

***Todas as mulheres do mundo:*  
contexto, gênero e representação no filme de Domingos Oliveira**

Alessandra MORETTI<sup>1</sup>

A mulher existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.

(Laura Mulvey)

### **Resumo**

A introdução deste artigo traz um breve apanhado sobre o momento histórico em que surgiu o filme *Todas as mulheres do mundo* (Brasil, 1966, Domingos Oliveira), além de algumas considerações sobre o seu sucesso mercadológico, em contraste com o modesto desempenho de bilheteria alcançado pelos filmes do Cinema Novo, à mesma época. Em seguida, serão investigados aspectos de gênero e representação sob a luz de teorias ligadas ao pensamento feminista, com especial destaque para os estudos de Laura Mulvey (implicações de gênero na linguagem cinematográfica clássica) e para o existencialismo feminista de Simone de Beauvoir.

**Palavras-chave:** Escopofilia. Gênero. Representação.

### **1966 - Uma breve contextualização histórica**

Sob a ditadura de Castelo Branco e a tensão política causada pelo endurecimento do regime militar, o Brasil de 1966 passa por um período de crescente tolhimento da liberdade de expressão, à medida que se intensificam o conservadorismo oficial e as ações de seu aparelho repressor. No cenário cultural brasileiro, o Cinema Novo resiste e segue ganhando o interesse da intelectualidade europeia: a edição de fevereiro da revista *Positif* traz o antológico texto de Glauber Rocha, “Eztetyka da Fome”, que ganha tradução para o francês com o título “*Esthétique de la violence*” (PIERRE, 1996, p. 123). Nos Estados Unidos da América a guerra contra o Vietnã persiste, ao passo que internamente uma nova onda de feminismo volta ao *front* dos

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

debates, tendo por alvo as iniquidades socioculturais arraigadas em estruturas políticas sexistas e patriarcais. Na Europa, dois dos mais expressivos fundadores da Nouvelle Vague dão continuidade às suas carreiras autorais em busca de novos horizontes cinematográficos: François Truffaut lança *Fahrenheit 451*, filme contra a coibição do pensamento crítico, enquanto Jean-Luc Godard exhibe *Masculino-Feminino*, produção que defende o socialismo, critica a sociedade de consumo e trata de temas como sexualidade e comportamento, com as lentes voltadas para a juventude francesa daquela geração – “os filhos de Marx e da Coca-Cola”.

### **O ano de *Todas as mulheres do mundo***

Claramente influenciado pela Nouvelle Vague, Domingos Oliveira estreia na direção cinematográfica em 1966 com o filme *Todas as mulheres do mundo*.

Comédia romântica de estética modernista, a produção surge no contrafluxo temático e ideológico do Cinema Novo, sendo prontamente tachada de “alienada” pela facção engajada da crítica. Este fato, apesar das boas relações entre Oliveira e os cinemanovistas, acaba por fomentar um clima de aparente rivalidade. Trata-se de um período delicado para os produtores do Cinema Novo, que ora se debatem em busca de uma fórmula viável para a sustentabilidade de sua arte militante, já que seus filmes, herméticos e pouco palatáveis ao gosto do espectador médio, geram um pífio retorno de bilheteria. Sobre o impasse, Jean-Claude Bernardet pondera:

Quando muito os filmes se pagavam mas dificilmente chegavam a dar lucros, o que não impediu, aliás, que os cineastas continuassem a fazer seus filmes. Mas impediu que o “cinema novo” se consolidasse numa base industrial e se expandisse economicamente (BERNARDET, 1978, p. 198).

No extremo oposto, *Todas as mulheres do mundo* torna-se rapidamente um sucesso arrebatador de público, conquista com mérito outros setores da crítica e leva os “Candangos” de melhor direção, diálogo e argumento (Domingos Oliveira), melhor ator (Paulo José), melhor produtor (Luiz Carlos Pires), além da láurea máxima de melhor filme e uma menção honrosa para Leila Diniz, no Festival de Brasília daquele ano.

Neste cenário de efervescência de ideias e diversidade artística, se a função primordial do Cinema Novo é assumir uma postura questionadora ante o público, o

filme de Oliveira, apesar de beber na mesma fonte estética da “câmera na mão”, coloca o indivíduo e seus afetos mais íntimos no centro das atenções.

Ao preservar o filme do teor combustivo das questões sociopolíticas, o diretor investe no infatigável enredo romântico, atraindo multidões entusiasmadas para os cinemas, conforme destaca Bernardet em um texto contemporâneo ao lançamento de *Todas as mulheres do mundo*:

Uma característica essencial do “cinema novo” é que o autor se coloca contra os espectadores [...]. O fenômeno extraordinário que se verifica com Domingos de Oliveira é que não só o autor não pensa diametralmente oposto aos espectadores, mas ainda estes encontram-se no autor [...]. Domingos é a voz pela qual fala extensa parcela da classe média que acorreu às salas e deu à fita uma renda excepcional para o cinema brasileiro (BERNARDET, 1978, p. 197).

O traço mais evidente do talento de Domingos Oliveira é a sensibilidade para os matizes do humano sob o viés da ironia, já flagrante neste filme de estreia.

*Um Autor de Cinema Brasileiro se Identificou com seu Público ou, Vamos Todos à Praia* – título jocoso da mencionada resenha de Bernardet, denota que a autoria de Oliveira incorpora elementos estéticos de vanguarda sem prejuízo da receptividade da plateia, que por mais de quatro décadas vem se deleitando com a forma sagaz e provocativa com que o diretor expõe as contradições do amor pós-revolução sexual, entre outros aspectos ligados à afetividade.

O filme tem expressas influências autobiográficas e talvez aí resida também grande parte do fascínio empático do público. À época separado da atriz Leila Diniz, Oliveira oferece à ex-companheira o papel de Maria Alice, em uma trama que recria ficcionalmente aspectos de sua recente (e mal-curada) relação. Não sem alguma insistência, convence Leila a interpretar a personagem que iria plasmar sua imagem de musa no panteão do cinema nacional, até hoje preservada no imaginário dos brasileiros.

### **Todas em uma: um olhar sobre a musa**

O enredo de *Todas as mulheres do mundo* acompanha o reencontro fortuito entre dois jovens amigos: Paulo, um conquistador “incorrigível” (Paulo José, *alter ego* de Oliveira), e Edu (Flávio Migliaccio), um solteiro convicto. Inicia-se ali o longo diálogo que pontua a trama entre o narrador Paulo e seus atentos interlocutores: Edu e o

espectador, em situação que remete à descrita por Laura Mulvey, em artigo reunido no livro *A Experiência do Cinema*:

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1991, p. 445-446).

No caso específico do filme de Oliveira, afora a identificação natural criada entre o protagonista e o público, o personagem Edu, em sua qualidade de ouvinte, é na tela o representante legítimo do *voyeur* da plateia, uma espécie de personificação diegética do espectador.

A estrutura narrativa do filme é composta a partir da colagem das memórias de Paulo em *flashback*, que descreve o percurso acidentado de sua história de amor com Maria Alice (Leila Diniz). Desde as artimanhas da conquista, passando por sucessivas brigas e reconciliações, o romance tem um desfecho tão banal, quanto surpreendente – uma “falseta” da qual o protagonista se diz vítima. É portanto este olhar masculino erotizado, perscrutado pelos estudos de Mulvey, que conduz toda a trama:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de “para-ser-olhada.” (MULVEY, 1991, p. 444).

No artigo “*Cinema e Sexualidade*”, escrito por ocasião das comemorações do centenário da sétima arte, Mulvey volta a levantar a questão da mulher como objeto do prazer escopofílico masculino, afirmando que “o *close-up* da estrela teria a força de suspender a história, cortando a imagem da *star* do fluxo geral da narrativa e enfatizando sua função como espetáculo à parte” (MULVEY, 1996, p. 125-126).

No mesmo contexto, afirma ainda que entre as várias soluções de linguagem que o cinema clássico engendra, “o discurso da sexualidade desenvolve a sua própria retórica do não-movimento (*stasis*), retendo a excitação do movimento num instante de prazer visual erotizado” (*ibid.*, p. 126).

Muito embora *Todas as mulheres do mundo* seja um filme de linhagem eminentemente modernista, observa-se aqui o mesmo processo de elaboração do prazer

visual, provando não ser o olhar escopofílico uma exclusividade do cinema clássico: a menina dos olhos de Paulo (e do espectador) é a personagem Maria Alice e a escopofilia tem seu ápice na lírica sequência pós-reconciliação, em que Paulo dedica um poema à amada enquanto a câmera percorre seu corpo nu, com suaves movimentos tomados em *close-up*. “E o espetáculo da sexualidade feminina torna-se um espetáculo da topografia, envolve **superfície e segredo**. A imagem de celulóide adquire assim um ‘inconsciente’, que tem sua fonte na ansiedade masculina e no desejo projetado sobre uma feminilidade incerta” (*ibid.*, p. 133, grifo meu).

A ideia de corpo como superfície visível de um segredo subjacente, comentada por Mulvey, salta aos olhos no poema recitado em *off* por Paulo:

– Se não fosse meu o segredo do teu corpo, eu gritaria pra todo mundo de teus cabelos agrestes, sob os quais faz noite escura/ de tua boca, que é um poço com um berço no fundo onde nasci/ de teus dedos, longos como gritos/ teu corpo, para compreendê-lo, Maria Alice, é preciso muita convivência/ teu sexo, um rio onde navego meu barco ao vento de 7 paixões/ longo caminho, poucos viajantes o percorreram impunemente/ e tua alma, tua alma é teu corpo, Maria Alice.

Essa passagem, talvez a mais emblemática do filme, merece ainda uma nota quanto à imbricação das relações entre patriarcalismo e colonialismo “on the level of the implicit structuring metaphors undergirding colonial discourse” (“ao nível das metáforas estruturantes implícitas sob o discurso colonial”; trad. minha), conforme defende Ella Shohat (MILLER; STAM, 2000, p. 669). No estudo mencionado, a autora chama a atenção para as metáforas de conotação sexual, comuns aos registros feitos por colonizadores, em que abundam figuras de linguagem como “penetrar terras virgens” e congêneres. “The topography of the land, then, is explicitly sexualized to resemble the physiology of a woman” (“A topografia da terra, assim, é expressamente sexualizada para se assemelhar à fisiologia da mulher”, *ibid.*, p. 675; trad. minha).

*Todas as mulheres do mundo* traz a mesma metáfora, porém de modo invertido: aqui, é a “topografia da mulher” que é descrita como que pelo nanquim de um desbravador de novos continentes, o senhor que reclama para si o segredo, a fascinação e os perigos ocultos que aquele corpo oferece e que convidam o herói viril à convivência exploratória.

Ainda sobre a questão do ponto de vista masculino, Paulo não apenas dita o fluxo da história e detém a prevalência do olhar, como é também um narrador onisciente, segundo assevera Bernardet:

O caso mais nítido de alteração de foco narrativo é o encontro entre Maria Alice e o rapaz paulista que, embora não presenciado por Paulo e não relacionado com ele [...], será por ele narrado de modo direto. Enquanto antes, Paulo, **o centro do filme**, contava o seu caso, nesta sequência a narração de Paulo passa a ser mero artifício dramático, quando o foco narrativo foi de fato transferido repentinamente para Maria Alice. [...] O mesmo recurso é usado na cena em que Maria Alice rompe com o noivo [Leopoldo]. (BERNARDET, *op. cit.*, p. 200; grifo meu).

Logo, é tão somente conduzida pela subjetividade masculina de Paulo, que a plateia “vivencia” todas as etapas arquetípicas às quais estariam fadadas as relações amorosas: através do protagonista, o público experimenta o encantamento provocado pelo mistério da mulher desconhecida, participa do ritual da corte, assiste à desmistificação operada pelo fastio da convivência, compactua com a infidelidade do personagem e entrega-se ao desfecho convencional do “casamento de véu e grinalda”, a dita falseta, agora revelada por Paulo: “Foi por causa de Maria Alice que eu desisti de todas as mulheres do mundo... ah, quando eu penso no Don Juan que o mundo perdeu!”

### **O sacrifício de Don Juan**

Não obstante o tom de comédia que dá graça e leveza ao filme, a conotação de temeridade que se imputa ao casamento é patente. O enlace e o filho pelos quais tanto anseia Maria Alice, são vistos pelos personagens masculinos como uma ameaça, um artilho ao qual Paulo acaba por sucumbir de bom grado, sendo esta a única solução possível para reconquistar seu lugar junto à mulher amada, a “mulher solar”. Quando finalmente cede ao matrimônio, Paulo assume um estado de indisfarçável excitação (evidenciado pela nota eufórica na atuação de Paulo José), como se após cumprir este ritual de passagem, o pesado ônus da liberdade juvenil lhe fosse tirado dos ombros. Sobre o simbolismo do casamento, Simone de Beauvoir teoriza no volume I de *O Segundo Sexo*, obra cuja primeira edição data de 1949:

Mesmo quando o homem ignora o papel que desempenha na procriação, o casamento tem para ele grande importância. É com o casamento que conquista

a dignidade de adulto e recebe em partilha uma parcela do mundo. (BEAUVOIR, 1970, p. 93).

Adiante, Beauvoir complementa:

Os ritos do casamento destinam-se primitivamente a defender o homem contra a mulher; ela torna-se sua propriedade; mas tudo o que possuímos nos possui; o casamento é também uma servidão para o homem; é então que ele se vê preso na **armadilha** da Natureza. (*ibid.*, p. 230, grifo meu).

Através de Paulo, Oliveira dá fôlego às constatações de Beauvoir: sinaliza tanto para a “armadilha” do casamento, quanto para o fato de que também os homens, apesar de culturalmente mais relutantes à ideia da fidelidade, buscam nele um endosso à sua afirmação masculina, atribuindo ao rito o efeito de um ato emancipador – a pedra fundamental do seu próprio clã.

O filme culmina com o final feliz dos contos de fada, fato irônico, porém condizente com a utopia amorosa que Oliveira (ele próprio um confesso “Don Juan”), deseja urdir no universo possível da ficção. Para além deste final a que o filme está circunscrito, vale observar que a conquista da nova atribuição de masculinidade através do casamento, pressupõe a demanda pelo sacrifício de Don Juan e o inevitável declínio do erotismo entre o casal. Mais uma vez, segundo Beauvoir:

Há no casamento uma mistificação, pois pretendendo socializar o erotismo, só consegue aniquilá-lo. É que o erotismo implica uma reivindicação do instante contra o tempo, do indivíduo contra a coletividade; ele afirma a separação contra a comunicação; é rebelde a todo o regulamento; contém um princípio hostil à sociedade (BEAUVOIR, 1970, p. 232-233).

Em termos psicanalíticos, Laura Mulvey formula sobre o impacto que a representação feminina provoca no subconsciente masculino:

A função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. (MULVEY, 1991, p. 438).

No âmbito do filme de Oliveira, além da castração física que a mulher suscita, pode-se acrescentar ainda que o casamento, em tese, impõe uma castração definitiva à libertinagem de Paulo; uma vez desposada, Maria Alice torna-se por fim mãe de seus

filhos, cumprindo a dupla missão reservada ao seu papel simbólico, com base na citada teoria de Mulvey.

### **Mulher, representação e recepção**

Ao traçar um paralelo entre representação e recepção, Mulvey dirige sua análise para o modo como o público assimila a mensagem erótica convertida em linguagem:

Quando comecei a escrever sobre cinema sob a influência do movimento feminista dos anos 70, tentei analisar a distribuição de funções dos gêneros no cinema de Hollywood através da estrutura narrativa e do espetáculo. Estava particularmente interessada na maneira pela qual o espectador, sem distinção de sexo, era colocado numa relação voyeurística com a imagem da mulher na tela. (MULVEY, 1996, p. 132).

O ideal de feminilidade personificado pela estrela de cinema – ela própria um instrumento funcional da macroestrutura falocêntrica – predisporia, como atestou Mulvey, respostas próprias também quanto à experiência *voyeurística* feminina. Em um universo especialmente configurado para o prazer masculino, a mulher na tela, com sua luminosa qualidade estelar, tenderia a despertar na mulher da plateia um profundo desejo de equiparação, no afã de monopolizar as atenções do sexo oposto. Em vista desta valorização de um modelo de beleza física forjado graças à magia do cinema, a imagem projetada da estrela se insinuaria, de forma mais ou menos consciente, como um imperativo à legitimação da sensualidade feminina. A mulher comum estaria, portanto, sempre aquém da efígie da fêmea desejável e por isso mais suscetível às demandas dos padrões estéticos irrealistas ditados pelo cinema e outros instrumentos midiáticos, que juntos compõem o organismo ideológico da indústria do consumo: a TV, a publicidade, a moda, as revistas femininas e a franca erotização dos videoclipes.

Não se trata de um fenômeno recente; no que tange a ambivalência de certas construções discursivas, há no texto de Mulvey uma referência a Lauren Rabinovitz, em que a autora citada corrobora sua tese acerca do subtexto ambíguo do cinema dos anos 1920, consideração integralmente aplicável ao filme de Oliveira, de 1966:

Os anos 20 viram surgir a “nova mulher”, esta que corta os cabelos, encurta as saias, vai trabalhar, economiza dinheiro, começa a assumir o controle de sua sexualidade e torna-se uma figura que precisava ser levada em conta pelas bilheterias de cinema. [...] Lauren Rabinovitz nota que [...] certos gêneros do cinema “primitivo”, de um lado, faziam o jogo do novo discurso sobre a



sexualidade feminina e, de outro, construam o corpo feminino como objeto do olhar erotizado. (MULVEY, 1996, p. 126).

Nas palavras da própria Rabinovitz – “Este processo ambivalente de subjetividade e objetividade foi fundamental para recuperar o desejo feminino e fazê-lo funcionar a serviço do patriarcado” (*ibid.*, p. 127).

Outro aspecto que permeia o filme de Oliveira, é a forma como algumas falas, quer sejam de Paulo ou de Maria Alice, aludem a juízos pré-concebidos de natureza limitante, no que diz respeito à vida profissional da personagem feminina. Quando vai ao seu encontro no centro da cidade, Paulo pergunta (presumidamente) se ela trabalha por ali como secretária, a que Maria Alice responde que sim, justificando que “gosta de ganhar seu dinheirinho” – note-se aí o uso do diminutivo, que parece confiná-la a uma ambição de alcance restrito. Em outra passagem, Paulo a segue e descobre, enternecido, que além de secretária, sua amada dedica-se à alfabetização infantil. Secretária e professora do ensino fundamental – duas das profissões mais tradicionalmente associadas à “natureza feminina”. Em que pese o fato abonador de Maria Alice ser culta e autodidata, buscando na pouco convencional escola inglesa de Summerhill a fonte inspiradora de sua metodologia de ensino (aporte biográfico de Leila Diniz), o conservadorismo das atividades reservadas à personagem transparece. À guisa da referência a fatos da biografia da atriz no enredo, abre-se aqui um parêntese: na polêmica e memorável entrevista cedida ao Pasquim de novembro de 1969 (famosa pela quantidade de asteriscos a fazer as vezes dos palavrões proferidos por Leila), após várias provocações dos entrevistadores quanto à sua atividade como educadora, dá-se a seguinte passagem entre o jornalista Sérgio Cabral e a atriz:

SÉRGIO

– Uma pergunta meio piegas: você foi professorinha e...

LEILA

– Professorinha uma (\*). Fui professora.

De volta ao filme, em torno das expressas aptidões que descrevem a personagem, resta ainda uma incontida indiscrição de Paulo, ao confessar a Edu o mais notável entre os talentos de sua amada: “Maria Alice é uma especialista na cama”.

Tal observação de pesquisa não tem por intuito minorar a importância que o sexo desempenha nas relações amorosas, mas evidencia que o espectro de qualificações que compõem a “mulher ideal”, no enredo, compreende profissões formais que ainda hoje não oferecem expressiva concorrência ao mercado de trabalho masculino e que a verdadeira, desejável e decisiva *expertise* feminina seria a de proporcionar o máximo prazer sexual ao seu parceiro.

### **A primazia do herói no discurso narrativo dominante**

Em *Todas as mulheres do mundo*, Domingos Oliveira se apropria do conceito genérico de “amante latino” para talhar a composição específica do protagonista Paulo – um caricato, mas crível, “malandro Zona Sul”. Através da personalidade deste tipo masculino, que oscila entre o infantil e o sedutor, o infiel e o devotado, Oliveira concebe um adorável cafajeste, que conduz a trama e detém o mando de campo no jogo ambivalente das tensões entre gêneros. Servem de amparo para novas análises quanto à representação destes papéis, os momentos fílmicos que aqui seguem: o primeiro deles é subsequente a uma cena em que Maria Alice, opinativa, critica de forma arrasadora um texto de Paulo (na verdade, excerto de um poema do russo Maiakóvski, atribuído a Paulo por Oliveira). Ato contínuo, a personagem, agora caracterizada à moda andrógina, joga uma partida de sinuca com o parceiro que, fragilizado, esbraveja:

– Mulher tem que ser burra, Maria Alice! Ficar em casa cozinhando, lavando louça...!

A que ela retruca:

– Vocês homens são todos iguais: gostam das mulheres independentes e das que não são; [...] pior é que eu acho que nós mulheres é a mesma coisa [sic]: nós queremos ser independentes e não queremos.

É portanto a personagem que, por força da ideia vigente da acomodação feminina ao seu papel de subserviência, desmantela a própria capacidade de autoafirmação de gênero.

Outra passagem digna de destaque, tem lugar em uma casa noturna: enciumado pela sensualidade ostensiva de sua parceira e perturbado pela forma como ela é assediada por seus pares masculinos, Paulo comunica a Maria Alice sua vontade imediata de voltar para casa. Ela, fôlego de gata, deseja ficar. Armada a divergência, o casal discute e, em um arroubo de impulsividade, Paulo faz menção de desferir-lhe um soco. O iminente ataque físico, todavia, é de pronto refreado e convertido em “par ou ímpar” – inversão de expectativa mais que engenhosa quanto ao uso da ação física em favor da narração. O ensejo da violência dá lugar ao cortês pacto do jogo, mas Maria Alice, em vista das cartas marcadas do discurso sexista perde a aposta, restando-lhe apenas ceder à vontade do marido – “Jogo é jogo”, resigna-se. Como convém ao herói, os humores exaltados pela discórdia diluem-se em tom conciliatório e romântico, à luz do dia que já amanhece.

Há no filme, entretanto, um ponto em que Maria Alice confronta Paulo decisivamente: trata-se da cena em que o abandona, após flagrá-lo em pleno ato de infidelidade. Passado um período de relutância da parte dela e insistente assédio dele, a personagem temporiza e o perdoa. Como é natural, o perdão e a conciliação injetam novo estímulo erótico à relação. Paulo pede que Maria Alice prometa-lhe fidelidade eterna, algo que ambos terminam por recusar reciprocamente, em um dos grandes momentos de astúcia do roteiro, que apoia-se na oscilação entre o amor romântico e a tenuidade deste ideal.

Em meio à euforia da reconciliação, eis que volta ao enredo o antagonista Leopoldo, que até então não parecia ser páreo para o herói – é dele, afinal, que Paulo toma a noiva, logo no início do filme. Agora, será a vez de Leopoldo desestabilizar o recém-conquistado equilíbrio entre Paulo e Maria Alice. Na frágil geometria com que desenha os sentimentos, Oliveira estabelece a tensão do triângulo amoroso em um movimento de câmera circular, como se ilhasse os personagens no perímetro da mesa de jantar, cenário do sutil, mas indigesto duelo verbal entre Paulo e Leopoldo, presenciado em silêncio por Maria Alice.

O ex-noivo, desprovido do elã de macho alfa, é um homem virtuoso e de uma afabilidade a toda prova. Com o cavalheirismo que lhe é próprio, exalta a inventividade de Paulo, que logo tenta minimizar o elogio:

– Mas não adianta nada, as coisas não são como a gente inventa. Por exemplo, agora eu tô escrevendo uma peça para a televisão que tem de ser uma história de amor com final feliz, coisa que evidentemente não existe (provocação de Oliveira, que o final do filme irá desmentir).

Leopoldo, o romântico preterido por Maria Alice, sugere então que Paulo escreva sobre sua relação de amor com ela, mas o protagonista rebate:

– Tá por fora, Leopoldo, os homens morrem e não são felizes.

A cena enfim termina sob o olhar perplexo de Paulo, com o único mas terminante pronunciamento verbal de Maria Alice:

– Leopoldo, te amo.

O que se insinua na continuidade é o aspecto dual dos sentimentos de Maria Alice, que apesar de viver em harmonia com Paulo, nutre um amor sincero e de uma ordem menos erotizada por Leopoldo. Este personagem é propositalmente composto por Oliveira de modo a parecer patético: desde o rompimento com Maria Alice, o bancário carrega consigo uma boneca vestida de noiva, única recordação que dela lhe resta e que, por isso, vira seu objeto fetiche ou “amuleto da sorte”, como ele próprio prefere chamar. A ridicularização do antagonista parece ter a função de assexuá-lo e minimizar seu poder de ameaça ao carisma falocêntrico do herói. Não bastasse a pecha de insofocável, o roteiro ainda reserva a ele uma morte trágica: após conversa telefônica com Maria Alice, Leopoldo, boneca debaixo do braço, sai do trabalho e ao ganhar a rua, morre atropelado. Ao contrário do que se possa supor, essa dizimação sumária do antagonista não facilita a vida amorosa de Paulo – a partir da morte do ex-noivo, Maria Alice amarga um longo período de depressão e sofrimento, pela perda súbita do seu arrimo emocional. Diante de tamanha tristeza, Paulo experimenta uma inexorável sensação de impotência. Em uma bela manhã, no entanto, o luto cede e Maria Alice vai à praia, sinal de que o sol voltou a reinar sobre o seu estado de espírito.

O relato desses trechos denota que, mesmo havendo possibilidades factíveis de sublevação feminina (ensaios de uma reviravolta que afirme Maria Alice como produtora ativa de significado), suas reações logo se abrandam, seja por ato conciliatório dela própria, seja pela prescrição de um destino nada accidental. Tais ditames da estrutura narrativa teriam a função de preservar o protagonista e sua

supremacia, favorecendo-o. Apesar da imagem de mulher voluntariosa, as ações finais de Maria Alice moldam-se a regras patriarcais, exatamente nos moldes que define Budd Boetticher, citado em um dos artigos de Mulvey:

O que importa é **o que a heroína provoca**, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o **amor ou o medo que ela desperta no herói**, ou então **a preocupação que ele sente por ela**, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (MULVEY, 1991, p. 444; grifos meus).

## Conclusão

A comédia romântica de Domingos Oliveira, declaração de amor pessoal capitalizada em filme, tornou-se um marco cinematográfico de inegável relevância para o cinema brasileiro, seja pela força empática de seus personagens, ou pelo frescor de seus elementos de vanguarda estética: câmera na mão, montagem profusa em elipses, *jump cuts*, predomínio da luz natural e saturada, *travelings* instáveis (executados com o uso de cadeira de rodas), foco impreciso, quadros estáticos e a total recusa da estrutura bilateral clássica do plano e contraplano.

Tomando como referência o filme de 1966, mas com questões que ainda hoje reverberam, o alvo deste estudo foi apontar algumas atribuições de papéis impregnadas na articulação social dos gêneros e sua representação, e reiteradas pelo aparelho ideológico dominante na base mais profunda dos costumes, da cultura, das expressões artísticas, das práticas econômicas e políticas, enfim, todos os níveis da sociedade e seus respectivos processos comunicacionais.

Cada etapa do percurso amoroso de *Todas as mulheres do mundo* revela com precisão inequívoca as angústias que assombram antigas certezas e que, no decorrer de séculos de opressão às mulheres, deram lastro a uma sólida noção de identidade masculina. A confusão e os temores do homem da década de 1960, criado sob os auspícios dos valores patriarcais e então coagido por demandas de emancipação do sexo feminino, encontram sua síntese no filme. Um cômico protesto do personagem Edu, já no prólogo, exprime tal crise com clareza:

– Se ainda fosse nos tempos dos meus pais ou avós, talvez ainda desse... mas agora não! Agora, as mulheres resolveram ser independentes, o que complica as coisas de modo definitivo... [o amor] não dá pé!

Apesar da ameaça que as pretensas mudanças de comportamento ensejam no roteiro, o fato é que hoje, quase meio século após o lançamento da película, ainda é inexpressivo o número de mulheres que exercem plenamente seu legítimo papel, impedimento em grande parte nutrido por mecanismos de controle sexista, como alguns dos apontados aqui. No filme, a tão antecipada reação feminina jamais se concretiza – apenas se insinua. Sob o verniz da modernidade formal, o subtexto de *Todas as mulheres do mundo*, em si, não promove uma ruptura efetiva com o padrão clássico de representação de gênero, visto no cinema *mainstream* da mesma época. Estabelece, isto sim, um equilíbrio delicado: de um lado, a franca consciência masculina sobre as prementes reivindicações da mulher e de outro, a resistência deliberada contra estes avanços, o que pulveriza qualquer possibilidade de afirmação feminina sólida no decurso da trama. Desse modo, o filme se limita a confirmar a imanência dos papéis convencionais: a sexualização da figura feminina, sob o usual pretexto artístico da apologia à mulher, assegura a manutenção de velhos conceitos arraigados no cinema clássico, realimentando o discurso vigente à época.

Como proposição derradeira no horizonte das soluções que “todas as mulheres do mundo” podem vislumbrar, quer seja na condição de produtoras ou de objeto do discurso, Laura Mulvey sugere:

A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo. (MULVEY, 1996, p. 440).

Nesse sentido, é importante frisar que a safra contemporânea de filmes de Oliveira traz avanços louváveis e bem-vindos: *Amores* (1998), *Separações* (2002) e *Feminices* (2004), para citar alguns exemplos de vulto, estabelecem uma relação muito mais madura e compromissada com o real protagonismo feminino. O papel da mulher como produtora de significado deixa de ser uma insinuação em seus trabalhos, para se tornar algo concreto – prova de que o diretor, como professa Mulvey, “deixa o passado para trás” e de que sua obra não parou no tempo. Em parceria com a atual esposa, musa e ativa colaboradora Priscilla Rozenbaum, Domingos Oliveira mostra, enfim, progressos sensíveis que despontam para uma “nova linguagem do desejo”, na tessitura de seus enredos fílmicos.

**Referências**

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo I: fatos e mitos* (4. ed). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. Um autor de cinema brasileiro se identificou com o seu público ou, vamos todos à praia. In: \_\_\_\_\_ *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 197-204.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 435-453.

\_\_\_\_\_. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 123-139.

PIERRE, Sylvie. Trópicos da fome e do sonho. In: \_\_\_\_\_. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996.

SHOHAT, Ella. Gender and culture of empire: toward a feminist ethnography of the cinema. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. *Film and theory: an anthology*. Malden: Blackwell Pub, 2000, p. 669-696.

TODAS AS MULHERES DO MUNDO. Domingos Oliveira, 1966 (35mm, BP, 86min). Trechos mencionados disponíveis em:

<http://www.youtube.com/user/OleleFilmes#g/c/1E2352CBFE84BA2B> . Acesso em 14.10.2011.

Ficha técnica disponível em:

<http://www.cinamateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014802&format=detailed.pft#1> . Acesso em 14.10.2011.