitimar ou marginalizar representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe.<sup>219</sup> Os modelos apresentados pelos filmes podem interagir com o cotidiano do/as espectadores/as, pois o cinema ensina formas de ser e viver, de produzir corpos e aparências, bem como de estilos de vida e normas de convivência.<sup>220</sup> Por meio da ritualização da prática de ir ao cinema, as pessoas estariam em contato com esses ensinamentos. Muitas vezes estas representações traduziam valores e ensinamentos que nem sempre foram produzidos pelas sociedades que as assistiam. No caso da Sessão das Moças, a maioria dos filmes não era brasileira, mas, como visto nos capítulos anteriores, dialogavam entre si. Dessa forma, as imagens projetadas na tela não revelam apenas as expectativas da produção, mas, e talvez principalmente, dos espaços e do momento em que foram exibidas.

Cabe lembrar, mais uma vez, que a perspectiva do cinema como educação não leva apenas em consideração a eficácia de apropriações ou da construção do sentido dos filmes. Também não são ressaltados aspectos doutrinários ou conspiratórios contra quaisquer grupos sociais. Em especial, ao se tratar da Sessão das Moças, o objetivo do endereçamento da sessão não revelava uma intenção explícita de se

---

<sup>216</sup> LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. op. cit. p.423.

<sup>217</sup> Ibid. p. 423.

<sup>218</sup> PINTO, Maria Inez Machado Borges. op. cit. p.155.

<sup>219</sup> LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. op. cit. p.423.

<sup>220</sup> Ibid. p.425-6.

educar as mulheres da cidade por meio do evento cinematográfico. As mulheres e homens da plateia estavam em diálogo com uma série de representações que se repetiam nessa sessão da mesma forma como os/as espectadores/as das Sessões Populares ou das Sessões Duplas estavam expostos a outras imagens. A possibilidade de um processo pedagógico ocorrer por meio do cinema não está ligada a nenhum tipo de filme específico, atravessando todos os gêneros e sessões da história do cinema. Nesse sentido, todo filme é educativo, ao apresentar possibilidades de apropriações diversas. A instância pedagógica atua pela repetição de imagens e representações, tomando a adequação da temática e dos elementos da narrativa ao público alvo como critério para a escolha de filmes.

O cinema é um dos referenciais de formas de viver e mesmo de escolhas estéticas e de construção de subjetividades.<sup>221</sup> A aplicação cotidiana dos modos de ser cinematográficos, ou melhor, projetados pelos filmes, demonstram como as obras agenciam processos de subjetivação, promovendo formação de gostos e de moral, de sujeitos e de valores.<sup>222</sup> Rogerio Luz afirma que o cinema desde a sua invenção se constitui em um ponto de inflexão nas construções subjetivas, ocorrido principalmente pelo aumento do compartilhamento de representações.

Os circuitos de formas e forças estabelecidas pelo cinema no nível das grandes massas são um exemplo das ressonâncias que produzem. Elas indicam uma mutação nas condições concretas de constituição do sujeito e caracterizam o processo de crescente estetização das relações desse sujeito consigo mesmo e com os outros. Essa estetização generalizada do mundo compartilhado da cultura intensifica a importância da imagem no processo de produção de subjetividades e afeta o tipo de inserção e participação dos indivíduos na vida em sociedade. O domínio estético se imbrica ao ético, tanto pessoal quanto coletivo: as relações estabelecidas nas redes comunitárias da família, da vizinhança, da amizade e do amor no espaço e nas instâncias da sociedade civil e política “passam pela imagem” de si mesmo e do outro.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> MENEGUELLO, Cristina. op.cit. p 11-4.

<sup>222</sup> Ibid. p. 134.

<sup>223</sup> LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. p. 10.

O cinema dessa forma alia construções subjetivas ao mesmo tempo em que age nas relações coletivas. Ainda assim, a arregimentação que o filme ou o cinema faz do seu público não pode ser percebida como algo determinante ou como uma relação de poder em que a audiência está sempre submissa à mensagem das telas. A educação promovida pelo cinema, como qualquer processo de apropriação, está aberta aos diferentes usos, às reconstruções e às resistências. Como já afirmado no capítulo anterior, a apropriação é um processo em que as competências e experiências dos envolvidos têm peso fundamental. No que diz respeito ao cinema, a plateia não está passiva como simples agente receptor de informação. Apesar de a arte cinematográfica recrutar e causar nos/nas espectadores/as sentimentos e emoções reais, como medo, alívio, angústia e prazer, a plateia não é iludida.

(...) os espectadores – receptores de obras de ficção em geral – não sofrem a perda de sua consciência habitual, como sugerem as várias metáforas da ilusão. Em lugar disso, entretêm imaginativamente proposições e imagens dos textos ficcionais. (...) a ficção estimula a imaginação de um determinado cenário; não conduz o espectador a nenhuma espécie enigmática de torpor. A espetatorialidade cinematográfica – assim como a apreensão da ficção de um modo geral – é muito mais bem compreendida, nesse sentido, como atividade imaginativa.<sup>224</sup>

A percepção do cinema como um espaço educativo, concebido na perspectiva da possibilidade de apropriações de elementos observados na tela, não reflete apenas propostas teóricas ou possibilidades de análise da arte cinematográfica. Políticos, intelectuais, ensaístas e educadores já observavam a possibilidade de associações entre filmes e ensino desde os primórdios da chamada sétima arte. No Brasil da década de 1930, o caráter educativo do cinema foi objeto de discussão e de projetos políticos. O ensaísta e criador da primeira rádio

---

<sup>224</sup> Smith Murray. *Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção*. In.: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. op. cit. p. 154-5.

do Brasil, Roquette Pinto, em 1936, chamava a atenção para a importância pedagógica do cinema ao afirmar que esse, assim como o rádio, deveria ser escolas dos que não têm escolas.<sup>225</sup> Getúlio Vargas compartilhava das mesmas ideias e elaborou, também na década de 1930, um projeto educativo voltado para a exibição e produção de curtas-metragem.<sup>226</sup> Ambos convergiam no sentido de perceber e utilizar os filmes como suporte da educação formal. Ainda hoje, a maioria dos artigos e livros publicados sobre as relações entre cinema e educação aborda a utilização de filmes nas salas de aula ou sua aplicação na formalidade do ensino.

O líder integralista Plínio Salgado preocupou-se com as apropriações feitas no cotidiano dos elementos exibidos na tela. Para ele, o cinema tinha uma influência maior entre as mulheres, alvo maior de seus receios quando o assunto eram os filmes, como fazem acreditar os personagens de “O Esperado”:

- As meninas estão demorando, respondeu o Dr. Antoninho. Que fita levam hoje?
- A Divina Volúpia. É da Paramount.
- Arranjam cada nome!
- Dizem que é uma obra-prima.
- O cinema é um grande civilizador. É a escola de nossos filhos.
- Para as moças, nem fale, completou Dona Antoninha. Aprendem a vestir-se, aprendem as atitudes distintas e elegantes. Tornam-se, sem o sentirem, moças de merecimento.
- E ficam sabendo o que é a vida moderna, a realidade da vida, a fim de não irem caindo trouxamente num casamento infeliz.<sup>227</sup>

A educação cinematográfica para Plínio Salgado é percebida pelo ponto de vista da adequação de atitudes com a finalidade de casamento. A apropriação de aspectos negativos não é vista como educação, tendo essa um caráter positivo. A “escola de nossos filhos”

---

<sup>225</sup> FABRIS, Elí Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 117-134, jan/jun 2008. p.118.

<sup>226</sup> OROZ, Silvia. op. cit. p. 194.

<sup>227</sup> SALGADO, Plínio. O Esperado. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**, Vol. XII. São Paulo: Ed das Américas, 1955. p. 176.

teria uma ação civilizadora, que em muito lembra os conceitos de Norbert Elias. No aspecto civilizatório, os filmes da Sessão das Moças podem ser percebidos como possibilidades de controle de emoções e sentimentos. As imagens dos filmes selecionados mostravam formas de ser adequadas para as moças e moços do período e o que poderia acontecer com aqueles que não as seguissem. Elias afirma que a polidez é o controle das emoções.<sup>228</sup> Ser educado, portanto, era saber que as emoções não podiam ser expressas de qualquer forma em qualquer lugar. A própria sala de cinema se configuraria em um espaço onde algumas emoções poderiam ser externadas e observadas na tela, mas que seriam inadequadas em outros espaços sociais.<sup>229</sup> A educação para o autocontrole sexual, contenção de gestos e consideração do casamento como prioridade era algo comum nas famílias e nos meios de comunicação dos anos 1950.<sup>230</sup>

A educação promovida pelo cinema pode atuar de diferentes formas, desde a ação formal do uso de filmes em sala de aula passando pela própria educação do olhar, ou seja, da prática de assistir filmes. O cinema permite, também, a educação das sensibilidades, da forma de se sentir as coisas<sup>231</sup>. Esse tipo de educação se dá pela identificação na tela de elementos comuns às vidas dos/as espectadores/as, interferindo no processo de educação das sensibilidades e na própria prática de se assistir a um filme. Rosália Duarte afirma que sem identificação não há filme. Essa identificação seria o processo de conquista de espectador e por meio dela que se produz sentido. Essa relação criaria nas pessoas empatia para entender as atitudes e escolhas dos personagens e ao mesmo tempo faria com que a plateia refletisse sobre suas próprias escolhas.<sup>232</sup>

Assim, a identificação atuaria como um convite, um chamado para que os/as espectadores/as se colocassem no lugar de personagens da narrativa cinematográfica e na frente da tela à espera de suas ações.<sup>233</sup> Corresponde ao engajamento afetivo necessário para a própria

---

<sup>228</sup> ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. V1. p. 144.

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 200.

<sup>230</sup> BASSANEZI, Carla. *op. cit.* p. 610.

<sup>231</sup> COUTINHO, Laura Maria. *op. cit.* p. 229.

<sup>232</sup> DUARTE, Rosália. *op. cit.* p. 71.

<sup>233</sup> BROWNE, Nick. O espectador no texto: a retórica de No tempo das diligências. In.: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. V II. p. 240.

fruição da prática de se assistir ao filme como lazer, ou mesmo para o reconhecimento de elementos da narrativa que fazem parte do cotidiano dos/as espectadores/as ou do seu repertório de imagens construídas pelo próprio exercício repetido de ir ao cinema. Ou como afirma Thomé Elias Saliba “As imagens dos filmes flutuam durante muito tempo em nós, como certas músicas que, sem conhecê-las de cor, reconhecemos imediatamente a melodia.”<sup>234</sup>

Nos filmes da Sessão das Moças, o repertório de elementos reconhecíveis na tela se ampliava pelo repetição de temáticas apresentadas pelos filmes. As “fábulas” apresentadas na narrativa por muitas vezes se repetiam. Para Ismail Xavier, a fábula seria a história a ser contada, enquanto a trama se constituiria no modo como essa história é contada.

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em fábula, querendo me referir a uma certa história contada, a certos personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em trama para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo.<sup>235</sup>

Como apresentado no segundo capítulo, os filmes não traziam grandes surpresas, como afirmava o anúncio do filme *Sem amor*, “Mas depois... vocês sabem não?”. As narrativas dos filmes da Sessão das Moças traziam imagens que se repetiam e representações que endossavam ensinamentos explícitos ou não, mas que se adequavam a natureza da sessão em que os filmes eram exibidos. A repetição de temas, da mesma forma como os gêneros recorrentes, ameniza a

---

<sup>234</sup> SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. In.: CAPELATO, Maria Helena et al (org.). op. cit. p.91.

<sup>235</sup> XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In.: PELLEGRINI et. al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 65.



possibilidade de rejeição de potenciais grupos de espectadores.<sup>236</sup> O público sabia o que esperar dos filmes das terças-feiras do Cine Ritz. Ao mesmo tempo em que as “fábulas” se repetiam, o mesmo não acontecia com os filmes. As raras repetições acontecidas nos vinte anos de duração da sessão indicavam a formação de um público fiel, desejoso de narrativas semelhantes, mas de tramas diferentes. Essas tramas, que poderiam apresentar novidades, somadas a pouca diferença mostradas pelas “fábulas” proporcionavam o reconhecimento. Edward Buscombe afirma que o reconhecimento é o próprio prazer estético.<sup>237</sup> As plateias sentem prazer ao reconhecer narrativas conhecidas, ao mesmo tempo em que são desejosas de um pouco de surpresa.

A recorrência e repetição em um meio de comunicação de massa auxiliam na construção de um quadro de referências:

O conteúdo dos *media* fornece às pessoas uma compreensão do seu próprio ambiente, de outros assuntos muito mais vastos e traz-lhe diversão. O que é transmitido por um meio de comunicação de massa torna-se um quadro de referência. Contudo, isto não implica que o conhecimento que a audiência tem do mundo seja determinado pelas mensagens difundidas pelos *media*, pois, partindo de idênticos relatos dos mesmos acontecimentos, as pessoas podem chegar a conclusões diferentes sobre as quais não é possível um compromisso.<sup>238</sup>

Dessa forma, pode-se pensar na prática contínua de ir ao cinema, em especial em uma mesma sessão, relacionada à construção de matrizes classificatórias, ou representações, as quais pautariam ações cotidianas, ou por elas seriam pautadas. Essas representações estariam relacionadas a outras experiências dos sujeitos envolvidos, proporcionando uma gama inumerável de possibilidades de apropriações. Os filmes da Sessão das Moças poderiam auxiliar na

---

<sup>236</sup> MONTÓN, Angel Luís Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In.: NÓVOA, Jorge et al. (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/ Ed. da UNESP, 2009. p. 31-2.

<sup>237</sup> BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In.: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional**. op. cit. p. 315.

<sup>238</sup> SORLIN, Pierre. op. cit. p. 92.

construção de representações sociais, por meio de repetidas imagens e fábulas, como também apresentar lições de forma direta. As/os espectadoras/es poderiam assistir aulas de economia em *Do mundo nada se leva*, aprender a servir uma mesa junto com *As garçonetes de Harvey*, ou ainda descobririam que estragar comida era, além de um desperdício, um pecado. As mocinhas em idade de casar observariam uma aula de cerimonial de casamento, explicando, inclusive, a forma como os passos deveriam ser dados a caminho do altar. Isso sem falar nos filmes que se apresentavam como uma grande lição. A narrativa de *Do mundo nada se leva* é construída de tal forma a apresentar uma moral da história no final. Ao longo de toda a obra os personagens repetem, e as ações dos mesmos também demonstram, que o mais importante na vida são a amizade e a liberdade. O personagem masculino central, o avô da mocinha, abriga em sua casa seus amigos, independente de condição financeira ou emocional.

Essas lições do cotidiano e de moral eram apenas algumas entre tantas que podem ser possíveis de serem identificadas nos filmes da Sessão das Moças. Entre imagens de homens, mulheres, corpos, famílias e trabalho, resalto como a primeira delas as representações dos lugares do mundo que as obras se prestavam a apresentar.

### **3.2. O AMOR NASCEU EM PARIS: IMAGENS DO MUNDO**

As crônicas, como observado no primeiro capítulo, apresentam a Sessão das Moças frequentada por uma parcela da população florianopolitana de classe social não tão abonada financeiramente, rivalizando com as luxuosas sessões de domingo do Cine São José da década de 1950. O cinema, desde a sua invenção, apontou para a possibilidade de viagens virtuais a cenários distantes no tempo e no espaço, ou ainda, para lugares existentes apenas na imaginação dos seus realizadores. Possivelmente, parte das moças e rapazes da plateia da Sessão das Moças pôde visitar os lugares apresentados nos filmes apenas por meio do cinema. As terças-feiras se transformavam, assim, em curtas viagens às distantes Paris, Londres e mesmo Rio de Janeiro.

O primeiro filme projetado na Sessão das Moças já indicava a importância do espaço para a trama: *Argélia*. Logo na primeira cena, *Argélia* é apresentada por um texto que discorre sobre aspectos da geografia intercalados com elementos da trama ao mesmo tempo em que é projetada uma imagem do país.

Onde o quente deserto beira o mediterrâneo e a moderna Europa encosta na velha África. Junto a cidade moderna, um bairro, de nome Casbah, ergue-se como um forte sobre o mar. Sua população composta de várias tribos e raças, de andarilhos desterrados vindos de diversos continentes, além de criminosos que consideram Casbah um esconderijo seguro. Fora do alcance da lei, nessas terras, um homem está no poder: Pepe Le Moko. Um criminoso que há muito tempo é procurado pela polícia francesa.<sup>239</sup>

No fim da do texto, surge a primeira imagem: um mapa da cidade de Casbah na parede, tornando inteligível à plateia uma narrativa em que ruas e becos são tão importantes quanto os protagonistas. Um comissário enviado de Paris fala da cidade aos colegas que já estavam habitando nela por dois anos, como se fosse um verdadeiro guia turístico. Apresenta Casbah explicando seus becos, ruas, casas e número de habitantes, além da formação étnica desses. Essa primeira cena não apenas apresenta um filme por meio da explicação da cidade em que ele se desenrola, como também inaugura os quase vinte anos de Sessão das Moças no Cine Ritz em Florianópolis. Trazia ainda uma atriz que servia de inspiração para batizar mulheres com as quais ainda esbarramos pelas ruas da cidade: Hedy Lamarr (e suas variantes, Hedilamar, Edilamar,...)

O exotismo de *Argélia* apresentado no filme não é um pano de fundo para a narrativa, mas um elemento da própria trama, tal qual *Casablanca*. O vencedor do Oscar de melhor filme de 1943, mas projetado na Sessão das Moças apenas em 1947, apresenta os créditos iniciais sobre um mapa da África e, em seguida, uma *voz off* localiza a cidade marroquina no contexto da Segunda Guerra Mundial como parte estratégica de uma possível fuga para os Estados Unidos da América. Logo após, um mercado é mostrado com inúmeras barracas, animais e uma grande quantidade de pessoas.

As duas localidades parecem bastante exóticas quando comparadas a Florianópolis da década de 1940. Os filmes podem parecer estrangeiros aos/as espectadores/as por motivos diversos. Eles podem ser produzidos por sociedades com características muito diferentes das observadas nos espaços onde são projetados e alguns

---

<sup>239</sup> Texto baseado na legenda em português apresentada na versão do filme em DVD.

elementos, símbolos, representações e a própria maneira de narrar uma história serem desconhecidos da plateia. Por vezes, a distância não é geográfica, mas cultural, a qual pode pesar na construção de sentido do filme. No entanto, o hábito de ir ao cinema permite que parte da audiência de determinado filme não compare seus elementos apenas com os próprios de sua sociedade, mas com outros propostos em diversos filmes assistidos.<sup>240</sup> Marrocos e Argélia podem ser aproximados ou distanciados das/os espectadoras/es da Sessão das Moças da Ilha de Santa Catarina dos anos 1940, como também ser comparados entre si ou com informações obtidas em outros filmes ou fontes.

Nem sempre os filmes se configuravam em aulas de Geografia, com utilização de recursos didáticos como mapas ou com explicações claras das características dos lugares “visitados” pela audiência. Por vezes os/as espectadores/as eram convidados/das a participar das viagens juntos com os personagens dos filmes. A trilogia *Sissi*, tal qual uma verdadeira história de princesa, se passava na Europa. No primeiro filme, a trama se dividia entre a Baviera e a Áustria. Muitas imagens externas mostravam montanhas, lagos e pastagens de ambas, servindo por vezes de transição e corte entre as cenas. Já no terceiro filme da trilogia, *Sissi e seu destino*, a viagem fazia parte da trama. A Hungria aparece na história por conta das tensões sofridas com a Áustria no contexto do Império Austro-Húngaro e Sissi se deslocava até a região como mediadora. Parte da trama, também, são as novas viagens empreendidas por conta da doença da protagonista. Ela visita ainda a Grécia e a Itália e as cenas são sempre introduzidas por imagens aéreas dos lugares, o que poderia servir não apenas para localizar o/a espectador/a na narrativa, como também ampliava a sensação de participação na viagem de Sissi.

Cidade recorrente em vários filmes, Paris era representada em muitos deles como a capital mundial do romantismo, servindo como palco para beijos e juras de amor. *A última vez que vi Paris* tem seus créditos projetados sobre a Torre Eiffel e já na primeira cena o protagonista se apresenta como um viajante, alguém que visita cada parte da cidade e relembra o amor vivido nela. O filme aborda o amor que um soldado americano viveu e perdeu após o final da Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>240</sup> TURNER, Graeme. op. cit., p. 83.

Além do amor, Paris também pode ser percebida, assim, como capital da memória, tal qual é visto em *É proibido amar*. O amor proibido entre um príncipe e uma atriz nasceu na Itália, à beira do Mediterrâneo. O público pôde acompanhar os vários passeios do casal a as belíssimas imagens da Itália. Mas, por conta dos desencontros dignos das narrativas românticas, o casal se separou e a jovem atriz foi para Hollywood. No entanto, a memória do amor é apresentada em Paris, quando o príncipe se depara com um cartaz de cinema que trazia a foto da amada. A capital francesa é apresentada nesses filmes como um lugar que inspira a memória romântica de seus personagens. É representada, também, como o espaço da experiência do amor, com seus restaurantes e salões que convidavam a uma dança a dois.

Fred Astaire dançou, seduziu e foi seduzido em salões parisienses. É na cidade luz que seu personagem Guy Holden, um dançarino, se encanta com *A Alegre Divorciada*. No entanto, foi preciso atravessar as ruas londrinas para que pudesse reencontrá-la. No já citado *Argélia*, a romântica Paris é uma mulher, a amada. Gaby, a mulher que enlouquece o ladrão protagonista, é, para ele, a própria Paris, que o faz inclusive se lembrar do metrô parisiense. Quando Pepe caminha para o encontro que deveria ser definitivo entre os dois personagens é a imagem do Arco do Triunfo que aparece na tela. Paris é assim não apenas a inspiração para um amor, mas o próprio amor encarnado na figura de uma mulher.



**Figura 22 A cidade como mulher. Cena do filme *Argélia*.**

Para Maria Emília Borba Cremona, o cinema torna o espectador um estrangeiro, no sentido de que não está incluído na sociedade, mas que também não é excluído dela. O filme seria o seu meio de transporte para locais diferentes e para observar histórias distintas.<sup>241</sup> Já Alexandra Keller percebe no ato de ver um filme uma certa *flânerie* invertida. Ou seja, em vez do sujeito vagar pelas ruas da cidade observando, são as imagens que vagam em frente do espectador.<sup>242</sup> Dessa forma, talvez o público da Sessão das Moças não tenha ido até Paris para ter inspirações românticas, mas ao acompanhar as heroínas e heróis das terças-feiras, um catálogo de lugares tenha sido folheado em sua frente, mostrando possibilidades de viagens virtuais e estereotipando muitos desses espaços assistidos.

---

<sup>241</sup> CREMONA, Maria Emilia Borba. Roma e o estrangeiro: um resgate do passado pelo cinema. In.: GOUVÊA, Alvaro de Pinheiro (org.). **Cine Imaginarium. Imaginário e estética: da arte de fazer psicologia, comunicação e cinema.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud / Ed. PUC-Rio / FAPERJ, 2008. p. 217-9.

<sup>242</sup> KELLER, Alexandra. Disseminações da modernidade: representações e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência. In.: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). op. cit. p. 186-7.

### 3.3. CASA, COMIDA E CARINHO: IMAGENS DE CASA E FAMÍLIA

Os filmes da Sessão das Moças poderiam ser considerados filmes de família, ou por representarem na tela imagens familiares ou por permitirem, em sua maioria, serem assistidos por todos os seus membros. Poucos filmes da sessão possuíam algum tipo de restrição quanto à sua audiência. Alguns chegavam até ser considerados impróprios para menores de 14 ou 10 anos, mas não correspondiam a um número expressivo de filmes. Os dramas, romances e comédias das terças-feiras eram permitidos para qualquer faixa etária, o que me leva a pensar que, no geral, filmes adequados ou endereçados às mulheres também poderiam ser próprios para crianças. De certa forma, a maioria dos filmes poderia ser assistida por crianças, levando a um cruzamento entre ensinamentos para mulheres e para meninas e meninos. A censura livre dos filmes facilitava, ainda, a companhia feita por pequenos parentes às jovens mulheres.

Se por um lado a censura livre permitia que membros de uma mesma família compartilhassem as poltronas do Cine Ritz, por outro facilitava a identificação com tramas e representações familiares exibidas nos filmes. Pais, mães e filhos representavam na tela possibilidades de relações familiares e expunham às moças e moços da plateia relações que poderiam ser vivenciadas em família antes e depois do “felizes para sempre”.

Em alguns filmes, especialmente nos musicais, as relações familiares ou ficavam em segundo plano ou inexistiam. O casal se conhecia nos salões, dançava, se separava e se reunia para a última dança. Nada era mencionado sobre pais, mães e irmãos. Muitas vezes, os personagens eram acompanhados por tios e tias, ou por indivíduos que se passavam por esses parentes. Em *A Sensação de Paris*, a família é construída na tentativa de se aplicar um golpe. A falsa tia arquiteta o plano, envolvendo uma jovem modelo e esse é o máximo de relação familiar que se apresenta. Em outros, a relação fica subentendida, pois se o amor romântico é para sempre, como será visto no próximo capítulo. Possivelmente o final do filme, o casamento ou o beijo que sela a união são o início da formação familiar.

Em outros filmes apresentados na Sessão as Moças, a própria relação entre os membros da família se constitui na trama principal. Em *O pai da noiva*, o casamento é visto da perspectiva do pai e da negação

desse em perceber que sua pequena filha já era uma mulher em idade de casar. *A sombra de uma dúvida* apresenta uma estranha idolatria de uma garota por seu tio e ambos compartilhavam até o mesmo nome: Charlie. Os dois filmes abordam os relacionamentos entre as protagonistas e um forte referencial masculino, pai e tio. O pai da jovem Charlie era vivo e presente na família, mas era o tio que a garota santificava. Por vezes, o sentimento chega a ultrapassar o limite do familiar, parecendo partir para um subentendido relacionamento ou interesse romântico. Não quero fazer inferências sobre Complexo de Electra e/ ou psicanálise, nem quero me aprofundar nas relações e construções psicológicas dos personagens. No entanto, acredito ser interessante ressaltar que em parte dos filmes analisados as relações familiares estão ligadas às tramas dos personagens centrais. Os questionamentos, as ações e as construções têm como ponto de partida os protagonistas, em especial a mocinha, e a partir deles contaminam os demais.

Se o título de *A última vez que vi Paris* faz referência à primeira e à última cena do filme, a trama do amor dos personagens centrais logo dá espaço para as relações familiares. São elas que pontuam a narrativa e acrescentam novos elementos a uma história que posiciona a família no centro de um drama romântico. A liberada Hellen, vivida por Elizabeth Taylor, ao conhecer Charles, traz à vida de seu futuro marido seu pai endividado, a irmã desconfiada e o cunhado apaziguador. Com o nascimento da filha do casal a história muda de rumo. A relação dos cinco personagens adentra o primeiro plano da história, fazendo com que sejam questionadas suas ações, agora não mais baseadas no amor romântico da primeira metade do filme, mas ao quanto cada um deles poderia amar e cuidar da pequena garota. Dessa forma, as relações familiares, que têm Hellen como centro, dão corpo ao filme. Podem ser ainda citados como exemplos desse tipo de relacionamento familiar que assume o protagonismo dos filmes as relações entre pai e filha do já citado *O pai da noiva* e de *Sempre em meu coração* e as tramas familiares envolvendo irmãos e pais de *Agora seremos felizes*.

Em grande parte dos filmes, o pai é apresentado como o chefe da casa, mas é a mãe que põe ordem, educa e cuida dos empregados e dos filhos. O grande número de atividades da mãe preocupa a jovem Charlie de *A sombra de uma dúvida*. Para ela, a família perdeu a alma, os membros só falam, não conversam sobre nada importante e a mãe trabalha como um burro de carga, lavando, limpando e cozinhando. Apesar disso, nem a garota e nem seu pai conseguem achar uma solução



para a mãe, levando Charlie a pensar que só um milagre poderia mudar a situação. Assim, a condição de mãe, que além de ser a responsável pela educação e amor dos filhos, deve sozinha dar conta dos afazeres domésticos, é algo tão naturalizado que pouco se consegue pensar para romper essa condição. Cabe ao milagre, ou seja, aquilo que os seres humanos não podem dar conta e intervir, mudar a situação. A mudança nos afazeres domésticos de mãe estaria na mesma categoria de ressurreições e da cura de doentes desenganados por médicos.

Em muitos filmes, o pai desempenhava um papel no lar bastante diferente da mãe. Se a defesa e o amor aos filhos aproximavam os genitores, o trabalho e as atividades domésticas os distanciavam. Mesmo que a mãe trabalhasse o dia inteiro em casa, o pai, ao chegar, precisaria ser poupado. O argumento é que o trabalho do pai garantia o sustento da família, assim teria o direito, inclusive, de chegar em casa mal humorado e exigir que a cantoria das filhas se encerrasse. Ao menos é o que deixa evidenciar um filme essencialmente familiar como *Agora seremos felizes*. Na trama, o marido, depois de chegar em casa e silenciar as filhas, é recebido alegremente por sua esposa, com a qual troca um rápido beijo.

O pai era representado nos filmes como o grande modelo da família, o exemplo a ser seguido. A mãe de *Sissi* garantia que seus filhos não usavam talheres porque o pai também não os utilizava. Afirmava ainda que seu marido apesar de nobre comia como um camponês, sem modos. No entanto, essa função de modelo, ou melhor, de oráculo e herói dos filhos tem prazo para expirar. Segundo o pai de Kay, de *O pai da noiva*, essa atribuição dura até a filha fazer o primeiro permanente e ir a sua primeira festa. Dessa forma, o pai deixa de ser modelo quando a filha se arruma para procurar outros rapazes fora de casa. Além de servir como exemplo, o pai possui atribuições que são especificamente dele, como a vigília durante o parto. Apesar de não estar presente no quarto onde o filho irá nascer, o homem deve ficar atento e vigilante durante todo o processo. Essa vigília é indicada em *Os irmãos corsos* como parte da educação de um marido perfeito.

Além da mãe e do pai, os filhos também possuem papel a desempenhar no interior dos lares. Uma *Sissi* entediada, oprimida pela sogra e até um pouco esquecida pelo marido é apresentada no início do último capítulo da trilogia, *Sissi e seu destino*. Diante de sua situação, a protagonista afirma que é a filha que a deixa feliz, ou seja, filho é sinônimo de felicidade. Em meio a tantos problemas, apenas o bebê

deixava a imperatriz sorrindo. Um filho adotado pode não oferecer tal emoção. O pobre *Candinho*, que apareceu às margens de um rio, foi adotado por um casal e tornou-se centro da atenção por três anos, quando nasceram os gêmeos e o garoto passou a ser criado como um empregado. Candinho virou alvo das brincadeiras do irmão e passou a desejar sua irmã, até que, descoberto o seu interesse romântico, foi expulso de casa.

A felicidade proporcionada pelos filhos tem um preço: o cuidado e o zelo pelos pais quando esses ficam doentes e velhos. Em *Absolutamente certo*, Zé não casa com Gina, pois não tem dinheiro, ainda assim pretende comprar cadeira de rodas para seu pai, o qual pede para o filho priorizar o casamento. A atenção aos pais é apresentada no filme como uma obrigação moral. Os filmes da Sessão das Moças repetem constantemente a afirmação da necessidade da união da família. Pais e filhos precisam ficar juntos e se amar, não importando a situação. Em *Sempre em meu coração*, o crime cometido pelo pai, o divórcio do casal e a paixão da mãe por um novo homem não são suficientemente fortes para separar a família. Em nome da união, a esposa resolve recomeçar tudo e dar uma chance nova ao marido, que, mesmo criminoso, é idolatrado pelos filhos. O recomeço do casamento é apresentado como uma forma de a mãe não se colocar entre pai e filhos.

Em *Agora seremos felizes*, o pai decide não aceitar uma ótima oportunidade de trabalho, nem trocar de cidade em nome da felicidade dos filhos, que desejavam ficar em Nova Orleans. Esther, a protagonista do filme, diz à irmã que elas podem ser felizes em qualquer lugar do mundo, desde que a família esteja unida. Assim, não seria o trabalho, o lugar, o dinheiro, ou mesmo uma paixão o principal elemento para a felicidade e sim a união familiar. A principal fonte dessa união se concentrava na relação entre os irmãos, eram eles principalmente que precisariam ficar juntos. Os doze irmãos de *A família do gênio* faziam quase tudo juntos, de ir à praia até cantar. Os irmãos de *Sempre em meu coração* além de compartilharem atividades, ainda se ajudavam nos afazeres. O filme os representa como jovens tão unidos que a protagonista Vicky, ao fugir de casa, não leva consigo a foto de seu namorado e sim uma do irmão. União maior só é encontrada no limite exagerado do compartilhamento de uma única alma por irmãos gêmeos, como apresentado em *Os irmãos corsos*. A relação entre irmãos, ou melhor, irmãs, também é uma das tramas de *Bonita como nunca*. A moderna protagonista não pretende se casar, o que faz com que suas

irmãs passem a pressioná-la, pois, em sua casa, os casamentos deveriam seguir obrigatoriamente a ordem de idade das três garotas. Nos filmes era comum, também, ser apresentado entre as atribuições dos irmãos mais velhos cuidarem dos menores. Na ausência dos pais, os irmãos maiores respondiam por eles e assumiam seu lugar.

Outro tipo de família apresentada nos filmes era a iniciada com o casamento. Assim, agregavam-se aos núcleos, novos elementos como sogras, sogros, genros, noras, cunhados e cunhadas. As sogras, quando destacadas na narrativa, geralmente eram representadas como mulheres fortes e autoritárias, dispostas a atormentar a vida de noras e genros em nome da proteção e amor do filho ou da filha. *Sissi* enfrentou a mãe de seu esposo que não apenas tinha interesse no domínio da família como também nas questões sucessórias do trono austríaco. A jovem imperatriz sempre soube que não era a favorita para o casamento, já que sua irmã é que estava prometida para o príncipe, e ainda teve seu filho retirado de sua guarda para que fosse educado pela sogra. Já Bela, interpretada por Dercy Gonçalves em *Absolutamente certo*, encarnava todos os estereótipos repetidos em anedotas e piadas de sogra. Não gostava do genro e o tratava mal em qualquer lugar. A justificativa era a defesa da honra da filha, já que o rapaz estava noivo há muitos anos e vivia protelando o casamento.

O conhecimento da família do rapaz ou da garota era importante para o namoro e, principalmente, para o noivado e casamento. A rigor, o noivado só começaria com um pedido oficial do pretendente para o pai da noiva. No caso de órfã, o noivo deveria pedir a mão da amada para outro parente responsável por ela. A família como um todo também deveria conhecer o noivo, como apresentado em *Agora seremos felizes* e *Saudade de seus lábios*, e a família do rapaz poderia ser considerada pelos pais da noiva como fator importante para decidir o casamento, como explicitado pelo *O pai da noiva*.

O invólucro da união familiar estava localizado na casa, ou melhor, no lar. Base do afeto, das trocas e do amor fraternal, as casas, em boa parte dos filmes de família da Sessão das Moças, eram representadas como um espaço sóbrio, mas aconchegante. De uma forma geral, as casas abrigavam a família, a memória e a tradição. Os espaços domésticos geralmente eram utilizados de forma coletiva, desde os quartos que acondicionavam mais de um filho, até os banheiros, que chegavam a servir de cenário para diálogos e cenas com vários personagens. As refeições eram apresentadas como atividades coletivas,

raras vezes alguém aparecia comendo sozinho. Em geral, toda a família estava presente nas principais refeições do dia. A preparação da alimentação também não configurava uma tarefa solitária. Mesmo nas famílias em que a comida era feita por empregadas, algum membro estava presente, seja ajudando, atrapalhando ou experimentando os pratos preparados. Em *Do mundo nada se leva* e *Absolutamente certo*, as casas eram o espaço da reunião de amigos. No primeiro, a família era ampliada por aqueles que quisessem ser felizes juntos. Assim, os amigos eram convidados a permanecer e compartilhar da felicidade. No segundo filme citado, a reunião de amigos tinha hora para acontecer: enquanto durassem os programas de televisão. Bela abria sua casa para que a vizinhança pudesse desfrutar de sua televisão, desde que pagasse por isso. O filme faz alusão ao “televizinho”, ou seja, ao hábito de ver televisão na casa de vizinhos em uma época em que o número de aparelhos era reduzido entre as classes mais populares.

O filme *A família do gênio* aborda a história de uma mulher que fica viúva e precisa sustentar doze filhos sozinha, mudando-se para uma casa menor. Para a protagonista, o principal problema da casa não era o fato de ela ser pequena para abrigar tantas pessoas e sim que ela não era tão cheia de lembranças quanto a anterior. A casa se apresenta dessa forma como um lugar de memória<sup>243</sup>, um espaço que abrigaria e protegeria não apenas os corpos físicos dos sujeitos que nela habitariam, como também as memórias das experiências familiares.

Em alguns filmes, a casa é mostrada, ainda, como o espaço da tradição, ou da manutenção de hábitos antigos em famílias modernas. Nora, a protagonista de *Saudade de teus lábios* é descendente de uma família de artistas de circo. Ela apresenta performances de balé aquático com pouca roupa, o que chamava a atenção dos jovens rapazes. Sua avó, também uma antiga artista circense, é a grande matriarca, a qual interroga pretendentes da jovem Nora e tem a sua casa como a base da família. Mesmo para uma família de artistas, os móveis são austeros, pesados, escuros, com um grande número de candelabros e cerâmicas. Em nada lembra arte circense, parecendo muito mais com uma casa de burgueses endinheirados.

As famílias apresentadas nos filmes da Sessão das Moças têm pouca variação. Em geral são brancas, nucleares e heterossexuais. Raras apresentam casais divorciados ou membros que não desejavam pertencer às suas famílias. Entre as categorias selecionadas para

---

<sup>243</sup> Cf. NORA, Pierre. op. cit.

discussão nessa tese, a família é a que menos apresenta questionamentos ou filmes que desviassem de um padrão.

### **3.4. OFERECE-SE BOA EMPREGADA: IMAGENS DE TRABALHO**

Por se tratarem de obras de ficção, os filmes da Sessão das Moças não tinham como foco e objetivo a discussão de temas comuns do cotidiano de sua audiência. Os filmes não traziam como trama principal, por exemplo, as questões ligadas ao universo do trabalho. Carreira, escolha profissional e cotidiano no trabalho eram temas apenas mencionados ao longo de alguns filmes e serviam como pano de fundo na construção das narrativas. Por vezes, a temática tangenciava as obras ou servia como ponto de inflexão na trama. No entanto, podem ser traçados aspectos comuns a alguns filmes apresentados às terças-feiras no que diz respeito ao trabalho, em especial à distinção entre atividades profissionais masculinas e femininas.

Com exceção dos filmes musicais, em que a profissão dos homens ficava bem clara (garçons, cantores, dançarinos ou músicos), em boa parte dos filmes a atividade profissional masculina não era explicitada. Em alguns filmes havia cenas que tinham escritórios como cenário, mas pouco se sabia da atividade que ali era desenvolvida. Se essas cenas apresentassem mulheres, a profissão ficava claramente definida: mulheres em escritórios geralmente eram as secretárias.

O secretariado era uma profissão exercida na maioria dos casos por mulheres mais pobres e a mercê da ação sedutora dos homens. O filho de um empresário se apaixona pela secretária em *Do mundo nada se leva*, mas isso não desperta nenhum tipo de receio de seu pai, pois esse sabe que garotos ricos não se casam com mulheres que desenvolvem essa atividade. O filme tem como premissa a ideia de que o dinheiro não traz felicidade e toma o romance dos dois jovens como exemplo disso. A atividade de secretária, por se tratar de uma profissão em que a mulher está inserida em um ambiente extremamente masculino, parece lidar com a possibilidade de embelezar o ambiente ou servir de alvo para a sedução masculina. A beleza e a possibilidade de ser seduzida parecem estar entre as atribuições de uma boa secretária. Pelo menos era o que pensavam os músicos de *Amor da minha vida*. Para eles, a secretária deveria saber telefonar, datilografar e deixar o líder da banda feliz. A personagem interpretada por Paulette Godard

parecia não querer preencher todos os requisitos para o trabalho, pois vivia impondo limites às investidas dos sedutores músicos da banda.

Vendedoras de beleza por atribuição da profissão, as modelos atraíam para si não apenas olhares de admiração, como também de desconfiança. Em *A sensação de Paris*, Nicole, a protagonista vivida por Danielle Darieux, encontra na profissão de modelo uma possibilidade de trabalho em um país no qual não dominava o idioma. A jovem francesa percebe no seu corpo a possibilidade de ser utilizado em fotografias publicitárias nos Estados Unidos, livrando-a das confusões em que se envolvia por causa do não domínio do inglês. Isso não foi suficiente, pois Nicole atrai desencontros tanto no desempenho de sua profissão quanto no desconhecimento do idioma.

Já a antagonista Roberta de *O segredo das viúvas*, interpretada por Marylin Monroe, tem na beleza o motivo da desconfiança da protagonista da história, Connie. Tendo trabalhado no exército durante a Segunda Guerra Mundial, a jovem modelo havia se tornado amiga do marido de Connie, membro do exército estadunidense. Roberta era o alvo do ciúme e da desconfiança de Connie, que pouco compreendia a amizade dos dois. A possibilidade de amizade entre homens e mulheres era incompreensível para Connie e ainda hoje é um recorrente tema de programas televisivos. Interessante perceber que, coincidentemente, entre os florianopolitanos mais antigos a palavra “amiga” era sinônima de amante.<sup>244</sup>

Roberta não foi a única a ter trabalhado na Segunda Guerra Mundial, as mulheres de *Rua 13 Madeleine* eram também agentes do exército dos Estados Unidos e participavam das ações ao lado dos homens. Mas, em sua maioria, os filmes deixavam clara a distinção entre o trabalho masculino e o feminino, baseado principalmente nas características que seriam próprias dos dois sexos. As mulheres, por exemplo, não seriam boas para fechar negócios. A já citada Connie era apresentada como uma péssima negociante, o que fez com que ela gastasse muito dinheiro na compra de um prédio que valia muito menos.

Outras profissões femininas recorrente eram as que tinham entre suas atribuições o cuidado dos outros ou das coisas de outras pessoas. Além de secretárias, poderiam ser professoras, enfermeiras, damas de companhia ou empregadas domésticas. A jovem protagonista de *Sempre em meu coração* sonha em ser cantora ou enfermeira, duas profissões

---

<sup>244</sup> ALEXANDRE, Fernando. **Dicionário da Ilha: falar & falares da Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Cobra Colarina, 1994. p.13.

que pouco tem a ver entre si. Sua condição social permite que além do sonho em se casar pense também em trabalhar. Poucas personagens jovens dos filmes da Sessão das Moças têm o trabalho entre seus objetivos de vida, em geral a maioria das garotas das telas ambicionava o casamento.

O trabalho doméstico, além do executado pelas mulheres do filme como parte da sua condição de gênero, também poderia ser encarado como uma possibilidade de profissão. Empregadas domésticas, cozinheiras e arrumadeiras eram figuras raras entre as protagonistas, mas frequentemente compunham as cenas domésticas. Muitas empregadas domésticas eram negras e mais velhas, apresentadas como figuras que ajudavam a criar os filhos de seus patrões. Os filmes faziam rígidas marcações de classe e raça. Em especial nos filmes anteriores a 1950, era possível encontrar um grande número de personagens negras trabalhando como empregadas domésticas ou faxineiras de famílias brancas, como em *Do mundo nada se leva*, *O pai da noiva* e *Amor da minha vida*. Em *Último Refúgio*, um negro fazia as atividades domésticas e de jardinagem para o grupo de bandidos brancos. Apesar de não fazer parte do bando, o personagem foi agregado à quadrilha como um verdadeiro faz-tudo.

Várias mulheres que ousavam ou precisavam trabalhar fora de casa tinham que enfrentar o preconceito e, muitas vezes, o não reconhecimento de seu talento. Lilian Gilbreth, engenheira industrial de *A família do gênio* que costumava fazer palestras com o marido, vê as possibilidades diminuírem ao ficar viúva. Recebe um convite para uma palestra, tenta proferir, mas é impedida. Houve confusão, pois o convite era para seu marido e ela descobre que sempre foi tratada como uma acompanhante e que seu talento nunca havia sido reconhecido.

Para os homens o trabalho parecia ser mais importante do que o amor, como nos faz pensar a protagonista de *Bonita como nunca*. Entre o amor e o trabalho, ela escolhe abrir mão do romance e pede que seu pai dê o emprego a seu pretendente. O filme *Amor da minha vida* apresenta dois protagonistas que são tão competitivos no trabalho quanto são no amor. Os dois rapazes buscam a mesma posição na banda musical e disputam a atenção da mesma mulher. A competitividade pode ser percebida como algo típico do universo masculino.

### **3.5. O MODELO E A CASAMENTEIRA: REPRESENTAÇÕES DE MULHERES E HOMENS**

O cinema comercial tem como principal elemento narrativo a construção simples e estereotipada dos personagens. Em muitas narrativas, os personagens podem ser simplificados e reduzidos a poucas e marcantes características que facilitam a identificação e o entendimento por parte dos espectadores/as. Vilões passam a ser sujeitos essencialmente ruins, por vezes tendo a maldade como única motivação para suas ações. Irmãos poderiam viver basicamente para destruir a vida uns dos outros. Sogra teria como objetivo tornar a vida de suas noras um verdadeiro inferno.

Em especial nos filmes produzidos em meados do século XX e que seguiam aquilo que já foi chamado de narrativa clássica, inspirada ou produzida nos Estados Unidos, a construção dos personagens tinha como pressuposto a simplificação e estereotipização. Dessa forma, grupos sociais, regiões do planeta, atividades profissionais e papéis de gênero eram representados de maneira muito semelhantes em grande parte dos filmes produzidos em um mesmo momento e lugar. Apesar de a Sessão das Moças ter durado vinte anos e apresentado filmes de diversas origens e produzidos em períodos diferentes, algumas representações de homens e mulheres tiveram nuances semelhantes durante toda a existência da Sessão. Já que as terças-feiras do Cine Ritz tinham o gênero como seu principal atributo e endereçamento, é interessante perceber como os filmes apresentados construíam suas representações de gênero. Cabe ressaltar, como já mencionado em capítulos anteriores, que as mulheres participavam da Sessão das Moças basicamente de duas formas: representando nas telas e assistindo na plateia. A produção dos filmes nas décadas de 1930, 1940 e 1950 era essencialmente masculina<sup>245</sup>, bem como os responsáveis pela escolha dos filmes exibidos pelo Cine Ritz.

Ir a Sessão das Moças era também aprender a ser mulher e a ser homem. Os filmes auxiliavam, assim, na construção discursiva, na representação e exibição de papéis sociais de gênero. Os personagens masculinos e femininos dos filmes exibidos na Sessão das Moças foram, em sua maioria, construídos de forma dicotômica, compondo representações equivalentemente antagônicas. Em muitos filmes, as

---

<sup>245</sup> Levo em conta com essa afirmação a direção dos estúdios e os produtores e diretores dos filmes.



questões sobre quais são as características de uma mulher ou de um homem foram abordadas de forma explícita e, em alguns casos, com ensinamentos de comportamento ligados aos gêneros.

Uma primeira característica que separaria claramente as mulheres dos homens são as formas como os dois gêneros expressariam suas emoções. O choro, como uma demonstração de sentimentos e emoções seria uma experiência diferente dependendo de quem o manifestava. O pranto é apresentado em alguns filmes como algo natural da condição feminina. Ao ser indagada por Mario, um dos *Irmãos Corsos*, sobre o motivo de seu choro, a mocinha do filme pergunta se ele “Não sabe que as mulheres choram um pouco de vez em quando?” Mesmo que estivesse chorando por ter sido beijada pelo irmão gêmeo errado, ela apela para uma possível natureza feminina que permite que as mulheres chorem sem motivo. Esse tipo de choro, ou o excesso de razões para chorar, tornaria as mulheres mais fracas. Warren chega a confessar a sua amante de *O silêncio nas trevas* que os homens gostam de ver mulheres chorando. Blanche chora sua infelicidade por não poder escolher entre dois irmãos aquele que realmente ama, em frente de uma janela em uma noite chorosa. Warren, o amado, primeiro observa a cena, depois fala a ela que os homens se sentem superiores ao ver mulheres chorando, para só então perguntar o motivo e tentar consolá-la. Tanto Mario quanto Warren perguntam os motivos para o pranto. Ambas as mulheres a princípio tentam disfarçar e em seguida justificam seu sofrimento. Curiosamente, o motivo de ambas é a terceira ponta dos triângulos amorosos composto pelos irmãos de seu objeto de afeto.

O choro representaria as emoções sentidas e que em uma escala de valores estaria abaixo da razão. Ao observar as mulheres chorando, os homens poderiam se lembrar da sua racionalidade e que, para eles, os colocaria em diferentes patamares. A utilização da emoção em ambientes ou atividades não destinadas a ela poderia causar problemas e servir de conflito narrativo em alguns filmes. A já citada pensão de *O segredo das viúvas* comprada por Connie desagradou seu marido, pois esse não confiava em mulheres negociando. Mas, ao voltar da guerra, o negócio já estava fechado e ele passou a administrar junto com a esposa. Suas ações eram diferentes. Ela era mais passional quando cobrava os aluguéis, ficava com pena de viúvas pensionistas e de pessoas que não tinham dinheiro para pagar. Ele cobrava cada centavo, não importando o cliente. A emoção atrapalharia os negócios, que deveriam ser comandados pelos homens. Por essa lógica, mulheres não deveriam

participar do mundo dos negócios, pois não iriam conseguir ser racionais.

Outras características que seriam próprias das mulheres eram o dom da premonição e o fascínio pelo esoterismo. Em *Ladrões de Bicicletas* é a esposa que procura uma sensitiva para saber se a situação da família vai melhorar. Após dançar com um ladrão interpretado por Fred Astaire em *Ziegfeld follies*, a rica personagem de Lucille Brener entrega seu colar a ele antes mesmo que fosse roubada. Esses são apenas dois exemplos entre tantos outros que localizam nas mulheres o dom da vidência, premonição e pressentimento. Tudo me leva a pensar que tanto o gosto pelo esoterismo, quanto as antecipações de situação sentidas e pressentidas pelas mulheres teriam ligação com a já citada naturalização das mulheres como a personificação das emoções. Os racionais homens não teriam como acreditar que alguém possa prever o futuro por meio de cartas ou mesmo ter visões que antecipassem situações, muito menos deixar serem tomados pela emoção, obtendo eles mesmos as premonições.

De todas as características representadas como próprias das mulheres, a mais forte apresentada nos filmes é o instinto maternal. A preparação da mulher para ser esposa estava embutida na lógica da vivência da finalidade própria do ser mulher: o tornar-se mãe. No entanto, o instinto materno não nasceria junto com o primeiro filho. Esse instinto seria natural das mulheres e pautaria suas ações e decisões desde menina. No faroeste *Sangue de Heróis* é o próprio pai que prepara a jovem Phil para se tornar esposa, aliás, esposa de militar. Na cena final, mãe e filho observam o soldado que vai para o combate. A ideia da maternidade é mais forte do que o amor.<sup>246</sup> O filme não termina com o casamento, como poderia ser esperado de um faroeste romantizado. Mas, as/os espectadoras/es da sessão em que tal filme foi exibido, assistiram a ligação nascente entre Phil e seu filho.

A preparação para o lar, ou seja, para o futuro desempenho das funções de mãe e esposa, estava na ordem do dia inclusive de personagens consideradas modernas e que buscavam espaço na sociedade. A independente Maria, de *Bonita como nunca*, era formada em Ciência Doméstica. A engenheira de *A família do gênio*, que achava um absurdo não ser reconhecida como profissional por ser mulher e

---

<sup>246</sup> Sangue de Heróis é a primeira parte de uma trilogia de faroeste estrelado por John Wayne e Shirley Temple. Na grande maioria dos filmes de faroeste, o herói fica sozinho e parte no final da história.

defendia até certa igualdade no trabalho, afirmava que não gostaria de ter filhas solteironas. A imperatriz Sissi deixava sua feminilidade transparecer na forma com que fazia política. Em *Sissi e seu destino* afirmava-se que fazia política de um jeito feminino, ou seja, deixava que a doçura e o instinto maternal interferissem em suas ações e na diplomacia. A política maternal levava em conta um maior cuidado com as pessoas, o qual é uma revelação e uma ação do instinto de mãe. Ao ser cuidado por uma mulher em *A bela ditadora* o personagem de Frank Sinatra recebe como justificativa da mulher que ela não está interessada nele, mas que cuida por causa do instinto maternal.

O jeito feminino de fazer política fez com que Sissi fosse reconhecida até na Itália. Ao atravessar uma praça com seu marido, o imperador, todas as pessoas presentes estavam em absoluto silêncio. Ao reencontrar a filha, todos passam a bradar “la mamma”. Sissi sintetizava a imperatriz responsável por impedir guerras, visto que fazia política de um jeito feminino, ou seja, serenamente e amorosamente, como era esperado de uma mãe. Não houve gritos de viva à imperatriz, menos ainda referências ao imperador. Ela era “la mamma”, a mãe da pequena menina que reencontrava após longa viagem e daqueles que ali estavam por ela esperando.

A maternidade foi construída como algo tão importante pelos filmes exibidos na Sessão das Moças que fazia com que o assunto fosse trazido à discussão ou mencionado em momentos bastante distintos dos filmes. Em *Cala a boca, Etelevina*, a personagem mencionada no título vai a uma casa de espetáculos para jantar e dançar com um rico senhor, o qual estava sendo enganado pela própria família. No estabelecimento vários cantores se apresentam, entre eles, Emilinha Borba. A cantora brasileira, com o auxílio de um berço e bailarinas vestidas de babá, interpreta uma versão de Cachito, de Consuelo Velásquez, enaltecendo a felicidade de ser mãe:

(...) Cachito, Cachito  
 Oh meu Cachito  
 Do meu coração és um pedacinho  
 Olhando teus olhos filhinho meu  
 Bendigo a sorte que Deus me deu

Me perguntam se tu és o meu filhinho,  
 E eu me sinto bem feliz ao responder:

Que tu és minha ventura queridinho  
E nesta vida um pedacinho do meu ser  
(...)  
Junto a ti a minha vida é um paraíso  
Pois as horas eu as passo sem sentir  
Tu me olhas e eu perco o juízo (...)<sup>247</sup>



**Figura 23** Ser mãe em momento de lazer em *Cala a boca, Etefvina*

A preparação para a maternidade foi tema para uma aula explícita de cuidados com os filhos. As bonecas das irmãs de *Sissi* serviam de modelos para que elas pudessem aprender a cuidar dos seus filhos. As pequenas princesas eram ainda muito jovens para pensar em casamento, mais ainda para terem filhos. Enquanto a filha mais velha bordava, a mãe ensinava as demais a cuidar e a trocar as roupas de um bebê, sob um olhar curioso de seu esposo. Possivelmente a jovem que

---

<sup>247</sup> VELASQUEZ, Consuelo. Cachito. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/emilinha-borba/187159/>> Acesso em 15/10/2009.

bordava não precisasse prestar atenção à aula por já ter passado por ela quando era uma menina. As moças (e por que não, também os moços?) da plateia acompanhavam a detalhada aula da mãe de Sissi.



**Figura 24** Aula de maternidade em *Sissi*

A construção das mulheres como seres essencialmente emocionais, que agiam tomadas pelos seus sentimentos e instintos, pode ser uma das bases da sua associação com o romantismo. A razão masculina impediria os homens de viverem, ou melhor, de demonstrarem o romance em sua plenitude. O primeiro encontro entre o futuro genro e os pais da noiva de *O pai da noiva* despertou ações e percepções diferentes entre pai e mãe. O pai, enciumado, é monossilábico e antes mesmo de conhecer já afirma que não gosta do rapaz. A mãe, também antes de ser apresentada ao futuro genro, diz que é maravilhoso ter romance dentro de casa de novo. Ainda que não conhecesse o rapaz, a sogra deixa-se motivar pelo romance e pela

possibilidade de sentir os reflexos dele em seu lar, algo que está longe das preocupações do pai.

Outra característica essencialmente feminina era a ligação com a natureza, seja na construção de cenários paradisíacos, seja na relação com os animais. Maria Teresa Santos Cunha afirma que a construções de cenários naturais paradisíacos parecem ter sua origem no romantismo, o mesmo movimento que relacionou romance à leitura feminina. A natureza apareceria sempre festiva, organizada e harmoniosa, propiciando o devaneio e alimentando o imaginário.<sup>248</sup> Cabe lembrar que essas mesmas representações literárias serviram de fonte para o cinema, incluindo as identificações entre gêneros cinematográficos e literários e a formação de possíveis comunidades de leitores/as e espectadores/as.

Três personagens podem aqui ser exemplificadas para demonstrar a relação mulher/natureza: Sissi, Susan Vance e Velvet Brown. A trama de *A mocidade é assim mesmo* pode ser percebida como a relação entre a pequena menina Velvet, interpretada por Elizabeth Taylor, e seu cavalo. Diferente do companheiro dos caubóis, o animal de Velvet era cuidado com toda sua devoção e afeto. A menina conseguia inclusive mandar cavalos xucros pararem apenas com um apelo.

Os cavalos também estavam entre as paixões de *Sissi*. A jovem princesa cuidava também de um pequeno veado, o qual chegava a alimentar com o auxílio de uma mamadeira. Ao sair para caçar com o imperador, espirra para fazer fugir um gamo que seria abatido. Alvo de caça para o rapaz, alvo da compaixão da garota. Os animais estavam ligados também aos femininos cuidado, zelo e amor.<sup>249</sup> Susan Vance não apenas cuidava do animal apresentado em *Levada da Breca*, mas compartilhava com ela a independência e uma aparente impossibilidade de obedecer a ordens. O leopardo brasileiro<sup>250</sup> não podia ser domesticado como a protagonista da comédia romântica. Nenhum outro

---

<sup>248</sup> CUNHA, Maria Teresa Santos, op. cit. p. 59.

<sup>249</sup> No documentário presente no DVD de “She-Ra: a princesa do poder”, os produtores, diretores e criadores afirmam que pretendiam criar uma personagem forte e ao mesmo tempo doce. Enquanto uma produtora explicava as características ternas, meigas e afetuosas da heroína, ao fundo era projetado uma cena de She-Ra curando um cavalo. A cura e a conexão com os animais era algo especial da personagem, um dos únicos elementos que ela não compartilhava com seu irmão gêmeo, He-Man. Interessante perceber que em momentos e veículos diferentes, recursos semelhantes são utilizados.

<sup>250</sup> O filme apresenta uma onça como um leopardo brasileiro.

personagem do filme compartilhava a mesma ligação com o animal, que inspirava tanto medo e desconfiança, quanto Susan.

Os filmes apresentados na Sessão das Moças permitem construir uma representação de mulheres totalmente dependente dos homens. São eles que pautam as ações delas. Em boa parte dos enredos, os homens são o ponto de conflito e muitas histórias são calcadas na dependência feminina. É o velho mote dos contos de fada: a princesa que precisa ser salva pelo príncipe. Mario, de *Os irmãos Corsos*, chega a afirmar que gosta de salvar mocinhas ameaçadas. Em *Silêncio nas Trevas*, os homens se dividem entre os que protegem e os que atacam. As mulheres parecem nem ter o direito de escolher por quem gostariam de serem salvas, ainda mais considerando que a proteção geralmente implica em início de relacionamento amoroso.

Por vezes, a proteção exercida pelos homens parece aumentar consideravelmente a opressão feminina. Em uma cidade do Oeste estadunidense em que os dois grupos de trabalhadoras mais evidentes são as dançarinas e as garçonetes e que quase nada é falado do trabalho masculino, as mulheres parecem trocar a proteção dos homens pela servidão perpétua. A cidade de *As garçonetes de Harvey* é apresentada como uma cidade de homens. Eles andam a cavalo, passeiam, levam o gado. Mas elas que trabalham servindo os homens na alimentação, por meio das garçonetes, e na diversão, via trabalhadoras do cabaré. A subserviência é tão grande que a mocinha propõe ao seu amado que, por ele, ela viraria uma dançarina de cabaré. Em *Último Refúgio* uma mulher faz parte da quadrilha de bandidos apenas para cozinhar e servir aos outros membros.

Se chorar fazia parte da natureza feminina, como mencionado anteriormente, o exercício da violência caracterizaria a natureza masculina. O rei de *É proibido amar* ensinou a seu filho jogar xadrez e a lutar boxe quando esse ainda era um pequeno menino. A primeira atividade exercitaria a racionalidade própria dos homens e a segunda, a agressividade. O jovem príncipe torna-se motivo de orgulho do pai ao brigar com o filho do jardineiro de oito anos de idade. A mulher interpelada na rua pelo inspetor de *Argélia* responde a esse que continua apanhando do marido, que os homens acham tudo natural. O “tudo natural” adiciona a necessidade de extravasar a agressividade masculina com o desejo de ratificar a submissão feminina. Os homens podem fazer o que quiserem pelo simples fato de serem homens, já justificava o pai ao mesmo tempo em que oferecia vinho ao pequeno filho, sugerindo que

se embriagassem em *Ladrões de bicicletas*. Ao extremo, os homens podem até convidar a mulher a entrar em casa com um chute nos glúteos, como em *Último Refúgio*.

A agressividade masculina em alguns filmes poderia até ser confundida com uma natural falta de modos. O respeito às regras de etiqueta e as demonstrações de cavalheirismo chegaram a ser confundidas com uma efeminização. A presença de *A bela ditadora* junto aos jogadores de beisebol durante uma refeição fez com que alguns atletas prestassem atenção a forma como se comportavam. Seria cavalheiresco e educado seguir tais regras, mas não para o personagem de Gene Kelly que, ao se alimentar, debocha das regras se expressando de forma efeminada. Ser educado seria, na visão do personagem, algo do universo feminino. Ao inculcar as boas maneiras à mesa o personagem deixaria de ser o agressivo e mulherengo jogador de beisebol e encarnaria um estereótipo afetado. As boas maneiras também não são suficientes para *O pai da noiva*, que diz que o cavalheirismo não é o bastante para saber se alguém vai poder sustentar sua filha.

Por muitas vezes, as mulheres eram vistas com desconfiança. Segredos não poderiam ser contados a elas, pois falavam demais. *A Levada da breca* fala freneticamente em quase todas as cenas em que aparece. Os homens de *Último refúgio* evitam falar dos planos perto da única mulher do bando. Em *Ser ou não ser*, a bela atriz não resiste a um convite para ser agente dupla. A maior arma seria a sua beleza, a mesma que a mulher usada como espiã obtém informações sobre futebol para *Os gênios da pelota*. Segundo alguns filmes, além de falar demais, as mulheres acreditam em tudo e são mais facilmente iludidas do que os homens. Ao deixar dois investigadores disfarçados de jornalistas entrarem em sua casa, Emmy, de *A sombra de uma dúvida*, escuta de Charlie que as mulheres são tolas e que caem em qualquer conversa. Em *Argélia*, são os erros das mulheres que dificultam a vida clandestina do personagem central. A desconfiança poderia aumentar para outro grupo de mulheres, as quais pareciam ter atração por criminosos e bandidos. Tanto em *Argélia*, quando em *Ziegfeld Follies*, as mulheres sabem que seus pretendentes só estão interessados em suas joias, mas isso não parece ser um problema, pelo contrário, o charme dos bandidos as atrai.

Além de falar demais, acreditar em qualquer história ou gostar de bandidos, as mulheres seriam indecisas por natureza. Ao pedir para o motorista do ônibus parar, para que ela pudesse voltar e tentar salvar seu amado bandido, em *Último refúgio*, Marie escuta do condutor que ela “é



como toda mulher, nunca sabe o que quer”. Mas, no que diz respeito ao desprezo dos homens pelas mulheres, nada se comparava, nos filmes analisados, à viuvez. As viúvas foram representadas em dois filmes que as apresentavam nas tramas principais como as piores mulheres do mundo. O argumento usado pelos dois criminosos que focavam suas ações nas mulheres era o mesmo: o homem trabalhava a vida inteira, se aposentava, morria e deixava a pensão para as suas viúvas se divertirem. Essas mulheres seriam aproveitadoras do trabalho, tempo e sacrifício dos homens. Para o golpista de *O segredo das viúvas*, elas mereciam perder seu dinheiro para outro homem, nesse caso ele mesmo. Já o serial killer de *A sombra de uma dúvida* achava que elas não eram humanas, que elas bebiam e comiam o dinheiro dos homens e que eram acabadas, gordas e gananciosas, merecendo, assim, a morte.

A despeito das dignas de desconfiança, no geral as mulheres eram tratadas como a esposa, a mãe ou a irmã, puras, doces e cuidadosas, podendo inclusive ser glorificadas. *Ziegfeld follies* apresenta duas canções, uma interpretada por um homem enaltecendo as mulheres, e outra cantada por uma mulher, glorificando os homens. Mas, em uma coisa os dois concordavam: tanto os homens, quanto as mulheres, deveriam ser endeusados por sua beleza. Essa característica tinha uma dupla atuação: influenciando o comportamento angelical das mulheres virtuosas ou sendo usada como arma pelas perigosas.

### **3.6. DEMÔNIO DE MULHER: COMPORTAMENTOS DESVIANTES**

As reapresentações de mulheres e homens da tela da Sessão das Moças dialogavam com tantas outras apresentadas pelo cinema ou por outros meios de comunicação da época. Por vezes, as imagens apresentadas ratificavam o que poderia ser lido, escutado ou visto por mulheres em revistas, filmes e programas de rádio direcionados a elas. No entanto, fora da Sessão das Moças era possível encontrar um maior número de imagens de mulheres que desviavam das imagens até aqui descritas. Em especial, poderia ser encontrado um maior número de representações de mulheres principalmente ligadas à sensualidade, característica que era praticamente limada da Sessão das Moças. Rita Hayworth e Marilyn Monroe, símbolos sexuais das décadas de 1940 e 1950, não tiveram seus filmes que apelavam para a sensualidade exibidos na sessão, nem tantas outras que não personificavam a mocinha indefesa, nem a mãe zelosa.

No entanto, na Sessão das Moças, por vezes, poderiam ser assistidos filmes que permitiam pequenas transgressões ou fugas do padrão, como as obras protagonizadas por personagens femininos fortes e que não cediam aos desmandos dos homens. É o caso de *Levada da Breca*, em que a personagem vivida por Katharine Hepburn é o pivô do cancelamento de um casamento prestes a acontecer e fica com o noivo, além de dominar os demais personagens por meio de fortes argumentos e também pelo viés financeiro. Mas os filmes que valorizavam ou apresentavam personagens femininas independentes, fortes e construtoras do seu destino eram exceções. No geral, as personagens que apresentavam características muito diferentes da mãe, esposa, noiva ou da eterna princesa aguardando a proteção do príncipe tinham como espaço na narrativa um modelo de como não se deveria agir. Adúlteras, prostitutas e mulheres muito sensuais tinham destinos exemplares, como a morte, o desprezo do grupo que fazia parte ou o não casamento, a temida solteirice eterna.

Rosana Cássia Kamita afirma que a construção de narrativas baseadas em personagens virtuosas e no seu contraponto, as transgressoras, é um recurso próprio da narrativa clássica Hollywoodiana:

(...) imagens dicotômicas são utilizadas à exaustão, especialmente pelo cinema narrativo clássico, cujo paradigma é aquele realizado por Hollywood. Esse tipo de narrativa abusa do chavão mãe virtuosa versus *vamp* sedutora. A divisão entre mulheres virtuosas e não-virtuosas, além de se coadunar com o discurso oficial patriarcal, reforça a hierarquia que essas imagens representam, ou seja, a valorização das mulheres virtuosas e a morte, solidão ou algum outro destino funesto às transgressoras. A valorização dentro do discurso cinematográfico estabelece, portanto, uma hierarquia de valores aos papéis outorgados. Esse sistema axiológico do qual Eva/Maria constitui-se exemplo não é uma prerrogativa do cinema, mas tem aparecido em

outras manifestações culturais ao longo do tempo.<sup>251</sup>

Ao tentar relacionar transgressão e castigo, levando em consideração o grau de punição apresentado no filme, os comportamentos que parecem ser mais evidentes são os que colocam em xeque a unidade familiar. Mulheres que abandonavam o lar, por pensar exclusivamente na própria felicidade, eram as que mereciam os castigos mais pesados. Cora, de *O destino bate a sua porta*, resolve garantir seu futuro e se casa por dinheiro com o dono de um restaurante, esperando que o amor nascesse com o tempo, mas acaba se envolvendo com um funcionário de seu marido, levando o cônjuge à morte. Cora era vaidosa, usava roupas de festa para fazer serviços domésticos e uma espécie de biquíni de duas peças para nadar. O preço de tamanha ousadia e traição foi a própria vida. Cora teria sido a grande responsável pela tragédia que se abateu sobre a vida de seu marido. Como em boa parte dos filmes *noir*, os homens são vítimas das armadilhas e jogos das mulheres.

Em outros filmes, o adultério poderia ser justificado, como no caso de *Casablanca*, em que a prisão do marido em um campo de concentração fez com que a mulher cedesse à sedução de outro homem. A própria traição se torna uma tormento para Ilsa, pois a situação a afastou de seu amante mais do que aproximou e, mesmo contra sua vontade, termina a história ao lado de seu marido. A Guerra teria aliviado o peso de sua ação, mas o casamento não foi desfeito. Afinal, pode-se inferir que seria pouco provável que o marido de Ilsa escapasse da prisão nazista, o que a fez procurar conforto e segurança nos braços de outro homem.

Se a adúltera chegava a ser punida com a morte ou com a não realização amorosa, a divorciada poderia ter uma diferente representação, principalmente se a culpa não fosse dela. A condição de divorciada foi mantida em sigilo por Margie, de *Sempre em meu coração*, de seu namorado como se esse fosse o seu maior segredo, algo que invalidasse o amor e o cuidado com o pretendente e com a família. Mas foi seu marido que a levou a tal situação, pois cometeu um crime, foi condenado e preso, concluindo que o divórcio seria melhor para a

---

<sup>251</sup> KAMITA, Rosana Cássia. Luz e Sombra: Relações de gênero no cinema. In: SILVA, Cristiane B. da et al (org.). **Gênero em movimento: novos olhares, muitos lugares**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 77.

família, a qual poderia esconder de outras pessoas o fato de ter um de seus membros preso.

Em *A alegre divorciada*, Mimi quer se separar do marido golpista, que a abandonou e só a procura para pedir dinheiro. Ela não consegue se envolver com ninguém e contrata um homem para simular um flagrante e fazer com que o marido peça o divórcio, situação explicada no filme que só era possível na Inglaterra se solicitada pelo homem. O título do filme chama a atenção para a possibilidade de existir uma mulher que fosse alegre mesmo sendo divorciada, como se essa situação fosse algo curioso ou até mesmo difícil de existir. Mas não eram só as mulheres que poderiam ser desqualificadas pelo fato de serem divorciadas, os homens também tinham sua imagem manchada. Em *Último refúgio*, o avô da jovem Velma tentava de todas as formas conseguir um namorado para a neta, visto que o que ela escolheu era divorciado. Até o bandido vivido por Humphrey Bogart parecia ser uma melhor opção do que o amado descasado.

Outra situação quase inexistente nos filmes da Sessão das Moças era a prostituição e, quando havia, raramente era citada de forma explícita. A amada de *Candinho*, cujo personagem título era interpretado por Mazzaropi, parece ter desempenhado tal atividade. Ao deixar de lado a fazenda, as roupas infantis e os cabelos trançados, Filoca vai para a cidade grande com o objetivo de tornar-se bailarina. Mesmo sendo alertado que ela era uma “mulher de vida fácil”, Candinho afirma que a jovem sempre será a neta do Barão de Piracema e com ela se casa, voltando os dois para o interior. Filoca parece ter sido perdoada por ter caído nas armadilhas da cidade grande, a verdadeira vilã. A narrativa é construída de tal forma a representar o campo como o espaço da virtude e da pureza, identificada inclusive no figurino dos personagens. A cidade era o local do vício, do jogo e das trapaças. Essa representação que dicotomizava campo e cidade era existente em outras mídias do período, como os programas de rádio.<sup>252</sup>

As personagens desviantes atuavam, assim, como verdadeiros alertas do que poderia acontecer com quem andasse fora do caminho. Essas mulheres que ousavam desafiar a ordem e que na maioria das

---

<sup>252</sup> Geni Rosa Duarte, ao analisar programas de rádio paulistas a partir dos anos 1930, percebe que a figura do caipira é construída como uma crítica ao modo de vida urbano. Esse seria direcionador de condutas, objetivo e racional, enquanto os caipiras eram apresentados como inocentes e puros de intenções. DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). *ArtCultura*, Uberlândia, V. 9, N 15, p. 181-193, jul-dez 2007. p. 183-5.

vezes pagavam por isso tinham em comum um mesmo atributo: a beleza.

### **3.7. BONITA COMO NUNCA: BELEZA NA TELA**

Entre os componentes possíveis de serem aprendidos por meio dos filmes, os mais comuns são aqueles explícitos nas telas. As representações de feminilidade e masculinidade são discursos que podem ser complementados ou confrontados com outros presentes em veículos diversos. Quando se trata de beleza, figurino, maquiagem, penteados e corpo, as inferências no cotidiano podem ser mais diretas. Em uma época em que a televisão não existia ou era privilégio de poucos, o cinema era um espaço onde modas eram ditadas, inventadas e copiadas. As apropriações poderiam ser diretas como a tentativa de cópia de penteados de determinada atriz, ou os pedidos de inspiração de roupas às costureiras. É mais fácil reconhecer nas ruas que mulheres ou homens estavam tentando se inspirar das roupas de Elizabeth Taylor ou James Dean, do que medir de que forma outras categorias de ensinamentos do cinema foram apropriadas pelo cotidiano.

A inspiração nas formas de se vestir, pentear e maquiar das personagens dos filmes revela a tentativa de apropriação da beleza dos atores e atrizes. As modelos da tela ultrapassam o limite da sala de cinema e tornam-se criadoras de moda e de formas de ser, contando com a beleza como o primeiro fator de atração do público.<sup>253</sup> A beleza pode ser ainda uma forma de ascensão social, como nos velhos contos de fada em que as belas mereciam se casar com o príncipe em detrimento das feias meias-irmãs, ou mesmo ser usada como moeda de troca, podendo ser considerada capital.<sup>254</sup> A forte Velvet, vivida por Elizabeth Taylor ainda menina em *A mocidade é assim mesmo*, ouviu de seu pai durante um jantar que o rosto é a maior fortuna que uma mulher possui. A pequena amazona se recusava a usar aparelho ortodôntico e o pai fez questão de enfatizar que já havia dado esse conselho por diversas vezes. O aparelho dentário se configurava em um investimento, que poderia ter como retorno futuro talvez a possibilidade de um casamento melhor contratado.

---

<sup>253</sup> VIGARELLO, Georges. **História da beleza: O corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 157.

<sup>254</sup> NOVAES, Joana de Vilhena. Mulher e beleza. Quem disse que beleza não é fundamental? In.: GOUVÊA, Alvaro de Pinheiro (org.). op. cit. p. 184-5.

Quando o assunto é beleza, é nas mulheres que as lentes focam a sua atenção. Apesar de ser comum aos dois gêneros, a beleza é quase um sinônimo de mulher. A representação de ambas, mulher e beleza, chega a ser confundida.<sup>255</sup> Quanto mais afastada da busca da beleza, menos mulher. Dessa forma, as marcações de beleza encontradas nos filmes, talvez condicionado por um olhar guiado/viciado quanto ao endereçamento da sessão, parecem ser em sua grande maioria localizada nas imagens femininas. Atividades consideradas de um possível universo masculino excluem a beleza de seus atributos principais. Os esportes essencialmente masculinos do período não levavam em conta a beleza de seus atletas como requisito para a escalação das equipes, além do talento para atividade. Ao participar de uma atividade masculina, como um jogo de beisebol, a mulher estaria se masculinizando e, por conseguinte, abandonando sua condição de bela. Ao menos era o que pensavam os jogadores de beisebol de *A bela ditadora*. Um deles até se espantou ao ver a proprietária do time na piscina e soltou algo como “nada mau para uma mulher que joga um bolão”. Era de se esperar que ao “jogar um bolão” a mulher fosse tão boa quanto um homem, se masculinizasse e aí deixasse de ser bela.

A beleza feminina paradoxalmente poderia transcender a visão, era um atributo que contagiaria os homens ao redor de sua portadora. Dick não precisou nem tirar os curativos dos olhos para perceber o quão linda era Nora nadando em *Saudade de teus lábios*. Ele canta e sorri com os olhos cobertos, demonstrando que estava apreciando a imagem que não enxergava. Em oposição a essa representação, nem o amor conseguiria fazer um homem enxergar a beleza de uma mulher, segundo *Absolutamente certo*. Zé, que adia seu casamento com Gina por anos, percebia sua noiva como uma mulher pura e, assim, não desejável e nem bela, deixando-se, inclusive, seduzir por outra mulher detentora de uma beleza sedutora irresistível. O exemplo, ainda que raro, demonstra, mais uma vez, a impossibilidade de se traçar padrões rígidos e exclusivos que sirvam de regra para os filmes da Sessão das Moças. Apesar de dialogarem na maioria das categorias, os filmes abriam portas para outras imagens.

A manutenção da beleza tinha receitas diversas, uma delas era o “sono da beleza”, que consistia em dormir para descansar a pele e, assim, acordar mais bela. O pretendente de Esther, em *Agora seremos felizes*, diz que ela não precisa desse artifício, muito menos apagar as

---

<sup>255</sup> Ibid. p. 186.

luzes por não ter descansado e achar que não estava tão bonita quanto poderia ser. Essa mesma personagem, vivida por Judy Garland, teve sua beleza utilizada como recurso narrativo. O diretor do filme, Vincente Minnelli, procurou filmar as imagens dos números musicais estrelados por Garland como se fossem quadros. A cada cena em que a atriz aparecia cantando, sua imagem estava enquadrada por molduras, como janelas e vãos.<sup>256</sup>



**Figura 25** O enquadramento da beleza. Cena do filme *Agora seremos felizes*

A beleza, por vezes, poderia estar associada ao perigo, ou melhor, ser utilizada como uma arma por mulheres perigosas. As *vamps*<sup>257</sup> tiravam os heróis de seu objetivo, os afastavam de suas namoradas e esposas e alteravam a ordem das coisas. A beleza feminina como perigo poderia significar atualizações cinematográficas de mitos clássicos de mulheres belas e perigosas como Salomé, Cleópatra, Dalila

<sup>256</sup> Informação trazida nos extras do DVD nacional.

<sup>257</sup> Segundo Edgar Morin, as *vamps* eram as personagens femininas cuja principal característica era o *sex appeal*. cf. MORIN, Edgar. op. cit. p. 7.

e, a primeira de todas, Eva.<sup>258</sup> O noivado de Zé tem sua crise acentuada em *Absolutamente certo* pela presença da exuberante Odete. A personagem vivida pela homônima Odete Lara tinha por missão atrapalhar a vida do rapaz. Em *Sempre em meu coração*, os conflitos se dão entre a jovem Lolita e a família de Marty. Ela beija forte, usa roupas muito decotadas e tinha namorado, até descobrir que Marty ganhou um carro. Seus interesses são claramente financeiros.

O suporte da beleza é o corpo e está ligada a gestos, posturas e formas de se apresentar. A Sessão das Moças apresentou um vasto repertório de gestos e expressões que pontuavam e marcavam, além de estilos de interpretação, formas desejáveis de homens e, principalmente, mulheres. O corpo é um dos principais elementos da arte cinematográfica. Antoine de Baecque afirma que o cinema formal é o registro do corpo no espaço.<sup>259</sup>

Se a centralidade do cinema é o corpo, pode-se dizer que seu foco são as mulheres.

A atriz é antes de mais nada densidade física, atração imediata, o que acentua a atenção para o seu corpo. E a diferencia também do ator, geralmente destinado à ação ou ao trabalho no cinema hollywoodiano: a sedução de um lado, a atividade do outro. A mulher nesse caso será mais cativante se a perturbação vier apenas de seus movimentos. As velhas dependências entre masculino e feminino continuam presentes no mito das estrelas.<sup>260</sup>

A pedagogia cinematográfica da Sessão das Moças apresentava um grande número de corpos femininos contidos, gestos breves e passos curtos. Eram representados, também, corpos dançantes com balés nos salões e nas piscinas, corpos esportistas e maternos, cada um produtor de uma comunicação peculiar. Apesar de comunicar, o simbolismo corporal não pode ser identificado como uma língua e, por vezes, chega

---

<sup>258</sup> Ver: FLORES, Maria Bernardete Ramos. Corpos perfectíveis: corpo e nação, territorialidades imponderáveis. In.: \_\_\_\_\_. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó: Argos, 2007.

<sup>259</sup> BAECQUE, Antoine de. Telas: O corpo no cinema. COURTINE, Jean-Jacques (org.) **História do Corpo 3. As mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 481.

<sup>260</sup> VIGARELLO, Georges. op. cit. p. 159.



a transmitir mensagens ambíguas ou mesmo herméticas para determinados grupos.<sup>261</sup> Ainda assim, o corpo pode ser responsável pela união social, ou pela sua confirmação.

A postura dos personagens era construída de tal forma a garantir marcações de geração, gênero e classe social. Os gestos comunicam, localizam e fazem parte da linguagem, complementar ou independentemente da oralidade. “O gesto é uma figura de ação, ele não é um simples acompanhamento decorativo da palavra.”<sup>262</sup> Entre os homens os gestos poderiam ser expansivos, braços abertos e movimentando-se, por vezes, de forma frenética. Se o homem fosse mediterrâneo a marcação se fazia ainda mais forte, mesmo sendo um rei, como em *É proibido amar*. De uma forma geral, as mulheres eram marcadas por gestos contidos, mãos calmas e posicionadas junto ao corpo. As mulheres mais pobres poderiam ser representadas com gestos expansivos e até agressivos, como o caso de *Cala a boca, Etelevina*. A personagem citada no título do filme, vivida por Dercy Gonçalves, era uma empregada doméstica que foi obrigada a se passar pela patroa. Como parte da construção narrativa para estressar a ideia de inadequação de posição, Etelevina, mesmo quando disfarçando ser a dona da casa, possui gestos bruscos, movimenta constantemente os braços em oposição aos gestos suaves de sua patroa. Mesmo ao dançar, as mulheres de classes ricas possuíam movimentos delicados e leves, como pode ser observado nos números de dança de *A alegre divorciada*.

---

<sup>261</sup> LE BRETON, David. op. cit. p. 44-7.

<sup>262</sup> *Ibid.* p.40.



**Figura 26 Gestos contidos em *A alegre divorciada***



**Figura 27 Gestos expansivos em *Cala a boca, Etelvina***

A contenção de gestos era reveladora das boas maneiras, as quais indicariam a classe social dos personagens. As/os espectadoras/es

da Sessão das Moças estavam expostos à lições dignas dos manuais de civilidade. Mesmo que as regras de etiqueta não fossem explícitas, era possível perceber que não ter modos era a mesma coisa que pertencer à classe mais pobre da sociedade. Ao menos é o que faz parecer *Sissi e Cala a boca, Etelevina*. À mesa, ensinava a mãe de Sissi, um rapaz não deve usar chapéu. O pai da princesa, para sua esposa, parecia um camponês pelo simples fato de não saber comer. Etelevina também entregava sua classe social à mesa. Dá-se indícios que ela não é a patroa e sim a empregada por fazer barulho ao sorver a sopa ou ao sentar-se com as pernas abertas. As refeições são o momento em que posições sociais são reveladas ou assumidas, as boas maneiras parecem definir mais as classes sociais do que o tipo de alimento presente nos pratos servidos. Não é o que se come que separaria o nobre do pobre e sim a forma que os sujeitos realizam a refeição, como se utilizam do corpo para tal ato.

Gênero e classe eram representados, assim, pelos corpos. A senhora que corrige a postura de uma jovem em *Saudade dos teus lábios* parece ter isso claro ao dizer a garota para não se curvar. O corpo ereto, delicado e suave nos seus gestos e posturas marcava o espaço dos personagens e a relação entre eles. Corpos masculinos e femininos poderiam se encontrar em duas ocasiões que se complementavam: na dança e no beijo. O primeiro caso era mais frequente e duradouro, ainda que fosse realizado de maneira gentil e por diversas vezes com os corpos bem separados. Em geral os corpos se encontravam na dança apenas com o toque das mãos. As mãos da mulher se encostavam no corpo masculino, uma sobre a mão dele e a outra sobre o ombro, enquanto uma das mãos do cavalheiro abraçaria as costas da dama. Era o máximo de contato possível entre os corpos. Os beijos pareciam parte da coreografia, seja no que diz respeito à suavidade do toque ou no enquadramento da câmera ao eternizar as cenas como uma pintura.

Se por um lado os corpos físicos pouco se encostavam, por outro o olhar pode ser um correspondente ao toque. Se os corpos não se aproximam vigorosamente, as trocas de olhares podem substituir o contato proibido aos corpos. David Le Breton afirma que na cultura afetiva o olhar possui a mesma conotação do contato físico: “Contemplar o outro é como tocá-lo de maneira simbólica, e disso decorre o imperativo de discrição que marca, em princípio, as trocas de olhares em nossa sociedade. O olhar é, inicialmente, um

comprometimento sobre o mundo.”<sup>263</sup> Em filmes em que o contato físico direto era quase inexistente, o olhar era o centro da ação de cenas amorosas ou íntimas. Por vezes, beijos de não mais de dois segundos de duração eram precedidos por uma quase interminável troca de olhar. A contemplação aproximava aquilo que as câmeras faziam questão de separar. Em muitas cenas, as palavras eram dispensáveis, como na sequência final de *Prisioneiro do Passado*, quando Irene reencontra Vincent no Peru. Os personagens representados por Lauren Bacall e Humphrey Bogart se encontram após um longo período de fugas se olham nos olhos e começam a dançar juntos. O olhar substituiu pedidos de desculpas, explicações, beijos e o convite à dança.

O corpo, além de ser a base da beleza, da virtude ou pecado e dos bons modos, era estendido por meio das roupas, maquiagem, penteados e adereços.

### **3.8. O HÁBITO FAZ O MONGE: VESTUÁRIO E ADEREÇOS**

A linguagem corporal, associada à verbal, é complementada pela linguagem visual proporcionada pelo figurino. A indumentária pode ser percebida como a mediadora entre corpo e cenário, ou ainda entre a obra e o/a espectador/a.

O figurino constituído é o primeiro espaço que o personagem habita e é de forma mais imediata o fator que condiciona diretamente o corpo e a postura, a gestualidade, a comunicação e interpretação de sensações e movimentos. Interliga também os modos de vinculação entre corpo e o entorno, neste caso, o espaço entre a tela e o espectador. (...) o figurino é uma linguagem e narra algo a respeito do personagem ali representado na tela do cinema. Cada elemento do figurino – a roupa, a maquiagem, o penteado e os adereços – utilizado no espaço corpóreo tem um sentido determinado, interligando o personagem com uma classe social, com um tempo fixado no presente, no passado ou no futuro, com a transformação do personagem ao longo do filme,

---

<sup>263</sup> Ibid. p. 12.

envelhecendo ou rejuvenescendo, ficando belo ou feio.<sup>264</sup>

Os filmes da Sessão das Moças apresentavam figurinos diversos, que auxiliavam os/as espectadores/as a localizar a ação no tempo e espaço, além de fazerem parte da narrativa variando a composição dos personagens quanto à classe, gênero, idade e personalidade. Podiam ser vistos na tela de pomposos vestidos de princesas europeias do século XIX aos simples trajes de empregadas domésticas brasileiras da década de 1950, de comportados maiôs aos extravagantes vestidos de baile. Além da composição dos personagens, o que já valeria a possibilidade de identificação de construção de moda ou modelos a serem inspirados para a próxima visita à costureira, as roupas chegaram a ser motivo de destaque em algumas narrativas das tardes de terça-feira.

Os figurinos, na grande maioria dos filmes, parecem ter sido construídos de tal forma a destacar as mulheres, poucos homens se sobressaíam pelas roupas e acessórios. Os ternos, fraques e roupas de caubói homogeneizavam os sujeitos que os vestiam mais do que destacavam. Em meio a exércitos de trajes escuros, os vestidos faziam com que as personagens femininas brilhassem pela simples presença em cena.

A beleza feminina era ainda mais destacada pelo figurino. A empregada doméstica Etelvina, ao ganhar um vestido da patroa afirma que “Com esse vestido vou fechar o comércio sem ser feriado”. A roupa seria o suficiente para atrair as atenções para ela, uma personagem interpretada por uma atriz que não era jovem e pesava mais que outras estrelas do período, ou seja, estava fora dos padrões de beleza das atrizes de cinema, mesmo no Brasil. O belo vestido era uma possibilidade de uma nova experiência, transformando e criando expectativas na personagem. O vestuário era, assim, algo tão importante e digno de atenção que uma roupa mal escolhida poderia causar constrangimento até em uma esposa no íntimo de seu lar, como em *O segredo das viúvas*.

---

<sup>264</sup> COSTA, Maria Auxiliadora Leite. O figurino no cinema. In.: DROGUETT, Juan Guillermo D.; ANDRADE, Flavio F.A. (org.). *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009. p.104.

A roupa une as mulheres, que por interesse ou admiração pode fazer com que estranhas venham a conversar e até desenvolver amizades. A jovem Phil, filha do comandante que estava insatisfeito por ter de ir ao Oeste estadunidense, logo se une a uma senhora que estava interessada em seu chapéu, em *Sangue de heróis*. A indumentária, que une as mulheres podendo até torná-las cúmplices, é representada nos filmes como algo essencialmente importante para elas. Em *O pai da noiva*, a jovem noiva considera cancelar o casamento, pois seu noivo teria feito algo imperdoável. Seu pai ficou preocupado e descobriu que o crime sem perdão cometido pelo rapaz era marcar a lua-de-mel para um local onde ele poderia pescar, o que impediria a noiva de usar as roupas que comprou para tal ocasião. Os planos da viagem dos dois eram diferentes e pareciam superiores a qualquer felicidade já vivenciada pelo casal ou a projetos futuros.

A maioria dos figurinos femininos era composta por roupas sóbrias em cenas ligadas às atividades do cotidiano. Os grandes vestidos eram destinados a cenas de dança, bailes, salões e festas. Personagens que fossem mães ou tivesse a intelectualidade ressaltada, no geral usavam roupas fechadas, escuras e discretas. A indumentária funcionava como marcação para o limite entre virtude e pecado e eram reflexo e parte das atitudes e personalidades dos personagens.

As intenções de algumas personagens em trair, roubar namorados e rivalizar com as mocinhas parecem ser proporcionais ao tamanho dos decotes dos vestidos. Em *Os irmãos corsos*, *Sempre em meu coração* e *Silêncio nas trevas* as antagonistas se vestem de forma impecável, mas com decotes muito maiores do que das mocinhas em perigo dos três filmes. Em *Candinho*, a irmã de criação do personagem título tem sua trajetória na narrativa marcada pela roupa que usa. No início, a personagem, apesar de já apresentar vinte anos de idade, se veste como uma criança, com vestido rodado e cabelos presos em forma de trança. A pureza da personagem é identificada com a infantilização de sua indumentária. Ao ir para a cidade grande usa um vestido grudado ao corpo e se torna uma prostituta. Ao retornar para a fazenda, a garota faz questão de deixar as roupas na cidade e se veste de forma discreta.



**Figura 28** A mãe intelectual em *A família do gênio*



**Figura 29** A vamp destruidora de lares de *Sempre em meu coração*

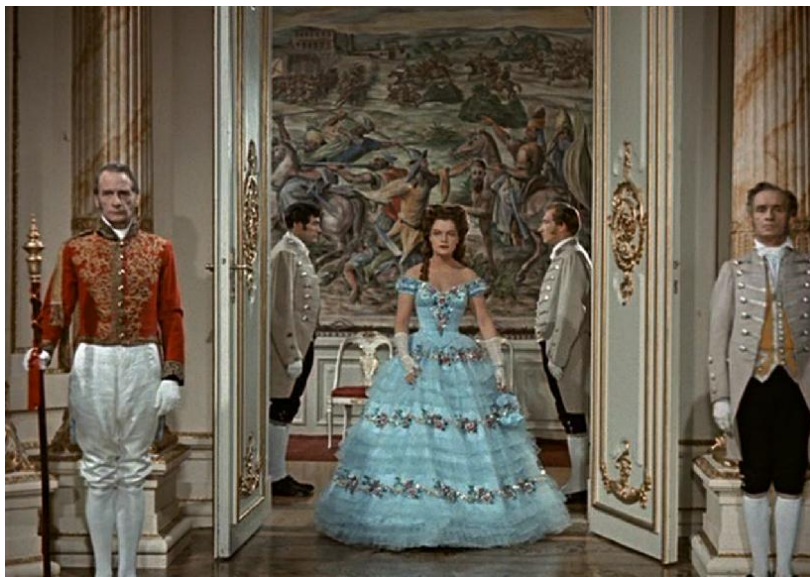




**Figura 30** Filoca infantilizada em *Candinho*



**Figura 31** Filoca se prostituindo em *Candinho*



**Figura 32** A princesa *Sissi*

Talvez o exemplo mais forte entre a construção de personagens virtuosas por meio da indumentária seja *As garçonetes de Harvey*. A história apresenta dois grupos de mulheres rivais: as garçonetes que dão nome ao título do filme e as dançarinas do salão. As primeiras sempre se vestem de forma discreta, inclusive com longos vestidos com fitas e babados que cobrem todo o corpo para dormir, e as segundas sempre com roupas muito curtas. Mesmo levando em conta que a história é ambientada no século XIX, as roupas das garçonetes chamam muito a atenção. Elas se vestiam para servir as mesas com um longo vestido preto, um avental que ia do pescoço à barra, punho branco e laço grande nos cabelos presos, lembrando um hábito de freira. As dançarinas usavam um vestido bem curto sem alças que por vezes parece um maiô, maquiagem pesada, um boá nos braços, bijuteria e um adorno de plumas nos cabelos. As garçonetes serviam os homens da cidade aguardando casamento, enquanto as dançarinas cantavam e dançavam no salão. Em uma das músicas essas últimas fazem menção a um rapaz encantador, que talvez até seja casado, mas que as fizeram se apaixonar de novo.

Ei, rapaz  
Rapaz encantador  
Meu coração dispara  
Quando você me encara  
Ei, rapaz  
O que a sua esposa faz?  
Se ela te esconde  
É melhor não dizer onde  
Dizem por ai  
Que muitos corações partiu  
Dizem que quando pisca  
As garotas mordem a isca  
Dizem que se quiser  
Faz as garotas chorarem  
Me avisaram desde o começo  
Por isso estou pagando o preço  
Ei, rapaz  
Rapaz encantador  
Meu coração dispara  
Quando você me encara  
Ei, rapaz  
Aceita um convite?  
Eu disse que nunca mais amaria  
Mas você é demais, rapaz!<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Tradução em português de acordo com as legendas apresentadas na versão em DVD.



**Figura 33** Garçonetes como freiras em *As garçonetes de Harvey*

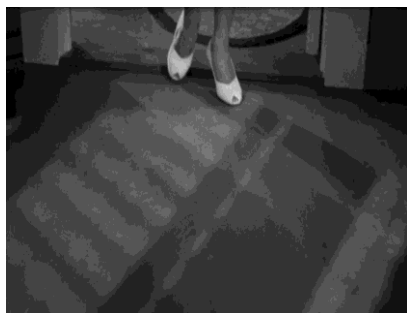


**Figura 34** As dançarinas de *As garçonetes de Harvey*

Os figurinos também marcavam modernidade e tradição. Em uma mesma cena era possível observar personagens diferentes marcadas pelo vestuário de forma antagônica. Enquanto a audaciosa Roberta, vivida por Marilyn Monroe em *O segredo das viúvas*, tomava sol de maiô, a recatada Connie estava no mesmo quadro com o cabelo amarrado, vestido longo com a cintura marcada, um casaco e brincos de pérola. Peças que lembram o guarda-roupa masculino são utilizadas na construção de personagens modernas e independentes. Calças compridas eram quase inexistentes nos filmes e as personagens que as vestiam geralmente eram qualificadas como a frente de seu tempo. *A alegre divorciada* era uma dessas mulheres modernas, buscava o divórcio, algo pouco comum para o período e que no Brasil não existia como lei, e usava calças. Mas o uso da calça estava ligado à sedução, era uma das armas utilizadas para atrair um advogado. As mulheres presentes em um baile de rock em *Absolutamente certo* também usavam calças, possivelmente para combinar com a novidade da dança no Brasil. A noiva de *O pai da noiva* por vezes fazia uso de um ou outro elemento que remetia ao vestuário masculino, como na primeira cena em que aparece no filme utilizando uma camisa xadrez. Sua mãe, por outro lado, usa um figurino que marca claramente a tradição, abusando dos colares e brincos de pérolas em contraposição a modernidade da filha. As cenas de todo o filme são marcadas pela roupa. Kay, a noiva, alterna entre o uso de roupas simples e outras luxuosas. As roupas mais elaboradas e elegantes são reservadas a momentos em que a presença da personagem é destacada como um grande acontecimento, auxiliadas pelas descidas da escada da sala de estar.

Mais do que elementos de composição de personagens, o figurino, a maquiagem e os objetos utilizados pelas mulheres poderiam também ser utilizados como marcação de cenas. Em uma bela introdução de personagem, Cora, de *O destino bate a sua porta*, é apresentada ao público por meio de um batom. O objeto cai aos pés do homem que procurava emprego no restaurante de seu marido e lentamente a câmera mostra a mulher, focando seus sapatos brancos, mostrando uma espécie de macaquinho curto até chegar à cabeça envolvida em um turbante. O mesmo batom marca a morte da personagem em um acidente de carro, quando a câmera mostra apenas o objeto caindo no chão do automóvel. Em um filme em preto e branco, a personagem vestia constantemente branco como forma de se destacar

dos demais personagens. Mas, na tentativa de assassinato do marido, Cora veste preto, como se antecipasse o luto.





**Figura 35** Sequência de *O destino bate a sua porta*. O batom apresenta a protagonista.









**Figura 36** Sequencia de *O destino bate a sua porta*. O bato e a morte da protagonista.

A Sessão das Moças também poderia ser uma grande aula de maquiagem e acessórios. Pintar as unhas para a professora de *A mocidade é assim mesmo* é um fato curioso e que deveria ter um objetivo específico. Uma das alunas esclarece dizendo que é para encontrar um rapaz, um pretendente. Outro objeto de desejo de personagens adolescentes eram os perfumes com spray, utilizados pelas meninas e trazidos como presentes de viagens, como em *Sempre em meu coração*. Os cabelos das mulheres em momentos afastados da intimidade estavam geralmente presos ou com penteados muito bem alinhados. A atenção dada aos cabelos era ressaltada e, segundo Vigarello, os cabelos são a confirmação do cuidado com a beleza.<sup>266</sup> Parte do enredo, eles poderiam estar trançados como de criança, como de Filoca em *Candinho*, presos com grampos ou coques, como de boa parte das personagens que eram mães, ou ainda assessorados por tiaras e coroas, como nas coreografias de Esther Williams.

Além das possibilidades de aprendizagem apresentadas aqui, as/os espectadoras/es da Sessão das Moças estavam em contato com uma profusão de imagens ligadas ao universo romântico, assistindo a verdadeiras aulas de namoros, casamentos, beijos e outras demonstrações de afeto, como será visto a seguir.

---

<sup>266</sup> VIGARELLO, Georges. op. cit. p. 159.



#### 4. ROMANCE DA MINHA VIDA: IMAGENS DO AMOR ROMÂNTICO

##### 4.1. AMOR DE MINHA VIDA: O AMOR ROMÂNTICO E A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Ao se unir os vinte anos de Sessão das Moças e seus quase mil filmes exibidos pode-se perceber linhas comuns que transformam a própria sessão em quase um gênero cinematográfico em si mesma. A despeito de raríssimas exceções, vários elementos costuravam esses filmes em tramas comuns, como visto nos capítulos anteriores. Se for para eleger um elemento presente na maioria dos filmes e com maior evidência entre eles, esse elo seria as representações do amor romântico. O romantismo permite que se perceba a Sessão como um grande filme a ser contado, com personagens a espera de um arrebatador encontro nas telas e fora delas. Como observado no Capítulo II, o amor era uma das formas de se arregimentar o público, fazendo com que os filmes fossem vendidos nos anúncios como românticos ou dedicados aos corações enamorados. As comédias, dramas, faroestes e até mesmo os filmes *noir* apresentados às terças-feiras estavam transversalizados de uma alguma forma por elementos do universo romântico. Os filmes da Sessão das Moças, assim, atuavam colaborativamente na construção de um possível imaginário romântico, compartilhando a temática com outros produtos destinados às mulheres do período, como livros, revistas e radionovelas. As películas forneciam, ainda, modelos de relacionamentos amorosos, tornando-se verdadeiras aulas de beijos, troca de afetos, cerimônias de casamento e de idealização de parceiros e parceiras.

Dessa forma, a ação pedagógica da Sessão das Moças não utilizaria apenas as emoções como ferramenta educativa ao se assistir a um filme, como também forneceria modelos e representações que atuariam na educação sentimental, ou na aprendizagem das próprias emoções. De acordo com David Le Breton, as percepções sensoriais e as emoções parecem surgir de uma intimidade secreta dos seres humanos, mas são também social e culturalmente modeladas.<sup>267</sup> As emoções, assim, obedecem lógicas que são pessoais e sociais.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> LE BRETON, David. op. cit. p. 9.

<sup>268</sup> *Ibid.* p. 116-7.

O desencadear das emoções é necessariamente um dado cultural tramado no âmago do vínculo social e nutrido por toda a história do sujeito. Ele mostra aos outros uma maneira pessoal de ver o mundo e de ser afetado por ele. O luto, o nascimento de uma criança, o fracasso num exame, uma brincadeira, a narrativa de um crime ocorrido nas redondezas, o anúncio de um aniversário, etc., provocam atitudes bem diferentes, de acordo com as circunstâncias e as condições sociais e culturais dos atores. A afetividade mistura-se a acontecimentos significativos da vida coletiva e pessoal, implicando um sistema de valores posto em prática pelo indivíduo e uma interpretação dos fatos conforme uma referência moral. (...) A emoção é a definição sensível do acontecimento tal como o vive o indivíduo, a tradução existencial imediata e íntima de um valor confrontado com o mundo.<sup>269</sup>

As emoções podem ser, então, aprendidas e reconhecidas nas telas como outras tantas representações sociais. As manifestações de sentimento presenciadas nas telas arregimentam os/as espectadores/as à narrativa por meio dos seus próprios referenciais emocionais, reanimando a memória afetiva. A emoção, dessa forma, se nutre do imaginário.<sup>270</sup> A repetição de tramas e representações pelos filmes da Sessão das Moças por duas décadas me fazem pensar numa dupla via de nutrição do imaginário. De um lado, a apresentação de filmes considerados adequados para uma audiência feminina trazendo elementos já conhecidos pela plateia e presentes na literatura, no rádio e em outros veículos endereçados às mesmas pessoas. Assim, era possível reconhecer imagens projetadas nas telas, mas que já faziam parte de um repertório familiar para parte da audiência. Por outro lado, os filmes da Sessão das Moças projetavam imagens que passariam a compor, colaborar ou competir com o mesmo repertório imaginário. A sessão era ao mesmo tempo produto de imaginário, por meio da identificação da plateia, e produtora, por meio da criação e construção. As temáticas, as tramas e as situações presentes nos filmes me permitem inferir que as

---

<sup>269</sup> Ibid. p. 117-8.

<sup>270</sup> Ibid. p. 252-3.

imagens reuniam grande quantidade de elementos ligados ao imaginário romântico.

A Sessão das Moças atuava de forma colaborativa com a construção de um imaginário, ou seja, com a elaboração de um repertório de representações diversas, mas que tinham as românticas como permanentes e presentes na grande maioria dos filmes.<sup>271</sup> Rosália Duarte afirma que muito do que se considera hoje em nossa cultura como amor romântico, fidelidade, sexualidade e família têm como referência significados que nasceram das relações construídas entre os espectadores e os filmes.<sup>272</sup>

As representações do amor romântico estavam presentes em narrativas das mais diversas. No filme *A família do gênio*, a protagonista Sra. Lilly, viúva, engenheira e mãe de doze filhos, vivia sendo cortejada pelo Sr. Harper. Apesar de não ter mais marido, a Sra. Lilly rejeita as propostas de um novo envolvimento amoroso, argumentando que não há espaço para isso. A independente atriz de *É proibido amar* passa a vida à disposição de um rei. A metáfora da mocinha à espera de um príncipe na trama é adotada de forma literal. Mesmo impossibilitado de ficar juntos, o principal casal da trama guarda um amor eterno que os impede de iniciar relações com outras pessoas. Ambas, atriz e engenheira, eram mulheres modernas, que enfrentavam o preconceito no trabalho e a desconfiança masculina, mas que estavam dispostas a viver apenas um grande amor na vida. Essa é a premissa do amor romântico, a possibilidade de ser experimentado apenas uma vez. Não há segunda chance e nem outra possibilidade de um novo amor para a vida. O homem ou a mulher que vai completar a vida do outro é apenas um, ou uma, em todo o mundo. Após a união, ela é vivida por toda a vida, tal qual o “felizes para sempre” dos contos de fada.<sup>273</sup> O amor romântico

---

<sup>271</sup> A noção de ligação entre imaginário e representação está presente nas obras de Bronislaw Baczko e Gilbert Durand. Para o primeiro, o imaginário é responsável pela construção de um sistema de valores, identidades, crenças e representações. Já Durand afirma que toda representação é construída por meio do imaginário. Ver.: BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989. V.5. p. 309. DURAND, Gilbert. **O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004. p. 41.

<sup>272</sup> Duarte, Rosália. Cinema e educação. p. 19.

<sup>273</sup> Ana Maria Machado e Moacyr Scliar, em debate sobre o amor na literatura, afirmam que ao se tomar os contos de fada como um todo as noções de amor e felicidade para sempre desaparecem, pois há grande quantidade de casamentos refeitos, com a imagem de madrastas e bruxas, e até filhos abandonados como João e Maria. Por outro lado, esses contos são anteriores as ideias de amor romântico, nascidas pós-Idade Média. Ver: MACHADO, Ana

parte do pressuposto da possibilidade de uma narrativa a dois. Nasceu junto com o romance, no século XVIII, o que aglutinou simbioticamente amor e narrativa. Por mais que tenha como característica a idealização do outro, confundida com a espera do príncipe encantado, o principal elemento do amor romântico é o processo de criação de uma narrativa biográfica mútua.<sup>274</sup>

Nos chamados “Anos Dourados”, o romantismo era considerado uma característica feminina.<sup>275</sup> A feminização do amor aumentaria a responsabilidade das mulheres por sua manutenção, bem como reservava a elas um espaço para quando fosse alcançado: o lar. O amor romântico estava, assim, aliado à domesticação das mulheres.<sup>276</sup> Dessa forma, foram endereçados às mulheres das décadas de 1940 e 1950 em Florianópolis os filmes que dialogavam com essa associação entre elas e romantismo. A tônica dos filmes era clara e muito diferente das demais sessões de cinema.

No filme *Ziegfeld follies*, exibido na Sessão das Moças em 10 de outubro de 1950, o amor era apresentado em canção como algo duradouro e que transformava o mundo em um lugar melhor. O amor seria o sinônimo de beleza feliz e seria trazido pelo outro elemento do casal. Em outra canção, no mesmo filme, o amor é visto como algo possível de ser vivido de forma diferente pelas pessoas, podendo ser sofrimento ou alegria. Mas, de forma geral, o amor é apresentado nos filmes como algo que vale a pena e que justifica sacrifícios. Em *A alegre divorciada*, como visto no capítulo anterior, o amor justificava a união entre um homem em uma mulher em busca do divórcio de seu primeiro marido. Em *Levada da Breca*, o personagem principal passou quatro anos trabalhando na montagem da ossada de um dinossauro, até que, na sequência final do filme, Susan derruba tudo de forma desastrosa. A “levada” foi logo perdoada, pois no mesmo momento os dois declararam o seu amor no alto do monte de ossos.

O amor paixão também foi representado nos filmes, principalmente no que diz respeito aos problemas que pode causar. Para Anthony Giddens:

---

Maria; SCLiar, Moacyr. **Amor em texto, amor em contexto: um diálogo entre escritores.** Campinas/ São Paulo: Papirus/7mares, 2009. p. 16-18.

<sup>274</sup> GIDDENS, Anthony. op. cit. p. 50-57.

<sup>275</sup> BASSANEZI, Carla. op. cit. p. 618.

<sup>276</sup> GIDDENS, Anthony. op. cit. p. 54.

O amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar suas obrigações habituais. O amor apaixonado tem uma qualidade de encantamento que pode ser religiosa em seu fervor. (...) O amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma; arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios.<sup>277</sup>

O afastamento das atividades cotidianas por conta da paixão foi apresentado em alguns filmes da Sessão das Moças como algo perigoso. A exemplo disso, o filme *Prisioneiro do passado* revela em seu final que a verdadeira vilã era Madge, uma mulher tomada doentamente pela paixão. Por conta dela, a personagem se afastou da ética cotidiana e matou em nome do sentimento que a sufocava. A paixão a tornava possessiva, inclusive cogitando a possibilidade de matar o alvo de seu afeto para que não fosse de mais ninguém. O amor romântico, ao contrário, deixava a vida mais bela e, por ser narrativo, até um pouco sofrimento era aceitável, compondo uma de suas facetas.

Se o amor paixão tinha entre seus sintomas o fato de cegar as suas vítimas, o amor romântico também possuía elementos possíveis de serem reconhecidos em seus detentores. O sentimento provocava sintomas que eram comuns aos envolvidos.<sup>278</sup> O avô, personagem principal de *Do mundo nada se leva*, explicou a sua neta que o principal sintoma do amor é deixar as pernas bambas. Em *O último refúgio*, o amor sentido pelo personagem principal é externado por sorrisos solitários dentro de seu carro. Sorrir sozinho e ficar com as pernas trêmulas eram sintomas saudáveis de um nascente amor. A paixão era capaz de causar consequências mais perigosas para os indivíduos. Frank, em *O destino bate a sua porta*, coloca a relação que tinha com a esposa de seu patrão em risco ao parar de comer. Para o dono do bar, não se

---

<sup>277</sup> Ibid. p. 48.

<sup>278</sup> Cf. LE BRETON, David. op. cit., e já mencionado aqui sobre a socialização das representações das emoções.

alimentar era sintoma de que o rapaz estava apaixonado, ou seja, sinal de que Frank se afastava das obrigações cotidianas.

O amor romântico nasce necessariamente no primeiro encontro, tem seu auge no casamento e a continuidade pelo restante da vida. Esse amor narrativo se parece muito com a maioria dos enredos dos filmes da Sessão das Moças. Com exceção de raros filmes ligados a outras formas de construção cinematográfica, a maioria das obras exibidas era construída nos moldes do que se convencionou chamar de cinema clássico. Tal qual o amor romântico, os filmes eram marcados pela linearidade das narrativas e pela centralidade nos personagens.

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou uma derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causador é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. (...) O personagem mais “especificado” é, em geral, o protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público.<sup>279</sup>

No geral, os filmes produzidos na perspectiva do cinema clássico se utilizam dos elementos narrativos, como efeitos sonoros, figurinos e cenários, a fim de exacerbar o realismo da produção. A história é narrada de tal maneira que os/as espectadores/as podem se sentir como se uma peça teatral estivesse sendo encenada em sua frente. O objetivo a ser alcançado pelo personagem, como afirmado por David Bordwell, seria desenvolvido de forma linear para que pudessem ser claramente identificados o começo, meio e fim do filme. Rosana Kamita

---

<sup>279</sup> BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In. RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional**. op. cit. p. 278-9.



acredita que esses elementos podem estar associados a papéis de gênero, visto que a perspectiva adotada pela produção era masculina.

O “modelo” de cinema produzido para ser consumido oferece uma narrativa linear, delimitada em começo, meio e fim. Geralmente são protagonizados por homens ou por mulheres a partir de uma perspectiva masculina. O protagonista passa por uma série de obstáculos que são ali depositados justamente para valorizar sua conquista final. A partir desse “modelo”, o filme tem como resultado a casualidade, uma sucessão de acontecimentos que se encadeiam de maneira mais ou menos previsível, encaminhando para um final “fechado”. Ou seja, baseia-se em uma estrutura pré-definida e que obedece a um pacto com o espectador que vai ao cinema esperando assistir justamente a um filme assim, estabelecendo essa via de mão dupla que prescreve o cânone narrativo cinematográfico. Outros elementos são fundamentais para efetivar esse modelo, como os cenários, figurinos, iluminação, som, entre outros, que colaboram para criar o efeito de realidade, responsável, em grande parte, por fazer com que o público se deixe encaminhar, muitas vezes, passivamente, ao discurso. Aos personagens masculinos são geralmente atribuídas qualidades de autonomia, coragem, capacidade de decisão; já as personagens femininas são em sua maior parte românticas e dependentes.<sup>280</sup>

Assim, o amor romântico e a narrativa clássica do cinema se confundem. Além de ambos beberem na fonte do teatro e literatura romântica dos séculos XVIII e XIX, seus elementos podem, por vezes, ser intercambiáveis. Nos filmes construídos por meio da narrativa clássica, os primeiros minutos, em geral não mais do que 10 ou 15% do tempo total de duração, são fundamentais para a localização da trama, a apresentação dos personagens centrais e o surgimento do conflito

---

<sup>280</sup> KAMITA, Rosana. op. cit. p.77-8.

principal. Em sua maioria, durante esse período, é possível inferir o desenrolar de toda a história, incluindo o seu desfecho.

Se os primeiros momentos são essenciais em uma narrativa cinematográfica clássica, na narrativa amorosa eles são determinantes. O amor romântico pressupõe uma atração instantânea, o chamado amor a primeira vista. Esse fascínio não tem relação com impulsos sexuais ou atração física, mas é uma possibilidade de intuitivamente se apreender as qualidades do outro. O primeiro olhar faz parte de um processo de comunicação, de visualização de alguém que passará a se tornar a vida de outro.<sup>281</sup> Nos romances iniciados na tela da Sessão das Moças, o primeiro encontro era fundamental. Em muitos filmes, para compor a trama, a primeira vez que o casal principal se encontrava era repleta de situações, armadilhas e tentativas de se disfarçar a atração de forma antipática. Apesar de a plateia já saber de antemão como o casal terminaria, era preciso aguardar a felicidade e a união eterna da cena final. Mesmo quando o casal se decidia pelo amor logo no início, a felicidade era sempre posta à prova por elementos diversos da trama.

O primeiro encontro do casal principal de *A alegre divorciada* é apresentado de forma cômica. Ao desembarcar de um navio, a garota que inspira o título do filme tem sua saia presa a um de seus baús. Os funcionários do porto não prestam a atenção nela e a jovem precisa ser ajudada por um estranho, que rasga o vestido. Ela se mostra com pouco interesse pelo rapaz, que em troca do casaco, recebe o endereço dela. Ele se diz enfeitado pela primeira vez na vida. O amor é mostrado como algo que não se pode controlar e nem fugir. O feitiço uniria o casal, mesmo que ela ainda não soubesse, e determinaria o destino dos dois. Ao se levar em consideração que para o amor romântico o primeiro encontro é definitivo e fundamental para o nascimento do amor, a metáfora do feitiço faz todo sentido, ainda mais em função do rapaz ter confessado sentir isso pela primeira vez.

Por mais que as situações que levaram o casal a se conhecer fossem confusas ou conflituosas, seus envolvidos sempre traduziam no olhar o interesse, ainda que verbalizassem o contrário. Em *A família do gênio*, os encontros são destinados às filhas da protagonista, pois essa já havia tido o seu único amor. Ernestina chega a suspirar após o primeiro encontro com um jogador de futebol. Sua irmã confunde um médico com um barbeiro, que logo se interessa por ela, sem nem ao menos tecer uma longa conversa. Confusão e engano também marcaram o

---

<sup>281</sup> GIDDENS, Anthony. op. cit. p. 51.

nascimento do amor entre *Sissi* e o imperador austríaco. A jovem princesa pescava quando prendeu o anzol no futuro esposo. Em vez de ficar irritado, ele a convida para dar uma volta e ela não reconhece o primo monarca, prometido a sua irmã. A partir desse momento, surge o conflito da protagonista: abdicar de sua felicidade em nome da irmã ou tentar ser feliz em uma relação não esperada pela família de ambos.

Nos filmes românticos e, especialmente, nas comédias românticas, o conflito passa a ser praticamente um elemento obrigatório na narrativa. Em *As garçonetes de Harvey*, a protagonista vai para o Oeste dos Estados Unidos após responder um anúncio de casamento em um jornal e trocar cartas com quem o publicou. Ao chegar à pequena cidade, Susan, interpretada por Judy Garland, não sentiu atração pelo seu noivo, o que pareceu ser recíproco. A situação piorou quando a jovem descobriu que as cartas eram escritas pelo dono do salão da cidade e, ao tomar satisfações com ele, por um instante os olhares se trocam e denunciam o final da história. Por mais que ela o tratasse mal, não aceitasse seu dinheiro para voltar à cidade natal e saísse correndo, o amor entre os dois estava ali selado. Na comédia *Levada da breca*, um falso desinteresse inicial também tenta esconder o nascente amor entre o casal protagonista. Outra Susan, essa vivida por Katharine Hepburn, acerta a bola que estava sendo jogada por David durante uma partida de golfe e, ao deixar o local, usa o carro dele também. Ao perguntar se existe algo que não seja dele, o rapaz dá graças a Deus por ela não ser sua. O segundo encontro é ainda mais confuso. David escorrega em uma azeitona derrubada por Susan, rasga seu smoking, mas ainda assim tenta protegê-la dos olhares curiosos. A partir desse momento, a narrativa sempre os aproxima. Por mais que os dois pareçam ter se odiado desde o início, ele inclusive era noivo de outra mulher, ambos não puderam se livrar da atração proporcionada pelo primeiro olhar.

Por vezes o primeiro encontro era discreto, mas também definitivo. Em *Galante aventureiro*, uma grande confusão aproxima o casal central, mas ambos não trocam palavras, apenas um olhar muito discreto, quando o dono do bar e administrador da justiça na pequena cidade do Velho Oeste cria conflito com ambos por motivos diferentes. Era esse tipo de situação que Esther, de *Agora seremos felizes*, tentava evitar. A jovem havia se interessado pelo vizinho, mas não queria se apresentar para ele. Esther acreditava que o primeiro encontro deveria ser realizado de uma forma muito romântica para que fosse lembrado para sempre. Talvez, além de recurso narrativo, os arreatadores

primeiros encontros, quer fossem confusos ou românticos, tivessem essa função, a de pontuar a história e, dentro de um imaginário romântico aqui semeado pela própria Esther, se tornar um momento inesquecível.

Para retardar a felicidade do casal e tentar segurar a plateia, por vezes era preciso separar um par que inicialmente já havia se formado. Em *As garçonetes de Harvey*, após várias renúncias e o esperado beijo, Susan não aceita ir embora com o dono do salão. Aparentemente não é dada nenhuma justificativa, apenas adiada a união definitiva do casal. Em *A alegre divorciada*, os desencontros são ocasionados pela própria inexperiência do casal em tentar armar um flagrante para o marido da protagonista. Ambos caem em desconfianças proporcionadas por eles mesmos. Em *Agora seremos felizes*, os desencontros são marcados ao longo da narrativa, seja pela possibilidade de mudança de cidade pela família de Esther, seja pela mentira da irmã mais nova, que inventou que o pretendente da irmã havia tentado matá-la. De qualquer forma, por mais que o primeiro encontro fosse determinante, a manutenção da narrativa a dois se dava pelas mais diversas formas de sedução.

#### **4.2. SEDUÇÃO: MANIFESTAÇÕES DE INTERESSE ROMÂNTICO**

A sedução era uma das estratégias do amor romântico, ou melhor, a prática de cortejar.<sup>282</sup> Por mais que o primeiro encontro aproximasse o casal e indicasse o surgimento do amor, era preciso torná-lo real. Os filmes demonstram também que se fazia necessário, utilizando-se da sedução, demonstrar para a parceira ou parceiro que não haviam acreditado ou caído nas armadilhas de Cupido. A sedução também poderia ser uma arma utilizada para fazer crer que o amor existia, ou ainda para tirar algum tipo de vantagem de um/uma jovem inocente.

Homens e mulheres eram representados de forma diferente nos filmes da Sessão das Moças no que diz respeito à sedução. A primeira vista, o ato de cortejar parece ser uma atividade masculina, responsabilidade e atribuição dos homens. Uma análise um pouco mais cuidadosa permite inferir que ambos participavam do processo, mas com papéis e funções diferentes. A sedução masculina por vezes era mais invasiva e até grosseira. Às mulheres cabiam técnicas que deixassem transparecer que a situação acontecia por acaso, que a sedução não era o objetivo.

---

<sup>282</sup> Ibid. p.36.

As técnicas masculinas de sedução faziam com que os homens variassem entre o predador, o matador do tempo das cavernas, e o sutil galanteador romântico, tudo de acordo com as mulheres. Eram elas a serem seduzidas que indicavam, de acordo com a sua personalidade, a forma como seriam conquistadas. O bandido frio e por vezes grosseiro, interpretado por Humphrey Boggart em *Último refúgio*, era delicado quando necessário para a sedução da amada. Ao contemplar a noite com a jovem Velma, ele aponta para o céu, explicando astronomia. Ao repousar a mão que indicava os astros, o personagem de Boggart encosta na mão de Velma, fazendo parecer um acidente. Ela começa a enxergar poesia no céu após a união das mãos. A independente Maria de *Bonita como nunca*, que não queria casar e achava que as tradições não precisavam ser seguidas, começou a mudar de ideia após receber flores. Era seu pai que as enviava para que a moça pensasse que tinha algum admirador secreto e começasse a considerar a ideia de um casamento. O pai de Maria devia saber que essa forma de sedução masculina fazia com que a mais resistente das mulheres cedesse aos encantos masculinos. Se as flores viessem acompanhadas de um homem montado em um cavalo e em uma armadura como um príncipe dos contos de fada nenhuma mulher resistiria. Maria cede aos encantos de Robert Davis e ao seu pedido de casamento depois que ele aparece em uma serenata vestido como tal. Mesmo as mulheres mais fortes e decididas parecem não resistir aos elementos tradicionais de sedução em um romance: as flores e a serenata.



**Figura 37** Fred Astaire como cavaleiro em *Bonita como nunca*

Enquanto algumas mulheres preferiam a sutiliza e o romance proporcionado pelos homens, outras pareciam não fazer diferença entre um carinhoso e um grosseiro. Ao menos é o que permite inferir uma das primeiras canções apresentadas em *Ziegfeld follies*. A música interpretada por uma mulher diz que a glorificação feminina demonstrada na canção anterior a dela é desnecessária e que ela quer mesmo é um belo homem como o ator Van Johnson.

(...) Traga o que conseguir para mim  
 Traga-me um para me animar  
 Traga-me um príncipe no cavalo  
 Ou escuro ou claro  
 (...)  
 Traga um macho que não seja frágil  
 Traga um macho das cavernas<sup>283</sup>

Ainda que a canção não seja regra e indique mais uma falta de homens para namorar do que as preferências da mulher, é possível inferir na plasticidade de tratamento dos homens com as mulheres dos filmes. Enquanto algumas eram esperadas com flores, outras recebiam pontapés, como em *Último refúgio*. Essas situações eram raras e apresentadas como pontos de conflito na narrativa, demonstrando a personalidade de personagens que em breve receberiam o seu castigo.

Por vezes, a sedução era uma forma de contar vantagem entre os amigos. No filme *A bela ditadora*, a dupla de jogadores formada por Frank Sinatra e Gene Kelly além de jogar beisebol se apresentava em teatro de Vaudeville. Quando retornavam das turnês, os companheiros jogadores esperavam para ouvir as histórias de sedução da dupla. Embora o personagem de Sinatra seja construído como mais romântico, beirando o efeminado, e o de Kelly como um sedutor crônico, no início da trama, ambos dividem uma canção sobre seus casos durante as viagens com o teatro.

Beije uma garota no velho Wyoming  
 Ela montava um cavalo selvagem num show do  
 Oeste Selvagem  
 Quando eu disse: “Benzinho, cansei de vagar”

---

<sup>283</sup> Here's to the ladies. Tradução livre de acordo com as legendas disponíveis em <<http://www.opensubtitles.org/pb/subtitles/3136690/ziegfeld-follies-pb>> Acesso em 20.01.2010.

Ela disse: “Nós começamos agora”  
Suspirou: “Não nos separaremos”  
“Mas eu a deixei sofrendo no rodeio”  
(...)  
Sem dúvida  
Eu a deixei sofrendo no rodeio  
Eu beijei uma garota em Boise  
Isso fica em Idaho  
Onde crescem as batatas  
Fui embora e seus soluços eram barulhentos  
Eu disse: “Até mais ver” e  
Pulei no cargueiro mais próximo  
Deixe-a segurando uma batata em Idaho  
(...)  
Beijei uma garota em Poughkeepsie  
É onde foi fundada a faculdade de Vassar  
Ela não podia estudar  
O amor a deixava tonta  
Seus professores não a passavam  
Então ela ligou o gás  
E agora a garota mais doce de Vassar está no chão  
frio  
Sem dúvida  
Sem dúvida, o garoto é um cão de caça  
(...)  
Conheci uma garota quando chegamos em  
Manhattan  
Uma gata deliciosa vestida em seda e laços  
Seus olhos eram estrelas e sua pele era de cetim  
Disse-lhe como sentia sua falta daí ela balbuciou  
Então, pensei em beijá-la, mas ela me deu um tapa  
no rosto  
(...)  
Sem dúvida, alcancei a primeira base  
(...)  
Eu beijei uma garota no Mississippi  
Uma bela do sul chamada Emmy Joe  
Esse era o nome dela?  
Achei que uma vez o amor me deixou insensato  
Ela me chamou de sete da sorte  
Disse que meus beijos eram do céu  
Daí eu soube que ela tinha onze anos e eu tive que  
ir  
(...)



Sem dúvida, os garotos causaram furor  
 Sem dúvida  
 Sem dúvida  
 Somos quentes como fios elétricos  
 Mais que incêndio na floresta  
 E o maior par de mentirosos  
 Mentirosos?  
 Que diabos?  
 Somos o maior par de mentirosos dos EUA<sup>284</sup>

Embora assumissem que eram mentirosos, a dupla se mostra orgulhosa pela sedução na canção. Parecem mais interessados em seduzir do que em construir relações, são indiferentes ao sofrimento, aos choros e até ao suicídio. Na ânsia em seduzir, nem mesmo uma garota de onze anos de idade teria escapado, sendo beijada pelo personagem de Gene Kelly. Dentro da invenção da história, a garota só foi deixada por revelar sua idade, não tendo sido descoberta antes por Kelly, sendo inclusive beijada por mais de uma vez. A canção, bem como toda a construção da cena, com os jogadores de beisebol observando atentamente a dupla cantar, faz pensar que, no caso de conquistadores que não tinham a intenção de namorar ou casar, mas apenas de conseguir mais uma mulher para seu repertório, o ato de contar para os amigos era importante. Parece que a sedução só se confirmaria, se validaria, ou serviria para a construção da fama do galanteador, quando verbalizada para o grupo. Ainda que uma sucessão de conquistas inexistentes, a canção só existiu por conta da fama dos dois jogadores que narram suas aventuras amorosas por pedido dos companheiros. Partir o coração das mulheres era motivo de se contar vantagem e obter pontos junto aos colegas.

Poucas mulheres conseguiam resistir a um bom galanteio como os do personagem de Gene Kelly em *A bela ditadora*. A responsável pelo time, que inspirou o título do filme em português, era disputada por dois homens, um que transpirava romantismo e outro que tentava conquistá-la na conversa. Apesar de ficar muito mexida com o jogador de beisebol romântico, a ditadora não conseguiu escapar dos galanteios do outro e termina o filme ao lado do personagem de Gene Kelly. Entre os homens, a capacidade de seduzir as mulheres por meio da conversa

---

<sup>284</sup> Conforme a tradução apresentada nas legendas da versão em DVD de *A bela ditadora*.

parece ser tão ou mais eficiente que demonstrações românticas. Quando o primeiro encontro não é forte o suficiente para unir o casal, os galanteios podem ser uma forma de recuperar a atenção que talvez não tenha existido na primeira vez que o casal trocou um olhar.

Outro fator que encantava as mulheres e deixavam os homens irresistíveis era o talento para a música. Na primeira cena de *Amor da minha vida*, Ellen, interpretada por Paulette Goddard, já demonstra interesse pelo trompetista personificado por Fred Astaire. A cada vez que Ellen tente resistir às investidas dos dois personagens principais, eles utilizam a música para deixá-la vulnerável. O talento e a música parecem um verdadeiro ímã para as mulheres. Em *Saudade dos teus lábios*, Nora fica atraída por Dick quando o vê cantar e a situação acontece igualmente em *Ziegfeld follies* quando todas as mulheres presentes no salão se deixam seduzir pelo cantor. Visto que o amor presente em todos os filmes da Sessão das Moças era exclusivamente heterossexual, os homens presentes no salão não entendem o fascínio exercido pelo cantor. A música como forma ou auxílio para sedução parece ser uma das razões para que muitas histórias de amor apresentadas nos filmes da Sessão das Moças tivessem seu início nos salões, em meio a números de dança, bailes e orquestras.

As mulheres também tinham a sua parcela de responsabilidade e seu papel nos jogos de sedução. A personagem central de *A mocidade é assim mesmo*, vivida por Elizabeth Taylor ainda criança, não entende esse tipo de situação em que sua irmã está envolvida. Para essa última, era preciso ignorar o rapaz o qual estava interessada para chamar a atenção dele, cumprimentá-lo seria uma humilhação. Ao contrário dos homens, que por meio do galanteio confessavam seu interesse, as mulheres deveriam, paradoxalmente, não esboçar nenhuma reação para que assim fosse identificada alguma tensão. Outra forma de atração das mulheres era deixar os homens pensarem que eles eram mais inteligentes do que elas. Durante a festa de casamento da irmã mais velha de *Bonita como nunca*, sua mãe a aconselha a não parecer inteligente na lua de mel. Por diversas vezes, as mulheres precisavam esconder a inteligência ou se fazerem de desentendidas para não assustarem os homens nos quais estavam interessadas.

Os filmes exibidos na Sessão das Moças levam a acreditar em um duplo papel exercido diferentemente por homens e mulheres nos jogos de sedução. Enquanto eles seriam responsáveis pela sedução de forma verbal ou por meio de presentes e serenatas, elas deveriam atrair

esses homens, mas os levando a pensar que a situação não estava ocorrendo, ou que eram eles que estavam no controle. As mulheres não seduziam os homens por meio de palavras ou deixando explícito o interesse e eles deveriam indicar claramente a atração que sentiam por elas. A sedução feminina era muda.

#### **4.3. O ECO DE UM BEIJO: MANIFESTAÇÕES DE AFETO**

Ainda que o objetivo do amor fosse a oportunidade de uma vida a dois marcada com a celebração do casamento, o ponto alto dos filmes românticos são aqueles em que o casal apaixonado se une por meio de um beijo. Nos filmes da Sessão das Moças, os beijos indicavam o máximo de carinho possível trocado entre duas pessoas. Em muitos filmes, eles eram inexistentes ou apenas sugeridos por meio da aproximação dos rostos. No que diz respeito ao cinema produzido nos Estados Unidos da América e responsável pela maior parte dos filmes exibidos na sessão, as obras deveriam respeitar o rigoroso Código Hays, o qual foi elaborado em 1929 e aprovado em 1934, vigorou por mais de trinta anos e sofreu alterações em 1953, 1956, 1963 e 1966.<sup>285</sup> O código criado pela Associação dos Produtores e Distribuidores de Cinema da América estabelecia diretrizes para a produção de filmes e cenas sobre representações de violação da lei, sexo, blasfêmias, delitos, nudez e até procedimentos cirúrgicos. Quanto às cenas de amor e sexo, os filmes deveriam preservar a santidade do lar e do casamento. Além disso, a vulgaridade não poderia ser demonstrada como algo corriqueiro e aceito e as cenas passionais deveriam ser evitadas quando não fossem essencialmente importantes para a compreensão da trama. Os beijos excessivos e os que fossem lascivos demais, além de fortes abraços e posições e gestos sensuais não poderiam ser mostrados nas telas. As cenas no interior dos quartos deveriam ser orientadas pelo bom gosto e sutileza e as camas separadas. Além disso, os casais não poderiam aparecer deitados juntos em uma mesma cama.<sup>286</sup>

Mesmo com tantos limites impostos por esse tipo de censura, os filmes ainda conseguiram espaço em suas tramas para as aguardadas demonstrações de carinho e afeto entre os heróis, configurando-se em uma das formas de as garotas aprenderem a beijar<sup>287</sup>. Nos filmes da

<sup>285</sup> VALE, Alexandre Fleming Câmara. op. cit. p. 157.

<sup>286</sup> ENFIELD, Julie. *A história íntima do beijo*. São Paulo: Matrix, 2008. p. 201-2.

<sup>287</sup> BASSANEZI, Carla. op. cit. p. 621.

Sessão das Moças, pouca variação foi encontrada com relação aos beijos e o período em que foram produzidos e/ou exibidos. As origens diversas dos filmes também não indicaram alterações expressivas na intensidade das manifestações de afeto projetadas. No geral, os carinhos exibidos nas telas eram breves, os beijos discretos e as indicações de sexualidade eram praticamente inexistentes.

Os beijos dos filmes exibidos eram representados como momentos especiais na história dos personagens, eram construídos como pontos de inflexão na história, unindo um casal distante, causando conflitos, selando relações e fechando a trama. Em *As garçonetes de Harvey*, o primeiro beijo é dado pelo casal protagonista depois de mais de uma hora de filme. Após passar por diversas situações que a deprimiram, Susan vai a um vale para ficar sozinha. Trent a persegue e diz que aquele não é lugar para uma mulher, pois ela pode se machucar e ninguém vai poder ajudá-la. Ela começa a falar das belezas de seu estado de origem, Ohio, e ele a interrompe com um beijo, questionando se na sua cidade natal também tinha isso. Após o primeiro beijo, o casal que vivia em constante conflito se une e passa a outra metade da narrativa tentando se acertar.

Nora, de *Saudade de teus lábios*, conhecia a principal característica dos beijos: o fato de serem inesquecíveis. O próprio título em português aponta para a impossibilidade de se esquecer um beijo apaixonado. Após o primeiro desencontro entre o casal protagonista e o grande show de Nora, Dick vai encontrá-la nos bastidores quando escuta dela que ela não se lembra de quem ele é. Dick a beija e no mesmo momento a nadadora o reconhece, mesmo demonstrando que não gostou do que ele fez. Os beijos são únicos, pessoais e inesquecíveis. Isabelle também descobre que um dos irmãos gêmeos de *Os irmãos corsos* estava se passando pelo outro por meio do beijo. Tal qual uma impressão digital, os beijos são marcas únicas de cada indivíduo.

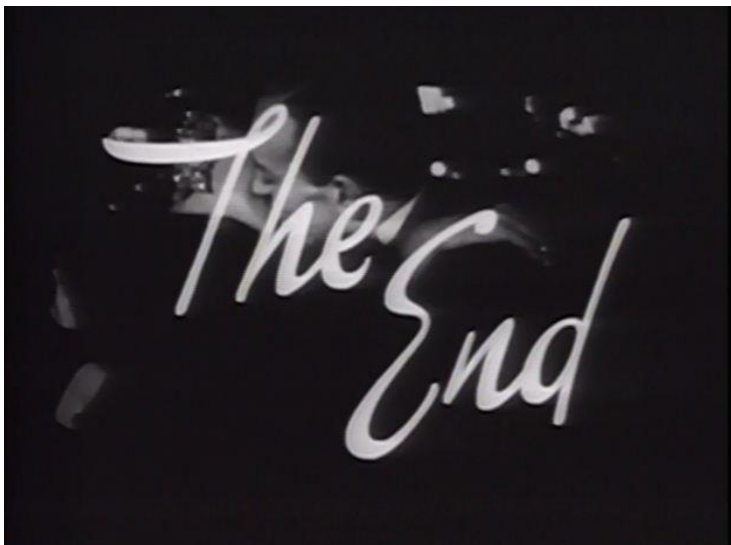
Além de revelar seus verdadeiros portadores, os beijos poderiam ser um eficiente teste para o amor. Em *A bela ditadora*, o personagem interpretado por Frank Sinatra passa todo o filme tentando conquistar a dona do time, mas apenas no final ele é posto a prova. Ao beijar Esther e Shirley percebe que esteve enganado o tempo todo, que a segunda é a mulher que ele quer. Apesar de ser uma situação inconveniente, Shirley não se mostra nem um pouco desconfortável e aceita o jogador de beisebol.

Os filmes da Sessão das Moças podem ser percebidos como aulas de etiqueta do beijo. Os/as espectadores/as poderiam aprender, por exemplo, que existem lugares próprios para o casal manifestar o seu afeto. Para muitos, em público tal situação jamais deveria ser permitida. Ao ser beijada no rosto pelo seu namorado em uma estação de trem, uma das filhas da engenheira, de *A família do gênio*, afirma que ali ele não pode fazer isso. Ao beijar a sua assistente e noiva em razão da felicidade que estava sentindo ao conseguir o último osso para completar um dinossauro, o paleontólogo de *Levada da Breca* ouviu dela que há hora e lugar para tudo. Por mais felizes que os casais estivessem, era preciso conter o ímpeto do beijo em nome da adequação moral. Por meio do filme *É proibido amar*, os/as espectadores/as passariam a saber que em mulheres solteiras o beijo deveria ser dado nas mãos. Da mesma forma, em *Agora seremos felizes*, aprenderiam que não pode existir beijos entre o casal antes do noivado. Esther esperava ser beijada por John e foi alertada pela irmã Rose, a qual disse que os beijos não podem acontecer antes do pedido oficial de casamento porque os homens querem mulheres com frescor. Seguindo essa regra, Esther só beija John quando esse a pede em casamento. O beijo, assim, passou a selar a união formal entre os jovens.

Os beijos no rosto parecem não ficar muito atrás daqueles aplicados nos lábios. Apesar de não ter uma marca forte de celebração, eles também indicavam união e fascínio entre os seus participantes. Em *A mocidade é assim mesmo*, Ted se despede de sua pretendente com um beijo no rosto. Encantada, a jovem passa o restante da cena com uma das mãos sobre a face. Em *Cala a boca, Etelevina*, filme brasileiro não afetado diretamente pelo Código Hays, o casal troca um beijo no rosto. Em *Saudade dos teus lábios*, o beijo no rosto marca a despedida entre os protagonistas. Em todos os casos, esse tipo de beijo não representa o corriqueiro trocado entre amigos e parentes, todos estavam imbuídos de paixão, substituindo os beijos nos lábios.

Se os beijos eram os grandes momentos dos filmes românticos, muitos foram deixados para a última cena, para o fechamento das histórias de amor. *Amor da minha vida*, *Galante aventureiro*, *As garçonetes de Harvey* e *A bela ditadora* encerraram suas histórias com beijos apaixonados trocados entre os protagonistas. Em *Amor da minha vida*, o “The end” é projetado sobre o beijo do casal central, que trocam o carinho após o número final de dança. *As garçonetes de Harvey* são as damas de honra, as testemunhas do beijo de casamento de Susan e

Trent. Os beijos ao final do filme marcam a passagem entre um amor que nasce narrativo na trama e que termina como filme para a plateia. Marcam o limite entre o que é película e o que a partir daquele momento pode existir apenas na imaginação.



**Figura 38** Beijo e The end em *Amor da minha vida*

Os homens que se atrevessem a roubar um beijo, por mais que supusessem o interesse da mulher, geralmente tinham a sua ousadia paga com um tapa. Em muitas tramas, as mulheres acabavam se apaixonando pelo sedutor ousado, mas era preciso afirmar que existiam limites para demonstração de afeto e que certas etapas precisariam ser ultrapassadas antes em um relacionamento. *Sempre em meu coração* é um exemplo de filme em que isso acontece, quando um rapaz beija uma moça durante uma dança e prontamente recebe um tapa. A narrativa os reaproximou depois, mas o limite foi imposto pela mulher, zelosa por sua honra em público.

Como já afirmado, a maior parte dos beijos era composta por discretos e breves momentos em que lábios se encostavam. Raros duravam mais do que dois segundos, com exceção dos que se

mantinham em uma imagem congelada, como os de fim de filme. Em *Sempre em meu coração*, os beijos mais vigorosos foram aqueles roubados pela *vamp* que se interessa por um dos filhos do protagonista quando esse comprou um carro. Os beijos intensos eram relegados às personagens de moral duvidosa e assim, retribuídos pelos homens. Esses, como verdadeiros cavalheiros, respeitavam as moças de família com beijos discretos. Não havia indicação nos filmes de interesse dos homens por mulheres que lhes ofereciam a possibilidade de protagonizarem cenas fortes. Quando a relação existia, não estava marcada por um interesse romântico com finalidade de casamento. Comparados com os beijos trocados em filmes e novelas do século XXI, poucos são realmente convincentes. Em *A bela ditadora*, um filme sobre sedução, chega a ser percebido o espaço entre os lábios dos casais. O mesmo acontece em *Saudade de teus lábios*, cuja simulação em nada combina com o título do filme distribuído no Brasil.

Por vezes, os abraços substituíam os beijos. Nas demonstrações de afeto em *Ser ou não ser*, os abraços são a maior parte dos carinhos trocados entre os personagens, o beijo só acontece no final. O marido da personagem interpretada por Carole Lombard tem suas cenas de amor marcadas por abraços. Em *A família do gênio*, um entregador que passa a ter uma relação com uma das filhas da engenheira é convidado a passar o dia de ação de graças com a família. O jovem logo quer abraçar a garota, o que foi interpretado pelos presentes como falta de modos. O abraço, dessa forma, pode ser compreendido como uma manifestação de carinho quase tão importante quanto os beijos.

A relação entre os personagens casados dos filmes é bastante diferente daquelas dos solteiros. Em *A mocidade é assim mesmo*, os pais dos personagens principais não se chamam pelo primeiro nome durante todo o filme, mesmo nas cenas passadas no interior de sua casa. Apenas no final, quando estão sozinhos, o casal conversa abraçado e demonstra intimidades ao dispensarem os sobrenomes. As indicações de afeto demonstradas por personagens casados passam por manifestações mais discretas. Possivelmente isso aconteça em função da falta de expectativa criada pela plateia para assistir a calorosas cenas de amor entre um casal que já iniciou a trama casado. Os beijos, ou a construção de narrativas que levassem a eles, eram praticamente exclusividade dos personagens que iniciavam as tramas como estranhos. Era o coroamento de um amor que nasceu em frente aos olhos dos/as espectadores/as. Ou ainda, os

beijos indicavam uma etapa da vida do casal em que o foco ainda não era a construção de uma família.

Na etiqueta romântica, as questões morais eram preponderantes. Beijos e abraços tinham momentos e espaços próprios para acontecerem. As relações entre homens e mulheres e a forma como essas viviam e demonstravam o seu afeto eram importantes para categorizá-las como moças de família, o que possivelmente garantiria maiores e melhores possibilidades de casamento. A personagem título de *Cala a boca, Etelevina* parecia concordar com isso. Mesmo sendo construída como uma mulher grosseira, sem educação, pertencente a uma classe social baixa e intronada nos assuntos da família para a qual prestava serviço, Etelevina põe limites quando afirma que não fica bem uma moça solteira ficar no mesmo quarto que um homem casado. Nesse caso, a reputação de ambos correria riscos, tanto a da moça que poderia ser vista com desconfianças por dividir a intimidade, mesmo que por segundos, com um homem, quanto para ele, que por ser casado não deveria ficar no mesmo cômodo íntimo com uma mulher que não fosse a sua esposa.

Os filmes da Sessão das Moças apresentavam, assim, uma série de representações românticas ligadas a moral e até a uma certa ingenuidade. Mesmo os filmes que estavam fora da vigilância do Código Hays, ou seja, os produzidos no Brasil e os estrangeiros de procedência não estadunidense, tinham suas tramas marcadas por inocentes demonstrações de afeto. Se os beijos e os abraços eram comedidos e raros, cenas de sexo eram inexistentes. Em alguns filmes pode ser percebida uma insinuação muito discreta de sexualidade, mas que no todo chegam a passar despercebidas.

Em *O segredo das viúvas*, após o marido retornar da guerra e reencontrar sua esposa em sua nova atividade de dona de pensão, o casal indica que não quer atender os inquilinos e que deseja ficar sozinho. Essa é a máxima indicação possível de sexualidade em um filme cujos quartos de casal da pensão obedeciam rigorosamente ao código Hays, compostos, assim, por duas camas de solteiro separadas por um criado-mudo e um abajur. Outra possível insinuação de sexualidade está presente em *A bela ditadora*, quando Dennis conta a Eddie que sonhou com Shirley. No sonho, a garota o acertou com um taco de beisebol e o levou para dentro de uma caverna. Eddie se entusiasma e pergunta o que aconteceu e Dennis afirma que estava inconsciente. Desolado, Eddie diz ao amigo que ele perdeu a melhor parte do sonho.





**Figura 39** Quarto de acordo com o Código Hays em *O segredo das viúvas*

Guacira Lopes Louro afirma que após a Segunda Guerra Mundial a sexualidade nas telas marca um ponto de inflexão, passando a ser mais sugerida, mas ainda assim não mostrada.

A sexualidade era mais sugerida do que exibida. Pode-se dizer que uma das marcas recorrentes dos filmes dessa época era, exatamente, uma tensão sexual. (...) A virgindade era requisito suposto e indispensável para as mocinhas. As iniciativas amorosas e sexuais deveriam ficar restritas aos homens, que, então, distinguiriam as garotas boas das “fáceis”. (...) Por volta dos anos 50, embora começasse a ser contestado, o famoso Código Hays de censura cinematográfica, instituído em 1934, ainda assombrava os produtores e demarcava limites para filmes. A sexualidade, a nudez, o corpo, a dança, o vestuário ali eram minuciosamente tratados e regulados.<sup>288</sup>

<sup>288</sup> LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. op. cit. p. 83-4.

O Código Hays, seus beijos contidos e suas demonstrações de afeto reguladas, parecem ter encontrado seu melhor espaço no Cine Ritz às terças-feiras. O amor romântico e as narrativas ingênuas da Sessão das Moças permitiam apenas representações de relacionamentos que se afastavam de conotações sexuais. Os filmes com nuances sexuais mais perceptíveis passaram longe da sessão, mesmo com o aumento desse tipo de produção nos Estados Unidos e Europa a partir da década de 1950. As demonstrações de afeto apresentadas na tela eram projetadas como corriqueiras ou cotidianas, mas que faziam parte da experiência, das características e das etapas que levariam ao objetivo maior do amor: o casamento e sua promessa de trazer a felicidade eterna.

#### **4.4. O MELHOR É CASAR: IMAGENS DE NAMORO E CASAMENTO**

No Brasil dos “Anos Dourados”, o namoro e seus elementos deveriam objetivar o casamento. As mulheres que namoravam muitos rapazes diferentes ou cediam aos desejos masculinos poderiam ficar com fama de “fáceis”. Carla Bassanezi, por meio de pesquisa em artigos de revistas do período, percebeu total relação entre moral e comportamento amoroso.

Ficava mal à reputação de uma jovem, por exemplo, usar roupas ousadas, sensuais, sair com muitos rapazes diferentes ou ser vista em lugares escuros ou em situação que sugerisse intimidades com um homem. (...) Também seria muito prejudicial a seus planos de casamento ter fama de *leviana*, namoradeira, *vassourinha* ou *maçaneta* (que passa de mão em mão), enfim, de *garota fácil*, que permite beijos ousados, abraços intensos e outras formas de manifestar a sexualidade. (...) As levianas eram aquelas com quem os *rapazes namoram, mas não casam*. Deveriam, inclusive, ser evitadas pelas *boas moças* para que estas não fossem atingidas por sua má fama e seus maus exemplos. Já as garotas que se comportassem como *moça de família* seriam respeitadas pelos rapazes e teriam muito mais chances de conseguir um bom casamento. Pois, segundo a regra, em última instância, eram os homens quem as

escolhiam e, com certeza, procuravam para esposa uma pessoa recatada, dócil, que não lhes trouxesse problemas – especialmente contestando o poder masculino – e que se enquadrasse perfeitamente aos padrões da boa moral. (grifos da autora)<sup>289</sup>

Esses padrões de moral ecoavam nas ruas, nas páginas das revistas e nas telas do cinema. O sagrado casamento resolveria todos os problemas e santo como tal deveria ser preservado e intencionado pelas boas moças de família. As mulheres que não desejavam casar ou eram representadas nos filmes da Sessão das Moças como sujeitos desprezíveis ou a narrativa era construída de tal forma a demonstrar que essa atitude era só uma proteção ou um capricho de menina mimada e que no fundo as boas moças desejam o matrimônio. A *Bonita como nunca*, interpretada por Rita Hayworth, parecia querer reafirmar sua independência como mulher ao desdenhar o casamento. A trama mostrou que era apenas insegurança associada a um pouco de manha e que apenas flores são suficientes para fazer uma mulher nessa condição mudar de ideia. A ousada Lolita foi construída como uma personagem capaz de antagonizar com os ingênuos irmãos de *Sempre em meu coração* e tinha como objetivo para seus namoros, em vez do noivado e casamento, andar em bons carros.

A vivência do amor, prometida pelo casal durante a cerimônia do casamento, como já visto, era o objetivo das mulheres, independente da classe social. Algumas tinham como recompensa, tal qual a Gata Borralheira, a ascensão social, mas esse fim era destinado apenas àquelas que não tinham essa pretensão quando se aproximaram de seus príncipes encantados. Essa situação funcionava como um bônus, uma recompensa por bom comportamento. A empregada muda de *Silêncio nas trevas* sonhava com o casamento com o médico da cidade, mas não por conta de sua condição financeira e sim pelo amor que nasceu quando ele a salvou. Em seus pesadelos ela se via vestida de noiva e ele de fraque, mas tinham sua união não realizada pela impossibilidade da mocinha verbalizar o “sim”.

O casamento visando dinheiro era retratado como sinônimo de infelicidade. Enquanto Lolita queria um namorado com um bom carro e dinheiro por diversão, Cora, de *O destino bate a sua porta*, esperava melhorar de vida tendo um marido com dinheiro e inverter a ordem do

---

<sup>289</sup> BASSANEZI, Carla. op. cit. p. 612-3.

romantismo: primeiro o casamento e depois o amor. Os filmes das terças-feiras pareciam demonstrar que o casamento é uma equação que a ordem dos fatores altera totalmente o produto. *A felicidade vem depois*, como já afirmava o título de um filme exibido na Sessão das Moças em 03 de fevereiro de 1948, mas após o casamento. O amor necessariamente teria que ter nascido antes.

Outro tipo de casamento que também estava excluído da narrativa romântica era o arranjado pelas famílias dos noivos. *Sissi* teve um casamento que não era o desejado por seus pais, que já haviam combinado em casar o príncipe austríaco com a irmã mais velha da heroína. A narrativa, inspirada na história real da jovem monarca do Império Austro-Húngaro, tem o foco na teimosia do casal protagonista em enfrentar os pais e os acordos políticos feito por eles em nome do amor. Sentimento esse que era obra do destino e não do acordo familiar, como o imperador deixa claro para a jovem Sissi, quando essa se opõe a ficar no caminho da felicidade de sua irmã, a verdadeira pretendente.

Alguns filmes iam além da finalização da história com o casamento e mostravam o que acontecia após a cerimônia. *Sangue de heróis* finaliza a trama mostrando o casal com filhos e o protagonista deixando a família para ir para o combate. A trama de *O amor nasceu em Paris* dá especial atenção ao período que se segue ao casamento dos protagonistas. O casal não é tão feliz no casamento como foi antes dele, principalmente em função da mulher não desempenhar corretamente suas atribuições de esposa e mãe, querendo viver como fazia antes de se casar. A personagem interpretada por Elizabeth Taylor não conseguiu superar as grandes transformações que a Segunda Guerra trouxe para a sua família. Como castigo, por não cuidar do que deveria, a personagem morre próximo ao fim da história.

Exercer as funções de esposa e mãe significava dedicar a vida a partir do casamento aos outros e renunciar aos próprios anseios e projetos individuais. Não existe mais objetivo individual a uma mulher casada, suas ações deveriam refletir aquelas desejadas pela sua família. A protagonista de *O amor nasceu em Paris* ainda saía para bares, dançava com estranhos e bebia sem a presença do marido que, por vezes, ficava em casa cuidando da filha. A manutenção do mesmo estilo de vida de solteira, como já mencionado, a levou a morte. A mãe de Velvet de *A mocidade é assim mesmo* possuía uma vida muito diferente quando era solteira, a qual era desconhecida para seus filhos. Ela havia sido uma grande nadadora, atividade que teve que abandonar para poder

se casar. Em vez de nadar, a Sra. Brown agora cozinhava, criava os filhos, cuidava do dinheiro da filha e disfarçava sua beleza prendendo os cabelos em tranças ou vestindo roupas discretas e sóbrias. Sua vaidade e seus projetos estavam direcionados a felicidade da família e dos filhos.

A individualidade não deveria existir entre maridos e esposas, o objetivo do casal deveria ser tão fortemente inclinado para a união que até a comunicação verbal se faria desnecessária. Um olhar foi o suficiente para que a esposa entendesse que o marido não gostaria que ela ficasse na presença do personagem interpretado por Humphrey Boggart em *Último refúgio*. Apesar de a mulher indicar que estava ansiosa por conhecer o famoso bandido que havia sido libertado da prisão, em nada ela questiona o olhar atravessado de seu esposo. O casamento deveria, assim, ser uma experiência na qual um dos membros já entenderia os sinais enviados pelo outro, especialmente o entendimento de que as ordens partem dos maridos e cabe às esposas o papel passivo em acatá-las.

Os casamentos deveriam ser precedidos por algumas etapas e em geral envolvia toda a família. Todo o processo, do namoro ao altar, deveria ter consentimento e a bênção dos pais. Antes de começar a namorar, Nora, de *Saudade de teus lábios*, leva Dick para conhecer sua família. A responsável pela nadadora era sua avó, uma antiga amazona de circo, que precisa ser conhecida por qualquer pretendente que a jovem venha a ter. O namoro deveria ter pretensão de casamento, pois a avó questiona o rapaz sobre a guerra, sobre as mulheres em sua vida e se ele poderá sustentar a neta. Ainda que a jovem trabalhe e seja independente, ao que parece, ao se casar, será sustentada pelo marido.

Além dos pretendentes, as famílias também precisam conhecer os familiares daqueles que estão cortejando suas filhas. Em *Agora seremos felizes*, a família de Rose indica que ela não deve aceitar o pedido de casamento de seu namorado, pois ainda não foram apresentados aos pais do rapaz. Possivelmente a maior preocupação seja com a classe social do noivo. Conhecendo a família, é possível ter uma indicação da situação financeira do rapaz, se ele conseguirá sustentar a esposa, bem como as possibilidades de herança. Em *Sangue de Heróis*, o caubói Rourke pede a jovem Phil em casamento para o pai dela e escuta que o enlace não é adequado por serem de classes sociais diferentes. Enquanto ela era a filha do comandante, ele era apenas um vaqueiro. O pai de Phil já a preparava desde cedo para casar com um soldado, patente que ele já tinha ocupado um dia.

Outro elemento importante para a realização do casamento era o dinheiro. Era preciso arrecadar certa quantia para a cerimônia e para garantir a vida a dois. Em geral, essa obrigação caberia ao rapaz. O jovem Zé, de *Absolutamente certo*, se utiliza de sua prodigiosa memória para decorar números telefônicos e participar de um concurso na televisão. Ao receber um milhão de cruzeiros, o rapaz enfim resolve se casar com Gina, após um longo período de noivado.







**Figura 40** Cerimonial de casamento em *O pai da noiva*

Por meio dos filmes da Sessão das Moças, era possível até aprender como se comportar em uma cerimônia de casamento. O filme *O pai da noiva* era uma verdadeira aula de cerimonial do enlace.



Segunda a trama apresentada, a preparação do casamento se iniciava com a compra do enxoval. Nesse estágio, não havia nenhuma participação masculina, além do pagamento das contas. Nas outras etapas, como a elaboração da lista de convidados e escolha dos pratos a serem servidos, os homens chegavam a palpitar, mas as decisões sempre recaíam sobre as mulheres. No final das contas, a preparação da cerimônia de casamento era uma atividade basicamente feminina. No filme, tudo era explicado, desde a entrada do noivo com a mãe, dos padrinhos e damas de honra, até a triunfal aparição da noiva com seu pai. Até mesmo a forma como os passos deveriam ser dados era explicada por uma pessoa responsável pelo cerimonial do casamento da personagem de Elizabeth Taylor: o pé direito deveria servir de marcação dos passos entre pai e filha. O filme também detalha a cerimônia, com os votos, troca de alianças e beijo, além da recepção, com brindes e o lançamento do buquê pela noiva.

A maioria das personagens femininas dos filmes românticos compartilhava o desejo de se casar em uma igreja ou o medo de não se casarem. O ciumento *O pai da noiva* chega a desejar que a filha não se casasse em uma igreja e que a cerimônia fosse muito pequena, para poucos convidados. A mãe da garota logo repreende o marido e diz que se casar na igreja é o sonho de toda a menina e não quer que a filha perca a chance de se casar de noiva como ela. O medo de “ficar para títia” também era recorrente entre muitas personagens femininas. A irmã mais nova de Nora, de *Saudade de teus lábios*, procura noivos para a nadadora, caso essa não conseguisse se casar. O receio de passar da idade de casar era comum, pois o casamento era algo que deveria estar ligado à juventude da mulher. Os homens deveriam se casar mais velhos, as mulheres mais novas. Os dois filhos de *O pai da noiva* tinham apenas um ano de diferença entre si. Ele era considerado novo demais para casar com 19 anos. Ela, além de estar na idade de casar aos 20 anos, já era madura o suficiente inclusive para opinar e escolher com quem iria realizar o enlace. Em uma cena de *Agora seremos felizes*, Rose está ansiosa ao lado do telefone esperando que o aparelho tocasse, pois saberia que seu namorado iria pedi-la em casamento naquela noite. Esther, sua irmã, fala que ela precisa aceitar prontamente, pois não está rejuvenescendo. Os filmes levam a pensar que o casamento está direcionado aos jovens, fazendo, inclusive, com que esses recebessem propostas e tivessem a liberdade de escolha, algo quase impensável

entre as mulheres mais velhas, que deveriam se contentar com homens viúvos ou não tão belos.

Se os casamentos eram os pontos altos dos filmes e o objetivo do romantismo, ou melhor, uma etapa importante da vida narrativa do amor romântico, era comum que as cerimônias fossem utilizadas como fechamentos da narrativa. Várias heroínas tiveram suas histórias finalizadas com o enlace matrimonial. *Sissi* encerra o primeiro filme da trilogia da jovem princesa com a cena do casamento dos protagonistas. Na última cena do filme, o casal está no altar, quando a câmera desloca seu foco para o teto. É o fechamento da história de amor do par protagonista, dificultada pela mãe do rapaz e pelas obrigações políticas. As duas sequências do filme tratam das dificuldades da vida do casal, novamente a sogra de Sissi atrapalhando os planos da jovem imperatriz e as complicações políticas envolvendo o Império Austro-Húngaro. O amor ajuda o casal a resolver todos os problemas e nunca é mostrado como menor do que aquele iniciado com o primeiro encontro.



**Figura 41** O casamento de *Sissi*

A comédia pouco romântica, *Os gênios da pelota*, protagonizada pelos eschachados Irmãos Marx também é finalizada com

uma cena de casamento. No entanto a noiva é disputada por três personagens, que na ânsia em beijá-la chegam a derrubá-la no chão. Até mesmo *Bonita como nunca*, a história da garota que não queria casar, tem como desfecho a cerimônia de casamento da protagonista. O casal encerra sua trama com a troca de alianças. O casamento é representado como a grande coroação da vida a dois, o propósito das grandes histórias de amor.

O casamento era sinônimo de final feliz, o *happy end* da narrativa cinematográfica estadunidense clássica. Por vezes ele foi substituído nos filmes da Sessão das Moças por situações equivalentemente felizes. A cerimônia de casamento não seguiu o pedido de Fred Astaire em *A alegre divorciada* e sim um belo número de dança ao lado de Ginger Rogers concluindo a trama apresentada. Em se tratando de Rogers e Astaire, o número de dança poderia ser mais esperado pela audiência do que uma cerimônia clássica de casamento entre os personagens. A dupla mais famosa dos musicais cinematográficos de todos os tempos tinha a liberdade de trocar o enlace por um número musical. Isso se soma ao fato de a personagem já ter sido casada anteriormente.

O final feliz mostrado nas telas sugeria uma comunhão possível na felicidade entre os personagens das telas e os das poltronas. Apesar de ser apenas o fechamento e a conclusão de algo já imaginado nos primeiros minutos de filme, era a cena que dava sentido a toda a sessão. O beijo final, mesmo que apenas sugerido, ou breve demais, antecipava-se ao acender das luzes, quando outros tantos beijos nas poltronas, ou o desejo deles, poderiam dividir o mesmo espaço.



**Figura 42** Beijos finais de *A bela ditadora*

Ou como diria a canção final de *A bela ditadora*:

Fiquem sentados!  
 Segurem seus chapéus!  
 Não é o fim do show  
 A cena de amor deve acontecer  
 Antes que as luzes desliguem  
 Sinatra deve ficar com Gerret  
 Kelly fica com Williams  
 Porque foi esta a trama que o autor escreveu  
 Então, transforme este dueto num quarteto  
 E termine-o com uma anotação feliz.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> Conforme tradução apresentada na versão nacional de *A bela ditadora* em DVD.

## ÚLTIMO ENCONTRO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao perceber que seu filho de dezesseis anos não estava mais motivado a frequentar a escola regular, David faz um acordo com o rapaz: Jesse não precisaria trabalhar, nem frequentar as aulas, poderia dormir o quanto quisesse, bastaria apenas que ele não usasse drogas e assistisse a três filmes indicados pelo pai por semana. Esses filmes seriam o máximo de educação obrigatória que o garoto teria, pelo tempo que achasse necessário. Entre as obras selecionadas estavam desde clássicos inegáveis do cinema, como *O poderoso chefão* e *Sindicato de ladrões*, até obras taxadas de muito ruins pela crítica especializada, como *Showgirls*. A relação entre pai e filho e as aulas na sala de estar se constitui na principal trama do livro *O clube do filme*, publicado no Brasil em 2009 e fechando o ano como um dos mais vendidos no país. O livro é baseado na experiência real vivenciada pelo autor David Gilmour, um escritor e crítico cinematográfico canadense.<sup>291</sup>

Gilmour levou ao extremo as relações entre cinema e educação ao inferir que a arte cinematográfica pode substituir o ensino formal. Mais do que indicar possibilidades de educação de sensibilidades ou de construção de modelos de comportamento o autor tentou fazer com que seu filho aprendesse, por meio de filmes, os valores que considerava que a escola deveria priorizar no tocante a educação de seu filho. Enquanto lia o livro não pude evitar pensar nas intersecções com a minha pesquisa. Tenho clareza que as garotas e rapazes que se sentavam às poltronas do Cine Ritz não compartilhavam a sensação de Jesse de que no momento que as luzes apagavam começava a aula. Mas por vezes me peguei imaginando quantas pessoas não saíam da sala comentando as aulas de moral de *Do mundo nada se leva*, ou as possibilidades de penteados diferentes utilizados por Carole Lombard, ou de se utilizar uma tiara ao melhor estilo Esther Williams em um baile de debutantes.

As relações entre ensinamento e cinema também estiveram em pauta na mídia no mesmo ano de lançamento de *O clube do filme*. Um filme lançado em 2009 inspirou artigos com temáticas semelhantes em duas das principais revistas semanais do país. Ambos atentavam para possíveis aulas de romance oportunizadas pelo cinema. O filme em questão era a comédia romântica *Ele não está tão a fim de você*, baseado

---

<sup>291</sup> GILMOUR, David. *O clube do filme*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

em um livro de autoajuda homônimo. A revista *Veja* de 25 de março de 2009 afirma que os ensinamentos são próprios do cinema estadunidense, sendo as possibilidades de aprendizagem no filme citado comuns a outras de diferentes momentos da história do cinema.<sup>292</sup> O filme chama a atenção por se tratar de várias situações que tem por intuito levar as mulheres a saberem em que oportunidades elas não devem desperdiçar tempo com homens que não se interessam por ela. A autora do artigo elenca uma série de filmes e lições de moral que podem ser aprendidas quando assistidos, de *A felicidade não se compra* de 1946, o qual relaciona sucesso ao bem que se faz ao próximo cotidianamente, a *Superbad* de 2007, e a lição de que nem todas as mulheres julgam os homens pela aparência.

O outro artigo, publicado no mesmo mês pela revista *Istoé*, trata da divulgação de pesquisas sobre o aprendizado do romance no cinema. Tomando por base o mesmo filme citado, a jornalista Carina Rabelo discute pesquisas de universidades na Irlanda e na Escócia. As pesquisas chegaram à conclusão que por meio dos filmes românticos as pessoas acreditam em alma gêmea, amor à primeira vista e no casamento como a grande conquista da vida.<sup>293</sup> Não pretendo com a minha pesquisa afirmar que as mulheres e os homens de Florianópolis passaram a acreditar no amor romântico por conta de sua frequência na Sessão das Moças. No entanto, todos os elementos próprios desse tipo de amor estavam lá presentes. Acredito, no entanto, que os filmes atuaram colaborativamente na construção de imaginário romântico entre os seus/suas frequentadores/as. A exibição permanente de filmes diferentes a cada semana me leva a inferir na construção de uma comunidade de espectadores/as que habitualmente estavam presentes nas terças-feiras do Cine Ritz em momentos diferentes de suas vidas e dos vinte anos de duração da Sessão.

Essa comunidade de alguma forma se desfez finalmente em dezembro de 1962. A última sessão batizada entre as clássicas da cidade cedeu seu espaço para a continuidade de exibição de filmes ao longo da semana. Apesar de ser considerada por muitos como uma sessão menor e mais simples, ela foi a mais resistente entre todas. Talvez não tenha conseguido levar sua temática romântica ingênua para os agitados anos 60. A cidade já não era a mesma de 1943, quando da exibição de *Argélia*. Já havia então uma universidade federal e o comércio no

---

<sup>292</sup> BOSCOV, Isabela. Hora da Aula. *Veja*, São Paulo, Ed 2105, p. 138-9, mar. 2009.

<sup>293</sup> RABELO, Carina. Elas querem um romance de cinema. *Istoé*, Ed 2052, p. 76-7, mar. 2009.

Centro já era mais intenso. Muitas famílias vizinhas aos cinemas já estavam se mudando para outros bairros de Florianópolis. Ainda não havia o aterro da Baía Sul, tampouco a Ponte Colombo Salles. Mas novos ares de modernidade já se desenhavam pela cidade. O Grupo Sul já havia deixado sua marca e até um longa metragem tinha sido produzido em solo catarinense.

O romance da Sessão das Moças dá espaço às novas possibilidades de relacionamento e de posicionamento das mulheres. Florianópolis também sentia os reflexos das novas necessidades e anseios femininos. Os bufantes vestidos de *Sissi* parecem não ser mais compatíveis com os uniformes de trabalho das mulheres. A mocidade namoradeira do *footing* parece dar lugar a novos grupos sociais. Em pouco tempo o país passaria por uma nova experiência de ditadura e a Praça XV seria um de seus palcos de resistência.

No entanto meu olhar viciado pela pesquisa me faz enxergar permanências da Sessão das Moças em suas mais diversas formas. Os artigos de Veja e Istoé aqui citados contribuem para que eu pense assim. Parece haver um novo renascimento do romance nos cinemas. Minhas alunas de Ensino Médio compartilham via redes sociais da internet suas experiências em comprar com antecedência de semanas ingressos para as primeiras sessões dos filmes da saga Crepúsculo. Esses filmes parecem levar os elementos do amor romântico ao extremo. A narrativa amorosa por uma vida parece não ser mais o suficiente. O amor sobrenatural entre um vampiro e uma humana conduz a vida a dois pela eternidade, extrapolando o “viveram felizes para sempre” dos contos de fada. A religiosidade da autora dos livros que deram origem aos filmes ainda faz com que Crepúsculo busque certa ingenuidade de outras épocas, como aquela presente nos filmes do período da Sessão das Moças. Os personagens mal se beijam e não há compulsões sexuais. Pelo contrário, ao evitar morder a mocinha, o vampiro impede a metáfora da mordida como relação sexual.

A Sessão das Moças também permanece nos dias de hoje pela canonização de muitos de seus filmes como clássicos da cinematografia mundial. Apesar de serem desclassificados pela crítica da época, e por boa parte da atual, por se tratarem de filmes românticos demais e que pouco contribuía com novidades para a sétima arte, fazendo com que muitos nunca fossem lançados no Brasil em VHS, DVD ou Bluray, alguns dos filmes exibidos na sessão foram alçados a categoria de clássicos. A leitura do guia *1001 filmes para ver antes de morrer*,

lançado em 2008<sup>294</sup>, me fez deparar com diversas obras que havia encontrado nos anúncios dos jornais. O livro é uma compilação de críticas e informações de mil e um filmes considerados essenciais na filmografia mundial escritas por jornalistas, professores e pesquisadores de diversas partes do mundo, inclusive do Brasil.

Os filmes exibidos na Sessão das Moças citados pelo guia são essencialmente produzidos nas décadas de 1930 e 1940, apenas *A roda da fortuna*, de Vincente Minnelli foi produzido fora desse período, em 1953.<sup>295</sup> Ainda que o número de filmes resenhados seja muito pequeno, deve-se levar em consideração o fato de que a obra abrange filmes exibidos desde a invenção do cinema até 2007. Por outro lado, o guia colabora de alguma forma para desmistificar a ideia de que os filmes exibidos na Sessão das Moças eram de qualidade inferior ou de pouca contribuição para a cinematografia mundial como nos fazem acreditar algumas crônicas escritas sobre o período. O guia *1001 filmes para ver antes de morrer* chega a afirmar que alguns desses filmes que foram exibidos na Sessão das Moças marcaram referências para obras posteriores. Sobre *Levada da Breca* que foi um grande fracasso nos Estados Unidos, a crítica Karen Krizanowich afirma que “à frente do seu tempo, seu ritmo alucinado e diálogos espirituosos irresistíveis estabeleceram novos padrões para todas as futuras comédias do gênero”.<sup>296</sup> O suspense familiar *A sombra de uma dúvida* parecia ser o filme preferido de Alfred Hitchcock.<sup>297</sup> *Agora seremos felizes* “é um dos musicais mais incomuns e emotivos da história de Hollywood”.<sup>298</sup> Isso sem levar em conta a aura de *Cult* que alcançaram filmes como *Casablanca* e *Ladrões de Bicicletas*.

Ainda assim não foram as novidades e as inovações linguísticas e cinematográficas que tornavam um filme elegível a ser exibido às terças-feiras no Cine Ritz. Hitchcock revezou as telas com Minnelli não por serem dois diretores importantes de Hollywood, mas porque seus filmes teriam algo a dizer para as moças florianopolitanas. Os

<sup>294</sup> SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

<sup>295</sup> São resenhados na obra os seguintes filmes exibidos na Sessão das Moças: *A ceia dos acusados* (1934), *Levada da Breca* (1938), *O morro dos ventos uivantes* (1939), *O último refúgio* (1941), *Casablanca* (1942), *Ser ou não ser* (1942), *A sombra de uma dúvida* (1943), *Agora seremos felizes* (1944), *O destino bate à sua porta* (1946), *À beira do abismo* (1946), *Ladrões de bicicletas* (1948) e *A roda da fortuna* (1953).

<sup>296</sup> KRIZANOWICH, Karen. *Levada da Breca*. In. SCHNEIDER, Steven Jay. op. cit. p. 143.

<sup>297</sup> KLEIN, Joshua. *A sombra de uma dúvida*. In. SCHNEIDER, Steven Jay. op. cit. p. 190.

<sup>298</sup> MARTIN, Adrian. *Agora seremos felizes*. In. SCHNEIDER, Steven Jay. op. cit. p. 192.



assustadores *Os pássaros* e *Psicose* dirigidos por Hitchcock pouco tinham de valores edificantes como *A sombra de uma dúvida*. Nesse, o leve suspense era muito menor que a defesa dos valores familiares ali presentes. Apesar de muitos filmes da Sessão das Moças terem sobrevivido ao tempo e se tornarem referências, boa parte deles se perdeu, sendo de difícil acesso mesmo em lojas virtuais internacionais. *O segredo das viúvas* (*Love nest*), por exemplo, foi lançado em DVD nos Estados Unidos por conta da organização da coleção de filmes de Marilyn Monroe. A coadjuvante é a figura exibida na capa do DVD e o motivo de publicidade da obra.

Ainda que muitos filmes da Sessão das Moças não tenham chegado até os dias de hoje, ou serem produzidos para comercialização, parece existir ainda na atualidade produtos cinematográficos destinados aos diferentes gêneros. Há poucos anos foram lançados dois boxes de filmes com os sugestivos nomes de “Para ele” e “Para ela”. Ambos apresentam filmes da Paramount Pictures e Dreamworks e são compostos por três DVDs cada. *Quatro irmãos*, *Os intocáveis* e *Uma saída de mestre* compõem o Box “Para ele”, enquanto *Como perder um homem em dez dias*, *E se fosse verdade* e *Ghost* são os filmes indicados “Para ela”. Ambos os boxes atrelam gênero cinematográfico aos gêneros dos/as espectadores/as estampados nas capas. O que mais chama a atenção é que os atributos são praticamente os mesmo de 60 anos atrás. O que une os três filmes para mulheres e os colocam em uma mesma caixa promocional é o fato de serem essencialmente românticos, enquanto os masculinos apelam para a violência.

Ainda que com o acender das luzes ao final de *Sinfonia de amor* na noite de 11 de dezembro de 1962 Florianópolis tenha encerrado sua tradicional sessão endereçada às mulheres parece que muitos de seus elementos continuam presentes nos dias de hoje, seja na memória de seus participantes, nas crônicas ainda escritas e publicadas na cidade, ou mesmo tendo seus elementos em comum com tantos outros produtos destinados até hoje ao gênero feminino. Parece ainda que a Sessão das Moças e a cidade de Florianópolis tenham conseguido aquilo que a maioria esmagadora dos seus filmes enunciavam: a vivência de um amor romântico, uma bela história de amor narrativo vivido a dois. E esse tipo de amor não se acaba com o fim da história.



## FONTES

### JORNAIS:

A Gazeta  
O Estado  
Diário Catarinense

### GUIAS E ANUÁRIOS:

**ANUÁRIO Catarinense.** N 1.1948.  
**ANUÁRIO Catarinense.** N 2. 1949.  
**GUIA do Estado de Santa Catarina.** Florianópolis: Livraria Central de Alberto Entres, 1940.

### FILMES:

**A alegre divorciada.** SANDRIC, Mark. (dir.). EUA:1934.  
**A bela ditadora.** BERKELEY, Busby (dir.). EUA: 1949.  
**A família do gênio.** LEVIN, Henry (dir.). EUA: 1952.  
**A sombra de uma dúvida.** HITCHCOCK, Alfred (dir.). EUA: 1942.  
**A mocidade é assim mesmo.** BROWN, Clarence (dir.). EUA: 1944.  
**A última vez que vi Paris.** BROOKS, Richard (dir.). EUA:  
**As garçonetes do Harvey.** SIDNEY, George (dir.) EUA: 1946.  
**Absolutamente certo.** DUARTE, Anselmo (dir.). BRA: 1957.  
**Agora seremos felizes.** MINNELLI, Vincent (dir.). EUA: 1944.  
**Amor de minha vida.** POTTER, H.C. (dir.). EUA: 1940  
**Argélia.** CROMWELL, John (dir.). EUA: 1938.  
**Bonita como nunca.** SEITER, William A. (dir.). EUA: 1942.  
**Casablanca.** CURTIZ, Michael (dir.) EUA: 1943.  
**Cala a boca, Etelvina.** RAMOS, Eurides (dir.). BRA: 1959.  
**Candinho.** ALMEIDA, Abilio Pereira de (dir.). BRA: 1953.  
**Do mundo nada se leva.** CAPRA, Frank (dir.). EUA: 1938.  
**É proibido amar.** HARTMAN, Don (dir.). EUA: 1951  
**Ladrões de bicicletas.** SICA, Vittorio de (dir.). ITA: 1948.  
**Levada da Breca.** HAWKS, Howard (dir.). EUA: 1938.  
**O destino bate à sua porta.** GARNETT, Tay (dir.). EUA: 1946.  
**O galante aventureiro.** WILER, William (dir.). EUA: 1940.  
**O pai da noiva.** MINNELLI, Vincente (dir.). EUA: 1950.  
**O segredo das viúvas.** NEWMAN, Joseph M. (dir.). EUA: 1951.

- Os gênios da pelota.** MC CLEOD, Norman (dir.). EUA: 1932.
- Os Irmãos Corsos.** RATOFF, Gregory (dir.). EUA: 1941
- Prisioneiro do Passado.** DAVES, Delmer (dir.). EUA: 1947.
- Rua 13 Madeleine.** HATHAWAY, Henry. (dir.) EUA: 1947.
- Sangue de heróis.** FORD, John (dir.). EUA: 1948.
- Saudade de teus lábios.** THORDE, Richard (dir.). EUA: 1947.
- Sempre no meu coração.** GRAHAN, Jo (dir.). EUA: 1942.
- Sensação de Paris.** KOSTER, Henry. (dir.). EUA: 1938.
- Ser ou não ser.** LUBTSCHE, Ernest (dir.). EUA: 1942.
- Silêncio nas trevas.** SIODMAK, Robert (dir.). EUA: 1946.
- Sissi.** MARISCHKA, Ernest (dir.). Áustria: 1955.
- Sissi e seu destino.** MARISCHKA, Ernest (dir.). Áustria: 1957.
- Último Refúgio.** WALSH, Raoul (dir.). EUA: 1941.
- Ziegfeld Follies.** AYERS, Lemuel et al. (dir.). EUA: 1945.

#### LIVROS DE CRÔNICAS E CONTOS:

BARRETO NETO, Alexandrino. **Esquinas da minha ilha.** Florianópolis: Lunardelli, 2001.

BENVENUTTI, Moacir. **Chuva de Prata.** Florianópolis: Insular, 1999.

CALDAS FILHO, Raul. **Delirante Desterro.** Florianópolis: UFSC, 1980.

CARDOZO, Flávio José. **Senhora do meu Desterro.** Florianópolis: Lunardelli / Fundação Franklin Cascaes, 1991.

RAMOS, Sérgio da Costa. **Piloto de Bernunça.** Florianópolis: Bernúncia/ Academia Catarinense de Letras, 2009.

RAMOS, Sebastião. **No tempo do Miramar.** Florianópolis: Papa-Livro, 1993.

SOARES, Maura. **Matou o amante e foi ao cinema.** Disponível em: <<http://www.camarabrasileira.com/contosfantasticos10.htm>> acesso em 10/12/2008.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.

ALEXANDRE, Fernando. **Dicionário da Ilha: falar & falares da Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Cobra Colarina, 1994.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALVARENGA, Nízia Maria. A mulher e o amor no imaginário do cinema contemporâneo. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v.4, p. 81-96, 1998.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia**. São Paulo: Annablume, 2000.

AUMONT, Jacques. Meu caríssimo objeto, **Imagens**. Campinas, Ed, da Unicamp, n.5, ago/dez 1995, p.18-27.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2007.

AVELLAR, José Carlos. **Imagem e som, imagem e ação, imaginação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989. V.5.

BARROS, José D'Assunção. (org.) **Cinema-história: ensaios sobre a relação entre cinema e história**. Rio de Janeiro: edição do autor, 2007.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORI, Mary (org.) **História das Mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2007. P. 607-639.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In.: KOTHE, Flávio R. (org.) **Walter Benjamin:Sociologia**. Rio de Janeiro: Ática, 1985. p. 38-40.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BORN, Sandra. **Falas na cidade de Florianópolis: relações de poder e formação de redes sociais (1945-1964)**. 2007. 128 p. Dissertação (mestrado em Educação e Cultura) - Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema. Do mito à indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAPELATO, Maria Helena et al (org.) **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema**. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 1999.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion;

VAINFAZ, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401-417.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. As Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora UnB, 1994.

\_\_\_\_\_. **Cultura escrita, literatura e história. Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.) **Práticas de Leitura**. 2 ed São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

\_\_\_\_\_. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. **O Teatro da União Operária: um palco em sintonia com a modernização brasileira**. 2004. 335 p. Tese. (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

CORRÊA, Carlos Humberto. **História de Florianópolis**. 2 ed. Florianópolis: Insular, 2005.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COSTA, João Bénard (org.). **Ciclo de Cinema: O Musical**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

COURTINE, Jean-Jacques (org.) **História do Corpo 3. As mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, Laura Maria. Nas asas do cinema e da educação: vôo e desejo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 225-238, jan/jun 2008.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Armadilhas da Sedução: Os romances de M. Delly**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

DEPIZZOLATTI, Norberto Verani et al. **O cinema em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC / EMBRAFILME, 1987.

DROGUETT, Juan Guillermo D.; ANDRADE, Flavio F.A. (org.) **O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte**. São Paulo: Saraiva, 2009.

DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-1950). **ArtCultura**, Uberlândia, V. 9, N 15, p. 181-193, jul-dez 2007.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ECO, Humberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ENFIELD, Julie. **A história íntima do beijo**. São Paulo: Matrix, 2008.



ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. V1.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o Conceito de Imagem. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n.35, p. 217-224. 1998.

FABRIS, Elí Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p 117-134, jan/jun 2008.

FALCON, Francisco José Calazans. História Cultural e História da Educação. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, v13, n. 32, maio/ago 2006.

FERRARO, Jaqueline Lumena. **Florianópolis re-contada sob os olhos de Sérgio da Costa Ramos**. 2007. 208 p. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura) - Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo : Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão e Educação: fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos e enunciar o feminino na TV. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 9, n.2, p.586-599, 2001.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó: Argos, 2007.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FRÚGOLI JR., Heitor. **Sociabilidade Urbana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara. **Gênero em discursos na mídia**. Florianópolis: Ed. Mulheres / EDUNISC, 2005.

FURTADO, José Luiz. **Amor**. São Paulo: Globo, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **As transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GILMOUR, David. **O clube do filme**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História & Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOUVÊA, Alvaro de Pinheiro. **Cine Imaginarium. Imaginário e estética: da arte de fazer psicologia, comunicação e cinema**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud / Ed. PUC-Rio / FAPERJ, 2008.

GUTIERREZ, Gustavo Luís. **Lazer e Prazer: questões metodológicas e alternativas políticas**. Campinas: Autores Associados, 2001.

**HISTÓRIA: questões e debates. Imagem em movimento: o cinema na história**. Curitiba, Ed. UFPR, ano 20, n.38, jan/jun 2003.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Peccioli Galli. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, n. 56, p 529-548, 2008.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-115, jan-jun 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LADEIRA, Julieta de Godoy (org.). **Memórias de Hollywood**. São Paulo: Nobel, 1988.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H. Buarque de. **Tendências e Impasses: O Feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEÃO, Andréa Borges. **Norbert Elias & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LENZI, Lucia Helena Correa et al. (org.) **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora da UFSC/ NUP/CED/UFSC, 2006.

LINS, Hoyedo de Gouvêa. **Janela do Tempo**. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1993.

LISBOA, Tom. **Entre a estatueta do Oscar e o Oscar da estatueta**. Curitiba: UTP, 2004.

LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **História e Linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Pensar Categorias em História da Educação e Gênero. **Projeto História**, São Paulo, n.11, p. 19- 29. nov. 1994.

LOUREIRO, Robson. Educação, cinema e estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 135-154, jan/jun 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Uma Leitura da História da Educação sob a Perspectiva do Gênero. **Projeto História**, São Paulo, n.11, p. 31-46. Nov. 1994.

\_\_\_\_\_. *O cinema como pedagogia*. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.) **500 anos de educação no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. Cinema e sexualidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan/jun 2008.

LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MACHADO, Ana Maria; SCLIAR, Moacyr. **Amor em texto, amor em contexto; um diálogo entre escritores**. Campinas/ São Paulo: Papyrus / 7 Mares, 2009.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Rio de Janeiro, 2003.

MALUF, Marina. **Ruídos da Memória**. São Paulo: Sciciliano, 1995.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCELLINO, Nelson Carvalho. **Estudos do Lazer: uma introdução**. Campinas: Autores Associados, 2002.

MEDEIROS, Ricardo. **No tempo da Sessão das Moças**. Florianópolis: Insular, 2009.

MEIRELLES, William Reis. **Paródia & Chanchada: Imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: EDUEL, 2005.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

MENEZES, Maria Cristina (org.). **Educação, Memória, História: Possibilidades, Leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. **A Revista Capricho como "um lugar de memória" (décadas de 1950 e 1960)**. 2009. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

**MIL que fizeram os cem anos de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Três Ltda, 199-.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Quadros em movimento: o uso de fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940) de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, p.105-131, 1998.

\_\_\_\_\_. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.25, n. 49, p.125-152, 2005.

MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cultura de Massas no Século XX: neurose**. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Grande Plano, 1997.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. Cidades traduzidas em prosa. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n. 13, p 39-49, jul-dez 2006.

NEIVA JUNIOR, Eduardo. **A Imagem**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p 9-41, 2000.

NOVAES, Sylvia Caiuby et al (org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: FAPESP: EDUSP, 2004.

NORA. Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. **Projeto História**, São Paulo, n ° 10, p. 7-28, dez. 1993.

NÓVOA, Jorge et al. (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/ Ed. da UNESP, 2009.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PACCOLA, Rivaldo Alfredo. **Cinema e Imaginário em a História sem fim**. Bauru: EDUSC, 2006.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: DEL PRIORI, Mary (org.) **História das Mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1987. P.278 - 321.

\_\_\_\_\_. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995.

\_\_\_\_\_. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

\_\_\_\_\_. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.) **Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural**. Bauru: EDUSC, 2004.

\_\_\_\_\_. **História e Literatura: uma velha-nova História**. Palestra conferida na Universidade Católica de Goiás, 28 abr. 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. O cinema, tecnologias de comunicação de massa e representações da São Paulo moderna. In: MARTINS, Ismênia de Lima (org.) **História e Cidadania**. São Paulo: Humanitas Publicações / ANPUH, 1998.

\_\_\_\_\_. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.19, n. 38, p. 139-163. 1999.

PIRES, José Henrique Nunes. **Cinema e história: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense**. Blumenau: EDIFURB, 2000.

PRIORE, Mary Del (org.) **História das Mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

\_\_\_\_\_. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo. (org.) **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do Cinema Brasileiro diante das Fronteiras entre o Trágico e o Cômico: Discutindo a "Chanchada". In: **História Fronteiras**. São Paulo: Humanitas / ANPUH, 1999. p. 911-921.

\_\_\_\_\_. Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela (org.) **Política, Cultura e Movimentos Sociais**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001. p. 7-26.

\_\_\_\_\_. **Canibalismo dos fracos. Cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão (org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. V I.

\_\_\_\_\_. (org) **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. V II.

RÉMOND, René. (org.) **Por uma história política**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.



RIVERA, Tania. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROCHA, Everardo. (org.) **Cultura & Imaginário: interpretação de filmes e pesquisa de idéias**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

ROSA, Maria Cristina (org.). **Festa, Lazer e Cultura**. Campinas: Papirus, 2002.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SALGADO, Plinio. O Esperado. In:\_\_\_\_\_. **Obras Completas**, Vol. XII. São Paulo: Ed das Américas, 1955.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.25, n. 49, p.153-174, 2005.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 16, p. 71-99. 1990.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Joan Wallach Scott. **Estudos Feministas**. Florianópolis, N. 1, p, 114-125. 1999.

SCHPUN, Mônica Raisa. O cinema mudo em São Paulo: experiências de italianos e italianas, práticas urbanas e códigos sexuais. **ArtCultura**, Uberlândia, . 9, n.14, p.71-81, jan-jun 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

SILVA, Cristiani Bereta da; ASSIS, Gláucia de Oliveira; KAMITA, Rosana C. (org.). **Gênero em movimento: novos olhares, muitos lugares**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v,7, n, 13, 1994, p.81-95.

\_\_\_\_\_. **Mass Media**. Oeiras: Celta Editora, 1997.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel. (org.) **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TURNER, Graeme, **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: cenas de um público implícito**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VEIGA, Cynthia Greive; FONSECA, Thais Nivia de Lima e (org.) **História e Historiografia da Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Brasil, 2003.

VEIGA, Aliane Veras da. **Florianópolis: Memória Urbana**. 2 ed. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2008.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza: O corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VITA, Ana Carlota R., **História da maquiagem, da cosmética e do penteado: em busca da perfeição**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In.: PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. Entrevista com Ismail Xavier. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 13-20, jan/jun 2008.



## ANEXO A

## Filmes exibidos na Sessão das Moças – Cine Ritz

<b>Filme</b>	<b>Data de exibição</b>
Argélia	27.04.1943
Rua dos Homens Perdidos	05.05.1943 (4ª)
Hotel dos Acusados	11.05.1943
Quem com ferro fere	18.05.1943
Ouro do Céu	25.05.1943
Mamãe eu quero	01.06.1943
Morro dos Ventos Uivantes	08.06.1943
O Selvagem de Bornéio	15.06.1943
Escola Dramática	22.06.1943
Mulheres na Guerra	02.07.1943 (6ª)
Uma mulher original	06.07.1943
Sedutora Intrigante	20.07.1943
Sob o céu dos trópicos	27.07.1943
Levada da Breca	10.08.1943
Amor de uma espiã	17.08.1943
Capitão Cauteloso	24.08.1943
Não cobiçarás a mulher alheia	31.08.1943
Florian	14.09.1943
O galante aventureiro	21.09.1943
Sunny	28.09.1943
Dança da Primavera	05.10.1943
Canta Coração	17.10.1943 (dom)
Que papai não saiba	26.10.1943
Fúria no céu	09.11.1943
Mãe por acaso	24.11.1943
Perfídia	28.03.1944
A Ponte de Waterloo	24.05.1944
Adversidade	11.07.1944
A Grande Mentira	25.07.1944
Último Encontro	01.08.1944

Cruel é o meu destino	08.08.1944
Dentro da Noite	16.08.1944 (4a)
Namoradas da Marinha	25.08.1944 (6a)
Fogo nas veias	30.08.1944 (4a)
Garota dos Milhões	06.09.1944 (4ª)
Caminhando na sombra	13.09.1944 (4ª)
A noiva caiu do céu	27.09.1944 (4ª)
A mulher e o dinheiro	03.10.1944
Eu soube amar	13.10.1944 (6ª)
Sensação de Paris	18.10.1944 (4ª)
Ao sul de Suez	05.12.1944
Um sonho para dois	23.01.1945
Último Refúgio	30.01.1945
Bonequinha de seda	06.02.1945
SEM JORNAL	13.02.1945
Serenata do Amor	20.02.1945
Quero ser feliz	27.02.1945
O último encontro	06.03.1945
Tudo isto e o céu também	13.03.1945
A grande mentira	20.03.1945
Canta, coração	27.03.1945
A carta	03.04.1945
Esposa emprestada	10.04.1945
Proibidos de amar	17.04.1945
Aquela mulher	24.04.1945
Miguel Strogoff: O Correio do Tzar	06.05.1945
Os Irmãos Corsos	15.05.1945
Conquistadores da Broadway	22.05.1945
O mundo é um teatro	29.05.1945
Alegre divorciada	05.06.1945

A Estrada de Santa Fé	12.06.1945
Noiva por um dia	19.06.1945
E a vida continua	26.06.1945
Uma aventura por dia	03.07.1945
Ela quase matou Hitler	10.07.1945
Broadway	17.07.1945
Com um pé no céu	24.07.1945
Vale a pena roubar?	31.07.1945
Dize que me queres	07.08.1945
Rapsódia em Lá-Bemol	14.08.1945
Uma canção para você	21.08.1945
Espiã Fascinadora	28.08.1945
Se a Lua contasse	04.09.1645
Ser ou não ser	11.09.1945
Inquietação primaveril	18.09.1945
Nascida para o mal	25.09.1945
Sedutora inteligente	02.10.1945
Minha vida é tua	09.10.1945
Como é triste recordar	16.10.1945
Namoradas incógnitas	23.10.1945
SEM JORNAL	30.10.1945
Serenata Prateada	06.11.1945
Yolanda	13.11.1945
Casados e apaixonados	20.11.1945
Filhos de Tio Sam	27.11.1945
Bonita como nunca	04.12.1945
Asas da Vitória	11.12.1945
O amor faz das suas	18.12.1945
Beleza sem dinheiro	08.01.1946
A eterna solteirona	15.01.1946
Mocidade Divertida	22.01.1946
Teimosia de amor	29.01.1946
Monopolizando o amor	05.02.1946
Alarme no Atlântico	12.02.1946
A pequena do Cabaret	19.02.1946
Olá... Belezas	26.02.1946
O ilustre incógnito	12.03.1946
As muralhas de Jericó	19.03.1946

Buscando a felicidade	26.03.1946
Casei-me por engano	02.04.1946
Viveremos outra vez	09.04.1946
Uma velha amizade	16.04.1946
Cavadoras da alegria	23.04.1946
Melodias Roubadas	30.04.1946
Mocidade destemida	07.05.1946
Orgia musical	14.05.1946
Dois Romeus sem Julieta	21.05.1946
A cantineira do batalhão	28.05.1946
Mariposa alegre	04.06.1946
Paixão Fatal	11.06.1946
É difícil ser feliz	18.06.1946
A combinação de Mabel	25.06.1946
A caça de maridos	02.07.1946
Sombras de uma dúvida	09.07.1946
A eterna Vênus	16.07.1946
As mil e uma noites	23.07.1946
SEM JORNAL	30.07.1946
Os mistérios da vida	06.08.1946
De que se trata	13.08.1946
Modelos	20.08.1946
Piloto n. 5	27.08.1946
Sua alteza quer casar	03.09.1946
Alô Belezas	10.09.1946
Deliciosamente tua	17.09.1946
Melodias da América	24.09.1946
Cúpidio Arteiro	01.10.1946
Música para duas mulheres	08.10.1946
A volta da noiva	15.10.1946
Assim é que elas gostam	22.10.1946
Cuidado com Mamãe	29.10.1946
De amor também se morre	05.11.1946
Vaidosa	12.11.1946
Casados sem casa	19.11.1946
SEM JORNAL	26.11.1946
Idílio sincopado	03.12.1946
É difícil ser feliz	10.12.1946



Herança mágica	17.12.1946
Evocação	24.12.1946
O Ídolo do público	31.12.1946
Sabotadora romântica	01.01.1947
Chutando milhões	14.01.1947
Paixão de outono	21.01.1947
Dê-se com a gente	28.01.1947
O assistente do dr Gil Leslie	04.02.1947
Três é demais	11.02.1947
O preço da felicidade	18.02.1947
Amigo da verdade	25.02.1947
Turbilhão de melodias	04.03.1947
O tempo é uma ilusão	11.03.1947
Um passo além da vida	18.03.1947
Beija-me doutor	25.03.1947
Bonita e teimosa	01.04.1947
Madame Curie	08.04.1947
Melodias de amor	15.04.1947
SEM JORNAL	22.04.1947
Beleza entre feras	29.04.1947
Três heroínas russas	06.05.1947
Os quatro testamentos	13.05.1947
SEM JORNAL	20.05.1947
Loucuras da mocidade	27.05.1947
Rapsódia azul	03.06.1947
Indiscrição	10.06.1947
Dupla Ilusão	17.06.1947
O grande momento	24.06.1947
Quando os destinos se cruzam	01.07.1947
Um sonho em Hollywood	08.07.1947
Casablanca	15.07.1947
Conspiradores	22.07.1947
Dois no céu	29.07.1947
Felizes para sempre	05.08.1947
Perdidos num harém	12.08.1947
Alegre Mexicana	19.08.1947
SEM JORNAL	26.08.1947
Amor tempestuoso	02.09.1947

Amor e heroicidade	09.09.1947
Sinfonia do passado	16.09.1947
Anjo Perdido	23.09.1947
Algemas para dois	30.09.1947
Criminoso por amor	07.10.1947
Trinta segundos sobre Tóquio	14.10.1947
Duas mil mulheres	21.10.1947
Por conta do cupido	28.10.1947
Crime maravilhoso	04.11.1947
O pequeno Mister	11.11.1947
Eram três mulheres	18.11.1947
O sinal de perigo	25.11.1947
Esposa de dois maridos	02.12.1947
Está no papo	09.12.1947
E o marinheiro casou	16.12.1947
Assim são elas	23.12.1947
Sem amor	06.01.1948
Agarre seu homem	13.01.1948
Como mentem os homens	20.01.1948
Minha reputação	27.01.1948
A felicidade vem depois	03.02.1948
Uma carta para Eva	10.02.1948
Ela foi as corridas	17.02.1948
A Liga da Gerti	24.02.1948
A garota do barulho	02.03.1948
Gênios fracassados	09.03.1948
Noite do suplício	16.03.1948
Que sabe você do amor?	23.03.1948
Fugindo ao passado	30.03.1948
Garotinha sensação	06.04.1948
Ao calor da rumba	13.04.1948
A carga das brigadas ligeiras	20.04.1948
Uma em um milhão	27.04.1948
Quando os destinos se cruzam	04.05.1948
A mulher gangster	11.05.1948
Os mosqueteiros do rei	18.05.1948
Crepúsculo sangrento	25.05.1948
Porta fechada	01.06.1948

Desespero	08.06.1948
Amor de cigano	15.06.1948
O coração de uma cidade	22.06.1948
Canção Inesquecível	29.06.1948
Uma noite trágica	29.06.1948
Aqui começa a vida	06.07.1948
Agora seremos felizes	13.07.1948
Pequenas coquetes	20.07.1948
Pequenas coquetes	27.07.1948
Elnora	03.08.1948
Tudo isto e o céu também	10.08.1948
Noite na alma	17.08.1948
Seu único amor	24.08.1948
A beira do abismo	31.08.1948
PÁGINA ARRANCADA	14.09.1948
O pirata dançarino	19.09.1948
Silêncio nas trevas	21.09.1948
Regeneração	28.09.1948
A volta do pródigo	05.10.1948
Granfinagem	12.10.1948
Abott e Costello em Hollywood	19.10.1948
Um mundo de ilusões	26.10.1948
A vida é uma só	02.11.1948
Do mundo nada se leva	09.11.1948
SEM JORNAL	16.11.1948
Margie	23.11.1948
Três tolos sabidos	30.11.1948
Rosangela	07.12.1948
Amarga Ironia	14.12.1948
Ruth querida	21.12.1948
O direito de pecar	28.12.1948
A sereia das ilhas	04.12.1949
Sempre em meu coração	11.01.1949
Ninguém entende as mulheres	12.01.1949
Precisam-se de maridos	18.01.1949
SEM COLUNA DE CINEMA	01.02.1949
Tu voltarás querida	08.02.1949
Champanhe para dois	15.02.1949

Rua Madeleine	22.02.1949
SEM JORNAL	01.03.1949
Entre a cruz e a espada	08.03.1949
SEM ANÚNCIO DO CINE RITZ	15.03.1949
A mocidade é assim mesmo	22.03.1949
Legião de heróis	29.03.1949
SEM COLUNA DE CINEMA	05.04.1949
Até que a morte nos separe	12.04.1949
Quatro irmãos a queriam	19.04.1949
SEM ANÚNCIO DO CINE RITZ	26.04.1949
Mascarada tropical	03.05.1949
Sacrifício de uma vida	10.05.1949
Romance e fantasia	17.05.1949
Ivy, a história de uma mulher	24.05.1949
Desperte e sonhe	31.05.1949
Ídfluo na selva	08.06.1949
Noites de verão	14.06.1949
O rei dos ciganos	21.06.1949
O destino bate a porta	28.06.1949
Emoção secreta	05.07.1949
Correntes ocultas	12.07.1949
Nem sangue nem areia	19.07.1949
Gaivota negra	26.07.1949
SEM JORNAL	02.08.1949
Rainha do calendário	09.08.1949
Marcada pela calúnia	16.08.1949
Um sonho e uma canção	23.08.1949
SEM COLUNA DE CINEMA	30.08.1949
Tenho direito ao amor	06.09.1949
Lembra-te daquele dia!	13.09.1949
Relíquias de amor	20.09.1949
Sua alteza a secretária	27.09.1949
O domínio das mulheres	04.10.1949
Sem licença nem amor	11.10.1949
SEM COLUNA DE CINEMA	18.10.1949
Tormento	25.10.1949
SEM COLUNA DE CINEMA	15.11.1949
Rapsódia mágica	22.11.1949

Violino cigano	29.11.1949
Tudo por um beijo	06.12.1949
Milagres a granel	13.12.1949
A professora se diverte	20.12.1949
A cruz de um pecado	27.12.1949
Diana, a sapeca	03.01.1950
Nunca me diga adeus	10.01.1950
Mar Verde	17.01.1950
Mansão da Loucura	22.01.1950
Anos de Inocência	31.01.1950
A cegonha e o papai	07.02.1950
Sem sombras de suspeita	14.02.1950
Aconteceu assim	21.02.1950
Prisioneiro do Passado	28.02.1950
Rosa da Irlanda	07.03.1950
Pisando em Brasas	14.03.1950
Queridinha do Vovô	21.03.1950
O Vale do Destino	28.03.1950
Romance no Inverno	04.04.1950
Este homem é meu	11.04.1950
Ambiciosa	18.04.1950
Marido mal assombrado	25.04.1950
Sinfonia do Passado	02.05.1950
Matrimônio Invertido	09.05.1950
As 4 turbulentas	16.05.1950
Prisioneiro do Medo	23.05.1950
A dança inacabada	30.05.1950
Encontro desventurado	06.06.1950
Falsa Felicidade	13.06.1950
As garçonetes do Harvey	20.06.1950
Turbilhão da Vida	27.06.1950
O filho de Rusty	04.07.1950
Eterno conflito	11.07.1950
Campeão da Regata	18.07.1950
Bonita como nunca	25.07.1950
Delicioso engano	01.08.1950
Que papai não saiba	08.08.1950
Romance em ritmo	15.08.1950

Romance, sorriso e música	22.08.1950
Marocas a gostosona	29.08.1950
Romance, sorriso e música	05.09.1950
Destino	12.09.1950
Viver sonhando	19.09.1950
Anjo sem asas	26.09.1950
Canção da Alvorada	03.10.1950
Ziegfield Folies	10.10.1950
O anjo de Manhattan	17.10.1950
Dama peregrina	24.10.1950
Pepita Jimenez	31.10.1950
Cupido do Barulho	07.11.1950
Sinfonia Romântica	21.11.1950
SEM COLUNA DE CINEMA	28.11.1950
Solteiros em Lua de mel	05.12.1950
O signo de Áries	12.12.1950
SEM COLUNA DE CINEMA	19.12.1950
SEM JORNAL	26.12.1950
SEM JORNAL	02.01.1950
SEM ANÚNCIO DO CINE RITZ	09.01.1950
A queda da Bastilha	16.01.1951
A Vênus da praia	23.01.1951
A pérola	30.01.1951
Romeu e Julieta	06.02.1951
Missão Branca	13.02.1951
Coração de Lutador	20.02.1951
Sangue de heróis	27.02.1951
SEM ANÚNCIO DO CINE RITZ	06.03.1951
O Fim do Rio	13.03.1951
SEM COLUNA DE CINEMA	20.03.1951
SEM COLUNA DE CINEMA	27.03.1951
A espada vingadora	03.04.1951
Audácia de mulher	10.04.1951
Saudade de teus lábios	17.04.1951
Juntos outra vez	24.04.1951
Coração de lava	08.05.1951
Quando morre o dia	15.05.1951
Rosa negra	22.05.1951

Amor de minha vida	29.05.1951
Amor e melodia	05.06.1951
Paixão selvagem	12.06.1951
Quero casar com sua mulher	19.06.1951
Nem tudo que reluz é ouro	26.06.1951
Numa ilha com você	03.07.1951
A sedução de Marrocos	10.07.1951
Sedução	17.07.1951
Coração Prisioneiro	24.07.1951
Cordas mágicas	31.07.1951
Idílio para todos	07.08.1951
Uma capa para duas mulheres	14.08.1951
O Diabo andava a solta	21.08.1951
A vida íntima de Marco Antonio e Cleópatra	28.08.1951
Tinha que ser tua	04.09.1951
Canta noutra freguesia	11.09.1951
O pintor de almas	18.09.1951
A dança dos milhões	25.09.1951
Vontade indômita	02.10.1951
Quem casa quer casa	09.10.1951
Amor e espada	16.10.1951
Ano santo de 1950 / Santuário	23.10.1951
A canção materna	30.10.1951
As travessuras de Julia	06.11.1951
Sublime ideal	13.11.1951
A bela ditadora	20.11.1951
Não confie em seu marido	27.11.1951
O príncipe e o mendigo	04.12.1951
Inferno ou glória	11.12.1951
Lua de mel com...pimenta	18.12.1951
O Gavião do Mar	02.01.1952
Crepúsculo de uma glória	08.01.1952
Os piores anos de minha vida	15.01.1952
A condessa se rende	22.01.1952
O caminho do futuro	29.01.1952
Estranha passageira	05.02.1952
Quatro destinos	12.02.1952
O pirata	19.02.1952

SEM COLUNA DE CINEMA	26.02.1952
Voando para o Rio	04.03.1952
A sedutora Mme. Bovary	11.03.1952
Por um corpo de mulher	18.03.1952
Sublime indulgência	25.03.1952
Bucha para canhão	01.04.1952
Apuros de um marido	08.04.1952
A história começou a noite	15.04.1952
SEM JORNAL	22.04.1952
Mamãe não me disse	29.04.1952
Azar de um valente	06.05.1952
Sorte, dinheiro e amor	13.05.1952
Sangue de toureiro	20.05.1952
Heróina sertaneja	27.05.1952
Os noivos de mamãe	03.06.1952
Carnaval de Florianópolis de 1952/ O marido não queria	10.06.1952
Têmpera de vencedor	17.06.1952
Apuros de um anjo	24.06.1952
A flor dos maridos	01.07.1952
O eco de um beijo	08.07.1952
Loucuras de amor	15.07.1952
Quem ama não teme	22.07.1952
Brotinho infernal	29.07.1952
Inventor das arábias	12.08.1952
Torturada	19.08.1952
A noiva desconhecida	26.08.1952
O rei do rancho	02.09.1952
Sorte louca	09.09.1952
Vocação proibida	16.09.1952
O poder da fé	23.09.1952
Adão e ela	30.09.1952
SEM JORNAL	07.10.1952
Aquilo sim era vida	14.10.1952
Os três maridos	21.10.1952
O rouxinol da Broadway	28.10.1952
Shangay	04.11.1952
Tarde demais	11.11.1952



O amor faz milagres	18.11.1952
Ritmos e melodias	25.11.1952
Três segredos	02.12.1952
A amiga da onça	09.12.1952
Resistência heróica	16.12.1952
Adeus meu amor	23.12.1952
Discórdia harmoniosa	30.12.1952
Um galante audacioso	06.01.1953
Os três xarás	13.01.1953
Abnegação	20.01.1953
Ou tudo ou nada	27.01.1953
Esta não me escapa	03.02.1953
O melhor é casar	10.02.1953
Alma de bohemio	24.02.1953
A vida começa amanhã	03.03.1953
Quando te amei	10.03.1953
Radiomania	17.03.1953
Creio em Deus	24.03.1953
Audácia dos fortes	31.03.1953
Horas intermináveis	07.04.1953
Fúria no mar	14.04.1953
Baluarte de heróis	21.04.1953
Quero um milionário	28.04.1953
Era sempre primavera	05.05.1953
Ladrões de bicicletas	12.05.1953
Tico-tico no fubá	19.05.1953
Estrelas em desfile	26.05.1953
A estrada do céu	02.06.1953
O pecado de amar	09.06.1953
O enviado de satanás	16.06.1953
Três destinos	23.06.1953
SEM JORNAL	30.06.1953
O desafio de Lassie	07.07.1953
Sabidas	14.07.1953
Amor pagão	21.07.1953
O papai da noiva	28.07.1953
Sempre cabe mais um	04.08.1953
Lobos do norte	11.08.1953

O homem das calamidades	18.08.1953
A Legião Branca	25.08.1953
Meus braços te esperam	01.09.1953
A glória de amar	08.09.1953
O filhote do Zorro	15.09.1953
A Secretária do Malandro	22.09.1953
Amei e errei	29.09.1953
Paixão de toureiro	06.10.1953
Hotel Imperial	13.10.1953
O hábito faz o monge	20.10.1953
É proibido amar	27.10.1953
SEM JORNAL	03.11.1953
A protetora do bandido	10.11.1953
Trapalhadas de Haroldo	17.11.1953
Minha amiga maluca	24.11.1953
Cupido Valentão	01.12.1953
Nas garras do cupido	08.12.1953
O felizardo	15.12.1953
Herói das montanhas	22.12.1953
Uma combinação invencível	29.12.1953
O jovem de branco	05.01.1954
Três é demais	12.01.1954
O trem das surpresas	19.01.1954
Laços de sangue	26.01.1954
O quarto mandamento	02.02.1954
Ver, gostar e amar	09.02.1954
Contrabando em Shangay	09.02.1954
É pra casar	16.02.1954
A força do amor	16.02.1954
Simão o caolho	23.02.1954
SEM JORNAL	02.03.1954
Minha adorável secretária	09.03.1954
A máscara azul	16.03.1954
Tereza	23.02.1954
A bela Carlota	30.03.1954
A loura de 18 quilates	06.04.1954
Resgate sublime	20.04.1954
Resgate sublime	27.04.1954

A mercê de uma mulher	04.05.1954
Eva na marinha	18.05.1954
Por uma mulher má	25.05.1954
O segredo das viúvas	01.06.1954
SEM ANÚNCIO DO CINE RITZ	08.06.1954
Amor invencível	15.06.1954
SEM ANÚNCIO DO CINE RITZ	22.06.1954
Meu adorado João	06.07.1954
A família do gênio	13.07.1954
Mulheres esquecidas	20.07.1954
O homem do dia	27.07.1954
O último jogo	10.08.1954
Uma pulga na balança	17.08.1954
Abismos do desejo	17.08.1954
O preferido das mulheres	24.08.1954
Eram todos pecadores	31.08.1954
A cigana me enganou	31.08.1954
Vítimas da sorte	14.09.1954
Os loucos de mona falu	21.09.1954
O Sacy	28.09.1954
Temido e desejado	28.09.1954
Cuide de seu marido	05.10.1954
Casa, comida e carinho	19.10.1954
Lágrimas de mulher	26.10.1954
SEM JORNAL	02.11.1954
Sua excelência a embaixatriz	09.11.1954
SEM JORNAL	16.11.1954
Elixir do amor	23.11.1954
ANÚNCIO SEM NOME DO FILME	30.11.1954
Ao cair o pano	14.12.1954
Gênios da pelota	21.12.1954
Eva na Marinha	28.12.1954
A protetora do bandido	04.01.1955
Seu nome e sua honra	11.01.1955
O negro de alma branca	18.01.1955
A irresistível Salomé	25.01.1955
Conflito sentimental	01.02.1955
SEM JORNAL	08.02.1955

Ingênua até certo ponto	15.02.1955
SEM JORNAL	22.02.1955
A Ilha do tesouro	01.03.1955
Paixão de Beduíno	08.03.1955
A ocasião faz o ladrão	15.03.1955
O modelo e a casamenteira	22.03.1955
O noivo de minha esposa	29.03.1955
Lágrimas amargas	03.05.1955
O amor nasceu em Paris	10.05.1955
SEM JORNAL	17.05.1955
O destino me persegue	31.05.1955
De volta ao céu	05.07.1955
A louca aventura	12.07.1955
Canção Inesquecível	19.07.1955
Capitão Fúria	26.07.1955
Lábios que mentem	26.07.1955
Gloriosa consagração	02.08.1955
Ansiedade	09.08.1955
Cavalgada das paixões	23.08.1955
Doce inocência	30.08.1955
O Iman encantado	06.09.1955
A marcha triunfal	13.09.1955
Escravos da Babilônia	20.09.1955
O Palhaço	27.09.1955
SEM JORNAL	04.10.1955
Nunca te ameï	11.10.1955
Quem é meu amor	18.10.1955
Só resta uma lágrima	25.10.1955
Procura-se uma estrela	01.11.1955
Ao compasso da vida	08.11.1955
Festa Brava	29.11.1955
SEM JORNAL	06.12.1955
O primo malandro	13.12.1955
Duro na queda	20.12.1955
Uma estrela caiu do céu	27.12.1955
No planeta Marte	03.01.1956
Odalisca das Arábias	10.01.1956
Monsieur Berucaire	17.01.1956

Por um beijo de amor	24.01.1955
Aconteceu algo na cidade	31.05.1956
Duvidas no coração	07.02.1956
SEM JORNAL	14.02.1956
A noiva do regimento	21.01.1956
Paris em Abril	28.02.1956
A rainha da confusão	06.03.1956
Dois caipiras em Paris	13.03.1956
Assassinatos em profusão	20.03.1956
Traição na Ártica	27.03.1956
Veneno do preconceito	03.04.1956
Quero-te meu amor	10.04.1956
Sonho de uma vida	17.04.1956
Margarida que paixão	24.04.1956
Musica e romance	08.05.1956
Teu nome é paixão	15.05.1956
Cinco pobres no automóvel	22.05.1956
Entre a espada e a rosa	29.05.1956
E o mundo não soube	05.06.1956
Hans Christian Andersen – palco e tela	12.06.1956
O homem da caixinha	19.06.1956
Um dia de vida	26.06.1956
Sonhos de Andaluzia	03.07.1956
A família do Barnabé	10.07.1956
Vivendo sem amor	17.07.1956
SEM JORNAL	24.07.1956
A barbado do Biruti	31.07.1956
Oferece-se boa empregada	07.08.1956
Tentação nos trópicos	14.08.1956
Encontro no rio	21.08.1956
Deliciosas noites de amor	28.08.1956
Eva na Marinha	04.09.1956
Turistas de meia cara	11.09.1956
Mais uma vez perdão	18.09.1956
Saadia	18.09.1956
Um maluco entre brotos	25.09.1956
O último mergulho	02.10.1956
A grande noite de Casanova	09.10.1956

Barnabé vira mulher	16.10.1956
Cantando no Rio	23.10.1956
Os solteirões	06.11.1956
É deste que eu gosto	13.11.1956
Três marmanjos em Paris	20.11.1956
O preço de um homem	27.11.1956
A noiva eterna	04.12.1956
Festa brava	11.12.1956
A dupla do barulho	18.12.1956
SEM JORNAL	25.12.1956
SEM JORNAL	31.12.1956
O filhinho do papai	08.01.1957
Ingênua até certo ponto	15.01.1957
Romance da minha vida	22.01.1957
Que delícia o amor	29.01.1957
SEM COLUNA DE CINEMA	05.02.1957
SEM COLUNA DE CINEMA	15.02.1957
Sassaricando de Sarong	19.02.1957
Escolhi o amor	26.02.1957
SEM JORNAL	05.03.1957
Brincando com fogo	12.03.1957
Se eu soubesse amar	19.03.1957
O destino em apuros	26.03.1957
Garotas em desfile	02.04.1957
O menino e a mula	09.04.1957
Francis entre as boas	16.04.1957
O erro de te amar	23.04.1957
Nas asas da fama	30.04.1957
Amigo e algoz	07.05.1957
O sapatinho de cristal	14.05.1957
Terra ensanguentada	21.05.1957
Fatalidade	28.05.1957
Lágrimas da primavera	04.06.1957
A dama de preto	11.06.1957
O mundo em suas mãos	18.06.1957
Impulsos do coração	25.06.1957
É pra casar	02.07.1957
Cuidado com o amor	09.07.1957

A conquista do espaço	16.07.1957
Rebelião em Dakota	16.07.1957
Um dia inesquecível	23.07.1957
Roubaram meu diamante	30.07.1957
Aconteceu lá em casa	06.08.1957
Aconteceu lá em casa	13.08.1957
Demônio de mulher	20.08.1957
As mil e duas noites	27.08.1957
A perda	03.09.1957
Eva na marinha	10.09.1957
Papai é do contra	17.09.1957
Companheiro querido	24.09.1957
Aquele beijo a meia noite	01.10.1957
Eu e meu anjo	08.10.1957
SEM JORNAL	15.10.1957
SEM JORNAL	22.10.1957
Candinho	29.10.1957
A bela e o pangaré	05.11.1957
Sai de baixo	12.11.1957
Sarilho do barulho	19.11.1957
SEM JORNAL	26.11.1957
É proibido beijar	03.12.1957
Marujo por acaso	10.12.1957
A rainha do mar	17.12.1957
A indiscreta	24.12.1957
Céu de estrelas	31.12.1957
Musica a bordo	07.01.1958
Corações enamorados	28.01.1958
Francis na Marinha	04.02.1958
Fernand Bonifacio, o Sonâmbulo	11.02.1958
Não me defendas compadre	25.02.1958
O visconde de Monte Cristo	04.02.1958
O bonitão da escola	11.03.1958
Sublime inspiração	18.03.1958
As três viúvas alegres	25.03.1958
De pernas pro ar	01.04.1958
O amor nunca morre	08.04.1958
Fora do planeta	15.04.1958

SEM JORNAL	22.04.1958
Recordações de amor	29.04.1958
O gavião do deserto	06.05.1958
Um lar em reboliço	13.05.1958
Romance em Sevilha	20.05.1958
A última vez que vi Paris	27.05.1958
3 homens e um bikini	03.06.1958
Tin-tan em Havana	10.06.1958
SEM JORNAL	17.06.1958
Não te enganes coração	24.06.1958
Índia fabulosa	01.07.1958
Ódio entre irmãos	01.07.1958
Serenata em Acapulco	08.07.1958
Dois corações e uma alma	16.07.1958
Império da Espada	22.07.1958
Uma pequena de sorte	29.07.1958
Missão ao inferno branco	05.08.1958
Divino pecado	05.08.1958
Eu e meu anjo	12.08.1958
Paraíso proibido	19.08.1958
A maldição do faraó	26.08.1958
Quando eu partir	02.09.1958
Aí vem o barão	09.09.1958
Também de dor se canta	16.09.1958
A rainha do mar	23.09.1958
Mogambo	30.09.1958
A roda da fortuna	07.10.1958
Papai não quer	14.10.1958
Salve a campeã	21.10.1958
Quem é meu amor	28.10.1958
Dá-me tua mão	04.11.1958
Ai amor, como me deixaste	04.11.1958
SEM COLUNA DE CINEMA	11.11.1958
Ai, pena, penita, pena!	18.11.1958
Tin-tan o intrometido	25.11.1958
Aos 4 ventos	02.12.1958
O preço da ilusão	10.12.1958
A história de um grande amor	16.12.1958



Homens de sua vida	23.12.1958
O homem inquieto	30.12.1958
Loucos são vocês	06.01.1959
Todos a Paris	13.01.1959
Especialista de senhoras	13.01.1959
Dois caipiras ladinos	20.01.1959
O que é que há com Sansão	27.01.1959
Bonifácio o sonâmbulo	03.02.1959
Mulheres de briga	03.02.1959
SEM JORNAL	10.02.1959
Rivais na conquista	17.02.1959
Cavalheiro sob medida	24.02.1959
SEM INDICAÇÃO DO FILME	03.03.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	10.03.1959
Clube de Senhoritas	17.03.1959
SEM JORNAL	24.03.1959
As fraldas do embaixador	31.03.1959
Fácil de amar	07.04.1959
É deste que eu gosto	14.04.1959
O inocente	21.04.1959
Convite á dança	28.04.1959
Feitiço tropical	05.05.1959
Barnabé, és meu	12.05.1959
O gato borralheiro	19.05.1959
O bonito da escola	26.05.1959
O belo Brunel	02.06.1959
Meu marido e meu noivo	09.06.1959
Paraíso Poibido	16.06.1959
Deus lhe pague	23.06.1959
SEM JORNAL	30.06.1959
O sultão descalço	07.07.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	14.07.1959
Loucos são vocês	21.07.1959
Vamos voar, moço	28.07.1959
Os valentões	04.08.1959
Romance na Itália	11.08.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	18.08.1959
SEM JORNAL	25.08.1959

Tentações de um anjo	01.09.1959
SEM JORNAL	08.09.1959
3 melodias de amor	15.09.1959
Todos ao mar	22.09.1959
O passado do meu marido	29.09.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	06.10.1959
A terceira palavra	13.10.1959
Ritmo que mais mexe	20.10.1959
A saia de ferro	27.10.1959
Brotinho de outro mundo	27.10.1959
SEM JORNAL	03.11.1959
O sabidão	10.11.1959
O amor sempre vence	17.11.1959
Espiando espiões	24.11.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	01.12.1959
Cem garotas	08.12.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	15.12.1959
SEM COLUNA DE CINEMA	22.12.1959
Velhas lendas torecas	29.12.1959
O barão aventureiro	05.01.1960
Antes que a noite chegue	12.01.1960
Dádiva do destino	19.01.1960
O último verão	26.01.1960
Sissi	02.02.1960
Foguete perdido	09.02.1960
Francis entre fantasmas	16.02.1960
As aventuras de Till	23.02.1960
SEM JORNAL	01.03.1960
A inimiga	08.03.1960
Os três amores de Lola	15.03.1960
Abdulla e seu harém	22.03.1960
Eu te pegarei	29.03.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	05.04.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	12.04.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	19.04.1960
Chucho o recomendado	26.04.1960
Depois eu conto	03.05.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	10.05.1960

Kelly e eu	17.05.1960
Baronesa transviada	24.05.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	31.05.1960
Verdade escandalosa	07.06.1960
Absolutamente certo	14.06.1960
Mogli, o menino lobo	21.06.1960
De pernas pro ar	28.06.1960
Asas de águias	05.07.1960
O boa vida	12.07.1960
A saia de ferro	19.07.1960
É de chuá	26.07.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	02.08.1960
Céu sem estrelas	09.08.1960
Passado perdido	16.08.1960
Gaby	23.08.1960
Tarzan e a expedição perdida	30.08.1960
Na corda bamba	06.09.1960
Armadilha amorosa	13.09.1960
O circo chegou à cidade	20.09.1960
SEM COLUNA DE CINEMA	27.09.1960
SEM JORNAL	04.10.1960
SEM JORNAL	11.10.1960
O camelô da rua larga	18.10.1960
João negrinho	25.10.1960
Cangerê	01.11.1960
O menino invisível	08.11.1960
Entre a terra e o céu	15.11.1960
A loura e o ladrão	22.11.1960
A doutora é muito viva	29.11.1960
Cala a boca, Etelvina	06.12.1960
Caprichos da vida	13.12.1960
Cara de fogo	20.12.1960
SEM JORNAL	27.12.1960
Desnuda-te Lucrecia!	03.01.1961
O baile maluco	10.01.1961
SEM COLUNA DE CINEMA	17.01.1961
SEM COLUNA DE CINEMA	24.01.1961
Tudo azul	31.01.1961

Nossos tempos	07.02.1961
Recordar é viver	21.02.1961
Rio Zona Norte	28.02.1961
Eu te pegarei	07.03.1961
Sabú e o anel mágico	14.03.1961
Os sinos de S. Fernando	21.03.1961
SEM COLUNA DE CINEMA	28.03.1961
SEM COLUNA DE CINEMA	04.04.1961
Estação do amor	11.04.1961
Todos a Paris	18.04.1961
SEM COLUNA DE CINEMA	25.04.1961
SEM JORNAL	02.05.1961
Bonequinha chinesa	09.05.1961
Sissi e seu destino	16.06.1961
Tambores de guerra	23.05.1961
Ao calor da música	30.05.1961
Missão de perigo	06.06.1961
O galante vagabundo	13.06.1961
Salvo das ondas	20.06.1961
Chucho o recomendado	27.06.1961
Aconteceu em Monte Carlo	04.07.1961
SEM JORNAL	11.07.1961
Milagre de amor	18.07.1961
O samba em Brasília	25.07.1961
Na corda bamba	01.08.1961
O homem da caixinha	14.08.1961
O mundo em meus braços	15.08.1961 (dom)
Lavadeiras de Portugal	22.08.1961
Sem idade para casar	29.08.1961
Uma menina busca seu pai	05.09.1961
Dois vigaristas roubados	12.09.1961
Uma pequena do barulho	19.09.1961
Fuzileiros do amor	26.09.1961
Don Juan	03.10.1961
A irmã do mordomo	10.10.1961
Titio não é sopa	17.10.1961
Depois eu conto	24.10.1961

O colar de coral	31.10.1961
SEM COLUNA DE CINEMA	07.11.1961
Veneza, a lua e você	14.11.1961
Quem sabe...sabe!	21.11.1961
Dona Xepa	28.11.1961
Metido a bacana	05.12.1961
A família Trapp na América	12.12.1961
O noivo da Girafa	19.12.1961
SEM JORNAL	26.12.1961
SEM JORNAL	02.01.1962
Escravo do amor das amazonas	09.01.1962
Kátia	16.01.1962
Peter entre brotos	23.01.1962
Dois histórias	30.01.1962
Quatro espadas	06.02.1962
Stefanie	13.05.1962
Caídos do céu	20.02.1962
O médico de loucas	27.02.1962
SEM JORNAL (CARNAVAL)	06.03.1962
O preço da vitória	13.03.1962
Sem barreiras no céu	20.03.1962
Somos dois	27.03.1962
Metido a bacana	03.04.1962
Simbad e a Princesa (sem indicação de Sessão das Moças)	10.04.1962
Procuram-se modelos	17.04.1962
Aguenta firme Izidoro!	24.04.1962
O filho do Tarzan (sem indicação de Sessão das Moças)	01.05.1962
A sina do aventureiro (sem indicação de Sessão das Moças)	01.05.1962
Com jeito vai	08.05.1962
O barbeiro que se vira	15.05.1962
Absolutamente certo	22.05.1962
A costela do diabo	05.06.1962
SEM JORNAL	12.06.1962
Meu sonho é você	19.06.1962
A costela do diabo	26.06.1962

Alo...Alo... Carnaval	03.07.1962
As loucuras de Mr. Jones	10.07.1962
O jogo decisivo	17.07.1962
SEM JORNAL	24.07.1962
Coração materno	31.07.1962
SEM JORNAL	07.08.1962
O homem da caixinha	14.08.1962
SEM JORNAL	21.08.1962
O batedor de carteiras	28.08.1962
Como fisgar um marido	04.09.1962
Casei-me com uma doutora	11.09.1962
O túnel do amor	18.09.1962
Orgulho cigano	25.09.1962
Pé na tábua	02.10.1962
A balada do soldado	09.10.1962
As mil e uma noites	16.10.1962
Mensagem do planeta desconhecido	23.10.1962
A felicidade vem depois	30.10.1962
Na minha terra é assim	06.11.1962
Só naquela base	13.11.1962
A coragem	20.11.1962
Um turco das arábias	27.11.1962
Pais e filhos	04.12.1962
Sinfonia de amor	11.12.1962