

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

A REPRESENTAÇÃO DO RIO DE
JANEIRO COMO TRAÇO DE
IDENTIDADE DO CINEMA NOVO:
TODAS AS MULHERES DO MUNDO
(DOMINGOS DE OLIVEIRA, 1967)

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de
A REPRESENTAÇÃO DO RIO DE JANEIRO COMO TRAÇO DE
IDENTIDADE DO CINEMA NOVO: TODAS AS MULHERES
DO MUNDO (DOMINGOS DE OLIVEIRA, 1967)
R. IHGB, Rio de Janeiro, a. 182 (485): 361-382, jan./abr. 2021

Rio de Janeiro
jan./abr. 2021

II – COMUNICAÇÕES NOTIFICATIONS

A REPRESENTAÇÃO DO RIO DE JANEIRO COMO TRAÇO DE IDENTIDADE DO CINEMA NOVO: *TODAS AS MULHERES DO MUNDO* (DOMINGOS DE OLIVEIRA, 1967)

THE REPRESENTATION OF RIO DE JANEIRO AS AN IDENTITY TRAIT OF THE BRAZILIAN NEW CINEMA: DOMINGOS DE OLIVEIRA'S ALL WOMEN IN THE WORLD, 1967

CARLOS EDUARDO PINTO DE PINTO ¹

Resumo:

O Cinema Novo brasileiro, antes de ser um “movimento”, poderia ser definido como uma “movimentação”: no início da década de 1960, paulatinamente, surgiu uma filmografia que se identificava, e era identificada pela crítica, como “nova”. A representação urbana, com destaque para o Rio, era um de seus traços identitários, nesse momento ainda voltando as atenções para as favelas, situação que muda ao longo do decênio. Todas as mulheres do mundo, aguardado pelo público como um experimento cinemanovista, quebrou essa expectativa ao ser considerado pela crítica como um filme moderno, mas sem o “DNA” do Cinema Novo. A representação do Rio parece ter desempenhado papel central nessa desclassificação, já que, pela lógica da recepção, os traços hedonistas conferidos à cidade impediam a obra de ser cinemanovista.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Cinema Novo brasileiro; representação urbana.

Abstract:

Before being a “movement”, the so-called Brazilian New Cinema could be defined as a “process in motion”: in the early 1960s, a filmography was gradually created which called itself and was identified by critics as “new”. The urban representation, focused mainly on Rio, was one of its identity traits at a time when attention was still directed to the favelas (slums). The situation, though, changed over the decade. All the Women in the World, a film eagerly awaited by the public as a New Cinema experiment, did not fulfill this expectation and, though considered by critics as a modern film, did not carry the DNA of the New Cinema. The representation of Rio in the film seems to have played a central role for its downgrading, since, according to the logic of the reception, the hedonistic features characterizing the city prevented it from being classified as a Brazilian New Cinema experiment.

Keywords: Rio de Janeiro; Brazilian New Cinema; urban representation.

1 – Professor Adjunto de História do Brasil República do Departamento de História do IFCH/UERJ e membro do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UERJ). E-mail: dudachacon@gmail.com.

Introdução

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico de vanguarda brasileiro, surgido no início dos anos 1960, consolidando-se ao longo da década como umas das manifestações culturais mais respeitadas pela crítica local e estrangeira, vindo a tornar-se objeto de estudos acadêmicos com os mais diversos enfoques². Aqui, mobilizo leituras que permitam, a um tempo, dar conta de sua trajetória e da relação com a representação audiovisual do Rio de Janeiro, destacando o papel da cidade como um de seus traços identitários³. Para tanto, proponho uma análise temática e estética de *Todas as mulheres do mundo* (Domingos Oliveira, 1967).

A escolha do filme se justifica por ser uma obra que alimentou expectativas em torno de seu lançamento, aguardado como a estreia de um “quase” cinemanovista, dadas as vinculações profissionais de Domingos de Oliveira com o grupo. Contudo, a despeito de seu caráter moderno e “carioquíssimo” – duas características valorizadas pelo Cinema Novo, conforme apresentarei adiante –, o filme não foi aceito como parte do movimento. Compreender por que a modernidade e a *carioquice* de *Todas as mulheres* não foram suficientes para garantir a consolidação de seu diretor no grupo permite definir com mais precisão o que se esperava da representação do Rio como elemento de identificação.

Vale notar que, apesar de convencionalmente me referir ao Cinema Novo como um *movimento*, considero que ele seria mais bem classificado como uma *movimentação*. Afinal, “antes de existirem filmes, o Cinema Novo já acontecia nas páginas dos jornais e revistas⁴”. Corrobora essa leitura a ausência de um manifesto de lançamento de suas ideias⁵, em

2 – DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

3 – PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói[RJ], 2013.

4 – GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural* (de 1950 a 1958). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. p. 4

5 – Paulo C. Saraceni se refere a um projeto intitulado “Manifesto bola bola”, que não chegou a ir para o papel, mas que serviu de lume na busca por um cinema que não

contraste com fenômenos semelhantes. Por certo, o *slogan* “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” funcionava como proposição, ao fazer referência a diversos tipos de independências – estéticas e ideológicas –, mas não tinha a força de um manifesto. Isso não significa, contudo, que não houvesse critérios – o diálogo com o modernismo (no sentido da experimentação de linguagem) aliado à pedagogia política voltada à conscientização serviam de lume⁶, mas a “classificação” de um filme ou diretor como pertencentes ao Cinema Novo não se dava *a priori*.

Alguns críticos – como Alex Viany, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet e Ely Azeredo (este, por pouco tempo) – começaram a perceber e incentivar uma renovação no modo de se fazer cinema no Brasil. Em paralelo, futuros cineastas, como Glauber Rocha, Gustavo Dahl, David Neves, Cacá Diegues e Walter Lima Jr., que também atuavam como críticos, começavam a filmar, sobretudo curtas-metragens. Mesmo diretores que não escreviam críticas sistematicamente não se furtavam a lançar vereditos e a tecer comentários através de entrevistas e debates, como Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e Ruy Guerra – além do já reconhecido Nelson P. dos Santos⁷. Aos poucos, surgia uma filmografia que se identificava (e/ou era identificada) como “nova”. Mesmo a expressão “Cinema Novo” – uma alusão a outros movimentos semelhantes, como a *Nouvelle Vague* na França – é resultado da recepção, atribuída por Glauber Rocha ao crítico Ely Azeredo⁸.

Logo, o processo de consolidação do movimento foi gradual, conseguido através das trocas efetuadas entre seus líderes e seus detratores, numa dinâmica reelaboração constante das ideias. Entre as lideranças,

fosse subordinado a nenhuma outra arte ou instituição: “Era baseado naquela história do garotinho que pediu uma bola para o pai, mas que não queria uma bola de ping-pong, não queria bola de futebol, queria uma bola bola”. In: VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 335

6 – XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

7 – SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

8 – ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 51.

Glauber Rocha é uma das mais destacadas, com uma capacidade gregária ímpar. Não à toa, é atribuída a Nelson P. dos Santos uma assertiva, em que brinca: “Cinema Novo é quando o Glauber se encontra no Rio”⁹. Por outro lado, Glauber era uma das figuras mais polêmicas, o que fez com que destruísse laços e certezas com a mesma facilidade com que os construía. Embora a sua atuação seja fundamental, deve-se lembrar que o papel dos críticos coadunados com o movimento também não foi pequeno. Mais ainda, os críticos-cineastas que, ocupando papel duplo, podiam pensar o Cinema Novo a partir de pontos de vista internos e externos, “costurando” observações mais pessoais com uma visão de conjunto. Do outro lado, Ely Azeredo, considerado o “padrinho” do movimento, logo passaria a exigir dos cineastas maior compromisso com a comunicabilidade, criticando seu excesso de experimentação.

Essas reelaborações procuravam também responder às conjunturas históricas, sendo afetadas pela efervescência democrática do início da década¹⁰ – conforme indica a vinculação de alguns diretores com o CPC da UNE¹¹ –, pelo golpe civil-militar de 1964 e a institucionalização da censura. No plano artístico, o surgimento da contracultura no pós-1968, em especial o Tropicalismo e o Cinema Marginal, com propostas de experimentações estéticas mais radicais, também provocaram reações, gerando mudanças de rumo¹². Com essas interlocuções no horizonte, Fernão Ramos¹³ organizou o Cinema Novo em torno de três trindades filmicas, responsáveis por caracterizar fases. Na primeira (1960-1964), marcada

9 – GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 143.

10 – GOMES, Paulo Emilio Sales. *Pequeno cinema antigo*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

11 – O Centro Popular de Cultura (CPC) propunha fazer a ponte entre artistas engajados e o povo, encarando a arte como um instrumento revolucionário. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000; SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

12 – Cf. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

13 – RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

por *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), os cineastas estiveram empenhados em “conscientizar” o público, localizando seus respectivos filmes em cenários sertanejos. Seria no Sertão – e nas favelas, vale acrescentar – que se encontraria a essência da nacionalidade.

Já *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) inaugura a segunda trindade, acompanhado de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Após o Golpe de 1964, o drama principal seria o do intelectual decepcionado com a revolução socialista que não ocorrera e incrédulo de sua capacidade de lutar contra a ditadura. Os jovens de classe média (como os próprios diretores) passaram para o centro das narrativas, inseridos no universo urbano, numa fase que se estenderia até 1968. Jean-Claude Bernardet deu grande ênfase a essa característica do grupo, defendendo que, mesmo quando o cenário filmado era o Sertão ou as favelas cariocas, o olhar da classe média prevalecia em seus filmes¹⁴.

A terceira e última fase estaria localizada após 1968 – ano da assinatura do AI-5 – seguindo até 1980, englobando produções de “fortes tons alegóricos com a preocupação de representar o Brasil e sua história¹⁵”. Aqui, a trindade é formada por *Pindorama* (Arnaldo Jabor), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues), todos de 1969.

Ainda que o esforço de organização de Fernão Ramos seja louvável, acredito que a trajetória do Cinema Novo tenha sido mais complexa do que o recurso às fases possa deixar transparecer. Nesse sentido, Helena Salem aponta para filmes que pressupunham tendências diversas, embora realizados no mesmo contexto: *Porto das Caixas* (Paulo C. Saraceni, 1961), mais intimista, *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), mais “barroco” (no sentido de uma experimentação estética radical) e *Os cafajestes*

14 – BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

15 – RAMOS, Fernão, *op. cit.*, p. 348.

(Ruy Guerra, 1962)¹⁶, mais urbano (representando a classe média sem ser em oposição explícita aos pobres). Esse último foi considerado o primeiro filme com algum sucesso comercial atrelado à denominação Cinema Novo¹⁷ e, ao mesmo tempo, problematizado como tal, justo por representar a cidade sem fazer alusões explícitas à exclusão social¹⁸.

A recepção a *Os cafajestes* traz para o centro do debate um ponto crucial das reflexões que construo ao longo desse texto: que paisagens definiriam o Cinema Novo? A busca de uma relação entre o movimento e um *locus* – assim como se associa a *Nouvelle Vague* a Paris ou o *Neorealismo* a Roma – aponta para uma dicotomia entre o Sertão e o Rio. Por certo, na memória do movimento, o Sertão (o Nordeste, em geral) é bastante significativo. Apesar disso, o Cinema Novo nunca foi classificado como “sertanejo” ou nordestino (apesar de a naturalidade de alguns diretores autorizar tal associação). Ao contrário, é comum afirmar que os cinemanovistas *foram* ao Nordeste, saindo do Rio para filmar a alteridade. Um indício dessa constatação é a frase já citada de Nelson P. dos Santos, “Cinema Novo é quando o Glauber se encontra no Rio¹⁹”. Contudo, mais do que ser o lugar de acolhida dos cineastas (muitos oriundos de outros estados), o Rio também foi filmado por eles, embora não se interessassem por qualquer imagem da cidade.

Vale notar que, no limiar dos anos 1960, o Rio – até então, capital da República²⁰ – já apresentava um repertório considerável de registros audiovisuais, sendo protagonista de cinejornais, documentários e ficções desde o início das atividades cinematográficas no país, no fim do século XIX²¹. Contudo, se os eventos políticos e festivos *na cidade* ocuparam o

16 – SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

17 – FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas[SP]: Papyrus, 2004.

18 – RAMOS, Fernão, *op. cit.*

19 – GOMES, João Carlos Teixeira, *op. cit.*, p.143.

20 – Com a inauguração de Brasília, em abril de 1960, o Rio perdeu o posto de capital, sendo transformado numa cidade-estado, o Estado da Guanabara. Cf. MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

21 – Cf. RODRIGUES, Antonio. *O Rio no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

centro desses registros, a paisagem carioca só ganharia relevo na década de 1920, por meio da captação de “novas imagens, que podemos aproximar de uma certa visão turística em formação [...]”²². Numa temporalidade mais próxima do Cinema Novo, o Rio apresentava interesse para as chanchadas²³, o cinema hollywoodiano²⁴ e o cinema independente²⁵ – marco do surgimento do cinema moderno no país²⁶. Para os dois primeiros, a cidade interessava, sobretudo, por seus cartões-postais, associados à ideia de hedonismo e a traços culturais que, desde o Estado Novo, tinham sido alçados ao patamar de “cultura nacional”, como o samba e o Carnaval. Para os independentes, a complexidade urbana contava mais, incluindo-se aí a exclusão social, representada, sobretudo, pelas favelas. Mesmo o samba e o Carnaval poderiam ser tematizados, mas enfatizando-se suas conexões com a cultura popular, distanciando-se do humor e do *glamour* explorados pelas chanchadas e por Hollywood. Por esses motivos, os independentes surgiam como os principais interlocutores do Cinema Novo, enquanto os outros dois eram rechaçados²⁷.

Rio, 40 graus era o mais destacado entre os filmes independentes e a campanha por sua liberação²⁸, apontada por muitos cinemanovistas como

2008; KUSHINIR, Beatriz; VIEIRA, João Luiz (Orgs.). *Rio, 450 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Em Tempo; FAPERJ, 2016.

22 – HEFFNER, Hernani. Paisagem carioca no cinema brasileiro. In: MARTINS, Carlos (Org.). *A paisagem carioca*. Rio de Janeiro: RioArte, 2000, p. 133

23 – AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca; Companhia das Letras, 1989.

24 – FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*: imagens no cinema. Niterói[RJ]: Intertexto, 2000.

25 – MELO, Luís Alberto Rocha. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. In: CONGRESO AsAECA - ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., 2014, Rosario. *Anais [...]*. Buenos Aires: ASAECA, 2014, p. 1035-1043. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/rocha_melo.pdf. Acesso em: 19.09.20.

26 – XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno, op. cit.*

27 – Já na década de 1970, os cinemanovistas lançariam um olhar mais benevolentes sobre as chanchadas, que passariam a ser vistas como manifestações genuinamente populares, dignas de reverência. Inclusive alguns traços de crítica política passariam a ser percebidos e valorizados.

28 – PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Rio, 40 graus*: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 120-131, 2015.

o primeiro momento em que foram sensibilizados pelo valor social do cinema²⁹. Além dele, havia o que Glauber Rocha chamou de “realismo carioca”, caracterizado pela busca de “um *cinema realista*, brasileiro, e, por meio ambiente, *carioca*³⁰”, com destaque para *Moleque Tião* (José Carlo Burle, 1943) e *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderlei, 1952).

Essa preferência pelos independentes está associada a um debate que também datava da década de 1950, envolvendo a oposição entre filmes rurais e urbanos como meio para se construir uma cinematografia brasileira³¹. A disputa realizou-se em textos publicados em periódicos e nos anais dos primeiros Congressos Cinematográficos ocorridos no país³². À parte as minúcias dessa querela, se pode afirmar que os defensores do cinema rural acreditavam que era *no interior do país que se encontrava a essência da nacionalidade*, enquanto aqueles que apostavam no cinema urbano – em menor número e intensidade – associavam *urbanidade e cosmopolitismo*³³. Estes pensavam que exibir a face moderna do país, conectada com valores internacionais, só traria benefícios; para aqueles, era justamente esse aspecto que parecia mais ameaçador, já que a modernização das cidades poderia significar o aniquilamento da essência nacional.

Contudo, *Rio, 40 graus* e os outros independentes, mesmo sendo filmes urbanos, se relacionavam com a *realidade* – associada, naquele contexto, com a representação das favelas, subúrbios e seus habitantes. Tratava-se de uma forma de ler a urbanidade com ênfase na resistência física e moral dos pobres. Por conseguinte, o restante da urbe (justamente a sua face mais conhecida, a dos cartões-postais) era representado como espaço de cosmopolitismo e ameaça à pureza popular. Aqui, se reforça a

29 – VIANY, Alex, *op. cit.*

30 – Cf. ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 102. ênfases no original.

31 – O surgimento da produção independente, bem como a inauguração da Cia. Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo – com a proposta de realizar um cinema brasileiro “sério”, diferente das chanchadas –, incentivou um debate crítico sobre que caminhos o cinema deveria trilhar no país.

32 – CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão (Org.), *op. cit.*

33 – BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, *op. cit. O nacional e o popular na cultura brasileira* – Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense/ Embrafilme, 1983.

importância do Rio no cinema moderno, já que pela lógica da capitalidade era possível lidar com esses dois aspectos simultaneamente, associando ambos a leituras díspares do país. Na cidade, se encontrava o Brasil moderno e cosmopolita, mas também o Brasil profundo, localizado nas favelas. Estas, por sua vez, se aproximavam, simbolicamente, do Sertão.

Não à toa, no início dos anos 1960 a maioria dos filmes do Cinema Novo representariam o Sertão ou as favelas cariocas, com algumas exceções, como *Os cafajestes*, conforme aponte. Contudo, a partir de meados da década, uma parte ainda pouco expressiva da crítica passou a defender a possibilidade de um cinema urbano carregado de “brasilidade”, ainda que dando destaque aos dramas psicológicos e ao *loci* associados à modernidade. O cinemanovista Gustavo Dahl, por exemplo, postulou que, mesmo fora das discussões sociológicas, um filme realizado no Brasil poderia ser considerado essencialmente brasileiro. Com essa proposição, criticava a exclusão do cinema que refletia “a realidade da metrópole e a psicologia do cimento e do aço³⁴”.

Encorajado por defesas como essa, o interesse pela “complexidade urbana³⁵” ganharia relevo. O Sertão nordestino e as favelas cariocas foram paulatinamente deixados de lado em prol de filmes em que o restante da cidade, principalmente a Zona Sul, vinculada pelos cineastas à classe média e à alienação política, se tornou lugar de representação e problematização. Como em todas as etapas do movimento, essa guinada mereceu considerações teóricas e pragmáticas, realizadas por meio da recepção a filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *El justiceiro* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e aquele que é o foco do interesse desse texto – *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967).

A seguir, analiso sequências que permitem identificar a representação do Rio de Janeiro nesta película, comparando com a realizada por filmes considerados indubitavelmente cinemanovistas. Posteriormente,

34 – BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 223.

35 – *Ibidem*.

abordo aspectos da recepção, tanto a contemporânea a sua estreia, quanto a deflagrada por seu relançamento em DVD, no início do século XXI. Procuo avaliar textos produzidos por críticos e por membros do Cinema Novo, pondo em tensão suas opiniões, de modo a testar a hipótese de que o modo como o Rio foi apresentado pela diegese e narrativa de *Todas as mulheres* tem papel preponderante na sua rejeição pelo Cinema Novo.

Todas as mulheres do mundo... no Rio

A diegese³⁶ de *Todas as mulheres do mundo* acompanha o romance de Maria Alice (Leila Diniz) e Paulo (Paulo José), por meio do relato deste ao amigo Edu (Flávio Migliaccio), acompanhado por *flashbacks* que constituem a maior parte do que é visto. Maria Alice é apresentada como uma mulher jovem e independente, sexual e financeiramente. Ao se apaixonar por Paulo, ela passa a viver com ele, abandonando o noivo, Leopoldo (Ivan Albuquerque). Em dado momento, Paulo aproveita uma viagem da mulher para traí-la, gerando desentendimentos que ameaçam a estabilidade do casal. Ao fim (do filme e da conversa), Paulo revela ao amigo que se reconciliaram e se casaram na igreja, tendo dois filhos. É a festa do primeiro aniversário de um deles, o Paulinho, que encerra a história.

O Rio de Janeiro está presente em quase todas as filmagens externas, abrigando e conferindo sentidos ao desenvolvimento dramático da história, bem como inspirando o ritmo da narrativa. Logo após a sequência de abertura, Paulo conta a Edu como se apaixonara por Maria Alice numa festa de Natal em seu apartamento, em que ela havia comparecido com seu noivo. Sempre por meio de *flashbacks*, é possível acompanhar o primeiro reencontro “casual” entre Maria Alice e Paulo, que sondara com amigos em comum o local onde ela trabalhava para poder forjar o “esbarrão”. Seguindo a moça pela Cinelândia e atravessando o sinal de pedestres em frente ao Cine Odeon, ele faz a primeira abordagem.

36 – A história apresentada pelo filme, o universo construído pela narrativa.

A narrativa é cortada para uma sequência em que os dois caminham sob o *pilotis* do Palácio Capanema (MEC). Paulo pergunta se Maria Alice trabalha na Cidade – forma como alguns moradores do Rio se referem ao Centro – e, diante da afirmativa, diz que ela “não tem cara”. Na continuação, ela conta que é secretária de manhã e professora à tarde. Afirma que tem dois empregos porque gosta de ganhar seu “dinheirinho”, mas que não adianta nada, pois “gasta tudo”. A câmera os enquadra no início pela lateral, mas logo fica de frente para o casal, se deslocando para trás (*travelling off*). Ao fundo, o Palácio Capanema e seu *pilotis* permanecem visíveis.

É preciso demarcar que o enfoque dado ao Palácio como cenário urbano reforça a ideia de modernidade. O Palácio é o primeiro exemplar de arquitetura modernista da América Latina, conjugando uma série de elementos basais desse estilo. Em relação ao *pilotis*, vale sublinhar que cria “uma nova área livre no térreo que se integra com a rua e os espaços do entorno³⁷”, se abrindo para a noção de público e diluindo o que seria, *a priori*, privado – portanto, atravessar o *pilotis* corresponde a estar simultaneamente *fora e dentro* do prédio.

Dando continuidade à sequência, Paulo pergunta se eles nunca teriam se visto antes. Diante da incerteza de Maria Alice, fala que ela o faz se lembrar do Carnaval. Ela ri e diz: “É capaz! O ano passado eu saí no Salgueiro”. O Carnaval, tema bastante abordado pelo Cinema Novo, surge descolado de sua dimensão comunitária, aspecto que mais interessava aos cinemanovistas. Embora o filme não forneça elementos suficientes para uma afirmação categórica, Maria Alice não parece pertencer a uma rede de cooperação que crie e organize o desfile do Salgueiro: ela apenas desfila.

Atrás deles, um ambulante oferece algumas marionetes. Paulo compra uma, dando de presente a Maria Alice, enquanto pergunta onde ela estudou e se, porventura, conhece a “Martinha Maconha”. Em seguida,

37 – WEINBERG, Juliana Duarte. A cidade transparente. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 77.

a convida para ver o “homem que alimenta os pombos”. Depois de certa hesitação, ela se deixa levar de volta à Cinelândia, onde travam uma conversa sobre amor e romance. Nesta parte da sequência, os atores estão enquadrados em um plano aberto, distantes da câmera, sem nenhum ícone urbano visível³⁸. Apenas se vê o meio da rua atrás deles, com movimento intenso de carros e os pombos, que durante todo o tempo voam entre a câmera e o casal. Alguns homens, percebendo se tratar de uma gravação, aproximam-se, curiosos, fazendo em semicírculo em torno dos atores.

Nesse trecho do filme os personagens não apenas estão no Centro do Rio, como falam dele. Ao dizer que Maria Alice “não tem cara” de Centro e afirmar, em seguida, que ela “lembra Carnaval”, Paulo reforça a ideia de que o Centro está associado a valores opostos aos da festa, em que se dá a suspensão do tempo “burocrático”, permitindo a liberação dos sentidos e a inversão das lógicas sociais. Por certo, não se refere ao espaço físico, mas ao uso mais comum que se faz dele. Afinal, o Centro do Rio também aglutinava, na década de 1960, inúmeros eventos tradicionais do Carnaval, desde os bailes do Municipal até os desfiles das Escolas de Samba e de alguns blocos. Nesses dias, contudo, era outra função a mobilizada para o espaço, quando a festa – significativamente – obrigava a anulação as funções mais comezinhas: escritórios, bancos e igrejas deveriam ficar fechados até a Quarta-feira de Cinzas. Assim, não ter “cara” de Centro significa, para Paulo, que Maria Alice não parece exercer uma função burocrática, que, por sua natureza, seria incapaz de dar prazer a quem a executa.

Outra oposição que se pode fazer à “cara” do Centro, e que está subtendida na fala de Paulo, é a que se refere à Zona Sul carioca. Embora muitas pessoas trabalhem nessa região, não é esse o uso que o imaginário social mobiliza, atribuindo-lhe função residencial, principalmente das classes média e alta, de lazer – esta, subtendida na fala do personagem. Afinal, a próxima sequência apresenta as relações de Maria Alice com as

38 – Na região em que em que a sequência foi filmada, poderiam ter sido enfocados, por exemplo, o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional.

praias da Zona Sul³⁹. Algumas cenas filmadas em Copacabana mostram majoritariamente o mar, quase sem evidências de elementos construídos. A mesma personagem que se mostra “séria” e “comportada” no Centro, demonstra estar totalmente descontraída e à vontade nas areias.

Até aqui, fica claro que as primeiras sequências servem à proposta de apresentar a personagem Maria Alice. Para a temática perseguida nessa apresentação, um ponto a destacar é o esforço da narrativa em estabelecer aproximações da personagem com alguns trechos da cidade. Ela é apresentada por meio dos lugares, não somente porque os frequenta, mas por funcionarem como dispositivos a partir dos quais sua personalidade se esclarece, embora nunca completamente. É também pelas ambiguidades que a narrativa consegue demarcar o caráter escorregadio de Maria Alice: apesar de ter “cara” de Carnaval e Zona Sul, ela circula com desenvoltura pelo Centro, assumindo plenamente os papéis que essa circularidade exige.

Como a reforçar tal leitura, a continuação do filme exhibe cenas no interior da Biblioteca Nacional, em que Maria Alice folheia um livro sobre educação. Aqui, embora seja possível localizar a sequência no Centro, o que a narrativa agencia é mais um aspecto de Maria Alice: o de professora dedicada, entusiasta das novas teorias educacionais. Paulo se aproxima da mesa em que Maria Alice está acomodada e lê em voz alta um trecho que se refere à educação libertária, em que as crianças teriam o direito de escolha, sem currículo obrigatório nem horários fixos para as aulas: uma “liberdade sem medo”.

É também nesta sequência que Paulo consegue “roubar” o primeiro beijo de Maria Alice, ao som de uma música extradiegética⁴⁰ bastante emotiva. Em seguida, cenas em que eles giram em “câmera lenta” em

39 – Cf. PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Para além do hedonismo – a representação das praias cariocas no cinema moderno brasileiro (1955-1970). In: MAUAD, Ana Maria (Org.). *Fotograficamente, Rio: a cidade e seus temas*. Niterói[RJ]: PPGHistória/LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016.

40 – Sons extradiegéticos compõem a narrativa, mas não podem ser ouvidos pelas personagens, estando fora, portanto, da diegese.

uma roda-gigante, antes de serem mostrados dentro de um carro, se beijando. Alternam-se pontos de vista de dentro e de fora do veículo, sendo possível observar que o casal se entusiasma com as carícias. A câmera, conduzida na mão, oscila um pouco. Um plano geral mostra o carro isolado num areal, com palmeiras em volta. Outro *take* mostra Paulo e Maria Alice se recompondo. Ele a convida para tomar um café e ela recusa, dizendo: “Vamos lá para casa”. Ela liga o carro, que é em seguida mostrado em plano geral na frente de alguns prédios em construção. Essa sequência completa a apresentação de Maria Alice como uma mulher livre e sexualmente ativa: estando acompanhada de um homem, é ela quem dirige o carro e toma a iniciativa que leva à relação sexual.

No dia seguinte, Paulo está dormindo na cama de Maria Alice quando ela informa que precisa trabalhar, dizendo que ele pode permanecer lá. Ele, no entanto, decide espioná-la. Em seguida, surpreendentemente é mostrado um plano geral de uma favela, invadido pela esquerda por Paulo, ficando visível uma casa em construção ao fundo, alguns varais com roupas penduradas, o chão irregular de terra e cercas de madeira. Maria Alice caminha em direção ao fundo do campo até alcançar uma escola, construída em estilo modernista. Paulo compreende que ela trabalha no local.

Esta sequência cria um contraste com a forma como as favelas vinham sendo representadas pelo Cinema Novo, conforme exposto no início desse texto. Até meados da década de 1960, elas serviam para demarcar o abismo que separava as classes abastadas dos enclaves da pobreza urbana. Portanto, ao exibir uma jovem de classe média absolutamente à vontade em um cenário representativo da exclusão social e sem acreditar em qualquer contraste entre subdesenvolvimento e modernidade, o filme estabelece uma relação menos “culpada” com as mazelas sociais do Brasil. Não se trataria mais de tentar mudar pela revolução, nem de apontar para as oposições entre modernidade e favela, mas de acreditar que uma e outra poderiam se interpenetrar sem agressão.

Aqui também se completa a apresentação do perfil de Maria Alice, com mais um dado surpreendente sobre seu comportamento: secretária no Centro, mulher libertária na Zona Sul, professora na favela. A cidade, confundindo-se com ela, é mobilizada para dar conta de algumas de suas facetas, nunca apreendidas em sua totalidade. Na direção contrária, a personagem também ajuda a definir o perfil urbano, evidenciando-se que o percurso é de mão dupla e ambas se atravessam. Maria Alice tem a “cara” de alguns lugares do Rio, mas também “dá cara” a esses e outros lugares, reinventando-os.

Apesar de apresentar elementos que poderiam ser mobilizados como discurso engajado, como a representação de uma favela, o filme não os toma como elementos de uma retórica militante. Todavia, isso não significa que seja despolitizado: apenas assume a política num sentido ampliado. Nada de conscientização, denúncia, autorreflexão intelectual ou réplicas a propostas governamentais. A aproximação de *Todas as mulheres* do universo urbano se dá pela micropolítica dos movimentos instituintes, que podem – ou não – se consolidar na macropolítica dos aspectos instituídos da vida pública⁴¹. As experiências cotidianas e íntimas atreladas à questão do feminino, situações micropolíticas vivenciadas por Maria Alice, *poderiam* desaguar no Feminismo, por exemplo, que já estaria no plano da macropolítica, mas a narrativa não chega a tematizar esse aspecto, permanecendo na apresentação do cotidiano da personagem.

Como lidar com *Todas as mulheres do mundo*

Conforme anunciado, a recepção a *Todas as mulheres* não considerou o filme como uma obra cinemanovista, o que determinou também o afastamento de Domingos de Oliveira do círculo de diretores associados ao movimento. Vale informar que a estreia desse carioca nascido em 1936 num *set* de filmagem se deu em parceria com Joaquim Pedro de Andrade, fazendo a assistência de direção de dois curtas (*O poeta do Castelo*, de 1959 e *Couro de Gato*, de 1960). Mais tarde, ao ser questionado sobre

41 – DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, micropolítica e segmentaridade. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 3, 1996.

esse início, Domingos responderia: “Comecei com eles. Não creio que tenha sido parte do Cinema Novo, mas comecei com eles”⁴². Mais adiante, complementar: “[...] Sempre fui meio discriminado, acho. Eles formavam um grupo de pessoas individualmente brilhantes, muito ambiciosas e unidas por um mesmo ideal político. Eu nunca fui muito ligado à política. [...]”⁴³.

Porém, mais que apenas ter “começado” com eles, Domingos era tido como um cinemanovista até a estreia de seu primeiro filme. São indícios disso algumas entrevistas realizadas por Alex Viany, reunidas no livro *O processo do Cinema Novo*⁴⁴, e o curta documentário realizado por Joaquim P. de Andrade ao longo de 1966 (ano de produção de *Todas as mulheres*), sintomaticamente intitulado *Cinema Novo*. Nesta obra, Domingos foi apresentado como um dos diretores que formavam o movimento.

Fato é que a sua inclusão não se completou com sua estreia. Apesar de conter inovações formais, aproximando-se da *Nouvelle Vague* – como fariam, de forma reticente, alguns cinemanovistas⁴⁵ –, o filme apresentava um desprezo flagrante pela política institucional, o que era impraticável no âmbito do Cinema Novo. Mesmo sendo produzido num momento de acirramento das lutas contra a ditadura de 1964, não há qualquer referência a protestos ou passeatas, ao temor ou à violência. Trata-se de uma diferença flagrante em relação a filmes como *O desafio* e *Terra em transe*, com reflexões densas sobre questões políticas. Mesmo *El justicero* e *Garota de Ipanema*, realizados numa chave mais descontraída, próxima do estilo de Domingos, tangenciavam este universo.

Todas as mulheres do mundo, ao contrário, é um filme solar, arejado, cheio de brisa, areia quente e perfume de maresia, considerado um dos retratos mais bem-acabados da juventude de classe média que habitava e frequentava a Zona Sul do Rio nos anos 1960. Foi o grande vencedor do

42 – VIANY, Alex, *op. cit.*, p. 374.

43 – *Idem*, p. 375.

44 – VIANY, Alex, *op. cit.*

45 – FIGUEIRÔA, Alexandre, *op. cit.*

Festival de Brasília (na época, Semana do Cinema Brasileiro), concorrendo com, entre outros, *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *O padre e a moça* (Joaquim P. de Andrade, 1966), *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *A derrota* (Mário Fiorani, 1966). Além de melhor filme, levou também os prêmios de melhor diretor, ator (Paulo José), produtor (Luiz Carlos Pires), argumento e diálogo (Domingos) e uma menção honrosa a Leila Diniz. Ainda, foi o mais contemplado pelo Prêmio INC (Instituto Nacional de Cinema): melhor roteiro, ator, atriz e montagem. Quanto à Censura, foi proibido para menores de 18 anos, mais por questões morais do que políticas⁴⁶.

Entre os críticos, a recepção também foi positiva, enfatizando-se suas conexões com o Rio. Para *O Globo*, o filme era “um brilhante ensaio sobre o amor, a mulher e a vida de certa classe média [...] dentro de um tipo de comportamento que é nitidamente brasileiro e carioca⁴⁷”. Em *Artes 2*, Ismail Xavier o definiria como “uma comédia dinâmica, de ritmo fluente” que contava, entre seus trunfos, com “a presença da Cidade Maravilhosa⁴⁸”.

O clima que Domingos imprimiu a seu primeiro filme, intimamente associado à “carioquice” de seus personagens, foi a característica da obra que mais resistiu ao tempo. Por exemplo, na ocasião do lançamento do DVD, no início dos anos 2000, Rodrigo Fonseca afirma que o lugar de *Todas as mulheres* na cinematografia nacional é “o de ser a grande crônica feita para as telas sobre o Rio ensolarado, belo, bonito e gostoso de viver⁴⁹”. De uma perspectiva mais ampla, percebe-se que esse traço virou uma espécie de marca registrada do trabalho de Domingos de Oliveira:

Mais do que simples cenário onde transcorre a ação, o espaço urbano, para Domingos Oliveira [...], representa o lugar privilegiado da expe-

46 – *Filmografia brasileira*. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 25.10.19.

47 – R. P. Todas as mulheres do mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1967.

48 – XAVIER, Ismail. Todas as mulheres do mundo. *Artes 2* (10): 1, ago/set 1967. [recorte disponível no Arquivo José Inácio de Mello Souza, Cinemateca Brasileira/SP].

4949 – XAVIER, Ismail. Todas as mulheres do mundo. *Artes 2* (10): 1, ago/set 1967. [recorte disponível no Arquivo José Inácio de Mello Souza, Cinemateca Brasileira/SP].

riência sensível, em que os afetos dos personagens ora se aproximam, ora se distanciam entre si: zona de dúvida e de perplexidade, frente às profundas transformações políticas, culturais e econômicas [...] que levaram à crise das instituições tradicionais, como a família e o casamento, que mediavam os relacionamentos emotivos; mas também local de procura, de descobertas e esperança [...]”⁵⁰.

Quanto à recepção do filme pelos cinemanovistas, foi marcada pelo silêncio. Uma observação contemporânea a seu lançamento, que percebe alguma proximidade, partiu de Paulo José, o ator que interpreta um dos protagonistas. Segundo ele, o filme se enquadrava “perfeitamente dentro da mentalidade do Cinema Novo”, por ter a liberdade e a improvisação como “sua característica maior”⁵¹. Em contrapartida, Ismail Xavier valorizava a modernidade do filme e sua competência como a “melhor comédia feita até hoje”, mas vaticinava: “Não julgamos que a fita de Domingos de Oliveira possa, em termos culturais, abrir novos caminhos para a cinematografia nacional. [...] Pelo que ele fez, já demonstrou a sua real capacidade e o seu grande talento. Esperamos, contudo, que no futuro tenha algo mais significativo a dizer [...]”. Embora não afirme diretamente, Ismail parece excluir o filme do conjunto do Cinema Novo, já que, diferente dos cinemanovistas, seu diretor não tinha “algo mais significativo” a dizer.

Contudo, talvez seja outra crítica positiva a que deixa mais claro, também de forma indireta, o não pertencimento do filme ao Cinema Novo. Ely Azeredo, o crítico que batizara o movimento, mas que vinha há algum tempo fazendo uma campanha contra a linguagem experimental

FONSECA, Rodrigo. Grande dicionário amoroso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mai. 2002.

50 – ALMEIDA, Paulo Ricardo. Encontros e desencontros: comédias de situações e construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 89s.

51 – JOSÉ, Paulo. O Cinema Novo pretende a reinvenção de uma linguagem: depoimento. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 mai. 1967. Entrevista concedida a Marco Aurélio Barcelos.

desenvolvida pelos cinemanovistas, ficou absolutamente rendido a *Todas as mulheres*:

Godard, Bergman, Richard Lester – todas as referências do mundo, até as mais legítimas, são insuficientes para explicar a inteligência, o encanto, a poesia do primeiro filme de Domingos de Oliveira [que] utiliza a mais fecunda opção do cinema: a transfusão sanguínea nas experiências mais comuns à espécie. A euforia do autor é nervosa demais – humana demais – para ser só “otimismo”. A obsessão com a vulnerabilidade dos seres, o efêmero dos valores estabelecidos pela moral ou pela antimoral, há muito nítida (outro ponto em que vejo contatos entre o Rui Guerra [sic] de *Os cafajestes* e o Domingos de Oliveira estreatente)⁵².

A referência a Ruy Guerra é bastante oportuna. Afinal, o diretor moçambicano, que chegou ao Brasil no momento em que se formava o Cinema Novo e que participou como um dos agentes desse surgimento, também teve o seu filme de estreia, *Os cafajestes* (1962), rejeitado (parcialmente) pelos pares. E isso, apesar de ter sido o primeiro a ser denominado pelos críticos como cinemanovista. Não à toa, Ely Azeredo percebe relações entre os filmes, já que ambos se aproximam da classe média, um estrato populacional que ainda era muito problemático para o Cinema Novo. Contudo, o filme foi “salvo” por contrabalançar o hedonismo da classe média carioca com alguns traços de exclusão social e angústia existencial.

É interessante que tenha sido Ruy Guerra o convidado de *O Estado de São Paulo* para escrever sobre *Todas as mulheres* por ocasião do lançamento do filme em DVD, em 2002. Esse material apresenta reflexões muito ricas sobre a recepção do filme pelo Cinema Novo, que ajudam a entender o mecanismo de aceitação e repulsa posto em funcionamento quando se fazia necessário “julgar” uma obra do ponto de vista de sua pertinência ao movimento. Mais do que uma crítica, poderia dizer que Ruy Guerra produziu um memorial, em que acaba por se referir também a sua trajetória.

52 – AZEREDO, Ely. Inteligência, encanto, poesia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1967.

O cineasta começa o texto rememorando seu deslumbramento diante de “um filme brasileiro ‘moderno’, ousado, inteligente – e divertidíssimo”, que ele considera um dos melhores. No entanto, segundo sua perspectiva, ele e outros cinemanovistas não poderiam chegar a tal constatação na época de seu lançamento, pelo fato de a estreia ter se dado quando o Cinema Novo se encontrava “em sua fase mais hidrófoba”. O movimento “podia não controlar a produção do cinema no Brasil, mas dava as cartas ideológicas”:

Os filmes tinham de ser sérios, “participantes”, induzir à conscientização do povo e contribuir para a revolução brasileira. Não por acaso, a maioria se passava no Nordeste ou nas regiões mais pobres das grandes cidades, envolvendo camponeses ou favelados. Domingos Oliveira fez o contrário: ousou criar uma comédia, com personagens de classe média, alienados (a política está conspicuamente ausente da história), carioquíssima e, pior ainda, passada quase toda em Copacabana, Ipanema e Arpoador, os símbolos nacionais da boa vida. Domingos Oliveira só pode fazer isto porque, embora amigo de todo o pessoal do Cinema Novo, não era por eles tido como “um deles”. Seu tremendo sucesso não podia ser levado a “sério” (e, além do mais, falava de uma realidade de que todos nos sentíamos excessivamente próximos)⁵³.

O diretor não deixou de remarcar a “carioquice” do filme, o que conecta seu texto com a recepção contemporânea ao lançamento. Assim, pode-se dizer que as relações sociais cariocas mobilizadas pela obra foram plenamente identificadas pela recepção, sendo mantidas pela memória. Concordo com Ruy Guerra ao defender que foi justamente essa a dimensão que levou à repulsa dos cinemanovistas, já que “Copacabana, Ipanema e Arpoador [eram os] os símbolos nacionais da boa vida⁵⁴”.

Há sete anos sem ser capital, a cidade ainda detinha capitalidade⁵⁵, o que equivale a dizer que seguia funcionando como sinédoque do Brasil. Esta operação funcionava em dois sentidos – por um lado, ainda era a

53 – GUERRA, Ruy. Leila em troca de todas as mulheres do mundo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 maio 2002.

54 – *Idem*.

55 – MOTTA, Marly, *op. cit.*

“Cidade Maravilhosa”, o que remetia ao hedonismo possibilitado pela prodigalidade da natureza e à liberdade de costumes; por outro, permanecia sendo laboratório da modernidade, embora negasse a parcelas significativas de sua população o acesso às benesses da modernização. Portanto, constituía-se como um microcosmo que reverberava os contrastes sociais do país, com características que permitiam uma representação politizada e problematizada da realidade brasileira. Ao fim, o que a análise estética e a recepção de *Todas as mulheres do mundo* permite apreender é que o Rio poderia ser um traço identitário do Cinema Novo apenas se esta faceta “séria” (sobretudo, as favelas) fosse a mais destacada, recusando-se o epíteto “Cidade Maravilhosa” – justamente a regra que o filme ousou quebrar.

Texto apresentado em novembro de 2020. Aprovado para publicação em fevereiro de 2021.