

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)  
HISTÓRIA: LICENCIATURA E BACHARELADO

GABRIEL MARQUES FERNANDES

**“ESTAMOS EM PLENO MAR!”: ANÁLISE DAS CONTINUIDADES  
REPRESENTADAS ATRAVÉS DO CONFLITO GERACIONAL DA CLASSE MÉDIA  
BRASILEIRA NA COMPOSIÇÃO ALEGÓRICA DE *TUDO BEM* (ARNALDO  
JABOR, 1978)**

UBERLÂNDIA - MG  
2019

GABRIEL MARQUES FERNANDES

**“ESTAMOS EM PLENO MAR!”: ANÁLISE DAS CONTINUIDADES  
REPRESENTADAS ATRAVÉS DO CONFLITO GERACIONAL DA CLASSE MÉDIA  
BRASILEIRA NA COMPOSIÇÃO ALEGÓRICA DE *TUDO BEM* (ARNALDO  
JABOR, 1978)**

Monografia apresentada no curso de graduação em “História: Licenciatura e Bacharelado”, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

UBERLÂNDIA - MG  
2019

## FOLHA DE APROVAÇÃO

GABRIEL MARQUES FERNANDES

**“ESTAMOS EM PLENO MAR!”: ANÁLISE DAS CONTINUIDADES REPRESENTADAS ATRAVÉS DO CONFLITO GERACIONAL DA CLASSE MÉDIA BRASILEIRA NA COMPOSIÇÃO ALEGÓRICA DE *TUDO BEM* (ARNALDO JABOR, 1978)**

Monografia apresentada no curso de graduação em “História: Licenciatura e Bacharelado”, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para obtenção do título de bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

Uberlândia, 21 de Agosto de 2019.

### **Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU) – Orientador

---

Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte (UFU/ESEBA)

---

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)

## AGRADECIMENTOS.

São tantas as pessoas, os momentos, os segmentos, demasiadamente importantes que gostaria de conseguir rememorar para expressar minimamente minha gratidão. De todas os constructos argumentativos que foram elaborados nesta Monografia, confesso que este é o mais laborioso, pois é, antes de tudo, íntimo; o paradoxo de uma intimidade coletiva.

Agradeço primeiramente aos meus pais, Ana Luísa e Hélio, pois sem eles não teria nenhuma das experiências que me levaram até este momento. Sem eles, seria impossível me dedicar em absoluto aos estudos na Universidade; obrigado pela confiança, amabilidade, companheirismo e oportunidade. Aos demais membros da Família, apesar da distância, em ocasiões de encontros, todos sempre demonstraram interesse, apoio, incentivo e valiosas provocações reflexivas ao meu campo de trabalho; deixo, em especial, meu agradecimento às minhas avós e bisavó que conheci: Maria Helena, Therezinha (*in memoriam*) e Annita (*in memoriam*).

Não há como relembrar da minha trajetória pela Universidade Federal de Uberlândia sem mencionar o espaço singular ao qual sou membro, o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac), um grupo de estudos democrático, que, com certeza, deixou visivelmente sua impressão nesta pesquisa; agradeço aos colegas: André, Rodrigo, Rodrigo Francisco, Grace, Lays, Mariana, Luciana, Samuel, Ciro, Letícia, Melina, Mariano, Guilherme, Ítalo, Robson, Cleber e Sabrina.

Falar do Nehac é falar de Rosangela e Alcides, pilares definitivos para minha formação profissional. À querida Professora Rosangela, que me acolheu no terceiro período, influenciando massivamente na gênese desta pesquisa, agradeço-lhe pela gentileza, companheirismo, astúcia e paciência ao me orientar no início da jornada da vida acadêmica. Ao querido Professor Alcides, orientador desta Monografia e de minhas Iniciações Científicas, obrigado por sempre me estimular, questionar, provocar, sugerir, você deu movimento constante para minhas angústias. A ambos, muito obrigado por proporcionarem um ambiente com liberdade de pensamento, de crítica, que incentivasse minha autonomia como pesquisador, como professor; obrigado pela confiança.

Agradeço também a outros espaços ao quais circulei ao longo de cinco anos de graduação, como: o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), o qual permaneci de 2015/1 a 2017/1, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), coordenado pela Professora Marta Emísia Barbosa, contando com

a equipe: Rafael, Vithor, Valquíria, Susana, Paulo, João Gabriel, Marcus; foram momentos importantes e inesquecíveis de formação.

Aos docentes do Instituto de História que, por muitos momentos, durante as disciplinas e conversas, estimularam e contribuíram para minha reflexão e introdução ao campo da História, ao ofício do Historiador-Pesquisador; agradeço-lhes.

Agradeço, portanto:

A todos os funcionários, nos mais diversos cargos, da Universidade Federal de Uberlândia, do Instituto de História, que prezaram, na medida do possível, por um ambiente sólido para o desenvolvimento de atividades de estudo, pesquisa, ensino e extensão.

A todos os colegas da turma 42, muito obrigado por todos estes anos; agradeço em especial o amigo Pedro Henrique por nossas longas discussões do geral ao cotidiano.

Ao amigo Magnun, o que dizer? Quantos áudios por mais de dez minutos foram trocados? Quantas leituras de trabalhos um do outro? Quantos trabalhos escritos em coautoria? Quantos risos? Quantas lágrimas? Quantas horas de ônibus, eventos e aulas assistidas? Obrigado por ser uma pedra angular em minha graduação, por ser parte da minha vida privada; sempre será um grande crítico e interlocutor do meu Ser.

À Carolina, minha companheira da vida, obrigado por lidar com meu “eu” mais profundo, com minhas incertezas e inseguranças; as semanas não teriam sentido se não houvesse nelas o “nós” em todos seus finais. Obrigado por me integrar à sua vida, aos seus anseios, às suas alegrias, à sua Família (que tenho grande apreço); você é um exemplo em minha jornada e fico feliz em fazer parte da sua.

E, à Cirice, minha amada gata, pelo aconchego diário.

Por fim e muito importante, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que proporcionou o financiamento desta pesquisa por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) de 2017/2 a 2019/2, possibilitando minha dedicação exclusiva.

JOÃO-SONHADOR

*Sonhos são imperfeições do sono; assim também  
é a consciência a imperfeição do despertar.*

*Sonhos são impurezas na circulação do sangue;  
assim também é a consciência uma doença da  
vida.*

*Sonhos são desprovidos de proporção,  
desprovidos de bom senso, desprovidos de  
verdade; assim também é a consciência.*

*Desperto do sonho, a verdade é conhecida:  
desperto do despertar, a Verdade é --- O  
Desconhecido.*

**(Aleister Crowley, 1912)**

## RESUMO.

Esta monografia tem como objetivo central desconstruir a “estrutura interna” do objeto fílmico *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), especificamente, suas possíveis representações de continuidades históricas através do Conflito Geracional da Classe Média Brasileira durante a decomposição do “Milagre” Econômico, alegorizado no documento. Neste sentido, o desenvolvimento do procedimento histórico dessa narrativa monográfica perpassará por: uma análise biográfica do Cineasta Carioca Arnaldo Jabor, destacando seu interesse pela temática da Classe Média Brasileira; análise da construção do argumento, roteiro, produção e lançamento de *Tudo Bem*; hermenêutica dos vestígios históricos do filme; localização do conjunto de evidências dentro das Teorias de Classes, significando a perspectiva de interpretação da realidade Brasileira através da chave-conceitual de “Classe Média”; e, por fim, relacionar, através de um breve contraste, os resultados da pesquisa com outra matriz de interpretação historiográfica sobre o tema, enfatizando e verificando criticamente suas convergências e divergências.

**Palavras-Chave:** História e Filme. Classe Média Brasileira. “Milagre” Econômico Brasileiro. Arnaldo Jabor. *Tudo Bem* (1978).

## ABSTRACT.

This monograph has as central goal deconstruct the "internal structure" of the film object *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), specifically, their possible representations of historical continuities through the Generational Conflict of the Brazilian Middle Class during the decomposition of the Economic "Miracle", allegorized in the document . In this sense, the development of the historical procedure of this monographic narrative has: a biographical analysis of Carioca Filmmaker Arnaldo Jabor, highlighting his interest in the Brazilian Middle Class; the analysis of the construction of the plot, script, production and launch of *Tudo Bem*; hermeneutics of the historical traces in the film; localization of the set of evidences within the Class Theories, meaning the perspective of interpretation of the Brazilian reality through the conceptual key of "Middle Class"; and, finally, relate, through a brief contrast, the results of the research with another matrix of historiographical interpretation on the subject, emphasizing and checking critically their convergences and divergences.

**Keywords:** History and Film. Brazilian Middle Class. Brazilian Economic "Miracle". Arnaldo Jabor. *Tudo Bem* (1978).

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Mapa da Cidade do Rio de Janeiro .....	18
<b>Figura 2:</b> Argumento de <i>Tudo Bem</i> (1976). .....	36
<b>Figura 3:</b> Roteiro de <i>Tudo Bem</i> (1978).....	39
<b>Figura 4:</b> Pôster de <i>Tudo Bem</i> (1978).....	42
<b>Figura 5:</b> “O Gabinete de Juarez” .....	47
<b>Figura 6:</b> “O Gabinete de Juarez, pt.2” .....	47
<b>Figura 7:</b> “Apresentações”.....	47
<b>Figura 8:</b> “A Piada de Lindoval” .....	47
<b>Figura 9:</b> “A <i>Mimese</i> de Elvira” .....	48
<b>Figura 10:</b> “Tá Russo!” .....	48
<b>Figura 11:</b> “O notícia de noivado com o jovem rapaz de 40 anos”.....	48
<b>Figura 12:</b> “O Hino”.....	48
<b>Figura 13:</b> “O Hino, pt. 2” .....	48
<b>Figura 14:</b> "Juarez, índio não!".....	48
<b>Figura 15:</b> "O Uirapuru!" .....	49
<b>Figura 16:</b> "Anti-Uirapuru" .....	49
<b>Figura 17:</b> "Anti-Uirapuru, pt. 2" .....	49
<b>Figura 18:</b> "Anti-Uirapuru, pt. 3" .....	49
<b>Figura 19:</b> "Vergonha de um Teócio" .....	49
<b>Figura 20:</b> "E o canto do Pica-Pau?" .....	49

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I:</b> .....	16
Arnaldo Jabor: um ensaio biográfico não autorizado .....	16
<b>CAPÍTULO II:</b> .....	33
<i>Tudo Bem</i> (1978) e as representações da Classe Média Brasileira.....	33
<i>Juarez Ramos Barata</i> .....	43
<i>Elvira Barata</i> .....	44
<i>Zé Roberto Barata</i> .....	45
<i>Vera Lúcia Barata</i> .....	45
<i>Pimentel e Zulmira / Juarez e Elvira</i> .....	45
<i>Zé Roberto e Vera Lúcia / Asdrúbal Trouxe o Trombone</i> .....	46
<i>A Reforma</i> .....	46
“ <i>A Promoção de Zé Roberto</i> ” .....	47
<b>CAPÍTULO III:</b> .....	55
<i>White Collar</i> : indicativo de continuidades presente nas Gerações de Classe Média Brasileira durante a decomposição do “Milagre” Econômico .....	55
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	72
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74
<i>Anais de eventos</i> .....	74
<i>Artigos científicos</i> .....	74
<i>Capítulos de livros</i> .....	74
<i>Dissertações</i> .....	79
<i>Documentos jurídicos</i> .....	79

<i>Revistas</i> .....	79
<i>Filmes</i> .....	80
<i>Jornais</i> .....	81
<i>Livros</i> .....	81
<i>Monografias</i> .....	82
<i>Objeto</i> .....	82
<i>Sites</i> .....	82
<i>Vídeos</i> .....	83

## INTRODUÇÃO

Podemos dizer que não há, em ciência, começo absoluto. Por começo absoluto entende-se muitas vezes um começo abstrato, um começo que *não passa de* começo. Mas, sendo a filosofia uma totalidade, como tal tem o seu começo em tudo. Ora, essencialmente, em tudo este começo é um resultado. (HEGEL, 1974, p. 89).

Um começo nunca será apenas um começo, como o Filósofo Alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel destaca. Reside no objeto das Ciências Humanas infinitos vestígios cognoscíveis que impõem a condição limite para seus pesquisadores, que nunca alcançarão nem ao menos o real (ALLEN; SMITH, 2005) em suas migalhas. Esta “Epistemologia do Começo” nos leva a questionar: por onde então começar? Na arbitrariedade (WITTGENSTEIN, 2005) de Si; para posteriormente nos deslocarmos através do Abismo do Objetivo (SIMMEL, 2013). O Filósofo Italiano Umberto Eco significa a palavra “Intelectual”:

If by intellectual you mean somebody who Works only with his head and not with his hands, then the bank clerk is na intellectual and Michelangelo is not. And today, with a computer, everybody is na intellectual. So I don't think it has anything to do with someone's profession or with someone's social class. According to me, na intellectual is anyone who is creatively producing new knowledge. A peasant who understands that a new kind of graft can produce a new species of apples has at that moment produced na intellectual activity. Whereas the professor of philosophy who all his life repeats the same lecture on Heidegger doesn'tt amount to na intellectual. Critical creativity – criticizin what we are doing of inventing better ways of doing it is the only mark of the intellectual function (ECO, 2008)<sup>1</sup>.

“Criatividade Crítica”, não absoluta, levanta-se ante os incômodos silenciados pelas linguagens da realidade, descobrindo validades (BARTHES, 2007), propondo possibilidades através do método crítico e indagações pertinentes aos estímulos fenomenológicos (BLOCH, 2002). Diante deste “Tipo Ideal” (WEBER, 1999, p. 106) de “Perspectiva Metódica Crítica”, o espaço da Educação Superior Pública, onde esta monografia foi produzida, é de suma importância para definir sua relevância e seu sentido geral, já que se tem como expectativa de seus pesquisadores em formação algumas de suas finalidades, como: “[...] desenvolver o entendimento do homem e do meio em que vive” (BRASIL, 2018, p. 31), o entendimento “[...] dos homens, no tempo” (BLOCH, 2002, p. 55), de mortos e vivos (Ibid), através da pesquisa científica, neste caso, no campo teórico-metodológico da História.

---

<sup>1</sup> Tradução: “Se por ‘intelectual’ você quer dizer alguém que trabalha apenas com sua cabeça e não com suas mãos, então o funcionário de um banco é um intelectual e Michelangelo não é. E hoje, com um computador, todo mundo é um intelectual. Então eu não acho que isso tenha algo a ver com a profissão de alguém ou com a classe social de alguém. Para mim, um intelectual é alguém que está produzindo criativamente novos conhecimentos. Um camponês que entende que um novo tipo de enxerto pode gerar uma nova espécie de maçãs produz, nesse momento, uma atividade intelectual. Enquanto que o professor de filosofia que em toda a sua vida repete a mesma palestra sobre Heidegger não chega a ser um intelectual. Criatividade crítica – criticar o que estamos fazendo ou inventar melhores maneiras de fazê-lo – é a única marca da função intelectual.”

Ingressei na Universidade Federal de Uberlândia em 2015/1, após um ano de pré-vestibular particular, em 2014. Meu ensino básico, também cursado em uma instituição particular, parte na cidade de Uberlândia-MG, parte em São Carlos-SP, foi perpassado, em seu último ano, pelas manifestações de Junho de 2013; as assisti passivamente, percebendo-as com “estranheza”. Já na Universidade, esta “estranheza” perpetuou-se ao ver as disputas Teóricas para reescrever a memória das “Jornadas de Junho de 2013”: a Classe Média, ocupando a caricatura de um “inimigo” público, adjetivada ao cargo de abominável e reacionária.

A tentativa de alargamento e modulação das Teorias de Classes, presente, principalmente em debates feitos pela Socióloga Brasileira Marilena Chauí (“A Nova Classe Trabalhadora e a ascensão do conservadorismo” (2016) e seu discurso no lançamento de *10 anos de governo pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma* (2013), do Sociólogo Brasileiro Emir Sader) e pelo Sociólogo Brasileiro Jessé de Souza (*Radiografia do Golpe: entenda como foi e por que você foi enganado* (2016)), para fomentar uma memória histórica, incomodou-me, pois, comunicou-me uma dificuldade interpretativa, talvez subjetiva, de relacionar o mundo teórico ao empírico, instigando-me ainda mais a pesquisar cientificamente sobre a temática da Classe Média Brasileira.

Em 2016/1, através da disciplina *Estudos Históricos II*<sup>2</sup>, conheci a Professora Doutora Rosangela Patriota, que me convidou, ao fim do semestre, para participar das valiosas e estimulantes reuniões do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac) e propôs que eu pensasse em uma temática e objeto para Iniciação Científica. O tema rapidamente emergiu: “Classe Média Brasileira”, nada mais e nada menos; porém, ainda não tinha um objeto e, dentro das inúmeras possibilidades da História Cultural do Social<sup>3</sup> (CHARTIER, 2002), fiquei entre duas linguagens: “Música” e “Cinema”; a minha forte afinidade com “Música” fez com que eu escolhesse o “Cinema”.

Patriota, então, indicou-me um filme, *Tudo Bem* (1978), dirigido pelo Cineasta Carioca, membro da Segunda Geração do Cinema Novo, Arnaldo Jabor, personalidade distante de minha realidade, conhecia-o apenas por sua carreira no telejornalismo: havíamos definido o objeto para pesquisa. De 2017/2 a 2018/2, sob orientação do Professor Doutor Alcides Freire Ramos e co-orientação da Professora Doutora Rosangela Patriota, com financiamento do Conselho

---

<sup>2</sup> Disciplina ofertada pelo Instituto de História (INHIS), obrigatória para Graduação em “História: Licenciatura e Bacharelado” da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 2016/1.

<sup>3</sup> “[...] pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, que por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.” (CHARTIER, 2002, p. 19).

Nacional de Desenvolvimento Tecnológico e Científico (CNPq), foi desenvolvida a pesquisa, pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), “O silêncio decisivo da Nova Classe Média Brasileira em *Tudo Bem* (1978)”<sup>4</sup> e, de 2018/02 a 2019/1, “Gramática das representações: a Nova Classe Média Brasileira em *Tudo Bem* (1978), de Arnaldo Jabor”<sup>5</sup> (sob mesma orientação, co-orientação, programa e financiamento).

Após esta breve enunciação a uma possibilidade invisível da historicidade, por meio da “Perspectiva do Atual” (BLOCH, 2002, p. 67), desta monografia, orientada por Ramos, que se estabelece como um começo, dentre suas complexidades, partindo de confluências de aproximadamente três anos de sistematizações e análises críticas sobre Teoria de Classes com ênfase na Classe Média, História e Filme, Teoria do Cinema, Ofício do Historiador (Ibid) e Operação Historiográfica (CERTEAU, 1982), tendo como sentido, considerando as representações e composição alegórica do objeto fílmico *Tudo Bem* (1978), apresentar uma possibilidade interpretativa do conflito Geracional da Classe Média: questionando suas semelhanças e dissemelhanças, enfatizando suas continuidades durante a decomposição do “Milagre” Econômico Brasileiro.

Tendo em vista esta indagação afirmativa, alguns objetivos a serem identificados, analisados e compreendidos são: 1) a “estrutura interna” (RAMOS, 2006, p. 3-4) da linguagem do objeto e sua constituição; 2) as propriedades da Classe Média Brasileira alegorizada e representada por Arnaldo Jabor; 3) localização da hermenêutica do “Entendimento Histórico” (ROSENSTONE, 2010, p. 226) do objeto na Teoria de Classes; 4) contrastar os resultados da pesquisa com outra Historiografia que parte de diferentes objetos e matriz teórica, olhando para o mesmo contexto histórico, a fim de indicar convergências/divergências e possibilidades de representação histórica da realidade.

Portanto, no: Capítulo I: “Arnaldo Jabor: um ensaio biográfico não autorizado”, tem-se como intuito analisar, através de uma narrativa histórico-biográfica, a trajetória de Jabor pela esfera privada e pública, localizando-o e apresentando-o em suas relações familiares, entre amigos, cineastas, suas obras, com o Rio de Janeiro; evidenciando vestígios estéticos, éticos, que têm possíveis efeitos sobre a modulação de interesse, representação e composição alegórica da Classe Média Brasileira em *Tudo Bem* (1978).

Capítulo II: “*Tudo Bem* (1978) e as representações da Classe Média Brasileira”, divide-se em dois movimentos centrais: 1) dando continuidade à lógica do Capítulo I, aprofundando na apresentação crítica do desenvolvimento da ideia de *Tudo Bem* até sua materialização nas

---

<sup>4</sup> Edital nº 02/2017.

<sup>5</sup> Edital nº 03/2018.

telas do Cinema em 1978, questionando “quem está ordenando estas imagens?” (DAYAN, 2005, p. 331-332) (sem o intuito de apresentar qualquer espécie de Teoria de Autor (BUSCOMBE, 2005), mas sim, compreender o lugar social (CERTEAU, 1982) do objeto); 2) desencantamento e desconstrução crítica de signos, situação central e conflito entre as Gerações da Classe Média Brasileira representadas na diegese fílmica do objeto.

Capítulo III: “*White Collar*”<sup>6</sup>: indicativo de continuidades presente nas Gerações de Classe Média Brasileira durante a decomposição do ‘Milagre’ Econômico”, tem como objetivo central abstrair a Teoria do “Entendimento Histórico” de *Tudo Bem*, localizando a hermenêutica das representações das Gerações de Classe Média Brasileira de Jabor na Teoria de Classes, utilizando seu resultado para questionar, através de um contraste com “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna” (1998), do Historiador Brasileiro Fernando A. Novais e do Economista Brasileiro João Manuel Cardoso de Mello, a dinâmica da Classe Média Brasileira no processo de decomposição do “Milagre” Econômico.

Por fim, nas “Considerações Finais”, é feito um balanço crítico do desenvolvimento e resultados da Monografia.

---

<sup>6</sup> Tradução: “colarinho-branco”.

# CAPÍTULO I:

## Arnaldo Jabor: um ensaio biográfico não autorizado

A significação “Arnaldo Jabor” é uma individualidade incógnita (HELLER, 1982) transmutada em aparência (ARENDDT, 2007). A modernidade inaugurou o ensejo do egoísmo para autorrealização e autofruição; a Filósofa Húngara Agnes Heller, em *O Homem do Renascimento* (1982), tece sua narrativa a partir do fundamento de “Homem dinâmico”: um sujeito que submete seu “Eu” ao conflito com o mundo dos “Outros” em um processo de extroversão e introversão (HELLER, 1982). Nesta conjuntura, Heller ressalta que as autobiografias “são a história da formação de uma personalidade” (Ibid, p. 191) e a “personalidade”, na modernidade, forma-se, fundamentalmente, na reflexão sobre o atrito entre as esferas íntima, privada e pública. Seguindo esta lógica, uma biografia analisa, a partir da perspectiva do “Outro”, a trajetória nos espaços públicos e, talvez privados, de uma personalidade, considerando as artimanhas de proteções cosméticas do Protagonista ao se extroverter.

Circunscrevendo o pensar biográfico na área da História, a Historiadora Brasileira Rosângela Patriota, em sua obra *Antonio Fagundes no palco da História: Um ator* (2018), define, ao final do capítulo “Antonio Fagundes ou Estratégias Para a Composição de uma Narrativa Biográfica”, o percurso interpretativo de seu livro com as palavras do Historiador Giovanni Levi:

Essa utilização da biografia repousa sobre uma hipótese implícita que pode ser assim formulada: qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica. Essa perspectiva deu ótimos resultados, tendo-se em geral conseguido manter o equilíbrio entre a especificidade da trajetória individual e o sistema social (PATRIOTA, 2018, p. 54).

Logo, Patriota tem como estratégia proporcionar através das realizações de seu Protagonista, “... uma imersão na história social e política do Brasil recente sob a égide do cultural, isto é, de que maneira as escolhas de Fagundes e os debates provocados por elas construíram representações e suscitaram análises acerca de seu tempo histórico” (Ibid, p. 54).

Esta monografia não é uma biografia, mas este capítulo é um ensaio biográfico.

A partir do gesto “... de separar, de reunir, de transformar” (CERTEAU, 1982, p. 81) as documentações, este capítulo refletirá como a trajetória, a constituição da Personalidade do Cineasta Carioca Arnaldo Jabor, de 1940-1976, recortando seu dinamismo no espaço público,

incluindo a esfera íntima e privada quando publicizadas pelo diretor, evidenciando, principalmente, sua relação com sua Família e com o Cinema Novo, contribui para construção das representações da Classe Média Brasileira em seu longa-metragem ficcional *Tudo Bem* (1978), já que, Jabor: “procurava mostrar o absurdo da realidade ” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 7) à sua volta, pois era “uma pessoa muito espantada com o mundo” (Ibid, p. 7) em que caiu, em que foi jogado, tornando-se até mesmo, antes de sua carreira como jornalista: o “repórter e a prova do crime” (JABOR, 2009, p. 8).

Chego ao Passeio Público cercado de carros de combate e vejo que o mundo mudou. Sento-me perto de um laguiinho e fico vendo os rostos das pessoas, mendigos com latinhas e sacos de aniagem, uma mulher bêbada dançando, vejo o Rio pela primeira vez, como se tivesse acordado de um sonho para um pesadelo. As pessoas se movem em câmera lenta, as buzinas estão altas demais no trânsito engarrafado e eu me sinto exilado em minha própria terra. Na Cinelândia, grupos de soldados montam guarda. São recrutinhas fracos, com capacetes frouxos e cara de analfabetos; o povo monta guarda contra nós. Numa vitrine, televisões mostram Castelo Branco entre generais. Este é o novo presidente? Parece um ET de boné. Vou andando, sem lenço e sem nada. Paro na porta de um cinema onde passa *Lawrence da Arábia*. Finjo que olho os cartazes. Alguém me bate no ombro; viro em pânico e vejo um velhinho vendedor de loteria, que me segreda: “Sua calça está rasgada atrás...”. Apalpo o grande estrago do prego da UNE e saio mais tonto. “Meu Deus... eu imaginava os grandes festivais do socialismo com Lenin e Fidel, eu que era um herói, virei um bunda-rasgada!”. Percebo que um Brasil ridículo, que sempre esteve ali, está vindo à tona. Ninguém quer me prender. Sou invisível. Vejo um ônibus que vai para minha casa. Me jogo dentro. Passo em frente à UNE e não quero olhar, pois sei que vou ver o fogo, bombeiros apagando. Não resisto, e o casarão preto passa, entre brasas e fumaça. Chego em casa, trêmulo. Minha mãe está com duas tias na sala. Uma delas, carola de igreja, que marchou pela Família, Deus e Liberdade, me beija muito e diz: “Toma aqui essa medalhinha de Santa Terezinha e Menino Jesus para te proteger...!”, e pespega em minha blusa a santinha com uma fita vermelha. Meu desespero é indiscutível. Minha mãe me abraça chorando: “Ele não é comunista, não... ele é bom, bom... está pálido, meu filho... come esse bolinho de milho...”. Fico olhando os bibelôs da sala, mastigando o bolo. Vejo os elefantes de louça, o quadro do Preto Velho, os plásticos nas poltronas, o lustre de cristal, orgulho de mamãe. E, afinal, entendo que minhas tias estão no Poder e que eu não existo (JABOR, 2014, p. 64-63).

Talvez este instante, lembrado por Jabor após 50 anos em *O Malabarista* (2014), tenha sido o ponto crítico que fez da Classe Média Copacabanense a Musa de suas obras, ao menos, dentre 1967 a 1978.

**Figura 1:** Mapa da Cidade do Rio de Janeiro. Em destaque (Rosa) os bairros Rocha, Urca, Copacabana e Gávea.



Fonte: editado pelo autor.<sup>7</sup>

Nascido em 12/12/1940, no Rocha (Rio de Janeiro – RJ); “jogado no mundo” em 1955, em Copacabana (Rio de Janeiro – RJ), Jabor tem uma infância/adolescência marcada pela migração familiar da Zona Norte do Rio para os prestígios sufocantes da Zona Sul, no universo de Copacabana: a busca pelo capital de *status*. O arranjo desta família de base imigrante era nuclear-tradicional, ou seja, um casal heterossexual, com um ou mais filhos, que respeitasse a hierarquia funcional com base católica, patriarcal<sup>8</sup>; de 1940 a 1948, viviam em uma casa geminada com os avós maternos de Jabor:

Há algum tempo passava de carro em frente ao morro da Mangueira, quando de repente vi que estava na rua da minha primeira infância. Ali, no Rocha, na antiga rua Guimarães e hoje rua Almirante Ari Parreiras. Estava diante de minha casa, onde vivi até os 8 anos. Estava na frente de minha infância. Não ia lá havia mais de 40 anos. A casa de meus pais estava ali, geminada à casa de meus avós. Meu Deus... como a casa era pequenina. Uma varandinha de azulejos verdes, umas janelinhas toscas, um

<sup>7</sup> Legenda das cores: Verde (Zona Oeste), Azul (Zona Norte), Amarelo (Zona Sul) e Vermelho (Centro). Mapa, sem os destaques, foi retirado do Blog “Trincheira Multipolar” (2014), editado com o programa *Microsoft Paint*. Observação: No mapa não continha os limites territoriais do bairro “Gávea”, logo, a demarcação foi embasada no aplicativo *Google Maps*.

<sup>8</sup> Apesar da divergência de recorte, a especialista em Estatística e Demografia Brasileira, Elza Berquó, em “Arranjos Familiares no Brasil: uma visão demográfica”, capítulo parte da coleção *História da vida privada no Brasil* (1998), volume quatro, discute de maneira direta as mudanças do arranjo familiar nuclear-tradicional no Brasil a partir de 1950 (algo que não afeta a Família Jabor, segundo os relatos de Arnaldo Jabor). Entretanto, nesta negativa de dissoluções dos arranjos, é possível chegar a características da “família nuclear-tradicional” (BERQUÓ, 1998).

quintal ao fundo. Parei o carro e apontei os faróis para ver melhor. Um sujeito apareceu na janela, e eu fui embora. Ao lado, a mesma casinha tosca onde moravam meus avós. Quando criança, tudo me parecia imenso, misterioso, maravilhoso, e eu estava ali diante de duas casinhas de classe média de subúrbio. Assim, desmaiaram um pouco meus triunfos imaginários como índio com penas de galinha, de pulador de carniça e de caubói dos filmes do cine Palácio Vitória no fim da rua. No jardimzinho da entrada ainda restavam plantas que minha avó cultivava no passado. Ainda estavam ali as marias-sem-vergonhas, as begônias e a dama-da-noite que exalava um perfume mágico de suas estrelinhas brancas sob o céu estrelado do subúrbio (JABOR, 2015).

O pai de Jabor era um imigrante Libanês, piloto de avião na FAB (Força Aérea Brasileira), não se sabe ao certo, com base nas fontes, qual foi sua participação na Segunda Guerra Mundial, apesar de sua fixação no conflito. O Historiador Brasileiro Boris Fausto, em “Imigração: cortes e continuidades” (1998), analisa a condição do Imigrante de primeira Geração no Brasil, que traz consigo uma sensibilidade de corte material-imaginário, gerando ansiedade e estranheza de estar na situação de imigração, levando-o, na tentativa de integração, à mimetização de tipos nacionais compostos com características de devires ideais construídos por grupos dominantes (FAUSTO, 1998), que, nos anos 1940, poderiam ser: estar na FAB, lutar fervorosamente pelo Brasil na Segunda Guerra Mundial, constituir uma família nuclear-tradicional, ser um Udenista-Lacerdista, mudar-se para Copacabana. Apesar das divergências políticas calorosas entre pai e filho na adolescência de Jabor, uma continuidade, para além do sobrenome entre as Gerações, é a busca pelo “ser brasileiro”, marcada no futuro diretor em suas tentativas de explicações totalizantes do país e seus conflitos Geracionais.

A mãe de Jabor, filha de imigrantes alemães, apaixonada pelo seu pai, Arnaldo Hess (por isso o nome de “Arnaldo” em seu primeiro filho), vivia nos limites de uma sociedade repressiva, sem o amor, respeito e reconhecimento que minimamente, reciprocamente, gostaria de receber de seu cônjuge:

A vida de minha mãe foi a tentativa de uma alegria. Sorria muito, trêmula, insegura e, nela, eu vi a história de tantas mulheres de seu tempo buscando uma felicidade sufocada pelas leis do casamento, pela loucura repressiva dos maridos. Meu pai era um árabe, de bigode, pilotando aviões de guerra; era um homem bom e amava-a, mas nunca conseguiu sair do espírito autoritário da época e, inconscientemente se enrolou numa infelicidade que oprimia os dois (JABOR, 2014, p. 12-13).

Jabor, sentindo-se solitário nos subúrbios do Rio de Janeiro, brincava com filhos dos vizinhos ou com sua irmã Lucille; ficou muito apegado à sua mãe e, principalmente, ao avô Hess, imigrante alemão de primeira Geração, que encontra sua estabilidade na *Mimese* e ato de um boêmio carioca caricato e getulista; diferente, porém, similar a seu pai, que aos poucos introduziu Jabor na vida noturna da “Cidade Maravilhosa”:

Este texto é sobre ninguém. Meu avô não foi ninguém. No entanto, que grande homem ele foi para mim. Meu pai era severo e triste, mal o via, chegava de aviões de guerra

e nem me olhava. Meu avô, não. Me pegava pela mão e me levava para o Jockey, para ver os cavalinhos. Foi uma figura masculina carinhosa em minha vida. Se não fosse ele, talvez eu estivesse hoje cantando boleros no *Crazy Love*, com codinome Neide Suely. Meu avô, Arnaldo Hess, foi um belo retrato do Brasil dos anos 40/50. Era um malandro carioca – em volta dele, gravitavam o botequim, a gravata com alfinete de pérola, o sapato bicolor, o cabelo com *Gumex*, o chapéu-palmeta, o relógio de corrente, seu Patek Philippe tão invejado, em volta dele ressoava a língua carioca mais pura e linda, com velhas gírias (‘Essa matula do Flamengo é turana!’...). Meu avô era orgulhoso de viver nesta cidade baldia e amada, o Rio que soava nos discos de 78 rpm, nas ondas do rádio, o Rio precário e poético, dos esfomeados malandros da Lapa, das mulheres sem malho e de seus sofrimentos românticos, entre varizes e celulite. Antes de morrer, ele me olhou, já meio lelé, e disse a frase mais linda: “É chato morrer, seu Arnaldinho, porque eu nunca mais vou à avenida Rio Branco.” Ali, onde ele me levava para tomar refresco na Casa Simpatia, era o centro de seu mundo. Os políticos canalhas populistas que estão hoje aí querem a volta do passado apenas pelo lado “sujo” do atraso. Mas havia também uma poética do atraso – na Lapa, no Mangue, havia um Rio que, com poucas migalhas, fabricava uma urbanidade pobre, bela e democrática. Ele também me dava aulas de sexo [...] (Ibid, p. 21-22).

A avó Hess possuía um sentimento comum ao de sua filha, e, apesar de Jabor ter poucas memórias sobre ela, é em sua história que uma personagem típica de uma família nuclear-tradicional de Classe Média, desenhada por Jabor em sua maturidade, aparece: a amante.

Ela era quase ausente, quase imperceptível em minhas memórias. Cuidava da casa com esmero, sua colcha indiana dourada e vermelha, sua jarra de Murano, seu quadro de Gastão Formenti (ela dizia: “Canta e pinta bem”). Seu universo sempre foi estreito. Na classe média carioca dos anos 50, cercados de preconceitos, medos e ciúmes nas casas sombrias, os casais estavam programados para tristezas indecifráveis. Eu via as famílias; sempre havia uma ponta de silêncio, olhos sem luz, depois dos casamentos esperançosos com buquês arrojados para o futuro que ia morrendo aos poucos. Mas havia também naquele tempo uma poética do atraso – na Lapa, no Mangue, havia um Rio que, com poucas migalhas, fabricava uma urbanidade pobre, bela. Viveram até os anos 60 no subúrbio ainda baldio; depois, o apartamento mixa de Copacabana, onde vi minha avó entristecendo pouco a pouco, tentando manter um sonho de família, tentando manter a cortina de veludo, a poltrona coberta de plástico para não gastar, os quadros de rosas. [...] Minha avó teve um sofrimento calado durante mais de 20 anos: meu avô tinha uma amante, colega de escritório, uma ruiva grandona que conheci, também desesperada porque meu avô nunca a assumira e que me beijava com trêmula ternura como se eu fosse seu neto postiço. Minha avó ignorava telefonemas suspeitos, frases soltas, horas tardias de chegada, esperas infinitas e fingia não entender quando minha mãe e tia falavam “por alto” sobre a dona Celeste (seu nome) na sua frente. Todos sabiam, e ninguém falou (JABOR, 2015).

Em 1948, a Família Jabor se muda para Urca, na Zona Sul, bairro mais próximo de Copacabana. Aquela primeira infância, regada aos mistérios do mundo, a casa dos avós, do Rocha, aos poucos foi ficando cada vez mais distante; gradualmente, Jabor adentra na esfera da vida pública. De 1948 a 1954, há diversos causos de situações de Jabor e alguns figurantes ativos de sua vida, porém, como o Malabarista define: “O mundinho em que eu vivia era vazio, mas tinha alguns habitantes, ao contrário de hoje – um vazio que parece cheio” (JABOR, 2014, p. 24); neste contexto, o jovem não tinha um denso interesse sobre política, mas tinha um ávido interesse sexual: vivia espreitando com seu amigo, Antônio Augusto, sua vizinha, Miss Baby, ex-vedete do Cassino da Urca.

Jabor teve uma adolescência sexualmente reprimida pelas normas rígidas do Colégio Santo Inácio, um colégio jesuíta para meninos. Esta repressão não implica na ausência da sexualidade, mas em sua expressão por outras vias:

Tudo era pecado nos anos 50. Havia duas correntes de teoria sexual: a do Bené, o pipoqueiro, e a de seu fiel assistente Alfredinho, o aleijado, que me ensinavam coisas cínicas como “toda mulher dá, menos as mal cantadas” ou “amor é coisa de ‘viado’”, ou então a outra corrente, em mio à fumaça de turíbulo, na missa do colégio, sobre os perigos do inferno para os que pecavam contra a castidade. O resultado disso é que eu dividi as mulheres em dois grupos; as “inatingíveis” e as ‘sem-vergonha’. E desenvolvi um covarde romantismo: de longe, eu era um fauno e, de perto, um pierrô, vivia de binóculo na casa de meu avô, olhando mulher nua nas janelas ou vendo filmes franceses em que os seios de Françoise Arnoul só perdiam para Maria Antonieta Pons, a rumbeira de coxas inefáveis que eu olhava do alto do cinema Alaska, em sófregos pecado (Ibid, p. 31).

A expressão da sexualidade de Jabor se dava, metaforicamente, em uma dialética Rodrigueana de hipocrisia moral, da exploração da Família pelo Bordel (FREIRE, 2007) em busca da salvação da repressão sufocante; a culpa do “vício solitário”, do sexo, levará Jabor à descrença no catolicismo e à aproximação com obras e situações que sanassem sua fruição, projetada, quando não sanada, em múltiplas ordens, dentre elas, a política e cultura.

Foi também com seu Antônio Augusto, companheiro de “romance covarde”, que Jabor descreve sua mais impactante relação com um autor em sua formação intelectual:

Nessa época, eu e Antonio Augusto conversávamos muito à noite, na metafísica de adolescentes virgens na beira do mar que batia nas pedras povoadas de caranguejos. Éramos apaixonados por literatura – ele mais que eu -, falando sobre o rock que surgiu e atrizes americanas que ele colocava no espelho. Lembro-me do espanto pela poesia mágica, quando descobrimos Rimbaud. Sob uma noite muito estrelada ele me falou: “O ‘nada’ não existe. É ilógico; sobre o ‘nada’ não se fala...” Não sabíamos quem éramos, mas já falávamos do universo (JABOR, 2014, p. 25).

Rimbaud<sup>9</sup> é eleito por Jabor como fundamental para o seu despertar criativo na linguagem, “... eu li Rimbaud com treze anos; eu fiquei inteiramente extasiado! Foi uma das maiores experiências da minha vida. Você lê Rimbaud pela primeira vez, você pensa que está viajando de ácido, é uma coisa assim... Hoje em dia eu fico tentando passar essas coisas para as pessoas...” (ARNALDO, 2014, 17 min. 03 segs. – 17 min. 18 segs.); Jabor sente o prazer de criar mundos através da escrita, encontra em Rimbaud seu primeiro tipo de personalidade à tentativa de mimetização, seguindo o exemplo moral de seu avô, de seu pai; porém, Rimbaud não era brasileiro, nem Jabor um imigrante de primeira Geração.

---

<sup>9</sup> Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854 – 1891), escritor Francês, precursor do surrealismo e do pós-romantismo; sua atividade como escritor se deu na adolescência (dentre os 15 e 17 anos, abandonando a literatura aos 20 anos). Principais obras: *Uma estação no Inferno* (1873) e *Iluminações* (1886); ambas destacam sua revolução estética. (ARAÚJO, 2018).

Eu devia ter uns 16 quando vi as pessoas pela primeira vez. Estava na janela de um ônibus parado no engarrafamento e olhava as pessoas passando na calçada: homens, mulheres, crianças, mendigos, gordos, magros, feios e bonitos. De repente, eu os vi. Até hoje me lembro da emoção e do alívio que senti. Alívio, sim. Eu vivia mergulhado a mim mesmo, torturadamente buscando sentido no mundo, mas amarrado à angústia e à delícia de me sentir único, especial. Até então, as pessoas se misturavam à paisagem, eram parte das ruas, dos ônibus, dos botequins, elas eram parte de um mundo onde eu não vivia. Eu queria entrar na vida, mas nunca passava pela porta estreita que levava aos meus semelhantes. Mas dessa vez, da janela do ônibus, não. Eu não estava mais ali e as pessoas se moviam sozinhas, “livres” de mim, e eram nítidas, não mais nebulosas. Senti uma espécie de amor pelas caras diferentes da minha, vi com fascinação seus defeitos, um nariz grande, uma roupa suja, um vestido para pobre moça, uma velhinha pedindo esmola, todos na completa solidão de suas vidas. Senti alívio porque eu sempre vira o mundo sem me incluir nele, desfocando os “outros” com a sombra de meu nariz em primeiro plano, com meu “ego” criticando-os. Naquele momento, eu quis existir junto a eles, “sem mim”. E pensei: “Como me veem eles? Afinal, quem sou eu?” Precisava descobrir. Eu tinha sido uma ilusão e agora queria me encher de experiências, pecados, o que fosse. Entrei numa sofreguidão de pertencer a um mundo simples, até mesmo o “baixo mundo” onde estava a mística da perversão, a deliciosa pureza das putarias. No perigo e na morte estava a verdade maior sempre ocultada pelos meus pais e professores. Comecei a viver em becos e buracos de Copacabana (JABOR, 2014, p. 48-49).

A esfera pública, a peça que faltava para Jabor constituir seu sentido no mundo, sua individualidade; por conceituação da Cientista Política Alemã Hannah Arendt, “O termo ‘público’ denota dois fenômenos intimamente correlatos mas não perfeitamente idênticos” (ARENDR, 2007, p. 59), diferente da esfera privada, que denota fenômenos entre iguais, na modernidade. Porém, qual a consistência espacial, temporal, desta esfera pública? Em outras palavras: Qual era a Copacabana de Arnaldo Jabor?

... o crescimento de Copacabana, diz Pedro Pinchas Geiger: “Verificou-se um processo de transferência de moradores da Zona Norte para a Zona Sul, sobretudo de elementos de melhor nível econômico. Com o tempo, mesmo elementos mais modestos da classe média se multiplicaram no bairro de Copacabana, aceitando estreitos apartamentos pequenos em troca das comodidades dos servidões, da melhor condução, das diversões, da praia e, também, da fama (VELHO, 1989, p. 22).

Na virada do século XX, segundo o Antropólogo Brasileiro Gilberto Velho, a estreita faixa de terra de 5,2 km<sup>2</sup>, espremida entre o Oceano Atlântico e as montanhas litorais, se tornou um símbolo da mais nova modernidade brasileira. Rio de Janeiro era a morada do antigo Império, agora da jovem República, mas Copacabana era o palco dos comércios, dos restaurantes caros, dos primeiros Cinemas, dos bares típicos à beira mar, tinha os maiores edifícios verticais residenciais e de negócios, um ponto turístico do século XX; de 1920 a 1970, o Rio de Janeiro cresceu 240%, mas Copacabana, cresceu 1.500% (Ibid). Morar em Copacabana significava “Fama”, um capital simbólico para o prestígio e *status*.

O “*Copacabanense*” *Way of Life* era uma realidade ainda mais repressiva para Jabor (apesar de ter seus pontos de escape), pois, fundada em uma cultura *White Collar*<sup>10</sup>, relacionada por Velho através da expressão do desejo de consumo simbólico (CERTEAU, 2007) alinhado, no Brasil, ao *American Way of Life*, gerou uma forte divisão territorial hierárquica que, muitas vezes, causava, até mesmo, atritos violentos:

O fato é que não é possível isolar no bairro trechos significativos, habitados exclusivamente por uma camada mais rica. Pode-se dizer, apesar disso, que a Avenida Atlântica e o Posto 6, mais nas Ruas Rainha Elizabeth e Joaquim Nabuco, tenderiam, proporcionalmente, a apresentar maior concentração de prédios de luxo. Estas diferenças que descrevi são aceitas, de modo geral, pelo copacabanense. Ele vê subáreas. Estou, portanto, no nível consciente do morador do bairro e vendo como ele se orienta. Evidentemente, há outras diferenciações espaciais que fazem com que se distingam nitidamente outros trechos. O problema da rua, por exemplo, é importante. Isto fica mais claro nos grupos de jovens que se diferenciam como pertencentes às “turmas” da Miguel Lemos, Bolívar, Joaquim Nabuco etc. com claras noções de territorialidade (VELHO, 1989, p. 7).

Esta territorialidade, pode se dizer, foi uma das primeiras experiências concretas que Jabor sentiu, ainda quando morava no Rocha e se deslocava para Zona Sul:

Nos fins de semana, os pobres do subúrbio lotavam ônibus e enchiam a praia com uma massa de corpos pardos e desgraciosos, trazendo farnéis de piquenique, bolas de futebol par alinhadas de passe, tamborins para batucadas. Eram chamados de “saquaremas” pelos moradores desgostosos com os “invasores” farofeiros. Entendi a bofetada: eu era um “saquarema” naquela luta de classes entre zona norte e zona sul. [...] A severidade violenta era replicada na rua pelos meninos, em guerras de fortes contra fracos, e para isso, os saquaremas eram as vítimas perfeitas (JABOR, 2014, p. 34).

Aos 17 anos, Jabor inicia sua carreira de escritor, escrevendo críticas de teatro para *O Metropolitano*<sup>11</sup>, da UME (União Metropolitana dos estudantes). Neste mesmo ano, serve ao exército no Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR) e lá conhece um jovem, Joffre Rodrigues, filho de Nelson Rodrigues:

Eu conheci o Nelson quando eu tinha 17 anos, eu trabalhava no jornal estudantil da UNE... da UME, *O Metropolitano*, e eu escrevia sobre teatro, etc... E eu, com 17 anos, eu escrevi... eu adorava, eu tinha lido as peças... escrevi dois artigos sobre o Nelson, até legais. E aí eu comecei a servir o exército e o filho dele servia o exército também, o Joffre, no mesmo lugar que eu, na cavalaria lá do CPOR. E o Nelson ia buscar a gente de carro, que o motorista levava... E aí ele me dava uma carona e ele ficava me sacaneando, porque eu falava: “Por que Brecht...!”, “Por que o Marx...!”, e ele ficava

<sup>10</sup> O conceito “*White Collar*” foi cunhado pelo Sociólogo Estadunidense C. Wright Mills, em *A Nova Classe Média (White Collar)*. Esta chave conceitual será abordada no Capítulo III (“*White Collar*: indicativo de continuidades presente nas Gerações de Classe Média Brasileira durante a decomposição do ‘Milagre’ Econômico”) desta monografia.

<sup>11</sup> O jornal (funcionamento 1950-1960), com intuito de atingir um público amplo, trazia reflexões críticas (considerado aparelhado pelo Partido Comunista) sobre a sociedade em através da política, literatura, teatro, música popular e cinema; alguns dos nomes que o compunham: Paulo Alberto Monteiro de Barros, Carlos Diegues, Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Nelson Werneck Sodré, Dejean Magon, David Neves, Sérgio Augusto, Paulo Perdigão, dentre outros. (BRUM, 2013, p. 193.).

me sacaneando assim: “Esse Marx é uma besta! Ah, e Freud é uma mula.”, só pra ver a minha reação. Aí começava a falar... Tem uma frase dele genial, que eu falo assim: “O proletariado, a burguesia!”, sabe, esse linguajar? E ele falava assim: “Jabor...”. Eu falava: “Burguesia, Classe Média, Proletariado”. Ele falava assim: “Jabor... o homem é de Classe Média.” Essa frase é genial. “O ser humano é de Classe Média” (ARNALDO, 2014, 48 min. 16 segs. – 49 min. 12 segs.).

A relação entre Arnaldo Jabor e Nelson Rodrigues, uma afinidade eletiva da parte de Jabor, que encontra em Rodrigues o tipo de carioca, o tipo de estética, que gostaria de mimetizar, dentre a sua crise de personalidade Geracional, na composição, ao trepidar das figuras de seu pai e avô, de sua estética de brasilidade. Rodrigues se torna seu Alter Ego de expressão do “grotesco”, de seu lado “sem-vergonha”, sem culpa através do “Teatro do Desagradável” (FREIRE, 2007, p. 50):

- E agora, Nelson, como vai ser?
- Não vai ser nada, rapaz, vamos continuar assim, variando de depressão para euforia e vice-versa. Precisamos saber o quê? Acabar com essa conversa de que “um dia”, “um dia” glorioso no futuro, seremos um país moderno e aí tudo estará resolvido e poderemos ser felizes como peixinhos de aquário na sala de visitas. O Brasil tem de amar a própria cara também e não ficar se espelhando nos americanos e nos europeus. Temos de amar nossos defeitos, pois o futebol e em arte, a obra tem de ser imperfeita. A verdade é que qualquer brasileiro quando se desamarra de suas inibições e se põe em estado de graça é único em matéria de fantasia e invenção. Isto é o óbvio ululante. Mas agora vou desligar, hoje tem ensopadinho de quiabo no céu. É só...
- Até mais, Nelson... vê se liga...
- E você, Jabor, capricha... (JABOR, 2001, p. 116-117).

Em algum momento entre 1958 e 1960, um novo espaço se abre a Jabor: ele ingressa no curso de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), alça mais prestígio indireto para si, em nome de sua família. Esta imersão culminou em uma explosão sináptica social:

[...] eu fui umas duas semanas no Partido Comunista, sai porque nunca vi coisa tão chata como uma reunião do Partido Comunista. [...] Tinha lá um assistente da base que tudo para ele era o Imperialismo Norte-americano, aquela contradição fundamental. A gente fala assim: “E o movimento feminino?”, “Ah, tem que primeiro resolver o Imperialismo Norte-Americano”; “E o movimento gay?”, “Ah...”. Esses eram considerados epifenômenos (ARNALDO, 2014, 25 min. 34 segs. - 26 min. 03 segs.).

Junto com colegas da UME (Carlos Diegues e Paulo Perdigão), funda um Cineclube; e, por fim, entra em um grupo ao qual permanece até 1964: União Nacional dos Estudantes (UNE)<sup>12</sup>.

Em 1962, Jabor ganha sua primeira Câmera, uma Kodak (8 mm.) de seu pai (era esta câmera usada para fazer filmes caseiros da família; tais imagens, da infância de Arnaldo e Lucille Jabor, estão no primeiro plano sequência de *Tudo Bem* (1978) (VÍDEO, 2011)); apesar

<sup>12</sup> É neste período que Arnaldo Jabor, em seu texto *Ilusões Perdidas*, de 2016, destaca que fez parte da “Ação Popular” e do “Grupo Vertigem”, porém, não foram encontradas outras fontes que pudessem “comprovar” sua passagem por estes espaços.

do desenvolvimento de sua carreira no *Metropolitano*, abandona o jornal para se tornar diretor da revista *O Movimento*, da UNE; e, atua em ações dos Centros Populares de Cultura (CPC's), onde produz sua primeira peça, *Miséria ao Alcance de Todos* (ALVES, 2003, p. 47), e tem suas primeiras experiências com Cinema: em 1961, integrando assistência do curta-metragem *Domingo* (1961) (ARNALDO, 2006), do cineasta carioca Carlos Diegues e, em 1963, participando da Produção Executiva e do Som Direto de *Maioria Absoluta* (1964), do Cineasta Carioca Leon Hirszman:

Foi meu primeiro contato com a miséria brava, para nós que víamos a “política como uma estética”. Quando estávamos fundando o Cinema Novo, tínhamos uma profunda atração pela miséria, não apenas por nosso humanismo de esquerda; tínhamos fascinação estética por aquele mundo descarnado, feito de ossos e caveiras. De câmera na mão, percorremos as caatingas desertas com o suspense de estarmos num filme de Antonioni, como se estivéssemos no centro de um grande Malevitch, um “branco sobre branco” miserável. O vazio sempre foi uma fascinação para a arte moderna, e o sertão tinha um rigor formal que evocava João Cabral, o *Waste Land* de Eliot e, suprema paixão na época, Samuel Beckett, o escritor que eu amava por seus seres mutilados, perdidos em saaras metafísicos, personagens de um “nada” que a Europa nos mandava com o “absurdismo”. Tínhamos a dor da miséria, mas queríamos que a tragédia social se expressasse numa espécie de triunfo poético. Para nós, o “nada” era no Nordeste (JABOR, 2014, p. 75).

31 de março de 1964, às 23h30: Jabor vivia os primeiros segundos da atmosfera inicial dos próximos 21 anos no Brasil: A Ditadura Civil-Militar<sup>13</sup>, o mundo dominado por suas tias. O ano foi de uma angústia aguda ao jovem diretor, que se introduzia no cenário do Cinema Brasileiro Carioca, o Cinema Novo, e participava do curso ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff<sup>14</sup>, no Itamaraty-Unesco:

Comecei a me interessar pelo cinema assim que o cineasta sueco Arne Suckdorf chegou ao Brasil. Naquela época, segui as experiências pré-profissionais de alguns dos meus amigos. Eu decidi seguir o curso da Suckdorf, patrocinado pelo Itamarati. E como Itamarati ajudou muito o cinema brasileiro em seus primeiros dias,

<sup>13</sup> O conceito “Ditadura Civil-Militar” pode ser compreendido através do Historiador e Cientista Político uruguaio René Armand Dreifuss em *1964: A Conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, através de uma leitura marxista do processo histórico (FICO, 2003, p. 51), aponta para existência de um “Golpe Civil-Militar”, ou seja, para além do setor militar (ESG – Escola Superior de Guerra) setores da sociedade Civil, representada principalmente pelos grupos que constituíam o CONCLAP (Conselho Nacional de Classes Produtoras), IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) (DREIFUSS, 1981, p. 482); portanto, “O Estado de exceção pós-1964 foi visto como um aparelho militar-burocrático que tomou o poder diante da inquietação popular e que foi apoiado pelo temor das classes médias [...]” (Ibid, p. 487), logo, “O Estado expressava então a supremacia e unidade política do bloco de poder dominante liderado pelo IPES” (Ibid), ou seja, “[...] uma organização de classe que reunia a elite orgânica do novo bloco de poder e que expressava, integralmente, a ideologia subjacente aos interesses financeiro-industriais multinacionais e associados” (Ibid, p. 482). Neste sentido, o Golpe e a Ditadura tiveram uma relação Civil-Militar, apesar de tensões após 1968.

<sup>14</sup> Principais títulos de Sucksdorff no Cinema: *Uma Rapsódia de Agosto* (1939), *Uma História de Verão* (1941), *Vendo do Oeste* (1942), *Semeadura* (1943), *Gaivota* (1944), *Sombras na Neve* (1947), *A Partida* (1948), *Um mundo Dividido* (1948), *Abordagem* (1949), *Jornada Escandinava* (1950), *O Vendo e o Rio* (1951), *Vila Indiana* (1951), *A Grande Aventura* (1953), *A Fera e a Flecha* (1957), *O Menino na árvore* (1961), *Praia de Ipanema* (1963), *Meu lar é Copacabana* (1965), *Regiões do Pantanal em Mato Grosso* (1970), *Mr. Forbush e os Pingüins* (1971), *Mundo à Parte* (1975) (OHNO, 2012).

procurando novas formas de exortação cultural, obtive um apoio financeiro e a primeira forma necessária para fazer meu primeiro filme, *O Circo* (MONTEIRO, 1970, p. 10).

Em outro comentário sobre Sucksdorff, Jabor diverge de si:

Arne Surckdorff veio porque a UNESCO financiou. Foi um ótimo sujeito. Era um cineasta especializado em filmar bichinhos. Ele filmava bichos muito bem, uns documentários lá na Suécia, nas nees. Filmava urso, o esquilo... essas coisas. E ele é ótimo cara. Já morreu, coitadinho, era um amor e tudo. Ele é ótimo tecnicamente, muito bom. Tinha ganhado um Palma de Ouro em Cannes com um filme sobre... chamava “Grande” não sei o quê... “Grande Verão”, um negócio assim [*A grande aventura*, 1953]. Um documentário. Mas não era um sujeito culto em termos de cinema, não tinha nada para ensinar em termos de cinema. A importância da presença dele foi mais pelo que se congregou ali. Foi banca porque ele nos ensinou muita coisa técnica. E aí formou-se me torno dele um grupo de pessoas. Depois ele fez um filme no Brasil, mas ele não tem uma importância estética... E ficou morando aqui, no Mato Grosso, sei lá. Acho que morreu aqui (ADES; KAUFMAN, 2007, p. 11).

Sucksdorff marca um aspecto técnico importante para o Cinema Brasileiro, apesar do Cinema Novo, como Jabor destaca, ser filho do Neo-Realismo com a Nouvelle Vague (Ibid); foi devido à vinda do diretor para o Brasil que aumentaram os investimentos em equipamentos para o Cinema:

Com patrocínio da UNESCO e do Itamaraty, articulado aos esforços de Paulo Carneiro, pai de Mário Carneiro da UNESCO, Almeida Salles, adido cultural da embaixada brasileira em Paris, e Lauro Escorel, pai de Eduardo Escorel e chefe do Departamento Cultural do Itamaraty, Arne Sucksdorff vem ao Brasil pela primeira vez em outubro de 1962. Nessa mesma época, muito em decorrência da repercussão do Cinema Novo, a UNESCO levava a cabo um projeto de doação de equipamentos que trouxe ao Brasil uma mesa de montagem Steinback, que hoje encontra-se decrépita na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Junto a Sucksdorff vieram também ao Brasil uma câmera Arriflex 35 mm e um gravador Nagra III, além de uma gama de aparelhagem técnica únicas em suas categorias no país. A chegada desses novos e modernos equipamentos tinha ligação direta com a vinda de Sucksdorff, que como excelente realizador e detentor de técnicas de roteirização, filmagem e montagem de documentários, estruturou seu curso para transmitir sua experiência como realizador detentor de conhecimentos técnicos pouco conhecidos no Brasil até então (MONTEIRO, 1970, p. 10).

A escolha de Sucksdorff para o curso foi um impacto para os Cinema-novistas, que esperavam o cineasta francês Jean Rouch para discutir sobre o Cinema-Verdade: houve forte rejeição, porém, foi um espaço de formação Geracional e de contato entre os novos cineastas e os cineastas consolidados<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Outros prismas sobre o curso de Sucksdorff, que destacam sua importância para Geração que ali se formava: Dib Lutfi, diretor de fotografia: uma aula geral, que discutia sobre direção, música, fotografia, atores, tempo da luz, como se documentava e apreciação dos filmes (muitos do Cinema Novo, tanto que, este espaço, como apontado por Eduardo Escorel, acabou servindo como um *networking* entre os novos diretores e diretores consolidados do Cinema Novo), apresentando as tecnologias mais contemporâneas que haviam no Cinema; Luis Carlos Saldanha, diretor: era o momento da prática, criar um roteiro e dirigir; Flávio Migliaccio, ator: destaca a prática de trazer atores que não eram atores profissionais para participar do elenco do filme, além de lembrar também a constituição do roteiro, que era composto ao longo da produção; João Bethencourt, diretor: lembra a

Arnaldo Jabor estava tensionado entre o curso do Itamaraty-UNESCO e as preocupações estético-políticas dos Cinema-novistas. Jabor participou, antes do lançamento de seu primeiro curta metragem, de diversas produções, como: técnico de som em *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963) (Ibid); assistente de direção em *A nave de São Bento* (Mário Carneiro, 1964) (Ibid); e técnico de som em *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) (Ibid). Em 1964, preparou-se então para dirigir seu primeiro curta-metragem: uma adaptação dos poemas “O Rio” e “O cão sem plumas”, do poeta João Cabral de Melo Neto:

O meu roteiro era percorrendo mesmo o rio, o rio Capiberibe. E meu pai era da aeronáutica e ele ia emprestar o avião. Então ia ter passagem aérea, ia ter um jeito gratuito da gente ir. Eu arranjei uma meia dúzia de latas novas no Itamaraty, coloridas – nove latas de 300 metros – e tinha essa camerazinha. A gente ia viajar no dia 31 de março e aí meu pai disse: “peraí, meu filho, espera um pouco”, porque ele sabia que ia ter golpe. E teve o golpe, claro. Aí ninguém foi porra nenhuma. Pessoas foram presas... Lá no grupo do Coutinho, na filmagem do *Cabra marcado para morrer*, teve gente presa... (ADES; KAUFMAN, 2007, p. 11-12).

Com os equipamentos do filme que não conseguiu produzir, Jabor dirige *O Circo* (1965)<sup>16</sup>, aproximando-se de uma espécie de Cinema-Verdade que retrata o cotidiano dos Saltimbancos do Rio de Janeiro com a ascensão dos meios de comunicação de massas, com a “competitividade” de novas formas de entretenimento.

A conjuntura do Cinema Novo da primeira metade da década de 1960 institui em suas obras um movimento de representação diegética direta em comum: a Classe Média; tirando-a dos bastidores para colocá-la em primeiro plano:

[...] obras possuem como temática o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964. É o diálogo franco e sincero da própria geração cinema-novista com o universo que a cerca, suas dívidas e suas culpas. Ao contrário dos filmes da primeira trindade, agora este universo aparece colocado diretamente. O personagem central não é mais o caminhoneiro ou o matador de cangaceiros que se exaspera diante da passividade popular, mas o próprio jovem de classe média. A cultura do outro (o povo) é vista de um prisma diverso, e o conceito de alienação, conforme expresso na primeira produção cinema-novista, passa a ser criticado (RAMOS, 1987, p. 358).

Como o Teórico de Cinema Belga Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema* (1978), a partir da leitura do Teórico de Cinema Brasileiro Fernão Ramos, em *História do*

---

proposta de composição de argumento de Sucksdorff, que era partir da observação da realidade para criá-lo (ARNE, 2002, 07 min. 22 segs. – 09 min. 08 segs.).

<sup>16</sup> Colaboração: SPHAN-INCE-Itamaraty; Assistente de direção: Antonio Carlos Fontoura; Som direto: Carlos Arthur Liuzzi; Produtor Executivo: Arnaldo Carrilho; Apresentação: Maria Thereza Simões Corrêa; Sincronização: Eduardo Scorel; Laboratório: Líder Ltda.; Montagem: Carlos Diégues; Assistente de Montagem: Gilberto Macedo; Fotografia: Affonso Henrique Beato. Prêmios: 1ª Semana do Cinema Brasileiro (1965, Brasília-DF): Melhor curta-metragem e Melhor som direto; Prêmio Governador do Estado de Guanabara (1966, Rio de Janeiro-RJ): Melhor Filme; Prêmio no Festival dei Popoli (1966, Itália); Prêmio CAIC; 1º Festival Internacional de Cinema (Rio de Janeiro – RJ): Prêmio FIF-Rio (ADES; KAUFMAN, 2007).

*Cinema Brasileiro* (1987), destaca “[...] a produção cinema-novista da primeira metade da década de 1960, dizendo não se tratar absolutamente de uma produção ‘popular’, mas sim da representação de ‘uma classe média em busca de raízes’” (Ibid, p. 358).

Nesta “busca de raízes” cinema-novista, busca-se influências estéticas internacionais no Cinema Europeu, que lançava filmes como *O Anjo Exterminador* (Luiz Buñuel, 1962) e *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), que abordavam temas tangentes ao cotidiano da Classe Média. No Brasil, o Cinema Paulista, como elencado por Bernardet, iniciou, antes da formação da trindade da segunda Geração do Cinema Novo estabelecida por Ramos, produções de filmes sobre a Classe Média e a vida urbana, como *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) e *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965): é demonstrado por Bernardet que a preocupação com a Classe Média Brasileira não é gestada no exclusivo cinema-novista, como Ramos constrói em sua narrativa.

No Cinema Carioca, no Cinema Novo, foram produzidos os seguintes longos: *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), com o tema da decadência e alienação da vida urbana da Classe Média, “[...] numa cidade do interior, completamente estagnada, uma mulher (Irma Álvarez) resolve matar o marido que a oprime” (BERNARDET, 1978, p. 97), uma estética e temática que para Bernardet não é uma novidade no Cinema Brasileiro. *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), primeiro na cronologia da segunda trindade do Cinema Novo, demonstra a desilusão política do jornalista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho), após o Golpe Civil-Militar de 1964 e o impacto em sua vida cotidiana, em sua profissão, em seus relacionamentos amorosos; a representação de um estado de perplexidade (Ibid, p. 122).

*A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), baseado na peça de Nelson Rodrigues, retrata um Rio estagnado, em decomposição, impotente, a “história de uma alienação” (Ibid, p. 93) através do desejo de morte de Zulmira (Fernanda Montenegro); para Bernardet, a temática do definhamento se aproxima da Classe Média. *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), segundo filme da trindade de Ramos, passa-se na fictícia El Dorado, entre tônicas de governos populistas golpistas, tensões entre o império de comunicações nacional (Julio Fuentes – Paulo Gracindo - ) e internacional, o povo é silenciado com uma pistola em sua boca. A partir da narrativa em *flashback* de Paulo Martins (Jardel Filho), o espectador encontra um dos dilemas angustiantes da esquerda revolucionária de classe média brasileira: “[...] a política e a poesia são demais para um só homem” (TERRA, 1967, 38 min. 57 segs. – 38 min. 59 segs.)

Em *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), último filme da trindade de Ramos, “[...] é retratada a vida de um jovem político (Paulo César Pereio) que hesita entre seus compromissos populares e os conchavos com um partido de centro-direita, de onde espera poder tirar maiores

proveitos.” (RAMOS, 1987, p. 361), traído pelo grupo de centro-direita, tem que se explicar para o sindicato: “Para se fazer alguma coisa é preciso sujar as mãos” (Ibid). Por fim, menciona-se *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), filme que, até Arnaldo Jabor aparece como ator (GAROTA, 1967, 02 min. 44 segs. – 05 min. 28 segs.), representando um cineasta, apresenta um vestígio do cotidiano dos cineastas da Classe Média Carioca e, em relação aos filmes anteriormente mencionado, é o que procura observar a Classe Média por uma perspectiva menos angustiante, mais comercial (RAMOS, 1987, p. 372).

Ao longo desta digressão, observa-se um processo de emergência da temática da Classe Média nos filmes da primeira metade da década de 1960. Um interesse que surge no Cinema Novo não apenas devido ao Golpe Civil-Militar de 1964, como definido por Ramos, mas também através de um movimento interno do Cinema nacional e internacional, como Bernardet analisa. A trindade *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), definem as propriedades da temática de Classe Média no Cinema Novo, nos dois primeiros filmes, retratando o impacto do Golpe Civil-Militar de 1964 nos personagens de esquerda da Classe Média, que sentiram-se fortemente abalados, perplexos e angustiados. O terceiro filme aponta para um personagem de esquerda, porém, menos impactado, disposto a fazer concessões para sobrevivência, que leva o povo, os outros, a o olharem com desconfiança.

*Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), dão outros adjetivos à construção temática da Classe Média pela Classe Média, não a associando diretamente ao Golpe Civil-Militar de 1964: Decadência, Nelson Rodrigues e “Curtição”. Arnaldo Jabor, após *O Circo*, emerge como um sujeito da esquerda de Classe Média, englobando as propriedades temáticas de representação da Classe Média pelo Cinema Novo, a experiência Familiar e a busca por um tipo ideal de brasilidade encontrada na estética de Nelson Rodrigues, trazendo à tona novas problemáticas para Jabor: as continuidades e rupturas de interesse entre as Gerações de Classe Média no bojo familiar, a busca pela Felicidade, pelo *status*, a Integração, a Hipocrisia Moral, a Repressão: salvar a Classe Média ou não salvar? (ADES; KAUFMAN, 2007).

O primeiro longa-metragem de Jabor, em que ele atua na direção, produção e montagem, *A Opinião Pública*<sup>17</sup> (1967), através das estratégias e táticas do Cinema-Verdade, o filme

---

<sup>17</sup> Distribuição: Difilm; Financiamento e Investimento: Verbas S.A.; Produção: Arnaldo Jabor, Jorge da Cunha Lima, João Carlos Simões Corrêa, Nelson Pereira dos Santos; Agradecimentos: Jornal do Brasil; Alguns planos foram retiradas do documentário *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman; Assistente de Direção: Vladimir Carvalho; Assistente de Fotografia: Ivo Campos e Nestor Noya; Assistente de Produção: Paulo Limona; Segunda Câmera: José Medeiros, João Carlos Horda; Segundo Som: Gilberto Macedo; Estágio: Ricardo Gusce Moreira;

adentra, antropológicamente e sociologicamente, no cotidiano da Classe Média Brasileira, relacionando-os ao comportamento da Nova Classe Média, *White Collar*, sistematizada pelo Sociólogo Estadunidense Charles Wright Mills.

No cine-documentário *Cinema Novo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), é registrada a montagem de *A Opinião Pública*, assim como de mais quatro filmes em outros estágios de construção (pré-produção, produção, distribuição); o argumento do documentário se trata de demonstrar a necessidade de financiamento<sup>18</sup> para o Cinema Brasileiro. Estes problemas, somados à radicalização da Ditadura Civil-Militar, com o Ato Institucional Nº 5, leva à terceira e última Trindade do Cinema Novo, segundo Fernão Ramos, compostas das obras: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1970) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970) (RAMOS, 1987, p. 373):

Além da alegoria espetacular como forma de atingir o grande público, apresentam em geral uma narrativa fragmentada ao nível da intriga, desenvolvimento de personagens desvinculados de motivações psicológicas e, principalmente, uma forte atração e dilaceramento das emoções extremas, aos longos versos e movimentos convulsivos (Ibid, p. 373).

Nesta conjuntura, Jabor dirige, argumenta e roteiriza *Pindorama* (1971)<sup>19</sup>, seu primeiro longa-metragem ficcional. O resultado do longa foi uma recepção negativa tanto pelo diretor

---

Consultores: Amaury de Souza Estevam; Montagem do Negativo: Paulo Cracel; Locutor: Fernando Garcia; Laboratório: Líder Cinematográfica; Diretor de Produção: Luiz Fernando Goulart; Som: José Antonio Ventura; Montagem: João Ramiro Mello, Arnaldo Jabor e Gilberto Macedo; Câmera e Fotografia: Dib Lutfi. Prêmios: Grande Prêmio do Festival de Pesaro (1967, Itália); menção honrosa na 2ª Semana do Cinema Brasileiro (1966, Brasília-DF) (ADES; KAUFMAN, 2007).

<sup>18</sup> O problema de financeiro não tangia apenas o financiamento dos filmes, mas também, o financiamento da vida dos cineastas. Arnaldo Jabor, em uma entrevista concedida ao *Folhetim* em março de 1973, orquestrada pelo jornalista brasileiro Ivo Branco, revela que dentre os longas também fazia filmes comerciais. (BRANCO, 1973, p. 10.).

<sup>19</sup> Produção: Companhia cinematográfica Vera Cruz em associação com Kamera Filmes Ltda.; Elenco: Maurício do Vale, Ítala Nandi, Hugo Carvana José de Freitas, Vinícios Salvatore, Maria Regina, Manoel do Caveira, Tep Kahok (índio Peixe Vermelho), Arildo Deda, Raimundo Arcaño, Jacenã Costa, Mario Gusmão, Waldemar Nóbrega, Alberto Viana, habitantes da ilha de Itaparica; Apresentando: Jesus Pingo (como gregório); Participação especial: Wilson Grey; Produtores Executivos: Arthur Augusto da conceição e André Chaim Jorge; Diretores de Produção: José Land, José Luís Franchuna, Antônio Calmon; Assistentes de direção: Phillipe Lawrence, Antonio Calmon; Assistentes de Produção: Vespasiano Aragão, André Martins e Pedro Sacramento; Assistente de som: Diego Ruenda; Assistente de câmera: Raimundo Ico e Sérgio Maciel; Chefe eletricitista: José Savani; Contra-regra de cena: Paulo Wagner; Guarda-roupa: Marilene Padilha; Assistente de Cenografia: José Luis Ripper; Assistente de figurinos: Edmea Nobre Saldanha; Marcos Flávio, Fernando Bedê, Amilton Cordeiro, Jacira Oswald; Maquiagem: Ronaldo Abreu; Fotografia de cena: Miguel Rio Brando Jr.; Efeitos Especiais: Gabriel Queiroz; Colaboração no argumento: Antonio Calmon e Tep Kahok; Letreiros: Lia Rossi; Montagem: João Ramiro Mello; Laboratórios: Líder Cinematográfica Ltda; Remontagem, sonorização, masterização: Cesar de Noronha, Eduardo Engel; Engenheiro de Som: Walther Goulart; Financiados: I.N.C., Columbia Pictures do Brasil e Screen Geams do Brasil; Música: Guilherme Magalhães Vaz, Gato Barbieri (solista sax), Naná Vasconcelos (percussão) e Lanny (guitarra); Diretor de fotografia: Affonso Beato; Cenografia e Figurinos: Luís Carlos Ripper; Produtores: William Khouri e Walter Hugo Khouri; Produtor associado: Arnaldo Jabor. Prêmios: Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Cenografia para Luís Carlos Ripper (1971); Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema (INC) de Melhor Cenografia para Luís Carlos Ripper (1971) (ADES; KAUFMAN, 2007).

quanto pelo público. A construção de estratégias alegóricas para narrar o Golpe Militar dentro do Golpe Civil-Militar através da angústia de Dom Sebastião (Maurício do Valle) em Pindorama, no século XVI, junto a Portugueses, escravizados (índios e negros) e miscigenados, tornou-se incompreensível; segundo Jabor, devido aos cortes da censura, falta de experiência para dirigir tal projeto e a repressão ideológica do Cinema Novo.

Assim como a ruptura com sua Família, Jabor rompe timidamente com a primeira Geração do Cinema Novo. Em busca de reestabelecer seu prestígio de cineasta, potencializa um dos adjetivos da Classe Média Carioca no Cinema novo, Nelson Rodrigues, através de duas adaptações: *Toda Nudez Será Castigada*<sup>20</sup> (1972) e *O Casamento* (1976)<sup>21</sup>. *Toda Nudez* traz a história do viúvo Herculano (Paulo Porto) e da prostituta Geni (Darlene Glória), expondo as faces do “Homem de Bem”, aos meandros das tensões sexuais abusivas da Classe Média Brasileira. Em *O Casamento*, o drama traz a história de Sabino (Paulo Porto), um homem de negócios que vive uma paixão incestuosa com sua filha, Glorinha (Adriana Prieto), que está prestes a se casar; uma reflexão histórica sobre aceitar a Miséria da condição de Classe Média,

---

<sup>20</sup> Apresentado: Ipanema Filmes; Elenco: Paulo Porto, Darlene Glória, Elza Gomes, Paulo César Pereio, Isabel Ribeiro, Henriqueta Briga, Sérgio Mamberti, Orazir Pereira, Abel Pera, Waldyr Onofre Mitota, Paulo Sacks, Hugo Carvana; Diretores de Produção: Saul Lachtermacher e Abigail Pereira Nunes; Assistente de direção: Emiliano Ribeiro; Assistente de câmera: Ronaldo Nunes; Continuidade: Leilany Chediak; Equipe de Produção: Flávio Guerra, Adiramar Galvão, Fernão Guerra, Joni Schlömer; Maquiagem: Ronaldo Abreu; Fotos de cena: Renato Laclette; Eletricista: Rui Medeiros e Eduardo Fomes; Maquinista: José Pinheiro; Som Guia: José Duarte; Roupeira: Sônia Lídia; Costureira: Edméa Saldanha; Som: R.F. Farias; Técnico: Alberto Vianna; Efeitos sonoros: Geraldo José. Mixagem: Somil; Laboratório: Líder; Agradecimento: Odete Barcelos, Ana Guerra Durval; Vestiu os atores: Adonis (marca); Locações: Cruzeiro do Sul, Casa da Saúde Santa Lúcia, Montmartre Jorge, Viação Garcia, Mary Chapéus, Santiago Decorações, Landau decorações, Palourinho, Boite Holliday; Financiamento: Parcialmente pela Embrafilmes; Músicas: Fuga 9, Zum, Soledad (Astor Piazzolla), Carmina Burana (Carl Orff), *Give My Regards to Broadway* (George M. Cohan e Al Jolson), *Do it, to it* (Quincy Jones) – cantadas por Roberto e Erasmo Carlos; Direção musical: Paulo Santos; Cenário e figurinos: Régis Monteiro; Assistente de cenário e figurinos: Inês Cabral de Mello; Montagem: Rafael Valverde; Assistentes de Montagem: Emiliano Ribeiro e Rubens Amorim; Fotografia e câmera: Lauro Escorel; Produtores: R.F. Rafias, Ventania e Jabor; Produtor associado: Nélio Freire; Produtor executivo: Paulo Porto. Prêmios: Melhor atriz para Darlene Glória no Diploma de Mérito para os Melhores do Cinema (São Paulo-SP, 1972); Urso de Prata de Melhor atriz para Darlene Glória no Festival de Berlim (Alemanha, 1973); prêmio no Festival Internacional de São Francisco (EUA, 1973); Prêmio Coruja de Ouro de Melhor filme, Melhor ator (Paulo Porto), de Melhor Atriz (Darlene Glória), de Melhor atriz Coadjuvante (Elza Gomes) e de Melhor Cenografia do Instituto Nacional de Cinema (INC) (1972); Melhor Filme, Melhor atriz (Darlene Glória) e Melhor Música (Astor Piazzola) no 1º Festival de Gramado (Rio Grande do Sul, 1973) (ADES; KAUFMAN, 2007).

<sup>21</sup> Elenco: Adriana Prieto, Paulo Porto, Camila Amado, Nelson Dantas, Erico Widal, Fregolente, Mara Rubia, André Villi, Cidinha Milan, Gianina Singulani, Carlos Kroeber, Livia Magna, Sulamith Iari, Abel Pera, Aurelio Araruama, Vinicius Salvatori, Alby Amoss, Rosa Maria Penna, Katia Grunberd; Assistente de direção: Emiliano Ribeiro; Assistente de Câmera: Ronaldo Nunes; Assistente de Produção: José Carlos Escalero, Cemo Barros; Continuidade: Jorge Duran; Direção de Produção: Abigail Pereira Nunes; Cenários e Figurinos: Francesco Altan e Mara Chaves; Montagem: Rafael Valverde; Produção: Ventania, R.F. Farias, Sagitário; Produtores Associados: Eduardo Mascarenhas e Sidnei Cavalvanti; Distribuição: Ipanema Filmes; Câmera e Fotografia: Dib Lutfi; Produtor Executivo: Paulo Porto; Música: 7ª th. Beethoven, Mahler, Lecuona, Make Stoller, Menoelson. Prêmios: Prêmio adicional de qualidade do Instituto Nacional de Cinema (INC) (1975); Melhor ator coadjuvante (Nelson Dantas) no Prêmio Coruja de Ouro (1976); Melhor Atriz coadjuvante (Camila Amado) e Prêmio Especial (Arnaldo Jabor) no 4º Festival de Gramado (Rio Grande do Sul, 1976); Prêmio Governador do Estado de Melhor Cenografia (São Paulo – SP, 1976) (ADES; KAUFMAN, 2007).

aceitar seu “grotesco”; são nas adaptações de Rodrigues que Jabor traz diretamente um conflito entre Gerações dentro das famílias, dentro da Classe Média.

O tema para o próximo filme de Jabor advém de fatores da sua Personalidade conflituosa de Classe Média, da experiências com filmes anteriores e da tradição de representação da Classe Média no Cinema, modulado pelo contexto histórico: a decomposição do “Milagre” Econômico Brasileiro após os impactos do Primeiro Choque do Petróleo (1973/1974), quebrando o sonho de Modernização Brasileira, de formação de uma identidade moderna (MELLO; NOVAIS, 1998) a qualquer custo; a realidade abate a ilusão brasileira.

Como dito à entrevista para *Filme Cultura* em 1978, feita por José Haroldo Pereira e Marhel Darcy de Oliveira, o diretor afirma que tinha duas ideias para um possível longa: 1) fazer um filme que contasse a história da viagem de um casal de Classe Alta pelo Rio de Janeiro, tendo contato com as diversas Classes Sociais; 2) Fazer um documentário *reality-show* com uma mulher rica, um “pivete”, uma garota de programa, um “favelado”, uma lavadeira, um pau-de-arara e um executivo trancados em um apartamento. Devido ao custo, nenhuma destas ideias saiu do papel, mas seus significados são objetivos: destacar o conflito de Classes Sociais no Rio de Janeiro a partir de 1973/1974.

Após uma reforma em seu apartamento na Gávea em 1976, o diretor une as ideias à experiência: um conflito entre as Classes Sociais e suas Gerações a partir de uma reforma em um apartamento de Classe Média Alta de Copacabana, uma tentativa alegórica totalizante da condição, da personalidade, do país. Jabor viaja aos Estados Unidos com Carlos Diegues, lendo *O Prazer do Texto*, do Filósofo Francês Roland Barthes (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 4) e, em uma epifania, escreve, rapidamente, o argumento e estrutura do que viria a ser seu mais novo longa: *Tudo Bem*.

## CAPÍTULO II:

### *Tudo Bem* (1978) e as representações da Classe Média Brasileira

1. Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.
2. Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite.
3. Já movi o mar de uma parte e de outra parte, e suas ondas tomaram o Leme e o Arpoador, e tu não viste este sinal; estás perdida e cega no meio de tuas iniquidades e de tua malícia.
4. Sem Leme, quem te governará? Foste iníqua perante o oceano, e o oceano mandará sobre tí a multidão de suas ondas. [...] (BRAGA, 2010, p. 50).

Rubem Braga, Escritor Carioca, redigiu em *Ai de ti, Copacabana*, composto em Janeiro de 1958, no Rio de Janeiro, o apocalipse do bairro mais desejado da Zona Sul, que: cego por sua coroa de mentiras caminha desgovernado à ruína, sendo engolido pelo Oceano. O diagnóstico metafórico de Braga, angustiante para uns, torna-se inspirador para outros: Arnaldo Jabor, também se colocando em uma posição de semiólogo, demonstra interesse em intitular seu quinto longa-metragem (JABOR, 2014) com o mesmo título do poema, porém, não o faz<sup>22</sup>. Através de *Ai de ti, Copacabana*, relacionado ao vindouro *Tudo Bem*, deve-se considerar algumas unidades de significações semelhantes, como: a não percepção do processo histórico, a psicose social e o flerte com a morte. Mas do que se trata *Tudo Bem*?

O filme, orquestrado por Igor Stravinsky e o canto Xavante do Alto do Xingu, conta a história da Família Barata, que no final do “Milagre” Econômico Brasileiro, após o Primeiro Choque do Petróleo (1973/1974) (HERMANN, 2011), abalada pelo aumento da inflação, desemprego e diminuição do acesso ao crédito, não vê sentido em continuar o apoio ao governo da Ditadura Civil-Militar. Na busca pela (sobre)vivência, Juarez (Paulo Gracindo) – assombrado por seus fantasmas-personalidades: Giacometti (Fernando Torres), Alarico Sombra (Jorge Loredó), Pedro Penteado (Luiz Linhares) -, Elvira (Fernanda Montenegro), Zé Roberto (Luiz Fernando Guimaraes) e Vera Lúcia (Regina Casé), terão que reformar superficialmente seu apartamento, abrindo portas e janelas para outras Classes Sociais: as empregas, Zezé (Zezé Motta), Aparecida de Fátima (Maria Silvia) e, os operários, Zeca Maluco (Stenio Garcia), Washington (Anselmo Vasconcellos), Piauí (José Dumont); aos poucos, a saída deste conflito

---

<sup>22</sup> Segundo Jabor, em uma entrevista concedida ao Jornalista Brasileiro Fernando Ferreira, de *O Globo*, em 1978, nos últimos anos o diretor observou o uso exagerado da expressão “Tudo Bem” para qualquer situação, tornando-a superficial, banal (FERREIRA, 1978, p. 3). O título também possui sua tônica cordialmente falsa e irônica, porém, Jabor, em uma entrevista concedida a José Haroldo Pereira e Marhel Darcy de Oliveira, na *Filme Cultura*, em 1978, destaca o teor otimista de seu filme, devido sua compreensão de que o processo histórico é inesperado e dinâmico, logo, se o país está em uma situação crítica, ele pode sair desta (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10).

de Classes e Gerações emerge no Norte: o noivado entre Vera Lucia e o “Americano” Bill Thompson (Paulo César Pereio).

Em *Tudo Bem*, Jabor ocupa a posição de um cineasta alegorista, que tem como ambição sintetizar o Brasil em um apartamento de Copacabana, sendo esta obra, a única em que afirma, com certeza, ter uma importância cultural para o país (TUDO, 2006). Em *Revolução do Cinema Novo*, o Cineasta Baiano Glauber Rocha, além de situar Jabor no quadro do Cinema Nacional, tece uma crítica a *Tudo Bem*, destacando a influência estético-política em sua diegese de alguns cineastas do Cinema Europeu, dentre eles está o francês Jean-Luc Godard (ROCHA, 1981). *Tudo Bem* é um contra título (Ibid) de *Tudo Vai Bem* (1972), dirigido por Godard em parceria com o cineasta francês Jean-Pierre Gorin, que, a partir da situação de uma greve em uma fábrica de linguiças, discutem, através de uma estética Brechtiana (TUDO, 1972), a França após Maio de 1968, a esquerda, os sindicatos, os operários, a consciência histórica, o marxismo e o papel do intelectual, do cineasta; ênfase para o monólogo de Jacques (Yves Montand):

Meu problema começou quando larguei meu trabalho como um intelectual progressista. Uma rápida assinatura para o Brasil ou Vietnã, uma ligeira visita aos grevistas famintos, uma breve reunião no salão do sindicato. Deixei o partido sem perceber que peguei emprestado deles um modo de entender meu papel como intelectual. Meu trabalho é fazer filmes, encontrar novas formas para novos conteúdos. (Ibid, 77 min. 43 segs. – 80 min. 16 segs.).

Será que Jabor recebe influência de Jacques no sentido de procurar uma nova forma e um novo conteúdo para alegorizar o Brasil e seus conflitos de Classe em *Tudo Bem*? Tratando-se do conteúdo, desde *A Opinião Pública* (1967), Jabor utiliza Teorias de Classes que divergem do marxismo, aproximando sua composição da Classe Média às propriedades contidas em *A Nova Classe Média (White Collar)* (1951), do Sociólogo Estadunidense Charles Wright Mills; isto se mantém em *Tudo Bem* (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 7).

Em uma transição entre conteúdo-forma, Jabor destaca *Tudo Bem* como uma comédia, pois, “[...] queria demonstrar a dramaturgia aristotélica, o teatro burguês que busca provar que o homem é burguês por excelência e o capitalismo é a natureza. Se ‘Tudo Bem’ fosse solene cairia no ridículo, pois solenidade rima com eternidade. O humor é a prova do efêmero” (É PRECISO, 1978). Neste sentido, *Tudo Bem*, problematiza a conceituação Marxista de Luta-De-Classes, ironizando seus extremos, reconhecendo que há, entre os grupos, blocos de cultivo comum.

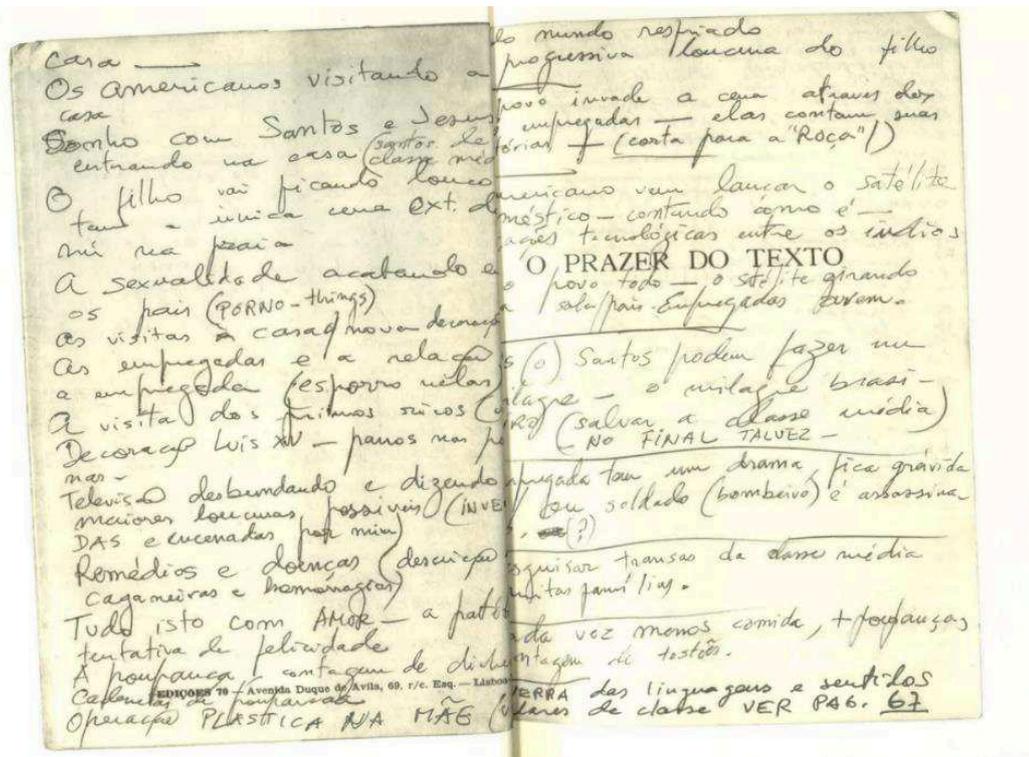
Da forma: Jabor busca manter uma estética antropofágica-brechtiana (EICHBAUER, 2007): “[...] diante do desafio do consumo, há o perigo de entrar na posição do ‘papagaio’ (copiadores servis da fala de Hollywood) ou de cair na posição do ‘avestruz’ (cabeça enfiada

na terra, desespero udigrúdi). Sou contra o oportunismo e a paranoia. Para mim, o caminho continua sendo antropofágico, ou seja: captar a linguagem do colonizador e devolver-lhe maldições” (É PRECISO, 1978). Este movimento faz com que *Tudo Bem* seja classificado por Glauber Rocha como “[...] o ponto-de-partida para que se comece a falar em Cinema Novo” (ROCHA, 1981, p. 428).

O argumento de *Tudo Bem* foi escrito em 1976, diante da conjuntura da leitura de *O Prazer do texto* (1973), do Filósofo Francês Roland Barthes, em que a tensão entre prazer e fruição, dependentes do contentamento e desvanecimento (BARTHES, 1987), afinam-se a estética procurada por Jabor:

O argumento é meu. Eu tive a ideia por acaso em dez minutos – impressionante! Eu estava viajando com o Cacá, em 76. A gente estava de carro, entre São Francisco e Los Angeles. O Cacá dirigindo. Eu estava lendo um livro do Barthes, chamado *O prazer do texto* – vocês devem ter estudado no colégio. Então eu estava lendo esse livro e tinha tido uma obra no meu apartamento, onde eu morava, na Duque Estrada, ali na Gávea. E foi uma cagada a obra, os operários... Minha filha, Carolina, tinha acabado de nascer... uma cagada! Aí eu estava lendo o livro, estava querendo fazer um filme, e de repente tive a ideia do filme inteiro. Assim! Os operários numa casa de Classe Média. Tanto que eu peguei o livro – está até em São Paulo, eu guardei – e escrevi nas páginas brancas todas as ideias. Aparecem Santos, aparecem imagens dentro da cabeça dele... eu tinha tomado nota de tudo. Só faltava o final. Aí eu disse: “Cacá, eu acho que tive uma ideia pra um filme, do cacete” e o Cacá disse “Ah, é? Legal” [desdenhando]. Mas não tinha final... Aí eu estava vindo pro Brasil e sentou ao meu lado, no avião, um cara – essas coisas são incríveis – um americano, e começou a bater papo comigo. Ele estava vindo vender satélite pro Brasil – era a época do Geisel, 76 – e ele me explicou... era caro pra cacete o satélite. *Global Communications* não sei o quê. Aí eu pensei num final em que todo mundo fica fascinado por um satélite, por um cara que é vendedor de satélites (que é o que Pereio que faz). E o Luiz Fernando Guimarães vende a irmã pro Pereio. Ele fala “pô, sempre que chega estrangeiro por aqui, ele quer que eu arranje mulher pra ele, porra?”. Aí ele arranja a irmã. Isso não ficou muito claro no filme, mas... (ADES; KAUFMAN, 2007, p. 29).

Figura 2: Argumento de *Tudo Bem* (1976).



Fonte: Ades e Kaufman (2007, p. 30-31).<sup>23</sup>

O argumento de Jabor, um *brainstorming* composto sob a estética da epifania, traz vestígios importantes da primeira condensação escrita do que viria a ser *Tudo Bem*. Com base exclusiva nos argumentos, o diretor delimita o espaço do filme: uma “casa”, a princípio, decorada com bustos de Luís XV - um símbolo para o desejo de Opulência (a Classe Média querendo fazer parte da “Nobreza”) -; o filme, teria apenas uma ou nenhuma externa, destacada pela “praia”, em um momento de “loucura”. Neste ambiente mora uma família de Classe Média nuclear-tradicional: os pais, com problemas conjugais relacionados à sexualidade e o filho, instável, devido à crise econômica que passavam; porém, o que mais incomoda aparenta ser manter a “cosmeticidade” para os primos e americanos que visitariam a casa, e para fazer a

<sup>23</sup> **Página esquerda, da esquerda para direita:** Casa. Os americanos visitando a casa. Sonho com Santos e Jesus entrando na casa (Santos de Classe Média). O filho vai ficando louco e tem a única cena exterior dia [não legível] rio praia. A sexualidade acabando entre os pais (Porno-things). As empregadas e a relação com a empregada (esporro nelas). A visita dos primos ricos (very). Decoração Luís XV - panos nas poltronas. Televisão deslumbrando e dizendo maiores loucuras possíveis (inventadas e encenadas por mim). Remédios e doenças (descrição de caganeiras e hemorragias). Tudo isto com amor - a patética tentativa da felicidade. A poupança, entrega de dinheiro da caderneta de poupança. Operação plástica na mãe. **Página direita, da esquerda para direita:** Todo mundo resfriado. A progressiva loucura do filho. Povo invade a cena através das empregadas - elas contam suas histórias - (corta para “Roça”). Americano vem lançar o satélite doméstico - contando como é - ligações tecnológicas entre os índios e o povo todo - satélite girando na sala dos pais, empregadas ouvem. Os (o) Santos podem fazer um milagre - o milagre brasileiro (salvar a classe média - no final talvez -). Empregada tem um drama, fica grávida e/ou soldado (bombeiro) é assassinado. Pesquisar transas da classe média, muitas famílias. Cada vez menos comidas, + poupança, contagem de tostões. Guerra de linguagens e sentidos, falares de classe, ver pag. 67.

cirurgia plástica da mãe: esta seria a busca pela felicidade, ritmada pela cultura de massas propagada pela televisão, levando à movimentação da poupança familiar. A única representação do “povo” estava nas empregadas, que eram mal tratadas pela família.

Posteriormente, Jabor descreve algumas situações, como um comportamento mórbido dos pais ante remédios e doenças, a família toda resfriada, o americano que vai lançar um satélite doméstico, a visão dos Santos, gravidez da empregada ou assassinato de um soldado/bombeiro; há indicações de pesquisas a serem feitas, como a relação conjugal nas famílias de Classe média e a “Guerra de linguagens e sentidos, falares de classe”, ao qual o diretor se refere ao livro que lê. O mistério do conteúdo da “p. 67” fica em suspenso nesta narrativa, tendo em vista a falta de acesso à edição específica que Jabor utilizava, entretanto, há considerações a serem feitas sobre a “Guerra das linguagens e sentidos” e “Classes”.

Barthes trata de “Classes” através de passagens exemplares e para explicar seu conceito de Ideologia:

[...] Diz-se correntemente: “ideologia dominante”. Esta expressão é incongruente. Pois a ideologia é o quê? É precisamente a idéia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante. Tanto é justo falar de “ideologia da classe dominante” porque existe efetivamente uma classe dominada, quanto é inconseqüente falar de “ideologia dominante”, porque não há ideologia dominada: do lado dos “dominados” não há nada, nenhuma ideologia, senão precisamente – e é o último grau da alienação – a ideologia que eles são obrigados (para simbolizar, logo para viver) a tomar de empréstimo à classe que os domina. A luta social não pode reduzir-se à luta de duas ideologias rivais: é a subversão de toda ideologia que está em causa.) (BARTHES, 1987, p. 44-45).

E também as trata através de uma crítica à ideologia da “Classe Burguesa”:

Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz. Trata-se, talvez, de uma erótica de classe? Mas de que classe? A burguesa? Ela não tem nenhum gosto pela linguagem, que já não é sequer a seus olhos, luxo, elemento de uma arte de viver (morte da “grande” literatura), mas apenas instrumento ou cenário (fraseologia). A popular? Aqui, desaparecimento de toda atividade mágica ou poética: não há mais carnaval, não se brinca mais com as palavras: fim das metáforas, reino dos estereótipos impostos pela cultura pequeno-burguesa. (A classe produtora não tem necessariamente a linguagem de seu papel, de sua força, de sua virtude.) (Ibid, p. 50-51).

A “Guerra de linguagens e sentidos”, com base na Ideologia das Classes Sociais, aparece em *Tudo Bem* por um movimento de sobrevivência representado nos conflitos de expressões das linguagens e por qual Classe irá tomar a frente no processo histórico alegorizado (sentidos). Este movimento foi destacado na crítica do Teórico de Cinema Brasileiro Ismail Xavier a *Tudo Bem*:

A tensão, de início cômica, entre as demarcações da ordem e os excessos populares muda de tom no desastre final, que será preciso ocultar. O primeiro lance coletivo é o do carnaval comandado pela empregada mais esperta, quando a animação expande-se e transforma o apartamento numa passarela de escola de samba, para desespero de

Juarez. O embalo só se dilui (em realidade, o lugar da catarse se transfere) quando todos se unem para estancar um forte jato de água que sai de um cano estourado do banheiro. Mais adiante, é a vez de Aparecida transformar-se em estopim. Criado um clima propício pela evolução das peripécias, ela entra em crise, gritando no quarto fechado; quando abrem a porta, ela sai de olhos esbugalhados, com duas chagas nas palmas das mãos. Atravessa o apartamento, vaga pelas ruas, em transe, e acaba dando origem a uma grande romaria que transforma seu quarto em santuário. [...] Esses dois episódios – carnaval e surto messiânico – marcam a presença de duas formas tradicionais do “excesso popular” que ameaçam o mundo da religião disciplinada e do trabalho, o mundo do “somos cristãos” de Juarez (XAVIER, 2007, p. 72-73).

Através do excerto de Xavier, denota-se uma percepção sobre a “Guerra das linguagens e [...]” entre as Ideologias das Classes Sociais, se relacionadas a Barthes; porém, há de destacar-se que este conflito possui um “[...] sentido”, possibilidade não foi levantada por Xavier: tomar o controle da reforma do apartamento.

Dos vestígios encontrados no argumento, muitos são alterados em relação ao resultado final do filme, como: ao invés de se passar em uma casa, passa-se em um apartamento, Santos e Jesus não fazem uma visita à Classe Média, o filho não é filmado na externa da praia, nem perde o controle, mas se torna um empresário; não há visita dos primos ricos, Jabor não aparece na televisão, a operação plástica da mãe não ocorre (apesar de seu desejo), a empregada não fica grávida e o soldado/bombeiro não é assassinado (mas um operário é assassinado por outro operário). Mantem-se a dificuldade que a família de Classe Média passa após os efeitos do Primeiro Choque do Petróleo (1973/1974), no início do declínio do “Milagre” Econômico Brasileiro, tentando (sobre)viver, mantendo seu *status*, em meio ao conflito de Classes no Brasil. Entretanto, algumas situações e refinamento da temática contribuem para melhor comunicação e construção alegórica do filme, como: a adição dos fantasmas de Juarez, da desejada Reforma de Elvira, a promoção do filho (Zé Roberto), existência da filha (Vera Lucia) e os Operários, que entram no apartamento para construção.

Quando voltei ao Brasil, procurei o Serran, que é um roteirista de alta categoria, talvez o melhor do cinema brasileiro. A partir desse pré-argumento nós começamos a trabalhar, diariamente, oito horas por dia. Fizemos juntos a estrutura de todas as sequências. Ele escrevia as cenas de cinco em cinco, me entregava, e eu as reescrevia. Assim, poderia dizer que escrevemos juntos o roteiro. Ele fez o primeiro tratamento e eu o segundo. Trabalhamos durante quase três meses e meio, e terminamos no final de fevereiro do ano passado [1977] (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 4-5).

Figura 3: Roteiro de *Tudo Bem* (1978).



Fonte: Jabor e Serran (1978).

O roteiro de *Tudo Bem*, escrito por Jabor e pelo Roteirista Carioca Leopoldo Serran, foi publicado em 1978, após o lançamento do filme, pela Civilização Brasileira. Não foram encontradas fontes, no estágio desta pesquisa, que indicassem o roteiro descrito por Arnaldo Jabor na entrevista concedida à *Filme Cultura* em 1978, apenas esta publicação que, possivelmente tenha sido afinada à montagem do filme. Nela, encontram-se o *slogan* do longa em 1978 - “É a história de uma família cercada de Brasil por todos os lados” -, comentários da recepção de Glauber Rocha, Nei Sroulevich, Carlos Diegues, Chaim Samuel Katz, Sérgio Santeiro e Fernanda Montenegro, o elenco, ficha técnica, informações adicionais (processo, censura, Cert. Concine, Cert. Cens. Fed., metragem, duração, ano de produção), uma breve análise do perfil dos personagens, *still* e o filme (diálogos com algumas marcações de cenário, planos, movimentos de câmeras, etc.).

A partir do roteiro, observa-se uma crucial diferença em relação ao argumento: a Classe Operária passa a ter mais espaço dentro da narrativa, deixando o conflito entre as Classes, mesmo que da perspectiva da Classe Média, mais acirrado através da guerra das linguagens e sentidos. Outra característica importante é o uso complementar do roteiro para interpretação do filme, por exemplo: no excerto citado nesta monografia, anterior à figura 02, Jabor afirma a insatisfação em ter deixado sutil a relação de noivado entre Vera Lucia e Bill Thompson. No

roteiro, ao descrever o perfil dos personagens, Bill Thompson é enunciado como “O Noivo” (JABOR; SERRAN, 1978, p. 13); uma tentativa de expor uma ideia que não ficou bem desenvolvida no filme.

*Tudo Bem* foi produzido pela Sagitarius Produções Cinematográficas Ltda. e pela Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. (direção de produção: Carlos Alberto Diniz; Produção Executiva: Arnaldo Jabor) (ADES; KAUFMAN, 2007), com um orçamento de baixo custo: 2 milhões e 900 mil cruzeiros (JABOR, 1979):

Filmamos “Tudo Bem” quatro semanas e meia, de maio ao final de junho de 77. O trabalho do filme transcorreu num clima de muita cooperação. Não podia ter sido melhor. Aluguei por dois meses um apartamento enorme e vazio, em Copacabana, e ali formamos uma verdadeira comunidade. Todos os dias, de manhã, aquela família, composta pela equipe e pelos atores, ia para lá e ficava filmando o dia inteiro. Como o filme se passa todo dentro do apartamento, com exceção de alguns poucos planos, conseguíamos criar quase que as condições de estúdio, o que facilitou muito a filmagem (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 5).

A equipe, escolhida por Jabor, contava com Dib Lutfi (direção de fotografia), Vitor Raposeiro (som direto), Antonio Pacheco (Maquiagem), Francisco Balbino (assistente de câmera), Walter Schilke (assistente de produção), Carlos Peixoto (eletricista), Aloysio Vianna (mixagem), Gilberto Santeiro (montagem), Hélio Eichbauer (figurinos e cenografia), Emiliano Ribeiro/Gilberto Loureiro (assistência de direção) e Jabor (direção musical). O estúdio utilizado foi o Laboratório de Som Hélio Barroso (JABOR; SERRAN, 1978, p. 9).

Sobre o elenco, por mais que existisse um roteiro previamente planejado, os atores contribuíam para o processo criativo dos personagens, influenciando na composição de significado dos planos (Ibid); a atriz Fernanda Montenegro, aponta:

Tudo Bem me parece extremamente novo, e nele, Jabor expressa o sentimento de que o processo da pequena burguesia é uma trágica ópera bufa [...]. Jabor me ensinou que aquele famoso espaço, que o ator de teatro conhece muito bem, também existe no cinema [...]. É um filme de inspiração absoluta [...] Dá, apesar de se passar dentro de um apartamento de uma grande cidade brasileira, uma grande sensação de movimento e – justamente por isso – se desintegra, se desmonta. Tem a qualidade de ser o mais Brasil de todos os filmes que vi ultimamente (JABOR; SERRAN, 1978).

Além de Montenegro (Elvira), o elenco conta com Paulo Gracindo (Juarez), Maria Silvia (Aparecida de Fátima), Zezé Motta (Zezé), Stênio Garcia (Zeca Maluco), José Dumont (Piauí), Anselmo Vasconcelos (Washington), Regina Casé (Vera Lúcia), Luiz Fernando Guimarães (Zé Roberto), Fernando Torres (Giacometti), Luis Linhares (Pedro Penteadado), Jorge Loredó (Alarico Sombra), Álvaro Freire (executivo), José Maranhão Torres (executivo), Alby Ramos (executivo), Jesus Pingo (executivo), Maria Helena Basílio (Santa Avó), Daniel Dantas (executivo), Fumachu (servente), Maçaroca (servente), Paulo Favela (servente), Procópio

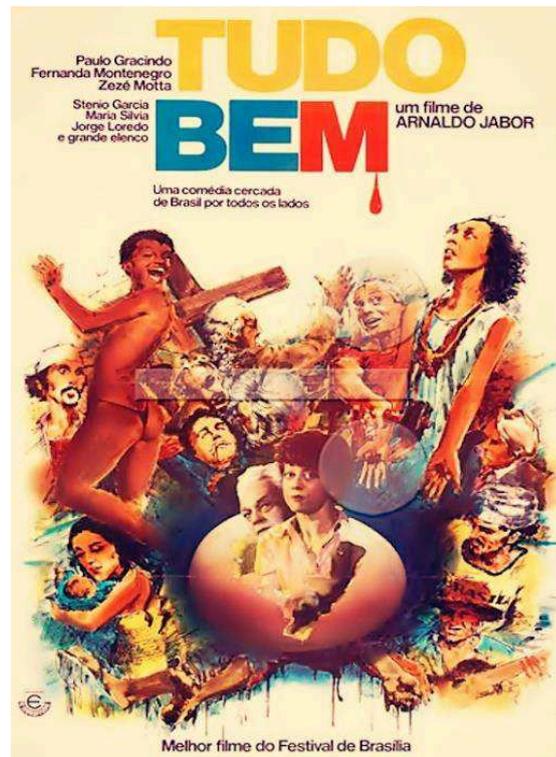
Mariano, Banzo, Guilherme Karan, Washington Fernandes, Jarbas Cumequepode (servente); com participação especial de Paulo César Pereio (Bill Thompson) e Wellington Botelho (sindicato) (ADES; KAUFMAN, 2007).

“O filme acabou no prazo, o orçamento foi mantido [...]” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 6) e, em abril de 1978, após a montagem e finalizações da produção, foi enviado para o parecer da Censura. O Parecer nº 1.038 (BRASIL, 1978) (10/04/1978), feito pelos técnicos de censura Luiz Mauro Geistas e Marina de A. Brum Duarte, classificaram o filme como uma crítica ao sistema social que “achincalha” os interesses nacionais, logo, foi pedida sua interdição total. No Parecer nº 1.260 (BRASIL, 1978) (11/04/1978), feito pelos técnicos de censura Joana Silveira Passos, Maria Lucia F. de Holanda, Maria Célia Reichert e Jean Fasias, a obra foi classificada como uma crítica social, porém, com ênfase no cotidiano da Classe Média, por isso, foi liberada para exibição e exportação com classificação para maiores de 18 anos.

Devido ao veto do Parecer de nº 1.260, foi encaminhado o Parecer de nº 31.503 (BRASIL, 1978), do Chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas/RJ (SCDP/SR/RJ), Augusto da Costa, ao Diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas, pedindo para reconsiderar o veto. Em 11 de abril de 1978, é expedido o Certificado de Censura nº 95. 746 (BRASIL, 1978), assinado Rogério Nunes, onde *Tudo Bem* é considerado impróprio para menores de 18 anos, de boa qualidade e livre para exportação.

Pouco tempo depois, o filme estreia no mesmo ano no Rio de Janeiro, sendo divulgado posteriormente em outras regiões do país e internacionalmente, fazendo por volta de 800 mil espectadores (ADES; KAUFMAN, 2007); a crítica o classificou como: “bem-sucedido” (FERREIRA, 1978), “[..]humor ao mesmo tempo insolente e corrosivo” (FERREIRA, 1978), “[...] notável roteiro, belos aspectos visuais, uma excelente montagem, mas tropeça de todo na qualidade do som e nos berros dos atores” (GASTAL, 1978), “[...] sem dúvida, o trabalho mais completo e mais elaborado do seu realizador” (FASSONI, 1979). O longa participa de Festivais de cinema Nacionais e Internacionais, ganhando premiações como: “Melhor filme e Melhor ator coadjuvante para Paulo Cesar Pereio no 11º Festival de Brasília, 1978, DF; Prêmios Molière de Cinema, 1978, de Melhor Filme, Melhor direção e Melhor atriz para Fernanda Montenegro; Melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival de Taormina, Itália; exibido no Fórum do Cinema Jovem do Festival de Berlim” (ADES; KAUFMAN, 2007, p. 167).

**Figura 4:** Pôster de *Tudo Bem* (1978<sup>24</sup>).



Fonte: IMDB (TUDO, 2019).

Considerando o movimento narrativo desenvolvido no Capítulo I desta monografia, *Tudo Bem*, condensa em seus vestígios a vida de Jabor: o bojo familiar, o conflito Geracional entre pai e filho, entre Gerações de imigrantes, que procuram, compulsivamente, pela identidade Brasileira; o conflito Geracional também no Cinema Novo, ao qual integra a segunda Geração, debatendo sobre Brasil e Classe Média, adjetivada pelo(a): cotidiano, angústia, desilusão (amorosa, política, social), perplexidade, impotência, funcionalismo público, empresariado, *status*, Copacabana, decomposição; ainda agrega em suas obras: conflito Geracional, conflito entre Classes, busca pela felicidade, repressão, integração e Hipocrisia Moral.

*Tudo bem* é a síntese do Brasil de Jabor<sup>25</sup>, alegorizado em um apartamento de Classe Média em Copacabana, afinado às eletividades do processo histórico que indicava o início do

<sup>24</sup> Logotipo do filme foi construído por Dounê (JABOR; SERRAN, 1978, p. 4).

<sup>25</sup> Após o lançamento de *Tudo Bem*, Jabor dirige ainda: *Eu Te Amo* (1980), *Eu sei que vou te amar* (1986) – publicação do roteiro em 1986; encenação no teatro de 1994 a 1997 -, *Amor à primeira vista: Carnaval* (1990), *A Suprema Felicidade* (2010), dentre outros filmes publicitários – alguns através da produtora Villa Boas Ltda. (1993) -. No início dos anos 1990, apesar de possuir três roteiros – um longa: *Made in Brasil*; dois curtas: para televisão europeia -, nenhum chegou a ser realizado, pois o diretor inicia uma longa pausa, até 2010, de sua carreira como Cineasta, mudando-se para São Paulo (SP), retomando sua carreira como Jornalista, perpassando pelos seguintes espaços: 1) jornais: *Folha de São Paulo* (São Paulo – SP), *O Globo* (Rio de Janeiro – RJ), *O Tempo* (Belo Horizonte – MG), *Estado de São Paulo* (São Paulo – SP), *Correio Popular* (Campinas – SP), *O Sul* (Porto Alegre – RS), *A Gazeta* (Vitória – SP), *Infoglobo* (Rio de Janeiro – RJ), *O Popular* (Goiânia – GO), *A Cidade*

fim do “Milagre” Econômico. Nesta monografia, tem-se como problemática identificar e analisar as representações<sup>26</sup> da Classe Média Brasileira no que tange seu conflito Geracional dentro da diegese alegórica<sup>27</sup> de *Tudo Bem*. Para abstrair tal probabilidade hermenêutica, serão analisados: quatro personagens, duas relações entre personagens-atores, a situação central do filme e um plano sequência.

*Juarez Ramos Barata:*

Certa noite, ao despertar de sonhos intranquilos, Juarez Barata se encontrou em seu gabinete metamorfoseado [...]. Em *A metamorfose* (1915) (KAFKA, 2017), do Escritor Tcheco Franz Kafka, Gregor Samsa metamorfoseia-se em um “inseto monstruoso”, metaforicamente, Dr. Barata, metamorfoseia-se em outro projeto de país para (sobre)viver à crise econômica, à

---

(Ribeirão Preto – SP), Gazeta de Piracicaba (Piracicaba – SP), Tribuna de Araraquara (Araraquara – SP), Jornal de Jundiá (Jundiá – SP), A Gazeta (ES), Diário do Amazonas (AM), A Notícia (SC), Jornal Comércio (PE), Zero Hora (PA), Folha de Londrina (Londrina – PR), dentre outros; 2) telejornais: Jornal Nacional, Jornal da Globo, Bom dia Brasil, Jornal Hoje, Fantástico, Manhattan Connection; 3) rádio: Rádio CBN, Rádio Globo FM; 4) mídias digitais: Site Oficial, Facebook, Instagram, Youtube, Twitter, Google Play, CBN online; encerrando oficialmente sua atividade no jornalismo em 2017, comunicando seus seguidores por meio do artigo *Adeus* (12/04/2017), divulgado nos jornais de sua atividade e meios de comunicação oficial - porém, atualmente, ainda produz conteúdo para Rádio CBN e Jornal Nacional esporadicamente -. Como escritor, Jabor produziu: *Os Canibais estão na sala de jantar* (1993), *Brasil na Cabeça* (1995), *Sanduíches de Realidade* (1997), *A invasão das Salsichas gigantes* (2001), *Amor é prosa, sexo é poesia* (2003), *Pornopolítica* (2006), *Eu sei que vou te amar* (2007), *Amigos Ouvintes* (2009), *Infância* (2013) e *O Malabarista* (2014); participando de *Carnaval* (Cláudio Edinger, 1996) e da coletânea de crônicas *Livros dos Sentimentos* (Maria Isabel Borja e Márcio Vassallo, 2006). Como personalidade, tendo em vista sua carreira, ainda faz algumas participações por meio de Palestras, escrevendo letras para canções – *Amor e Sexo* (Rita Lee, 2003) -, e participando de filmes, como *Quanto tempo tem o Tempo* (Adrianna L. Dutra, 2015) (ADES; KAUFMAN, 2007), (ALVES, 2003), (ARNALDO, 2016), (ARNALDO, 1991), (CARNAVAL, 2018), (ENCICLOPÉDIA, 2016), (FALLEIROS, 2005), (JABOR, 2014), (MONTEIRO, 1970), (O LIVRO, 2018), (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978) e (QUANTO, 2015).

<sup>26</sup> Entende-se por representações nesta monografia a discussão feita pelo Teórico das Mídias Francês Daniel Dayan, que, baseado nas discussões de representações do Teórico francês Jean-Pierre Oudart, aponta que as representações são articulações de códigos que produzem efeitos de realidade, propagando símbolos e ideologias dos articulistas; logo, as representações são produtos do conflito entre as tangentes ocultas de seus arquitetos e suas historicidades, sendo desvendadas a partir do desencantamento e desconstrução (DAYAN, 2005).

<sup>27</sup> Entende-se por alegorias nesta monografia as discussões feitas pelo Historiador Brasileiro Alcides Freire Ramos e pelo Teórico de Cinema Brasileiro Ismail Xavier. As Alegorias (*allós* = outro; *agourien* = falar) (HANSEN, 1986) são “estratégias comunicativas”, “modos de composição” (RAMOS, 2002, p. 131-132), que utilizam da figuração para mediação Cultural, Social e Política, retirando o objeto de seu contexto, transformando sua significação através do esartejamento do mundo (RAMOS, 2002). Para identificar a alegoria em uma diegese fílmica, segundo Xavier, é necessário identificar os tipos de alegoria presente – no caso de *Tudo Bem*, a situação central trata-se de uma “alegoria familiar”, onde:

O filme coloca assuntos familiares no centro de uma abordagem humanista à questão política [...] numa longa e diversificada tradição de melodramas que suscitam questões sociais, tomando o núcleo familiar como um microcosmo exemplar que condensa toda a nação. [...] O cinema latino-americano moderno também explora esse tipo de estratégia alegórica, seja no México, em filmes como *O castelo da pureza* (El Castillo de La pureza, Arturo Ripstein, 1972), seja no Brasil, em filmes como *Tudo Bem* (Araldo Jabor, 1978). Os filmes de Ripstein e Jabor são exemplos típicos da construção do lar familiar como espaço alegórico representando a nação, em narrativas que se desenrolam praticamente entre quatro paredes, criando um sentimento de claustrofobia que é expressão alegórica da conjuntura política da nação (XAVIER, 2005, p. 374) -.

Posteriormente, deve-se perceber os sinais de identificação da alegoria: encontram-se no efeito de ausência causado pela dilaceração e reconstrução figurativa, que produz no espectador estranheza, dificuldade de leitura, sensação de que “algo está faltando” (XAVIER, 2005, p. 354).

crise de identidade, causada pelo Choque do Petróleo (1973/1974)<sup>28</sup>. Juarez, um funcionário aposentado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sexualmente impotente, confuso diante do aumento do preço da carne, culpa os açougueiros por sua falta de dinheiro. Na maior parte de seu tempo vive em seu gabinete, cercado de seus relicários da pátria, animais empalhados, máquina de escrever, remédios, enciclopédias, vinis de Stravinsky, cantos do Uirapuru e Xavante, pinturas de “Heróis” (como Napoleão Bonaparte), bustos de reis, pinturas de “polacas” e Santos católicos. Assombrado por si, em seu passado, dialoga com seus fantasmas: o integralista, dentista e veterinário Alarico Sombra (sua personalidade dominante, porém ameaçada), o liberal econômico, imigrante italiano e industrial Giacometti e o Poeta tuberculoso, romântico e adorador do Poeta Brasileiro Castro Alves, Pedro Penteadado (personalidade com que Juarez flerta e tem mais afinidade; assassinado por Sombra e Giacometti).

Juarez representa a Antiga Classe Média Brasileira Conservadora: fez de sua vida uma mistura sólida entre sua esfera íntima e privado com os princípios da esfera pública que fundamentam a Ditadura Civil-Militar, sua única amante, sua única paixão, sua vivência. Relutante em abandonar o projeto Ditatorial para (sobre)viver (conservar ou não conservar?), tendo em vista a crise econômica, frustra-se com seu romance, consigo: passa por uma crise de identidade que, no desenvolvimento da diegese é representada pelo conflito entre seus fantasmas; o poeta morre: sua angústia, suas dúvidas, a doença de sua indecisão, permanecendo apenas a continuidade dos sonhos do liberalismo econômico e autoritarismo.

*Elvira Barata:*

Elvira Barata, dona de casa, comandante da dupla de empregadas e das finanças domésticas, deseja fundamentalmente duas coisas: 1) ter a atenção de seu marido de volta: caricata e histérica, acredita que a falta de dinheiro da família se dá pela amante que Juarez mantém, uma Marilyn Monroe Carioca, Valdete (ou, a Ditadura Civil-Militar). Desejando a beleza da amante, em uma fantasia que a protege de lidar com a impotência do marido, apelando para Rezas Bravas da empregada Aparecida de Fátima, a seus Santos e à sua Santa Avó morta. 2) Realizar a reforma: “São 26 anos que eu espero essa reforma, Juarez!” (TUDO, 1978, 62 min. 42 segs. – 62 min. 43 segs.), clama Elvira. Pressionando o marido, que só atende o pedido

---

<sup>28</sup> Com o Segundo Choque do Petróleo em 1979 (HERMANN, 2011), culminou o agravamento da crise e emergência do Neoliberalismo econômico, com a ascensão de Margareth Thatcher como Primeira Ministra do Reino Unido em 1979 e Ronald Reagan, em 1980, como presidente do Estados Unidos da América. No Brasil, o Neoliberalismo emerge institucionalmente nos anos 1990, através do presidente Fernando Collor de Mello – primeira eleição direta após a Ditadura Civil-Militar (GAMA, 2011).

da esposa por medo da pororoca que vê na televisão, Elvira rege a obra, fazendo-a a seu gosto e ostentando-a às conhecidas do prédio; esta personagem é a personificação da falsa cordialidade da expressão “Tudo Bem”.

Elvira representa a Antiga Geração de Classe Média Brasileira Progressista: hesitante por uma reforma, acompanha Juarez em seu vigor, em seu amor pela Ditadura Civil-Militar, até a crise econômica; quer ser como a amante do marido, ao mesmo tempo que já foi e não consegue mais ser. Tomada pelo efeito claustrofóbico da podridão do apartamento, grita aos operários que será uma Reforma Geral, a tal, esperada desde os anos 1950, mas faz apenas uma “reforminha”, na Sala de Jantar, mantendo as velhas estruturas; maquiada, travestida da estética de seus filhos, rege o processo com *Mimese*, autoritarismo e um sorriso.

*Zé Roberto Barata:*

Zé Roberto, tecnocrata que administra o encontro entre os funcionários da *Declair* e sua família. Por meio do seu inglês arranhado, impressiona Bill Thompson, especialista em Satélites, com o hino da empresa e sua irmã, Vera Lucia (o que resulta em um noivado), tendo como recompensa sua promoção para Diretor do Departamento de Relações Públicas. Zé Roberto representa a Nova Geração da Classe Média Brasileira: sem raízes no apartamento dos pais, vive no exterior adulando possibilidades para (sobre)viver, aproximando-se de novos projetos para um Brasil, para o sentido final da reforma de sua mãe; sem fronteiras entre sua esfera pública, privada e íntima, faz de seu objetivo de vida os fundamentos da *Declair*, faz valer os interesses do mercado internacional.

*Vera Lúcia Barata:*

Vera Lucia aparenta ser uma estudante, quase uma funcionária da *Declair*, que não fica em casa e deseja ser como a mãe, só que sem um marido impotente. Reclama de seus pretendentes do Brasil, que sempre a largam no meio do salão: “Só tem cafajeste nesse país?” (Ibid, 26 min. 43 segs. – 26 min. 46 segs.); então, encontra Bill Thompson. Vera Lucia representa a ação da Nova Geração de Classe Média Brasileira: ela é o símbolo que irá consumir as promessas de um novo país, estabelecendo o elo da Classe Média Brasileira com os interesses da *Declair*; só resta saber se esta “nova” relação não será abusiva como as anteriores.

*Pimentel e Zulmira / Juarez e Elvira:*

A escolha de Jabor para os atores Paulo Gracindo e Fernanda Montenegro não foi desinteressada e evidencia a possibilidade de vestígios, já que, eles se encontraram em outro universo diegético: o filme *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965). Em *A Falecida*, interpretam o casal de amantes João Guimarães Pimentel e Zulmira, que são o contraponto de Juarez e Elvira Barata, porém, ambos os casais estão no *locus* da decadência, decomposição e angústia ao passarem por um momento de crise. Pimentel é potente, rico, amante; Juarez é impotente, com dificuldade financeiras, marido. Zulmira, em seu casamento, não se relaciona com seu cônjuge, tem um caso com seu amante, Pimentel, que é interrompido por sua prima, Glorinha, loira (Zulmira a inveja), o que leva a personagem a flertar com sua morte, pois é nela que encontra sua liberdade do casamento, da vizinhança, do mundo claustrofóbico e sufocante; Elvira, por sua vez, quer salvar seu casamento, tenta se relacionar com Juarez, não tem um amante, porém, acredita que o marido tem uma amante, loira (Elvira a inveja), o que leva a personagem a flertar com a morte de sua avó, que possuía um casamento abusivo, porém, com atividade sexual. Por fim, ao considerar, partindo dos limites alegóricos de *Tudo Bem*, que Pimentel e Zulmira, Juarez e Elvira, continuam sendo o mesmo casal, identifica-se o decaimento do contentamento com o contexto de Brasil em que o casal vive: em 1965, data de lançamento de *A Falecida*, primeiro ano de Ditadura Civil-Militar, um casal convicto e potente; já em 1978, um casal angustiado e hesitante.

*Zé Roberto e Vera Lúcia / Asdrúbal Trouxe o Trombone:*

Assim como a escolha para Gracindo e Montenegro, Jabor escala Luiz Fernando Guimarães e Regina Casé, ambos possuem trabalhos juntos fora da diegese de *Tudo Bem*. No caso de Guimarães e Casé, foram fundadores do grupo de teatro em ascensão em 1970 (ASDRÚBAL, 2017): *Asdrúbal Trouxe o Trombone*; o casal é sinônimo de sucesso e ascensão. Neste sentido, Juarez e Elvira, Gracindo e Montenegro, um casal consagrado, em angústia que representam a Antiga Geração de Classe Média Brasileira; Zé Roberto e Vera Lucia, Guimarães e Casé, representam a Nova Geração de Classe Média Brasileira, novos atores, que dialogam com a tradição, porém, sua singularidade faz sua ascensão e sucesso.

*A Reforma:*

Na Alegoria Nacional Familiar de *Tudo Bem* (XAVIER, 2005), o apartamento é o Brasil, a reforma, prometida como geral, circunscreve-se apenas em uma reforma cosmética na Sala de Jantar, uma mudança sem abalar as estruturas, martelada pelos operários, financiada por Juarez, orquestrada por Elvira e significada por Vera Lucia e Zé Roberto. Em seu final, o que

era Sala de Jantar, com uma mesa e cadeiras próprias, torna-se um salão de festas, com poucos lugares para sentar ou consumir; palanque para Bill Thompson vender sua proposta. A reforma, nesta interpretação, é uma alegoria para um processo que a Historiadora Brasileira Maria Hermínia Tavares e o Jornalista Brasileiro Luiz Weis destacam: com a crise econômica, a Ditadura Civil-Militar passa a não ser mais benéfica para a Classe Média, que gradualmente, deixa de apoiá-la (ALMEIDA; WEIS, 1998).

As trevas caíram, o céu está negro, mas ouço 200 milhões de homens andando no mapa do Brasil. Escutem, o Brasil está andando; são multidões que crescem de todos os lados. Não são barulhos do vento, nem do mar, nem das florestas, ouço passos andando, milhões de passos andando, andando, andando [...] Para onde? (TUDO, 1978, 09 min. 25 segs. – 09 min. 47 segs.).

“A Promoção de Zé Roberto” (TUDO, 1978, 49 min. 34 segs. – 57 min. 12 segs.):



**Figura 5:** “O Gabinete de Juarez” - Da esquerda para direita: Lindoval (azul), João (Vermelho), Marcão (Cinza), Daniel (Cinza), Toninho (Verde), Vera Lucia, Zé Roberto.



**Figura 6:** “O Gabinete de Juarez, pt.2” - Id: Juarez e Elvira.



**Figura 7:** “Apresentações” - Id: Toninho, Zé Roberto, João, Juarez, Elvira, Vera Lucia, Lindoval.



**Figura 8:** “A Piada de Lindoval” - Id: Daniel, Elvira, Marcão, Toninho, Vera Lucia, Lindoval, João, Zé Roberto, Juarez.



**Figura 9:** “A Mimese de Elvira” - Id: Juarez, Elvira.



**Figura 10:** “Tá Russo!” - Id: Marcão, Juarez, Elvira.



**Figura 11:** “O notícia de noivado com o jovem rapaz de 40 anos” - Id: Juarez, Elvira, Vera Lucia, Zé Roberto.



**Figura 12:** “O Hino” - Id: Vera Lúcia, Zé Roberto, João, Lindoval, Toninho, Marcão, Daniel.



**Figura 13:** “O Hino, pt. 2” - Id: Elvira, João, Lindoval, Toninho, Marcão, Juarez.



**Figura 14:** “Juarez, índio não!” - Id: Elvira, Juarez.



**Figura 15:** "O Uirapuru!" - Juarez.



**Figura 16:** "Anti-Uirapuru" - Vera Lúcia.



**Figura 17:** "Anti-Uirapuru, pt. 2" - Zé Roberto.



**Figura 18:** "Anti-Uirapuru, pt. 3" - Da esquerda para direita: Vera Lúcia, João, Zé Roberto, Lindoval, Toninho, Daniel, Marcão.



**Figura 19:** "Vergonha de um Teócio" - Id: João, Toninho, Lindoval, Zé Roberto, Marcão, Juarez.



**Figura 20:** "E o canto do Pica-Pau?" - Id: João, Zé Roberto, Toninho, Lindoval, Marcão.

Após o início das reformas no apartamento da família Barata, em uma noite, Juarez e Elvira acordam com barulhos vindo do gabinete (figura 06). Lá, zombando dos relicários nacionais, encontram Zé Roberto e Vera Lúcia, com mais cinco amigos da *Declair*: João, Toninho, Daniel, Marcão e Lindoval; neste ponto, inicia-se o Plano Sequência (figura 05). “A

Promoção de Zé Roberto”, uma composição alegórica sutil, que transmite a ausência e estranheza através da atmosfera construída pelas Iluminações (MARTIN, 2005): o ambiente se passa entre o Gabinete e a Sala de Televisão, espaços excessivamente iluminados, deixando-o praticamente sem sombras, com uso da luz principal, de preenchimento e parte da cenografia (abajures e luzes do apartamento); entretanto, este espaço está envolto por uma escuridão profunda que esconde a reforma.

Abstrai-se que há uma formalidade cosmética para projeção de Juarez e Elvira sob os funcionários da *Declair*, em momento de entremeios tensionados pelos personagens/ambiente, no espírito da disputa de negociações. O espectador observa o desenvolvimento dos planos através dois movimentos principais: 1) *Handycam*, uso da câmera sem estabilizador, acompanhando planos onde o domínio discursivo está com o casal da Antiga Geração de Classe Média, significando sua instabilidade na negociação; 2) Câmera com estabilizador, que acompanha do domínio discursivo dos funcionários da *Declair*, significando sua estabilidade na negociação. Nesta disputa, apesar das divergências, alguns momentos de construções eram estáveis, indicados pela câmera ao enquadramento de todos membros e pela trilha sonora fônica (MARIE, 2012), significando convergências: 1) A falsa cordialidade (figura 07), epitome simbólica da enunciação “Tudo Bem”:

**Daniel** (*mostrando uma piranha taxidermizada*): Marcão... Marcão! Olha o que fizeram com a sua mãe, Marcão!

**Marcão**: O que é? Olha o respeito, bixo!

**Juarez** (*austero*): Boa noite.

**João** (sério): Boa noite, doutor.

**Zé Roberto**: O pessoal da *Declair*... Meu pai, minha mãe. Esse é o João, da parte administrativa da firma; Toninho; esse é o Daniel, braço direito lá; Marcão...

**Vera Lúcia** (*para mãe, referindo-se a Daniel*): Esse que é o namorado da Virgínia que eu falei.

**Elvira** (*surpresa*): Ah!

**Daniel**: Tudo Bem?

**Elvira**: Muito prazer!

**Vera Lucia** (*baixinho, para Elvira*): Solta a mão...

**Elvira**: Solto, filha. Estejam à vontade, viu? Vocês desculpem se nós estamos aqui em obra, mas é uma obra, nós lutamos por essa obra anos, hein, minha filha! Vamos fazer uma limpeza aqui da cortina tudo, aqui tem obras de arte que, infelizmente tão cobertas aí por um pano.

**João**: Tudo embrulhadinho, né?

**Elvira**: Então! Que que se pode fazer, meu filho?

**Juarez** (*para Elvira*): Minha filha...

**Elvira**: Vou apanhar o gelo lá.

**Juarez**: Vocês querem um Uisquinho, né?

**Elvira**: Fiquem à vontade que a casa é de vocês, viu?

**Juarez** (*à Vera Lucia, que nega expressivamente*): Vai ajuda sua mãe, vai... [...] (TUDO, 1978, 49 min. 34 segs. – 50 min. 34 segs.);

2) a *Mimese* (figura 08 e 09), a qual Elvira tenta mudar a percepção da personalidade da Antiga Classe Média, que traveste-se de símbolos miméticos nacionais, da realeza, católicos, para algo mais próximo à vivência dos jovens:

[...]

**Lindoval:** Aí a bicha...

**Elvira:** Ai, não!

**Lindoval:** Desculpe, senhora!

**Elvira:** Não... eu sei que bicha não é mais palavrão.

**Lindoval:** Então, a bicha chegou e disse pro farmacêutico “quero uma aspirina” e ele trouxe, botou em cima da mesa e perguntou: “quer que eu embrulhe?”. “Claro! Ou você vai querer que eu saia rolando!”

*(Funcionários da Declair riem)*

*(Elvira ri histericamente) [...] (Ibid, 50 min. 35 segs. – 51 min. 13 segs.);*

3) Noivado de Vera Lucia com Bill Thompson (figura 11), no qual há um apoio em comum, apesar da problemática de comunicação entre as Gerações, destacado por Elvira e Vera Lucia:

[...]

**Toninho (cantando):** *If somebody loves you, it's good till way...*

**Vera Lucia (rindo, envergonhada):** Quer parar? Para Toninho! Que saco... Fala aí, Zé Roberto.

**Zé Roberto:** Para Toninho, segura aí, segura aí.

**Vera Lúcia:** Para, fala com ele direitinho.

**Elvira (curiosa):** O que é, o que é?

**Vera Lucia:** Mãe, não é nada.

**João:** A moça amarrou um gringo e ninguém diz nada aí!

**Zé Roberto:** É o Bill, o Bill Thompson da Diretoria da *Declair*, apresentei ele pra Verinha na churrascaria, o cara parou pra ela.

**Elvira (entusiasmada):** Não diga! Mas olha aí, boba. E não diz nada pra gente. Ele é bonito, bem apanhado, hein?

**Vera Lúcia:** É... é o tipo, o estrangeiro, né; é charmoso!

**Marcão:** Dois coelhos com uma cajadada só, hein?

**Elvira:** Mas ele não é velho demais?

**Zé Roberto:** Não, não. Tem uns quarenta, quarenta e poucos anos.

**Juarez (empolgado):** Quarenta e poucos anos? Mas é um rapaz! Uma criança! No meu tempo era um dificuldade para se chegar a uma diretoria, era um longo caminho a percorrer. [...] (Ibid, 52 min. 49 segs. – 53 min. 46 segs.);

4) Em grande parte, com as relações de trabalho (figura 12 e 13), em que o ideal da empresa e da personalidade se tornam um:

[...]

**João:** Agora tudo é fácil, doutor. Veja o Zé Roberto: garotão, garotão e já é Diretor de Relações Públicas. E hoje conquistou os diretores na churrascaria com um hino que ele mesmo compôs para os funcionários da firma. Um hino!

**Toninho:** Mas a música é minha!

**João:** Não, é dele!

**Zé Roberto, Vera Lucia, Daniel, Lindoval, Toninho, João e Marcão (cantando):** Nós somos funcionários da *Declair*, lutamos pelo mesmo ideal! Fazemos com amor e devoção, a união entre o trabalho e o capital! Nós somos funcionários da *Declair*! Lutamos pelo mesmo ideal! Fazemos com amor e devoção a união entre o trabalho e o capital! [...] (Ibid, 53 min. 47 segs. – 54 min. 37 segs.).

Entretanto, o modo de operação da *Declair* não é nacionalista e esbarra, evidenciado a partir do diálogo entre Marcão, Juarez e Elvira (figura 10), no nacionalismo de Juarez: os funcionários da *Declair* misturam os fundamentos da empresa a suas vidas privadas/íntimas, tornando-se parte de sua vivência, personalidade, assim como Juarez; porém, o que muda, em certos aspectos, são os fundamentos, não há mais “interesse nacional/soberania nacional” – uma mudança Geracional indicada pela falta de comunicação entre Juarez e Zé Roberto:

[...]

**Toninho:** Zé Roberto, me conta agora como que você conseguiu me derrubar do Departamento de Relações Públicas, vá, conta.

**Zé Roberto (incomodado):** Toninho! Te derrubei? Quem que te derrubou, Toninho? Te derrubei? Fala sério. Falei para você, cara. Eu sou legal com todo mundo e todo mundo tem que ser legal comigo, certo? Agora neguinho atravessa na minha frente eu atropelo.

**Juarez (surpreso):** Filho, você foi promovido e não nos disse nada? Ele nunca nos diz nada. Mas é esse o motivo da comemoração?

**Marcão:** Não leve a mal não doutor, o garotão aí é um poço de modéstia. O Departamento de Relações Públicas tá na mão dele; a senhora sabe o quê que é relações públicas? (*para Elvira*) É a base do sistema, madame. A senhora veja o seguinte, eu, por exemplo: trabalho no Departamento de Química, faço lá minhas misturas, de vez enquanto um errinho, nego na rua bebe, empacota. Acontece o que? Eu tô frito, e a empresa tá frita, pra não dizer coisa pior, né, madame? É ou não é?

**Juarez (sério):** Claro.

**Marcão:** Claro não! Escuro. Tá Russo. Aí chega o Super Zé Roberto, o garotão brilhante. Dá os telefonemas, uns cinquenta, como ele sabe. Gasta uma verbas de propaganda e coisa e tal, livra minha família da infelicidade de ter um pai preso.

**Elvira (orgulhosa-deslumbrada):** Maravilhoso.

**Marcão (fingindo emoção):** Doutor, me permita. Eu quando penso no que esse menino pode fazer por mim, doutor, eu fico com os olhos cheios de lágrimas. [...] (Ibid, 51 min. 21 segs. – 52 min. 49 segs.).

O Plano Sequência é majoritariamente ocupado pelo Plano de Conjunto, que enquadra diversos personagens e pode significar a relação entre personagens, ambiente e tensões psicológicas (MARTIN, 2005); outros planos utilizados são: Plano Americano, Meio Primeiro Plano e Primeiríssimo Primeiro Plano. Há também o uso de movimentos como: *Travelling* para frente/para trás, panorâmica e *zoom*; todos mantendo um ângulo na altura do olhar. Destaca-se o uso do Primeiríssimo Primeiro Plano para demonstrar expressões de descontentamento dos funcionários da *Declair* em relação ao nacionalismo (figura 16 e 17), expresso por Juarez, não apenas por eles, mas por Elvira também (figura 14), que tem seu ápice durante a trilha sonora musical (MARIE, 2012): com o canto do Uirapuru, junto à trilha sonora fônica: declamação de Juarez; gerando mais tensão entre as Gerações – ação de Juarez reprimida por Zé Roberto (figura 15, 18 a 20):

[...]

**Juarez (animado):** Uirapuru! Olha os críticos: “O canto de um pássaro brasileiro. O Uirapuru é a flauta mágica e angelical que ressoa nas florestas das amazonias”. Ah! Diz aqui: “com essa crença de um retransmitimos com o pensamento em Deus; o

relel”. “Uma verdadeira mensagem de paz e amor para todas as raças humanas”.  
Uirapuru!

**Zé Roberto** (*sem jeito, envergonhado*): Pai, tira esse negócio esquisito da vitrola, tira esse som, tira.

**Juarez** (*bravo*): Cala a boca! Eu não admito que falem assim comigo! Trata-se de uma joia brasileira! Você não tem o menor amor pelo seu Pai, pela sua Família, pela sua Terra!

**Zé roberto** (*indignado*): Que Terra, papai, que Terra!

**Juarez** (*nervoso*): Você é um teócio, você um imbecil, um vulgar!

**Zé Roberto** (*bravo*): Você me envergonha com esses índios, passarinhos. Merda...

**Lindoal**: E o canto do pica-pau? (TUDO, 1978, 49 min. 34 segs. – 57 min. 12 segs.).

Os outros movimentos, em maioria com caráter descritivo, destaca-se o *Travelling* para trás, que pode representar o aniquilamento moral (MARTIN, 2005) e é utilizado na entrada de Juarez e Elvira no plano (figura 06): possibilidade de modificação de perspectiva, de mudança de fundamento; o nacionalismo seria aniquilado na reforma.

Nos planos referentes à tensão do Canto do Uirapuru, mantinham a estabilidade da câmera, demonstrando que Juarez já fazia parte da estratégia de noivado de Vera Lúcia e já havia se identificado com a Nova Geração, inclusive, antes de se aborrecer, estava alegre, comemorando. Através do estímulo de símbolos, foi selecionado para apresentação à Antiga Geração de Classe Média uma face da *Declair*. Ambos os jovens estavam vestido com roupas sociais, pelos trajes de Vera Lucia, indicavam uma festa noturna: João, vestia vermelho, que “[...] proporciona tanto uma impressão de seriedade e dignidade quanto de benevolência e graça. A primeira ocorre no estado escuro e condensado; a última, no claro e diluído. Por isso, a dignidade da velhice e a afabilidade da juventude podem se vestir com a mesma cor” (GOETHE, 2011, p. 145); Lindoal, vestia Azul, “[...] um nada estimulante” (Ibid, p. 143); Toninho, vestia verde diluído, que puro “[...] demonstra uma satisfação real” (Ibid, p. 145), quanto mais diluído, isto se perde; Marcão e Daniel, vestiam cinza, simbolizando a solidez.

Logo, os funcionários da *Declair*, representavam seis princípios fundamentais de destaque: seriedade, dignidade, benevolência, estabilidade, satisfação e confiabilidade; comunicando a uma Antiga Classe Média que, por Juarez, travestia-se com seu pijama vermelho (o mesmo do personagem Sabino (Paulo Porto), em *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1976)), tentando aceitar sua miséria, porém demonstrando também seriedade em momento de negociação. Elvira, diferente de Juarez, estava arrumada, vestindo diferentes tons de amarelo, que “[...] embora essa cor, em estado puro e nítido, seja agradável e reconfortante e tenha nobreza e serenidade em sua máxima intensidade, é, ao contrário, extremamente sensível e produz um efeito bastante desagradável ao se sujar ou inclinar para o lado negativo” (Ibid, p. 141). O contato entre estes personagens foi mediado por Zé Roberto, que se veste em tons

violetas diluídos, uma cor inquietante, de graus de intensificação (Ibid, p. 144) e Vera Lucia, com vestido amarelo, mais intenso que Elvira.

Após o levantamento analítico de alguns aspectos do Plano Sequência, considerando a relação entre estrutura, alegórica e signos de representação, linguagens e personagens, interpreta-se que “A Promoção de Zé Roberto” trata-se de uma reunião, negociação, mediação entre as Gerações de Classe Média. Uma vez a reforma já iniciada por Elvira (Antiga Geração de Classe Média Progressista), necessitava agora um sentido, dado pelos funcionários da *Declair* (Nova Geração de Classe Média), que precisavam se aproximar do financiador, Juarez (Antiga Geração de Classe Média Conservadora). Devido à crise econômica, há o desespero para (sobre)viver, há instabilidade e repulsões de Juarez, porém, ele se identifica com os jovens no que se diz respeito ao noivado de Vera Lucia, à “luta” pelos mesmos ideais entre funcionários e empresa, mesmo que, estes ideais sejam diferentes dos seus, e isto é a repulsão de Juarez: para (sobre)viver, terá que abrir mão de seu fundamento nacionalista (interesse/soberania nacional), fortemente reprimido por Zé Roberto. Logo, verifica-se que entre as Gerações, indicam-se continuidades estruturais através da ideologia *White Collar* (MILLS, 1976).

## CAPÍTULO III:

### ***White Collar*: indicativo de continuidades presente nas Gerações de Classe Média Brasileira durante a decomposição do “Milagre” Econômico**

[...], temos de admitir que os filmes nos proporcionam um novo tipo de história, que talvez possamos chamar de história como visão [...], muda as regras do jogo e cria seu próprio tipo de verdade, um passado em níveis múltiplos [...]. Os filmes também usam dados, mesmo que de maneira mais casual, antes de entrar no mesmo campo. Visão, metáfora, argumento ou moral geral, exatamente o ponto em que o filme e a história escrita mais se aproximam [...] (ROSENSTONE, 2010, p. 233; 238).

“Aceitar os cineastas como historiadores” (Ibid, p. 232), é o que o Historiador Estadunidense Robert A. Rosenstone propõe em *A história nos filmes/Os filmes na história* (2006). Ao longo do livro, Rosenstone argumenta que os “Filmes Históricos” provocam uma significação sinestésica do processo histórico, através da produção e circulação de um “entendimento histórico” (Ibid, p. 226) fundido à sua diegese; ou seja: vestígios que o produto deixa *a posteriori*, produzindo saberes históricos. Ao se considerar os “Filmes Históricos”, os cineastas são aceitos como Historiadores? Para Rosenstone, sim. *Tudo Bem* (1978), entretanto, não é um “Filme Histórico”, mas, comunica, de forma alegorizada, “entendimentos históricos”, arquitetados pelas experiências e estudos de Jabor sobre o processo histórico representado.

Não cabe a este capítulo analisar os pontos de contato entre a produção teórico-metodológica de *Tudo Bem* e da escrita da História, muito menos, considerar Jabor um Historiador. Entretanto, com base na conceituação do Teórico das Mídias Francês Daniel Dayan, entende-se que a composição é dotada da integração (MARSON, 1984) de símbolos e ideologias (BARTHES, 1987) de seus articulistas (DAYAN, 2005), ou seja, carregam um capital teórico que parte de, como definido pelo Filósofo Alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “elementos de necessidades” (HEGEL, 1974, p. 88), que são influenciados (MARSON, 1984) pela historicidade dos agentes ao longo de seu desenvolvimento produtivo. Porém, não há como identificar os vestígios destes elementos simbólicos e ideológicos através da *priori* de um objeto, mas sim, como definido pelo Filósofo Austríaco Ludwig Wittgenstein através da “[...] análise das proposições tais como se apresentam” (WITTGENSTEIN, 2005, p. 38); da *posteriori*.

Neste sentido, este capítulo tem como objetivo central considerar a representação das Gerações de Classe Média Brasileira na decomposição do “Milagre” Econômico em *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor, dentro de um debate do campo da História, contrastando-o com a representação histórica da Nova Classe Média Brasileira na decomposição do “Milagre”

Econômico em “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna” (1998), do Historiador Brasileiro Fernando A. Novais e do Economista Brasileiro João Manuel Cardoso de Mello; com o intuito de questionar possibilidades de olhares para a o uso da chave conceitual “Classe Média” na Historiografia, colocando em debate fontes que observam os fenômenos da sociedade a partir de outros prismas; neste caso, o fílmico.

É necessário, antes de adentrarmos na análise crítica das narrativas, explorar os significados e usos do conceito “Classe Média”, dando ênfase para as matrizes Weberianas e Marxistas, que tangem as duas linguagens que aqui serão postas em debate. “Classe Média” é um duplo significante que indexa um significado do comportamento de “Classes Sociais”<sup>29</sup> (conteúdo) no grupo de agentes do “Estrato Médio” (forma), assim como “Classe Operária” designa o comportamento das “Classes Sociais” (conteúdo) no grupo de profissionais de Operários (forma); apesar de banal, tal diferenciação se faz válida para não confundir redução enunciativa de “Classes Sociais de Estrato Médio” em “Classe Média” para um significado exclusivo de sua forma, “Estratos Sociais”, relegando ao esquecimento seu comportamento de “Classe Social”.

O Sociólogo Francês Pierre Bourdieu, faz uma instigante e provocativa definição de “Classes Sociais” no artigo *“What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups”*<sup>30</sup> (1987): “[...] marxist tradition commits the very same theoreticist fallacy of the which Marx himself accused Hegel: by equating constructed classes, which only exist as such on paper, with real classes constituted in the form of mobilized groups possessing absolute and relational self-consciousness” (BOURDIEU, 1987, p. 7)<sup>31</sup>; neste sentido, Bourdieu, ao fazer uma crítica ao Teórico Alemão Karl Marx, que trata das Classes como reais e estruturalmente fundamentais para o desenvolvimento da sociedade através do materialismo histórico dialético, destaca que elas são idealizadas, uma sistematização generalizada (MARSON, 1984), logo, possuem limites e ideologias.

Segundo o Sociólogo Alemão Ralf Dahrendorf, em *As Classes e seus Conflitos na Sociedade Industrial* (1957), em que procura compreender o que são as “Classes” na Sociedade Industrial, perpassando também por uma longa crítica à tradição Marxista, destaca que: “[...] o conceito de Classe é uma categoria analítica, que só tem sentido no contexto de uma Teoria de

---

<sup>29</sup> O conceito de “Classes Sociais” difere-se, nesta monografia, do de “Classe”. Tal diferenciação será analisada ao longo do capítulo através da matriz Weberiana.

<sup>30</sup> Tradução: “O que constituem as classes sociais? Na existência teórica e prática dos grupos.”

<sup>31</sup> Tradução: “A tradição marxista comete exatamente a mesma falácia teórica que o próprio Marx acusou Hegel: equiparando classes construídas, que existem apenas em um papel, com classes reais constituídas na forma de grupos mobilizados possuidores de uma autoconsciência absoluta e relacional.”

Classes. As “Classes” são agrupamentos de interesse que emergem de certas condições estruturais que operam como tais e efetuam mudanças estruturais.” (DAHRENDORF, 1982, p. 6). As Classes, então, para Dahrendorf, são chaves teórico-metodológicas para que o cientista das humanidades contraste as nuances do dinamismo estrutural/conjuntural (MARSON, 1984) na sociedade. Para evidenciar esta proposição de Dahrendorf, tomemos como exemplo dois autores: o Sociólogo Alemão Max Weber em *Classe, Status e Partido* (1946) e, representando a Tradição Marxista<sup>32</sup>, o Filósofo Húngaro György Lukács, em *A Consciência de Classe* (1960).

*Classe, Status e Partido*, texto incompleto de Weber, refundido pelos Sociólogos Estadunidenses Hans Gerth e Charles Wright Mills, é uma “[...] tentativa de responder ao marxismo, em especial chamando atenção para aspectos por assim dizer ‘subjéctivos’ da vida social, o que não o impede de muitas vezes aproximar-se do ponto de vista marxista” (BERTELLI; PALMEIRA; VELHO, 1977, p. 8). O texto, extraído da tradução de *From Max Weber: Essays in Sociology*<sup>33</sup> (1946), de Gerth e Mills (Ibid), na 6ª edição de *Estrutura de Classes e Estratificação Social* (1976), organizado pelos Sociólogos Brasileiros Otávio Guilherme Velho, Moacir G. S. Palmeira e Antônio R. Bertelli, traduzido por Velho, conta com 22 páginas, divididas em 10 tópicos; focaremos então no que Weber discute sobre “Classe”, “Status” e “Partido”.

Para Weber, o “poder” existente na comunidade é distribuído em três eixos, tipos ideais: “Classes”, “Status” e “Partidos”. Os “Partidos” (esfera política), “[...] só são possíveis dentro de comunidades societalizadas, isto é, que possuem alguma ordem racional e um corpo disponível de pessoas que estejam prontas a assegurá-la, pois os partidos se dirigem justamente no sentido de influenciar esse corpo, e, se possível, recrutá-lo dentre os seguidores do partido” (WEBER, 1977, p. 81-82). Uma vez detendo da representação de transpor ações comunitárias a ações societárias, os representantes do corpo político se organizam dentro de pautas internas, de interesses do partido, para manter e alcançar o poder utilizando “[...] da violência crua de qualquer tipo à disputa de votos através de expedientes grosseiros ou sutis: dinheiro, influência social, o poder oratório, sugestão, embustes primários, e assim por diante” (Ibid, p. 82).

O “Status” (esfera social), são formados a partir dos fundamentos de “Honra Social” (Ibid, p. 70), podendo ser negativo ou positivo, gestando uma hierarquia:

Tanto pessoas como propriedades quanto pessoas sem propriedades podem pertencer ao mesmo grupo de *status*, e frequentemente o fazem, com consequências bem

<sup>32</sup> Em sua obra, Marx, como apontado por Charles Wright Mills em *Os Marxistas* (1962), tece poucos comentários sobre sua concepção de Classe, insistindo na simplificação: “[...] em seus estudos históricos, foi mais adequado, mas no todo. Sua simplificação torna-se enganosa e pouco proveitosa” (MILLS, 1968, p. 113).

<sup>33</sup> Tradução: “Max Weber: Ensaios de Sociologia”.

tangíveis. Essa “igualdade” de estima social pode, no entanto, a longo prazo, tornar-se bem precária. A “igualdade” de *status* entre os “cavalheiros americanos”, por exemplo, expressa-se pelo fato de fora da subordinação determinada pelas diferentes funções nos “negócios”, ser considerado simplesmente repugnante – onde quer que a velha tradição ainda prevaleça – que mesmo o mais rico dos “chefes”, ao jogar bilhar ou cartas à noite no seu clube, não trate seu “escriturário”, em todos os sentidos como seu igual por nascença. Seria repugnante se o “chefe” americano concedesse ao seu “escriturário” a “benevolente” condescendência que marca uma distinção de “posição” da qual o chefe alemão jamais pode separar sua atitude. Essa é uma das mais importantes razões pelas quais na América o “espírito de clube” alemão jamais conseguiu alcançar a atração exercida pelos clubes americanos (Ibid, p. 71-72).

Logo, o *status* é o estado objetivo relacional do Ser, variável entre as tangentes de esferas, grupos e sociedades; para exemplificar, caricaturalmente: o Cineasta Dinamarquês Lars Von Trier, durante a coletiva de imprensa de *Melancholia* (2011), no Festival de Cannes, declarou que era Nazista por sua família ser Alemã e que até entendia/simpatizava com Adolf Hitler (ALMEIDA, 2011); Von Trier foi expulso do Festival de Cannes e foi exigida sua retratação. O diretor expressou declarações que foram negativas ao grupo de *status* ao qual ele estava inserido, não afinando-se com a “Honra Social” do Festival de Cannes, sendo privado de vivenciar o “sentimento de dignidade” (estar positivamente privilegiado ao *status*) (WEBER, 1977, p. 75).

Porém, ainda com base no último excerto de Weber, condiciona-se que houve um momento em que a economia era negativamente relacionada com a “Honra Social” das sociedades, pois, as “Classes” (esfera econômica), são agrupamentos de interesses econômicos, não condicionados ao *status*:

[...] podemos falar duma ‘classe’ quando: 1) determinadas pessoas possuem em comum um componente causal específico de suas oportunidades de vida, na medida em que 2) esse componente é representado exclusivamente por interesses econômicos na posse de bens e oportunidades de rendimentos, e 3) é representado sob as condições do mercado de produtos ou do mercado de trabalho (Ibid, p. 63).

Entretanto, existem tempos em que, estes poderes, especificamente as “Classes”, indicam mudanças:

Quanto às condições econômicas gerais que permitem a predominância da estratificação por “*status*”, muito pouca coisa pode ser dita. Quanto as bases da aquisição e distribuição de bens são relativamente estáveis, a estratificação por *status* é favorecida. Toda repercussão tecnológica e transformação econômica ameaça a estratificação por “*status*” e empurra para primeiro plano a situação de “classe”. As épocas e países em que a pura situação de classe possui significação predominante são regularmente os períodos de transformações técnicas e econômicas. E todas dimensões no ritmo de mudanças nas estratificações econômicas leva, no devido tempo, ao desenvolvimento de estruturas de “*status*” e provoca uma ressurreição do importante papel da honra social (Ibid, p. 80-81).

Agudas repercussões tecnológicas (revoluções tecnológicas) e transformações econômicas (crise e desenvolvimentismo), levam, através de mudanças estruturais, a econômica para o

centro da sociedade, fazendo com que se redefina a “Honra Social”, os grupos de *status*: forma-se então o conceito de “Classes Sociais”: a econômica, positivamente relacionada, a “Honra Social”.

A *Consciência de Classe*, de Lukács, capítulo de “História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista” (1923), “[...] por muitos considerado o mais importante livro marxista do nosso século” (BERTELLI, PALMEIRA; VELHO, 1977, p. 8); “[...] a parte de sua formação marxista, Lukács foi discípulo dos grandes mestres alemães do início do século – Dilthey, Simmel e Weber – o que explica algumas de suas colocações consideradas “idealistas” por certos marxistas ortodoxos” (Ibid, p. 8). Assim como o texto de Weber, também compõem a 6ª edição de *Estrutura de Classes e Estratificação Social* (1976), traduzido pelo Sociólogo Brasileiro Dirceu Lindoso, contando com 59 páginas, divididas em 6 tópicos; circunscreveremos as análises referentes à Teoria de Classes.

Lukács, com base em sua análise crítica sobre a Teoria Marxista, desenvolve uma explicação para gênese da sociedade capitalista que está fundamentalmente ligada à sociedade de Classes:

Antes de tudo, porque é da essência de toda sociedade pré-capitalista jamais *poder* fazer aparecer, em plena luz (econômica), os interesses de classe. A organização da sociedade dividida em castas, em estamentos, etc., é feita de tal maneira que, na estrutura econômica objetiva da sociedade, os elementos econômicos aparecem unidos *inextricavelmente* aos elementos políticos, religiosos, etc. Somente com a dominação da burguesia, cuja vitória significa a supressão da organização em estamentos, é que se torna possível uma ordem social em que a estratificação da sociedade tende a pira e exclusiva estratificação de classes (LUKÁCS, 1977, p. 24).

Por este excerto, observa-se que as sociedades pré-capitalistas não tinham como formação fundamental as estruturas econômicas e eram estamentais, diferente da sociedade Capitalista; porém, a nova sociedade burguesa entra em crise. O argumento do autor continua ao pensar como se dá relação entre as “Classes” e “Consciência de Classe”:

[...] consciência não é nem a soma nem a média do que os indivíduos que formam a classe, tomados separadamente, pensam, sentem, etc. Entretanto, a ação historicamente decisiva da classe como totalidade está determinada, em última instância, por essa consciência e não pelo pensamento etc., do indivíduo. E essa ação não pode ser conhecida a não ser a partir da consciência (Ibid, p. 18-19).

Não são todas as “Classes” que possuem “Consciência de Classe”, ou seja, a “[...] capacidade de perceber, por trás dos sintomas dissociadores do processo econômico, sua unidade como evolução do conjunto da sociedade” (Ibid, p. 51), tomando a frente na Luta de Classes (Ibid); apenas possuem a potência da consciência a burguesia e o proletariado, pois são “[...] as únicas Classes puras da sociedade. Isto é: somente a existência e a evolução dessas Classes repousam

exclusivamente na evolução do processo moderno de produção, e *não se pode representar* um plano de organização da sociedade em seu conjunto a não ser a partir de suas condições de existência” (Ibid, p. 31).

O conceito de “consciência” então não se dá em um nível psicológico (Ibid), isso levaria a Classe proletária ao oposto de sua missão histórica, pois é a única, tendo em vista que a Classe burguesa está enfeitiçada por seu próprio reflexo e privilégio (amortecida, sem conflitos e hesitante (Ibid)), a continuar a evolução social, planejando e contendo a crise; a psicologia é ideológica (significado marxista) e serve para produzir uma “falsa consciência”, mantendo a condição de alienação e reificação aos proletários no sistema capitalista, retardando a revolução. Nesta lógica, há outras Classes, como os pequeno-burgueses e camponeses, porém, são incapazes de desenvolver “Consciência de Classe” e projetar-se na História, segundo a leitura de Lukács da interpretação do Teórico Alemão Friedrich Engels: no caso dos camponeses “[...] são reacionárias por essência” (Ibid, p. 21), já que não se pautam em uma constituição com fundamentos econômicos e a evolução está na modernização da produção econômica; no caso do pequeno-burguês, embebeda-se na “falsa consciência”.

Considerando Bourdieu, Dahrendorf, Weber e Lukács, verifica-se que: 1) dentro do bojo da Teoria Marxista, como apontado por Bourdieu, as Classes são consideradas como puras, reais, com uma missão a ser cumprida; 2) Dahrendorf, Weber e Lukács exemplificam que as “Classes” servem como categorias analíticas da dinâmica estrutural da sociedade, seja por meio dos da Sociologia Compreensiva dos Tipos Ideais ou do Materialismo Histórico Dialético. Da relação entre Weber e Lukács, fazem-se necessárias algumas ponderações: além do uso das “Classes” para análise estrutural, há em ambos os autores, a marcação de um momento em que a economia passa a ser o fundamento da sociedade (Lukács, produzindo a Sociedade de Classes), ou associando-se na formação de novos prestígios sociais em que o símbolo do capital, não necessariamente a economia *stricto senso*, passa a fundamentar novas relações sociais (Weber, produzindo as “Classes Sociais”). Das divergências principais entre Weber e Lukács, destacam-se: 1) Lukács (representante da matriz marxista): potencializa o papel da economia como estrutura central da sociedade e de seu *telos*, condiciona as Classes a seu espaço no sistema produtivo e propõe um tipo de sociedade (sociedade de Classes); 2) Weber: divisão dos poderes em Tipos Ideais que constituem a sociedade, sem *telos*, não condiciona as Classes Sociais a um sistema produtivo, assim como não propõe uma tipologia de sociedade.

Não procuramos, com esta breve digressão analítica, perpassar e apresentar excessos teóricos sobre a Teoria de Classes, muito menos buscar suas origens ou tentar definir um significado para o conceito, mas sim, desencantar sua mística para desconstruí-lo, exprimindo

seu conteúdo (ECO, 1991) através dos fundamentos teóricos das narrativas analisadas em Jabor e Novais-Mello, destacando seu principal uso/sentido: possibilitam a sistematização analítica de movimentações na sociedade através da fotografia de grupos de interesses dentro da dinâmica do construtivismo estrutural/estrutura construtivista (BOURDIEU, 1987).

Em *Tudo Bem*, Arnaldo Jabor propõe, na construção alegórica de suas representações, tratar do conflito entre as Classes Sociais (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978) no Brasil. Rosenstone indica que uma das diferenças entre a História escrita e o “entendimento histórico” na escrita fílmica são os graus de complexidade do conteúdo informativo e revelações teóricas, em que “[...] os filmes sempre serão menos complexos do que a história escrita” (ROSENSTONE, 2010, p. 232-233). O uso de tal proposição não servirá para hierarquizar, verificar a complexidade teórica entre História escrita e filme ou problematizar a convicção do “sempre”, mas sim, ressaltar o uso de “revelações teóricas” nos filmes: “[...] *Tudo Bem* retoma alguns aspectos de *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), que “também era um filme, não sobre a Classe Média exclusivamente, mas sobre as Classes Sociais [...]” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 6-7).

Como destacado nos capítulos anteriores desta monografia, *A Opinião Pública* cita<sup>34</sup> diretamente em sua diegese, para definir a Classe Média, o Sociólogo Estadunidense Charles Wright Mills<sup>35</sup>; um vestígio da inserção de Jabor dentro do debate teórico sobre o tema: “Disse o sociólogo americano Wright Mills: A história da Classe Média é uma história sem fatos. Seus interesses comuns nunca levam à unidade. Seu futuro nunca é escolhido por ela.” (A OPINIÃO, 1967, 69 min. 56 segs. – 70 min. 10 segs.). Cabe a pergunta: se a *priori* de *Tudo Bem* se fragmentou com o desenrolar do tempo, resta-nos a *posteriori*, sendo assim, reformulando a partir da afirmativa de Jabor: existem pontos de contato entre Mills e *Tudo Bem*, considerando, especificamente, as representações e alegorias analisadas no Capítulo II (“*Tudo Bem* (1978) e as representações da Classe Média Brasileira”)? Caso exista: diante das estruturas da decomposição do “Milagre” Econômico Brasileiro, quais são seus efeitos na Classe Social de Estrato Médio (Classe Média)?

<sup>34</sup> A citação é uma paráfrase contida em *White Collar: The American Middle Classes* (1951), publicado no Brasil pela editora Zahar, em 1969, com tradução da 16ª edição de 1966 da *Oxford University Press (Galaxy Book)*, feita por Vera Borda, com revisão técnica de Otávio Guilherme Velho, intitulada: *A Nova Classe Média (White Collar)*.

<sup>35</sup> Mills, nascido em Waco/Texas, mestre em arte, filosofia e sociologia pela Universidade do Texas, doutor em sociologia e antropologia pela Universidade de Wisconsin, tradutor de Max Weber do alemão para o inglês, professor de sociologia marginalizado na Universidade de Columbia; fez parte da última grande Geração de sociólogos contemporâneos dos Estados Unidos da América (E.U.A.) (INTRODUCTION, 2013). Autor das obras: *White Collar: The American Middle Classes* (1951), *Character and Social Structure* (1953), *The Power Elite* (1956), *The Causes of World War Three* (1958), *The Sociological Imagination* (1959), *The Marxists* (1962), dentre outras. (MILLS, 1968 e 1976).

Os “elementos de necessidade” (HEGEL, 1974, p. 88) pelos quais Mills se estimulou, levando-o a escrever *A Nova Classe Média (White Collar)*, foram as mudanças estruturais que ocorrem nos E.U.A, que provocaram um denso processo de burocratização e redefinição de *status* no espaço público, privado e íntimo: a emergência da Sociedade Gerencial dentre 1870-1940 (MILLS, 1976). Partindo de seus antigos livros, entrevistas com membros da *White Collar*, documentos de empresas, observações do cotidiano da *White Collar* e de outras Classes Sociais, estatísticas de fontes governamentais, tabelas de empregos e vocabulário derivado de Weber (Ibid), Mills explica a ascensão e constituição da *White Collar*, como traduzido no Brasil, da “Nova Classe Média”.

O livro é dividido em quatro momentos: no primeiro, “As Antigas Classes Médias”, Mills descreve o cotidiano da sociedade Estadunidense de 1870 a 1940, que demonstra ser: uma sociedade agrária, que possuía um equilíbrio automático de mercado nacional e internacional, estando dentro da dinâmica industrial, porém, com diferenças marcadas entre “Classe” e “*Status*”. Há, em meio a este recorte, um processo de concentração da propriedade privada, gerando monopólios agrários, fazendo com que houvesse um processo de migração rural-urbana à procura de emprego; após a Primeira Guerra Mundial, o mercado internacional dos Estados Unidos se desregula, agravando a crise da superprodução, culminando na Crise de 1929.

Guerras, crises e períodos de prosperidade aumentam esse equilíbrio de poderes, em oposição ao equilíbrio automático da sociedade de mercado livre. De fato, há necessidade de outros meios de integração para sustentar o que ainda existe dos antigos mecanismos de mercado. No decorrer de três ou quatro gerações, os Estados Unidos deixaram de ser uma terra de empresários dispersos para constituir um sistema cada vez mais burocráticos de estrutura ocupacionais especializadas. Sua economia tornou-se uma espécie de jaula burocrática (Ibid, p. 78-79).

A segurança, liberdade, individualidade e independência antes garantidas pela propriedade privada são retiradas de um grande contingente de agricultores médios, que teriam que se adaptar à lógica burocrática emergente, em que:

A liberdade política e a segurança econômica têm diferentes significados e diferentes bases na estrutura social que resultou da concentração da propriedade. Quando a propriedade amplamente distribuída constitui o principal meio de subsistência independente, os homens sentem-se livres e seguros dentro dos limites de suas capacidades e da estrutura do mercado. A liberdade política não contradiz a segurança econômica, pois ambas se baseiam na propriedade. O poder político baseado nessa propriedade está distribuído de maneira suficiente equitativa para garantir a liberdade política; a segurança econômica, fundamentada na propriedade do indivíduo, não é causa da insegurança de outros. A propriedade do seu meio de trabalho é a pedra angular da democracia clássica, que, durante certo tempo, uniu a liberdade política à segurança econômica. Mas a concentração de propriedade desviou a base da segurança econômica, que passou a fundamentar-se não apenas na propriedade, mas na estabilidade de um emprego; o poder inerente às grandes propriedades destruiu o

antigo equilíbrio que proporcionava liberdade política. Hoje, a liberdade ilimitada de fazer o que se quer com a nossa propriedade significa, ao mesmo tempo, fazer o que se quer com a liberdade e segurança de milhares de empregados dependentes. Para esses empregados, a liberdade e a segurança, política e economia, não se pode mais basear na independência do indivíduo, no antigo sentido da palavra, Viver em liberdade e ter segurança é exercer um controle efetivo daquilo que se depende: isto é, o emprego numa empresa centralizada (Ibid, p. 79).

No processo de mudança estrutural de uma sociedade de “equilíbrio automático do mercado” para uma sociedade “gerencial burocrática e monopolista”, há o que pode ser classificado dentro da chave conceitual Weberiana como: uma “transformação econômica”, que desestruturou o *status* da “Antiga Classe Média” para formar o *status*, condicionado a situação econômica, da “Nova Classe Média”, uma “Classe Social”.

Compreende-se então que a *White Collar* é a cultura da Classe Social de Estrato Médio, ou seja, um grupo de interesses ordenado por fundamentos em que a economia está no topo da hierarquia da sociedade, fazendo com que as ações para se atingir a “liberdade”, “independência”, “individualidade”, sobrevivência e o prestígio, perpassem por ela através de novos símbolos: ao invés da propriedade privada, a estabilidade de emprego. Nos três momentos seguintes, “Os universos dos ‘colarinhos-brancos’”, “Estilos de vida” e “Os caminhos do poder”, Mills procura definir a *White Collar* através de sua relação social, econômica e psicológica, destacando sua hierarquia, ocupações, moral, dignidade-prestígio, mentalidades, ação política; uma vida ditada pela sobrevivência nas novas estruturas.

Dentro deste movimento, destaquemos um conceito crucial para compreender a *White Collar*: O Mercado da Personalidade.

No mundo do pequeno empresário, vender era uma atividade entre muitas outras, e seu campo de ação, técnica e métodos eram limitados. Na nova sociedade, vender é uma atividade difusa, com um alcance ilimitado, e a escolha de suas técnicas e métodos é impiedosa. O mundo do vendedor tornou-se hoje o universo de todos os homens e, de certo modo, todos se tornaram vendedores. O crescimento do mercado deu-lhe, ao mesmo tempo, um caráter mais impessoal e mais íntimo. Que valores não são hoje negociados num mercado? A ciência e o amor, a virtude e a consciência, a amabilidade, os talentos e as animosidades cuidadosamente alimentadas? Vivemos numa época venal. O mercado atinge hoje todas as instituições e todas as relações. O costume da barganha, o espírito da pechincha, o catecismo da verve, a comercialização da personalidade fazem parte de nossa ambiente; a arte de vender permeia toda nossa vida pública e privada (Ibid, p. 180).

O excerto anterior, descrição do Grande Magazine, tem em seus pilares da dissolução da ação de vender para além da esfera econômica, introduzindo-se na vida cotidiana da *White Collar*, sendo um de seus efeitos a “comercialização da personalidade”, a procura do “sentimento de dignidade” (WEBER, 1977, p. 75) da nova sociedade: a estabilidade de emprego.

No mundo do pequeno empresário, os homens vendiam mercadorias; na nova sociedade de empregados, eles vendem antes de tudo seus serviços. O utilizador de

serviços manuais compra a força de trabalho, a energia e a habilidade dos operários; o utilizador dos serviços dos funcionários de *colarinho-branco*, especialmente os vendedores, compra também as personalidades de seus empregados (MILLS, 1976, p. 200).

O objetivo do Mercado da Personalidade, para o empregado, é a estabilidade da ocupação e para empresa é a estabilidade em momentos de crise do mercado, mantendo as vendas lucrativas através do *Charme* (Ibid) de seus funcionários, que é baseado na mimetização (ouvindo e recebendo o público) dos fregueses, suprimindo suas opiniões pessoais, sorrindo, comportando-se com uma dignidade estética, transpassando sinceridade; “[...] a arte de fornecer um serviço agradável, cortês, rápido e eficiente” (Ibid, p. 205). O Mercado da Personalidade é para os empregados a arte do autocontrole, a matriz da sociedade gerencial: o gerenciamento não só do mercado, mas de todas as camadas da constituição psicológica do Ser.

A formação individual deste vendedor ideal para o novo mercado de personalidades perpassa por um processo de três estágios:

[...] Primeiro, o empregado deve integrar uma empresa burocrática, ser selecionado, treinado e supervisionado por uma autoridade superior. Segundo, dentro dessa burocracia, sua tarefa normal deve ser entrar em contato com o público, para defender o bom nome da firma perante todos. Terceiro, uma grande proporção desse público deve ser anônima, uma massa de estranhos urbanos (Ibid, p. 201).

Logo, o Mercado da Personalidade atomiza seus membros, fazendo com que eles, em busca da estabilidade, incorporem, de forma simbiótica, os ideais e o “bom nome da firma” perante o público; há um processo de desgaste entre as fronteiras (ARENDT, 2007) privadas (empresa) e íntima (sujeito):

O mercado da personalidade, o sintoma e o efeito mais decisivo do grande magazine, está na base da desconfiança e da auto-alienação generalizada, tão características das populações metropolitanas. Sem valores comuns e sem confiança mútua, o elo monetário que vincula um homem a outro num contato transitório assumiu diversas formas de sutileza e penetrou profundamente em todos os setores da existência e em todos os tipos de relações. A ética e a convenção profissional do vendedor exigem que as pessoas simulem um interesse pelos outros a fim de poder manipulá-los. Com o tempo, à medida que essa ética se difunde, também se aperfeiçoa. Ela ainda é considerada como uma parte da profissão e do estilo de vida, mas hoje com um certo piscar de olhos de cumplicidade, pois todos sabem que a manipulação é inerente aos contatos humanos. Os homens alienam-se uns dos outros, à medida que cada um secretamente procura fazer do outro um instrumento, e, finalmente, o círculo se fecha: a pessoa faz de si mesma um instrumento, e esse próprio instrumento torna-se alheio (MILLS, 1976, p. 206).

A análise de Mills sobre a *White Collar* pode ser enriquecida (ECO, 1991), através de diversos pontos de contato com a reflexão de *Experiência e Pobreza* (1933) do Filósofo Alemão Walter Benjamin, enfatizando o “Efeito de Galvanização Social”. Após a Primeira Guerra Mundial, o silêncio gerou um abismo entre as Gerações, contribuindo para estruturação de uma sociedade de vivências que, a partir da técnica, sobrepõe uma nova miséria sobre o homem,

culminando na não “[...] renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização” (Ibid, p. 115), ou seja, a continuidade de estruturas com rupturas cosméticas. “[...] ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (Ibid, p. 116): uma nova cultura de vidro (Ibid, p. 116).

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem as novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”. Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo. E uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. Pois o mais extraordinário neles é que todos sem qualquer improvisadamente, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, dos móveis mais cotidianos, das árvores, nuvens e lagos. A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como mais remoto ponto e fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvores se arredonda como a gôndola de um balcão (Ibid, p. 118-119).

Considerando os efeitos de ações dos indivíduos representados através de Jabor, Mills e Benjamin, que compõem, nesta análise, a Classe Social de Estrato Médio, elencam-se elementos de afinidades: Com base em Mills, o Mercado da Personalidade, integração do indivíduo em 1) jaula burocrática-autoritária, 2) desgaste da fronteira entre os princípios da corporação e o sujeito, levando a cargos de relações públicas, 3) massa urbana e anônima; isto é representado através da relação de Juarez com a Ditadura Civil-Militar ( 1/2) ex-funcionário do IBGE ligado a relações públicas, 2/3) deixar de apoiar a Ditadura Civil-Militar entra em uma crise existencial, representada pelo conflito entre seus fantasmas, sua impotência, sua reatividade ao abandonar os símbolos nacionalistas) e Zé Roberto com a *Declair* ( 1/2) Diretor de Relações Públicas que é obrigado a arrumar mulheres para seu chefe e oferece sua irmã, 2/3) expresso pelo Hino da empresa e por sua função, de “livrar da infelicidade familiar” os erros dos funcionários da empresa).

O uso da *Mimese*: para Mills, como forma de gerenciar as emoções e sobreviver a crises através da adulação e indução de afinidades, para Benjamin através de compor uma espécie de personalidade e lutar contra a despersonalização ou uso para manipulação: em Jabor, destaca-se estas característica através de Zé Roberto e Vera Lúcia, que se preocupam fortemente em

manter uma aparência para os funcionários da *Declair* e Bill Thompson, através de incorporações de seus comportamentos; Juarez também utiliza da *Mimese* pela luta contra despersonalização, em seu gabinete, colecionando diversos símbolos de antigas experiências políticas, culturais e religiosas, formando sua personalidade que está em crise; entretanto, é através de Elvira que a *Mimese* é aplicada com o sentido de adulação e manipulação, através das falsa cordialidade com os operários, através de risos histéricos de piadas sem graça e uma hospitalidade exagerada com os funcionários da *Declair*.

A disputa de negócios, pedra angular do Plano Sequência “A Promoção de Zé Roberto”, analisada no Capítulo II, tem como base a estranheza da desconfiança, aspecto da *White Collar* elencado por Mills, já que o Mercado da Personalidade, em sua formação da simbiose ética entre empresa-sujeito, atomiza-o, criando um abismo entre as relações sociais dos átomos fora de um âmbito econômico de trabalho; não se têm valores em comum. Logo, cada sujeito procura fazer do outro um instrumento manipulável para atingir seus interesses: Juarez quer (sobre)viver, mas não confia nos funcionários da *Declair*, nem mesmo em Elvira, ele acha que ela gasta demais; Elvira, não confia em Juarez, ele não quer a reforma, ele pode ter uma amante; Zé Roberto e Vera Lúcia não confiam em seus pais, não contam das promoções, não contam do noivado, apenas quando necessário, apenas para chegar a algum fim: dar sentido à reforma da casa. Em suma: as construções da “estrutura interna” (RAMOS, 2006) das Gerações em Jabor transfiguram a *White Collar* de Mills.

Benjamin contempla uma análise similar, apontando que: devido à pobreza da experiência e a ascensão da cultura de vidro ditada por símbolos divulgados por meios de comunicação de massas, do Grande Magazine (Mills), as Gerações, em suas formações de personalidade, deparam-se com um meio objetivo rápido, em um desenvolvimento técnico desenfreado, um mundo de Modernização e não de Modernidade, gerando, através das características mencionadas por Jabor e Mills, uma falta de comunicação, criando um abismo entre as Gerações, impossibilitando sua auto-organização através da auto-alienação, esterilizado a possibilidade de produzir uma ruptura profunda nas estruturas da sociedade; objetivamente, as gerações possuem o mesmo fundamento de interesse estruturante (*White Collar*), apesar das diferenças cosméticas.

Em *Tudo Bem*, esta situação apontada por Benjamin se dá pela Reforma, que não passa de uma Reforma Cosmética na Sala de Jantar; a Classe Média, mesmo que fragmentada em suas gerações, deseja possuir o mesmo sentimento de dignidade, de estabilidade, sonhando com “Milagres” (WEBER, 1977), entre a suas disputas de negociação, manipulação, encontram um elo para manter sua auto-alienação, para manter o rápido efeito catártico da ideia de dignidade,

mantendo seus símbolos de poder, mas, sobretudo, lutando por sua (sobre)vivência: na diegese de *Tudo Bem*, juntam forças para apoiar um outro projeto de país, sem nacionalismos excessivos, sem busca pela manutenção da interesse/soberania nacional, deixando de apoiar a Ditadura Civil-Militar (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 333); como apontado por Mills:

Como os membros das classes médias não têm uma posição pública, as suas posições particulares como indivíduos é que determinam a direção para onde eles se encaminham; mas como indivíduos não sabem para onde ir. Por isso hoje vacilam, confusos e hesitantes em suas opiniões, desordenados e descontínuos em suas ações. Estão preocupados e desconfiados, mas, iguais a muitos outros, não têm um alvo para qual possam fazer convergir suas preocupações e desconfianças. Podem ser politicamente suscetíveis, mas não têm qualquer paixão política. Formam um coro, medrosos demais para protestas, histéricos demais em suas manifestações de aprovação. Constituem uma retaguarda. No futuro imediato, participarão da corrida frenética ao prestígio; num futuro mais distante, seguirão os caminhos do poder, pois, em última análise, o prestígio é determinado pelo poder. No meio-tempo, as novas classes médias estão à venda no mercado político da sociedade americana; qualquer um que pareça bastante respeitável, bastante poderoso, tem probabilidade de comprá-las. Mas, até o momento, ninguém fez uma oferta séria (MILLS, 1976, p. 371).

Este capítulo não discute a Causa (estruturas) para chegar ao efeito, mas sim, através da dinâmica da Classe Social de Estrato Médio, ou seja, do efeito, usa-se a Teoria de Classes para buscar (BLOCH, 2002) possíveis mudanças estruturais de uma sociedade<sup>36</sup>. A partir da interpretação de Jabor e sua correlação com Mills, enriquecido por Benjamin, conclui-se que a Classe Média Brasileira passa por um forte dilema em busca da estabilidade no processo de decomposição do “Milagre” Econômico; esta (sobre)vivência implica na tentativa de manter símbolos de poder. Através da Galvanização Social, do Mercado de Personalidade, identifica-se em Jabor o conflito Geracional que, em um momento de concessão, os sujeitos da *White Collar*, junto a outras Classes Sociais, festejam em êxtase uma “novidade Milagrosa” que os salvará, talvez sabendo que no fundo, as estruturas, autoritárias, burocráticas, plutocráticas, ainda os encarcerarão.

O resultado da abstração a partir de *Tudo Bem* permite, no campo da História, o questionamento da enunciação do uso da Teoria de Classes para referenciar a estrutura da decomposição do “Milagre” Econômico. Em “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, de Fernando A. Novais e João Manuel Cardoso de Mello, não é enunciado as relações entre as “Gerações” de Classe Média, indicando a galvanização das continuidades de uma condição na estrutura do processo histórico, mas sim, uma “Nova” Classe Média, com base na enunciação da Teoria de Classes, indicando um novo arranjo estrutural.

---

<sup>36</sup> As afinidades entre Jabor, Mills e Benjamin para o efeito estrutural nas ações sociais da Classe Média, partindo da representação de Jabor, não implicam que as causas sejam as estruturas definidas por Mills e Benjamin.

Novais, paulista, historiador marxista heterodoxo, “[...] oxigenado por Georg Lukács e Antonio Gramsci” (ARRUDA, 2014), graduado em História pela Universidade de São Paulo (USP), doutor em História pela USP, sua tese: *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777 – 1808)*; “[...] professor aposentado do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP) e atualmente [1998] professor do Instituto de Economia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)” (NOVAIS; SCHWARCZ, 1998, p. 821). Mello, paulista, economista da corrente crítica ao desenvolvimentismo Cepalino e Teoria da Dependência, compreende “[...] o desenvolvimento brasileiro como uma forma específica de desenvolvimento capitalista (tardio)” (SAES; SAES, 2016, p. 49), graduado em direito e doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), um dos fundadores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, defende a tese de *O Capitalismo Tardio*; “[...] professor do Instituto de Economia da Universidade Estadual de Campinas [...]”[1998] (NOVAIS; SCHWARCZ, 1998, p. 821).

A coleção *História da Vida Privada no Brasil*, organizada por Novais, em seu quarto volume, *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* (1998), organizado pela Historiadora brasileira Lilia Moritz Schwarcz, constitui através de seu capítulos, privilegiando a longa duração, a análise da construção de novos e velhos locais, contrastando o embate do moderno e do arcaico no Brasil (SCHWARCZ, 1998). “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, capítulo 9 do volume, trata de uma análise da mudança de sensibilidade que permeava o espírito do desejo do Brasil em se tornar um país de “Primeiro Mundo”, “Civilizado”, “Modernizado” que passa do otimismo, para depois dos anos 1980, ao pessimismo (MELLO; NOVAIS, 1998).

Diante desta preocupação os autores começam por distinguir

[...] os momentos significativos que se estendem do pós-guerra aos nossos dias. Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e urbanização ganham um ritmo acelerado. O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do “modelo” econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas, nesse período (1964 – 79), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário. A partir de 1980 (“a década perdida”), finalmente, a nova realidade se impõe. Malgrado hesitantes tentativas de reinversão, consolida-se nas suas expressões limítrofes (estagnação econômica, superinflação, desemprego, violência, escalada das drogas etc.), nestes dias atuais que vivemos (Ibid, p. 560-561).

O “‘Milagre’ Econômico” é um projeto otimista de modernização brasileira, um dos muitos dentre a procissão ininterrupta de “Milagres” (HOLANDA, 2000) na história brasileira

(MELLO; NOVAIS, 1998), define-se nos momentos iniciais do processo de industrialização. Porém, o período conhecido popularmente como “‘Milagre’ Econômico” remete a 1969 -1973, após a “Revolução de 1964” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 618) e a instituição de uma espécie de “desenvolvimentismo liberal-autoritário” (SAES; SAES, 2016, p. 47), através do “autoritarismo-plutocrático” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 618) (Ditadura):

Como resultado, em vez de a renda das grandes maiorias subir continuamente em compasso com o aumento da produtividade social do trabalho, regulando os demais rendimentos (trabalho de direção e demais funções ligadas ao controle do capital), ocorre o contrário. Ou seja, os rendimentos dos trabalhadores subalternos são comprimidos para abrir espaço simultaneamente para lucros astronômicos e para diferenciação das rendas e do consumo dos funcionários do dinheiro e da nova classe média (Ibid, p. 619).

Neste sentido, a “Nova Classe Média” surge com a disputa de projeto de capitalismo dos vencedores. Foi nesta época que houve a transformação de latifundiários em empresas rurais e um êxodo rural-urbano de aproximadamente 31 milhões de pessoas até os anos 1980, pressionando o mercado de trabalho (Ibid), ocupando empregos de: domésticas, construção civil, ocupação industrial, em linhas gerais, servindo, pautado pela alta diferença de renda, à “Nova Classe Média”. Para esta “Nova Classe Média” surgem novos empregos também: em cargos públicos e privados (nacionais e multinacionais), gerência, diretoria, médios empresários, médicos, bancários, plantonistas, professores, advogados etc. (Ibid), consumindo diversos símbolos de poderes (tipo ideal de sociedade civilizada: Estados Unidos da América) em *Shopping Centers*, SPA’s, Colégios Particulares, empresas de televisão, rádio, Universidades (Ibid), ligados às suas ocupações e estética de *status*.

A mobilidade das Classes Sociais foi a chave para manter um capitalismo plutocrático dinâmico (Ibid), em que a Elite, beneficiando-se economicamente e através dos serviços prestados pela “Nova Classe Média”, necessitava também manter serviços baratos para que mantivessem a continuidade da “auto-alienação” de Classes sob a égide de uma ideia distorcida de democracia-liberal que aprisionava seus membros, beneficiando os ricos privilegiados (Ibid): “O Brasil, que já chocara as nações civilizadas ao manter a escravidão até finais do século XIX, volta a assombrar a consciência moderna ao exibir a *sociedade mais desigual do mundo*. Não é por acaso que o termo *brazilianization* vai se tornando sinônimo de capitalismo selvagem.” (Ibid, p. 633).

Com o fechamento do espaço público político-econômico pelo autoritarismo-plutocrático, com o avanço esmagador da cultura de massas e os símbolos de poder estadunidenses do “capitalismo desenvolvido” ditando o ritmo da sociabilidade (Ibid), o Primeiro Choque do Petróleo (1973/1974) esmaga este movimento: “copiamos tudo menos o

que é essencial: formas de organização capitalista capazes de assegurar um mínimo de capacidade autônoma de financiamento e inovação” (Ibid, p. 646); uma expressão do desejo de modernização e não de modernidade. No final dos anos 1980, o medo e delírio da sociedade brasileira tomou as faces da hiperinflação, desemprego, aumento da dívida externa, perda de acesso ao crédito, perda de acesso ao consumo, levando ao esfacelamento do autoritarismo-plutocrático da “Revolução de 1964”, que progressivamente evidenciava sua violência frente à decomposição do “Milagre” Econômico.

Conclui-se então que Novais e Mello destacam que o período do “Milagre” Econômico perpassa do início da industrialização, por volta de 1945, até o a Crise do Petróleo, que leva a estagnação dos anos 1980, culminando na mudança de sensibilidade moderna brasileira. A partir de 1964, com a instauração da Ditadura (autoritarismo-plutocrático) Civil-Militar, ressoando com uma conjuntura econômica internacional favorável (HERMANN, 2011), o Brasil passou por um forte processo de modernização, que aumentou a urbanização, ampliação dos meios de comunicação de massa, ocupações para todos os estratos sociais, maior divulgação de um estilo de vida baseado nos EUA. Neste momento, há a formação de uma “Nova Classe Média”, o que significa, considerando o debate de Teoria de Classes feito neste capítulo, que há a formação de novas estruturas sociais a partir de 1964 - indicado também pelo uso do conceito de “Revolução de 1964” pelos autores ao longo do texto: “O que há, portanto, é um prolongamento do Estado nascido da ‘Revolução de 1964’, essencialmente plutocrático, primeiro autoritário, depois liberal, porém sempre plutocrático” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 651).

Colocando em perspectiva *Tudo Bem* (TB) e “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna” (CTSM), TB possui um recorte contextual menor, que trata das primeiras reações da Classe Média, fragmentada, após o Primeiro Choque do Petróleo e seu processo de deslocamento de apoio à Ditadura Civil-Militar; um contexto também perpassado em CTSM. Em ambas as narrativas, interpreta-se que existem continuidades de estruturas do final da Ditadura Civil-Militar para a Redemocratização; em Novais e Mello, através da Plutocracia institucionalizada em 1964 e em Jabor, através da busca pela (sobre)vivência e incapacidade de auto-organização de uma ruptura com as estruturas sociais, até mesmo Plutocráticas. Logo, Novais, Mello e Jabor possuem diversas semelhanças; entretanto, sobre o grupo de apoio básico à Ditadura Civil-Militar há diferenças de enunciação: em Jabor, “Classe Média” (e suas Gerações) e, em Novais e Mello, “Nova Classe Média”.

Em características de efeito na dinâmica estrutural, a “Classe Média” de Jabor e a “Nova Classe Média” de Novais e Mello, aproximam-se no tipo de ocupações de trabalho, no apoio

ao projeto de país, na relação com outras Classes Sociais; porém, em termos analíticos, Jabor indica que a Classe Média não é um monólito e que existem continuidades estruturais de processos históricos que transpassam e extrapolam o contexto da Ditadura Civil-Militar. O Golpe Civil-Militar de 1964, na arquitetura teórica indiretamente Weberiana do diretor, não é capaz de gerar uma “Nova Classe”: em 1964 não se consegue gerar uma repercussão tecnológica ou uma transformação econômica que faz com que a esfera econômica tome o centro de discussão na sociedade, pois, neste sentido, as Classes Sociais já existiam no Brasil e, após o Golpe Civil-Militar, as medidas de desenvolvimento econômico se radicalizaram, sem criar novos fundamentos, gerando apenas novas ocupações e mobilidade: um efeito de galvanização social.

Através da análise densa do “entendimento histórico” do objeto (matriz weberiana) desta pesquisa, o qual, distingue-se do objeto e escrita da história, em linguagem e sentido teórico-metodológico, de Novais e Mello (matriz marxista), foi possível, por meio de um breve contraste de natureza, campo e teorias, levantar a possibilidade de questionamento na significação e uso da chave conceitual “Classe Média”, detectando vestígios que levam à possibilidade reflexiva crítica da narrativa histórica monumentalizada sobre gênese da Classe Média, suas fragmentações e dinâmica estrutural da Sociedade Brasileira, não apenas na decomposição do “Milagre” Econômico, mas também na ascensão da Ditadura Civil-Militar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “*Estamos em pleno Mar!*”: análise das continuidades representadas através do conflito Geracional da Classe Média Brasileira na composição alegórica de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), a proposição “*Estamos em pleno Mar!*”, apesar de influenciada por *O Navio Negreiro* (1880), do Poeta Brasileiro Castro Alves, adorna os agudos delírios de crise existencial de Juarez:

**Juarez** (*embriagado*): Atenção! Liquidação Geral! Saiam de dentro das suas cadernetas de poupança! Vistam seus pijamas e vamos pra rua! Liquidação Geral!

**Pedro Penteadado** (*empolgado*): Castro Alves, Juarez! Castro Alves...

**Juarez**: Estamos em pleno Mar! Estamos em pleno Mar! Sua satisfação ou seu dinheiro de volta; como eu não tenho satisfação, eu quero meu dinheiro de volta. Quero meu dinheiro de volta! (TUDO, 1978, 87 min. 56 segs. - 88 min 26 segs.).

Juarez está cercado por firmamentos que envolvem seu passado, presente e futuro, estreitando seu instante “[...] num abraço insano” (ALVES, 2019), deixando-o sufocado em pleno Mar: uma continuidade que transpassa e extrapola seu Ser. Como discutido na “Introdução”, esta monografia foi um começo, que se iniciou sem proposições prévias de resultados, mas sim, descobrindo-se ao longo da realização do procedimento histórico. Do Capítulo I, “Arnaldo Jabor: um ensaio biográfico não autorizado”, resultou-se a construção de um Arnaldo Jabor que teve como musa a Classe Média Copacabanense, tendo como objeto a si (crise de identidade), sua família e o cinema (conflito gerencial). Cabe a crítica aos excertos que serviram como fontes complementares da narrativa desse capítulo, em que Jabor, ao rememorar sua trajetória, demonstra-se contraditório em relação à sua sensibilidade, apontado para uma possibilidade de envenenamento do testemunho (BLOCH, 2002).

No Capítulo II, “*Tudo Bem* (1978) e as representações da Classe Média Brasileira”, nos excertos em que Jabor narra a concepção de *Tudo Bem* (1978) agravam-se as contradições de sensibilidades, como, por exemplo: a exagero em demonstrar a velocidade e autonomia da escrita do argumento, quando a situação central do filme, “A Reforma”, foi desenvolvida apenas em parceria de escrita criativa do roteiro com Leopoldo Serran; há uma tentativa de Jabor supervalorizar-se através de um *marketing* caricato, evidenciando uma atmosfera social particular (Ibid), comunicando uma sensibilidade de disputa, (sobre)vivência, podendo ser entre si ou entre seu meio, para exaltar sua importância; uma luta de uma personalidade de Classe Média contra a angústia do devir do esquecimento. Após as análises da constituição de *Tudo Bem* até seu lançamento em 1978, foram desconstruídos signos (personagens), situação central e plano-sequência, resultando em características, a partir do conflito Geracional, que indicavam

continuidade entre as Gerações de Classe Média Brasileira através da ideologia (BARTHES, 1987) *White Collar* (MILLS, 1976).

Ainda neste capítulo, há dois destaques críticos a serem feitos: 1) *Tudo Bem*, uma alegoria nacional familiar, tem como propriedade discutir a situação do conflito de Classes Sociais no Brasil, entretanto, é demonstrado que as influências de Jabor para compor sua alegoria são baseadas no Rio de Janeiro, especificamente em Copacabana; logo, há uma generalização do Brasil, típico do ato de representar/alegorizar, porém reduz as tensões da Classe Média Brasileira às tensões da Classe Média Copacabanense. 2) Considerando a nota 13, do Capítulo I, há a omissão da representação da elite orgânica da burguesia nacional industrial urbana, apesar de existir a representação financeira-industrial multinacional, através da *Declair*; como o teórico do cinema belga Jean-Claude Bernardet aponta, “[...] a burguesia industrial é tabu, e os cineastas brasileiros tomarão os devidos cuidados para que ela não seja posta em questão nos filmes” (BERNARDET, 1978, p. 36), sendo um possível indicativo para, Jabor, transpassado pelas angústias da Classe Média, que, ao representar-se na tela, encontra dificuldades em “[...] colocar problemas a si própria” (Ibid, p. 38).

Por fim, no Capítulo III, “*White Collar*: indicativo de continuidades presente nas Gerações de Classe Média Brasileira durante a decomposição do ‘Milagre’ Econômico” resulta-se que: a hermenêutica dos vestígios do “entendimento histórico” (ROSENSTONE, 2010, p. 226) de *Tudo Bem* alinham-se à Teoria de Classes baseada no Sociólogo Estadunidense Charles Wright Mills, um Weberiano. Através da operação historiografia partindo deste objeto fílmico, em contraste com “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna” (1998), do Historiador Brasileiro Fernando A. Novais e do Economista Brasileiro João Manuel Cardoso de Mello, historiografia de matriz Marxista, valida-se e verifica-se que mesmo com a decomposição do “Milagre” Econômico Brasileiro, existem continuidades no processo histórico da Ditadura Civil-Militar à Redemocratização; entretanto, as divergências teóricas apontam para uma fragmentação da Classe Média Brasileira e continuidades de estrutura anteriores ao Golpe Civil-Militar de 1964, presentes em Jabor.

Neste sentido, *Tudo Bem*, é um documento fílmico instigante para pensar as rupturas e continuidades presentes na segunda metade do século XX no Brasil, devido à sua composição teórica que possui outras ferramentas para interpretar a realidade brasileira e de suas Classes Sociais, apesar da ênfase diegética na Classe Média.

## REFERÊNCIAS

### *Anais de eventos:*

BOURDIEU, Pierre. What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups. *In: Symposium of Gender, Age, Ethnicity and Classe: Analytical Constructs or Folk Categories?*, 1987, Chicago. Disponível em: <https://bit.ly/2SVTxKV>. Acesso em: 13/07/2018.

### *Artigos científicos:*

ARRUDA, José Jobson de Andrade. Fernando Novais: um marxista pascaliano?. **Economia e Sociedade**, v. 24, n. 1, set, 2014. <https://doi.org/10.1590/1982-3533.2015v24n1art8>

BRUM, Alessandra Souza Malett. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano. **Revista Estudos Históricos**, v. 26, n. 51, p. 193-212, jan, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0103-21862013000100011>

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. **Revista Brasileira de História**, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>

OHNO, Mariani. Um olhar poético sobre a desigualdade brasileira: fábula ou mitt hem är Copacabana. **Escola de Comunicação e Artes, USP**, 2012.

RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e as novas perspectivas de interpretação. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 2, p. 1-11, abril/maio/junho, 2006.

SAES, Alexandre Macchione; SAES, Flávio A. M. de. O pensamento econômico Brasileiro no século XX: Uma Breve Nota Sobre as Principais Tendências e Rupturas. **Boletins Informativos FIPE**, p. 44-52, mar, 2016.

### *Capítulos de livros:*

ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. Entrevista com o cineasta. *In: ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Org.). Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p. 8-37.

ALLEN, Richard; SMITH, Murray. Teoria do cinema e filosofia. *In:* RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Senac, 2005, p. 71-112.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; WEIS, Luiz. Carro-zero e Pau de Arara: O cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In:* NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 319-409.

ARENDT, Hannah. As esferas públicas e privadas. *In:* \_\_\_\_\_. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 31-89.

BARTHES, Roland. O que é a Crítica. *In:* \_\_\_\_\_. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 157-164.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. *In:* OBRAS ESCOLHIDAS DE WALTER BENJAMIN. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERQUÓ, Elza. Arranjos Familiares no Brasil: uma visão demográfica. *In:* NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 411-438.

BERNARDET, Jean-Claude. A hora e a vez da Classe Média. *In:* \_\_\_\_\_. **Brasil em tempo de cinema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 85-137.

\_\_\_\_\_. Marginalismo. *In:* \_\_\_\_\_. **Brasil em tempo de cinema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 35-50.

BRAGA, Rubem. Ai de ti, Copacabana. *In:* \_\_\_\_\_. **Ai de ti, Copacabana.** Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 50-51.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de Autoria. *In:* RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Senac, 2005, p. 281-294.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. *In:* \_\_\_\_\_. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 56-108.

\_\_\_\_\_. Fazer com: Usos e táticas. *In:* \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 91-106.

DAHRENDORF, Ralf. Prefácio Primeira Edição Alemã. *In:* \_\_\_\_\_. **As classes e seus conflitos na sociedade industrial.** Brasília: Editora Unb, 1982, p. 5-8.

DAYAN, Daniel. O código tutor do cinema clássico. *In:* RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Senac, 2005, p. 321-338.

DREIFUSS, René Armand. Conclusão. *In:* \_\_\_\_\_. **1964: A conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classes.** Petrópolis: Editora Vozes, 1981, p. 481-489.

EICHBAUER, Helio. Depoimentos. *In:* ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública.** Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p. 207-210.

FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. *In:* NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13-61.

FREIRE, Rafael de Luna. Encontro marcado: Arnaldo Jabor e Nelson Rodrigues. *In:* ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública.** Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p. 45-53.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Efeito Sensível-Moral da Cor. *In:* \_\_\_\_\_. **Doutrina das Cores.** São Paulo: Nova Alexandria, 2011, p. 137-169.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética: Ideia e o Ideal. *In:* OS PENSADORES. **Hegel.** São Paulo: Editora Abril, 1974, p. 83-209.

HELLER, Agnes. Individualidades, conhecimento dos homens, conhecimento de si próprio, autobiografia. *In:* \_\_\_\_\_. **O Homem do Renascimento.** Lisboa: Editorial Presença, 1982, p. 163-201.

HERMANN, Jennifer. Auge e Declínio do Modelo de Crescimento com Endividamento: O II PND e a Crise da Dívida Externa (1974-1984). *In:* CASTRO, Lavinia Barros de; GIAMBIA,

Fabio; HERMANN, Jennifer; VILLELA, André. (Org.). **Economia Brasileira Contemporânea (1945-2010)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 73-95.

\_\_\_\_\_. Reformas, Endividamento Externo e o “Milagre” Econômico (1964-1973). *In*: CASTRO, Lavinia Barros de; GIAMBIA, Fabio; HERMANN, Jennifer; VILLELA, André. (Org.). **Economia Brasileira Contemporânea (1945-2010)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 49-72.

JABOR, Arnaldo. Apresentação. *In*: \_\_\_\_\_. **Amigos Ouvintes**. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2009, p. 7-8.

\_\_\_\_\_. Nelson Rodrigues comenta a derrota do Brasil. *In*: \_\_\_\_\_. **A invasão das salsichas gigantes e outros escritos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 114-117.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. América Portuguesa e Índias de Castela. *In*: \_\_\_\_\_. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 383-406.

LUKÁCS, György. A Consciência de Classe. *In*: BERTELLI, A. R.; PALMEIRA, M. G. S.; VELHO, O. G.. (Org.). **Estrutura de classes e estratificação social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 11-60.

MARIE, Michel. Cinema e Linguagem. *In*: AUMONT, Jacques; et al. (Org.). **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 2012, p. 153-222.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. *In*: SILVA, Marcos (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

MARTIN, Marcel. Os elementos fílmicos não específicos. *In*: \_\_\_\_\_. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dina livros, 2005, p. 71-93.

\_\_\_\_\_. O papel criador da câmera. *In*: \_\_\_\_\_. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dina livros, 2005, p. 37-70.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. *In*: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559- 658.

MILLS, C. Wright. Observações críticas. *In:* \_\_\_\_\_. **Os Marxistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 111-139.

NOVAIS, Fernando A (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). Sobre os autores deste volume. *In:* \_\_\_\_\_. **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 821.

\_\_\_\_\_. “Sobre o coordenador da coleção”. *In:* \_\_\_\_\_. **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 821.

PATRIOTA, Rosangela. Antonio Fagundes ou estratégias para a composição de uma narrativa biográfica. *In:* \_\_\_\_\_. **Antonio Fagundes no palco da história: um ator**. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 17-54.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do Cinema Brasileiro. *In:* \_\_\_\_\_. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda, 1987, p. 299-397.

ROCHA, Glauber. Tudo Bem 78. *In:* \_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981, p. 423-428.

ROSENSTONE, Robert A. Os filmes na história. *In:* \_\_\_\_\_. **A história nos filmes/Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 225-248.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução: sobre semelhanças e diferenças. *In:* NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-10.

SIMMEL, Georg. Da essência da Cultura. *In:* BUENO, Arthur (Org.). **O conflito da cultura moderna e outros escritos**. São Paulo: Editora Senac, 2013, p. 77-87.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. *In:* COHN, Gabriel (Org.). FERNANDES, Florestan (Coord.). **Weber – Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1999, p. 79-127.

\_\_\_\_\_. Classe, *status*, partido. *In:* BERTELLI, A. R; PALMEIRA, M. G. S.; VELHO, O. G.. (Org.). **Estrutura de classes e estratificação social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 61-83.

XAVIER, Ismail. A Alegoria Histórica. *In*: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

\_\_\_\_\_. Vícios privados, catástrofes públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor. *In*: ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p. 64-98.

*Dissertações:*

FALLEIROS, Marister Vasques. **A crônica de Arnaldo Jabor: Uma proposta de leitura**. 2005. 115 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

*Documentos jurídicos:*

BRASIL. Certificado de Censura nº 97.146 de abril de 1978. **Departamento de Polícia Federal**. 11/04/1978. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0020007C00401>. Acesso em: 25/02/2019.

\_\_\_\_\_. Encaminhamento nº 31.503 de abril de 1978. \_\_\_\_\_. 11/04/1978. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0020007C00501>. Acesso em: 25/02/2019.

\_\_\_\_\_. Parecer nº 1.038 de abril de 1978. **Departamento de Polícia Federal, Superintendência regional do RJ, Serviço de Censura e Diversidades Públicas** Rio de Janeiro, 10/04/1978. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0020007C00601>. Acesso em: 25/02/2019.

\_\_\_\_\_. Parecer nº 1.260 de abril de 1978. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 11/04/1978. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0020007C00301>. Acesso em: 25/02/2019.

BRASIL. *LDB: Lei de diretrizes e bases da educação nacional*. Brasília: Senado Federal, 2018.

*Revistas:*

MONTEIRO, Ronald. O verdadeiro artista tem que aguentar firme. **Revista Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n. 17, 1970. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-17/>. Acesso em: 25/02/2019.

OLIVEIRA, Marhel Darcy de; PEREIRA, José Haroldo. Arnaldo Jabor e “Tudo Bem”. **Revista Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n.30, 1978. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-30-2/>. Acesso em: 25/02/2019.

*Filmes:*

**A FALECIDA**. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Cinematográficas Meta Ltda, 1965. (96 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SX0oebMhiuw>. Acesso em: 25/02/2019.

**A OPINIÃO Pública**. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Verba S.A.; Film-Indústria, 1967 (78 min.).

**ARNALDO Jabor**. Direção de Marcus Vinicius Cezar. Rio de Janeiro: Versátil Home Stúdio, 2006 (32 min.).

**ARNE Sucksdorff**: uma vida documentando a vida. Direção de Bárbara Fontes. Mato Grosso: Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura, 2002. (33 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5u6N3-AkmZg&t=1584s>. Acesso em: 18/12/2018.

**ASDRÚBAL Trouxe o Trombone (1 temp., 13 eps.)**. Direção de Hamilton Vaz Pereira. Rio de Janeiro: Gog & Magog, Casé Filmes, 2017.

**CINEMA Novo**. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Zdf, 1967 (30 min.).

**GAROTA de Ipanema**. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1967 (89 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w88xFEYt1iE&t=1852s>. Acesso em: 25/02/2019.

**QUANTO tempo tem o tempo**. Direção de Adriana L. Dutra. Rio de Janeiro: Riofilme, 2015. (75 min.).

**TERRA em Transe**. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filme; Difilme, 1967 (108 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4&t=1279s>. Acesso em 25/02/2019.

**TUDO Bem (1978)**. Direção de Oceano Vieira de Melo. Rio de Janeiro: Versátil Home Stúdio, 2006, (3 min.).

**TUDO Vai Bem.** Direção de Jean-luc Godard, Jean-Pierre Gorin. São Paulo: Silver Screen Collection, 1972 (95 min.).

*Jornais:*

BRANCO, Ivo. Arnaldo Jabor - Parem de se lamentar!. **Folhetim.** Rio de Janeiro, 04 mar. 1973.

FASSONI, Orlando L. A ópera do Brasil. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 10 mar. 1979.

É PRECISO ver as luzes no fim do túnel. **Veja.** São Paulo, 25 out. 1978.

FERREIRA, Fernando. O bonequinho viu. **O Globo.** Rio de Janeiro, 25 out. 1978.

\_\_\_\_\_. Tudo Bem. **O Globo.** Rio de Janeiro, 22 out. 1978.

GASTAL, Ney. Tudo Mal. **Correio do Povo.** Porto Alegre, 12 nov. 1978.

JABOR tenta síntese do Brasil em “Tudo Bem”. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 25 fev. 1979.

*Livros:*

ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública.** 2.ed. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007.

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto.** 1.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BERTELLI, A. R.; PALMEIRA, M. G. S.; VELHO, O. G.. (Org.). **Estrutura de classes e estratificação social.** 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BLOCH, Marc. **Apologia da Historia ou o Ofício do Historiador.** 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** 2.ed. Algés: Memória e Sociedade, 2002.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem.** 1.ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora.** 1.ed. São Paulo: Atual, 1986.

JABOR, Arnaldo. **O Malabarista**. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

JABOR, Arnaldo; SERRAN, Leopoldo. **Tudo Bem**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose/O Veredicto**. 1.ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MILLS, C. Wright. **A Nova Classe Média (White Collar)**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. 1.ed. São Paulo, EDUSC, 2002.

VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Observações Filosóficas**. 1.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

*Monografias:*

ALVES, Susiane Araújo. **História e Literatura: Uma análise de Bar Don Juan (1971) de Antônio Callado**. 2003. 124 p. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

*Objeto:*

**TUDO Bem**. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Embrafilme; Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978 (111 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aAtFNRYeKII>. Acesso em: 25/02/2019.

*Sites:*

ALMEIDA, Carlos Elí de. “**Declaração nazista de Lars Von Trier choca o Festival de Cannes**”. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/declaracao-nazista-de-lars-von-trier-choca-o-festival-de-cannes/>. Acesso em: 15/02/2019.

ALVES, Castro. “**O Navio Negroiro**”. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CastroAlves/navionegroiro.htm>. Acesso em: 21/02/2019.

ARAÚJO, Felipe. “**Arthur Rimbaud**”. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/arthur-rimbaud/>. Acesso em: 02/11/2018.

**CARNAVAL** - **Claudio Edinger**. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/Carnaval.html?id=YgFPAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Carnaval.html?id=YgFPAAAAMAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 06/03/2018.

ECO, Umberto. “**The Art of Fiction No. 197**”. 2008. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/5856/umberto-eco-the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco>. Acesso em: 21/02/2019.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. “**Arnaldo Jabor**”. 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6960/arnaldo-jabor>. Acesso em: 20/02/2018.

GAMA, Cláudio Márcio Araújo da. “**Crise: a reação neoliberal dos anos 80**”. 2011. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/artigos/economia-e-financas/crise-a-reacao-neoliberal-dos-anos-80/60683/>. Acesso em: 12/02/2019.

JABOR, Arnaldo. **Adeus**. 2017. Disponível em: <http://www.arnaldojabor.com.br/artigo/adeus/140>. Acesso em: 25/02/2019.

\_\_\_\_\_. **As Ilusões Perdidas**. 2016. Disponível em: <http://www.arnaldojabor.com.br/artigo/as-ilusoes-perdidas/100>. Acesso em: 25/02/2019.

\_\_\_\_\_. **Minha Avó**. 2015. Disponível em: <http://www.arnaldojabor.com.br/artigo/minha-avo/68>. Acesso em: 25/02/2019.

**O LIVRO dos sentimentos**. Disponível em: <http://editoraguardachuva.com.br/loja/livros/o-livro-dos-sentimentos/>. Acesso em: 06/03/2018.

TRINCHEIRA MULTIPOLAR. “**Rio de Janeiro: Zonas e Bairros de destaque**”. 2014. Disponível em: <http://trincheiramultipolar.blogspot.com/2014/10/rio-de-janeiro-zonas-e-bairros-de.html>. Acesso em: 14/12/2018.

**TUDO Bem (1978)**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0185733/>. Acesso em: 08/12/2019.

*Vídeos:*

**ARNALDO Jabor no Roda viva - 15/09/2014.** Roda Viva. São Paulo: Tv Cultura, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SPOMSFTq-TU>. Acesso em: 25/02/2019.

**ARNALDO Jabor no Roda Viva - 30/12/1991.** Roda Viva. São Paulo: Tv Cultura, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bO34O5WEWU>. Acesso em: 28/02/2018.

**INTRODUCTION to United States Sociology (C. Wright Mills): Professor Colin Samson.** University Of Essex, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fuU59V9qvT4&t=1344s>. Acesso em: 25/02/2019.

**JABOR na "digitalidade".** Arnaldo Jabor, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fWnHqLtW\\_po](https://www.youtube.com/watch?v=fWnHqLtW_po). Acesso em: 06/03/2018.

**VÍDEO homenagem Arnaldo Jabor.** Festival de Cinema de Miami, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4zxr47Vilw>. Acesso em: 01/03/2018.