

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA SOCIAL

GABRIEL MARQUES FERNANDES

CLASSE MÉDIA BRASILEIRA: AFETOS DO CONSERVADORISMO – UM ESTUDO A
PARTIR DE *TUDO BEM* (ARNALDO JABOR, 1978)

Uberlândia, MG

2022

GABRIEL MARQUES FERNANDES

CLASSE MÉDIA BRASILEIRA: AFETOS DO CONSERVADORISMO – UM ESTUDO A
PARTIR DE *TUDO BEM* (ARNALDO JABOR, 1978)

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Acadêmico em História Social, do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/INHIS/UFU), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Uberlândia, MG

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFUcom
dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F363 2022	Fernandes, Gabriel Marques, 1996- Classe Média Brasileira [recurso eletrônico] : Afetos do Conservadorismo - um estudo a partir de "Tudo Bem" (Arnaldo Jabor, 1978) / Gabriel Marques Fernandes. - 2022. Orientador: Alcides Freire Ramos. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.128 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. História. I. Ramos, Alcides Freire, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em História. III. Título. CDU: 930
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, ata 1, PPGHI				
Data:	Vinte e um de fevereiro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:12
Matrícula do Discente:	12012HIS003				
Nome do Discente:	Gabriel Marques Fernandes				
Título do Trabalho:	Classe Média Brasileira: Afetos do Conservadorismo - um estudo a partir de Tudo Bem (Arnaldo Jabor, 1978)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Filmes históricos brasileiros da década de 1990 - um olhar atento para o processo de globalização				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: André Luis Bertelli Duarte (UFU), Rosangela Patriota Ramos (UPM) e Alcides Freire Ramos orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Alcides Freire Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 21/02/2022, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luis Bertelli Duarte, Professor(a) do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico**, em 21/02/2022, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 21/02/2022, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3254553** e o código CRC **70B6686C**.

GABRIEL MARQUES FERNANDES

CLASSE MÉDIA BRASILEIRA: AFETOS DO CONSERVADORISMO – UM ESTUDO A
PARTIR DE *TUDO BEM* (ARNALDO JABOR, 1978)

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Acadêmico em História Social, do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/INHIS/UFU), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Uberlândia - MG, 21 de fevereiro de 2022

Banca Examinadora:

Alcides Freire Ramos, Dr. (UFU)

Rosangela Patriota Ramos, Dra. (UPM)

André Luís Bertelli Duarte, Dr. (ESEBA/UFU)

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é resultado de 24 meses intensos de pesquisa na condição de isolamento social devido à Pandemia de COVID-19. Durante esse tempo, tive contato, em sua maioria esmagadora, virtual, com diversas pessoas que contribuíram, de múltiplos modos, para existência e expressão de minhas reflexões

Inicialmente, gostaria de agradecer à minha família, meu pai Hélio e minha mãe Ana Luisa, que, ao longo deste Mestrado Acadêmico, fundamentaram, emocionalmente e estruturalmente, o espaço doméstico para que eu pudesse realizar as atividades de ensino, pesquisa e extensão de forma remota da melhor maneira possível, sempre compreendendo as necessidades do trabalho, sendo os únicos contatos presenciais que tive desde março/2020. Esta pesquisa, sem dúvidas, também é de vocês e de nossas gatas.

Agradeço à Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos, pois, sem seu convite para que eu integrasse o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), vendo algo que eu ainda não tinha descoberto em mim, indicando-me o tema/objeto desta pesquisa, ainda durante minha graduação em História na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 2016, com certeza não chegaríamos neste texto. Destaco, ainda, que a Professora Rosangela, como componente da Banca de Qualificação deste trabalho, fez comentários decisivos a respeito do estilo de escrita, da estrutura do texto e das ferramentas teórico-metodológicas utilizadas, potencializando a qualidade da Dissertação; e, como componente da Banca de Defesa, enfatizou ajustes necessários a serem realizados para amplificar a comunicação de meu trabalho - além de proferir gentis palavras que me emocionaram.

Agradeço ao Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte, também componente da Banca de Qualificação, que me acompanha desde as acaloradas reuniões do NEHAC, pelos comentários cirúrgicos sobre o estilo da minha escrita, argumentos do texto e ferramentas teórico-metodológicas utilizadas, contribuindo, sem dúvidas, para limar e engajar as ideias da presente Dissertação. Além disso, o Professor André, após o exame, gentilmente avaliou minha estratégia de organização para incorporação das sugestões da Qualificação, compartilhando conselhos importantes para a etapa. Como componente da Banca de Defesa, agradeço-o pelos comentários provocativos que iniciaram profícuos debates.

Agradeço ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, meu orientador. Não há como pensar minha incursão em História-Cinema sem lembrar do Professor Alcides, que está presente em meu processo formativo desde quando entrei na graduação em História, em 2015, na disciplina “História Antiga do Mundo Grego”; ele me orientou em duas Iniciações Científicas,

no TCC e, agora, no Mestrado. Como orientador, principalmente neste conturbado período de isolamento social, o Professor Alcides nunca se fez distante de meu cotidiano, sempre com conversas instigantes, corriqueiras e bem-humoradas, me estimulando, sem ser coercitivo, a participar de eventos, enviar manuscritos para publicações e a desenvolver, de forma livre e autônoma, meus pensamentos, preparando-me para receber críticas – afinal, não há ciência sem elas.

Ao longo da pesquisa, para além da interlocução com o Professor Alcides, dialoguei com colegas de trabalho e amigos de múltiplas áreas.

Agradeço a todos os eventos que participei desde 2019 – momento que pensava meu pré-projeto de Mestrado. Não citarei o nome dos envolvidos, para não cometer o erro de esquecer algum, mas segue, para registro, os importantes espaços que circulei realizando comunicações orais: IX Semana de História da UFTM (2019), I Colóquio "Cultura em Trânsito" (UFU, 2019), 1ª Jornada Nacional Reflexões Cotidianas (UFU, 2020), História e Cinema: Representações de Negritude na Sétima Arte (UFU, 2020), ANPUH-PA (UFPA, 2020), I Jornada Online de Estudos Históricos (UFTM, 2020), 31º Simpósio Nacional de História – História, Verdade e Tecnologia (UERJ/UVA, 2021), I Congresso Internacional de Estudos das Diferenças & Alteridade: Identidades Fraturadas, Memória Cultural e Processos Diaspóricos/I Seminário Internacional da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas Contemporâneas: As Ciências Humanas no Olho do Furacão (UFMS, 2021) e XVI Edição da Semana de História da Universidade Federal de Uberlândia – O Outono de Clío: o fim da história como conhecemos? Vestígios, Revoltas e Transformações (2021).

Agradeço, nominalmente, aos colegas das disciplinas de “Estudos Alternativos em Linguagens, Estética e Hermenêutica” e “Seminários de Pesquisa em Linguagens, Estética e Hermenêutica”, Mariana Rezende Machado e Miguel Lucio dos Reis, que contribuíram intensamente para a formulação do projeto de pesquisa e estrutura do Relatório de Qualificação.

Agradeço ao Pedro Henrique Rodrigues de Barros, meu amigo desde a graduação, que enfrentou, comigo, a jornada de fazer o Mestrado Acadêmico em tempos de Pandemia. Dividimos o anseio de todo o processo seletivo até o momento de escrita da Dissertação, passando pelo drama da ausência do acesso físico às bibliotecas e aos arquivos, pelos impactos mentais do isolamento social e dos acontecimentos políticos do país, para além da interlocução entre nossas pesquisas por meio de acalorados debates. Pedro, com sua perspicácia, com certeza, contribuiu não só para esta Dissertação, mas para minha apuração da função social do historiador.

Agradeço ao Magnun Vieira Barbosa, também meu amigo desde a graduação, confidente diário, que acompanhou de perto a germinação desta pesquisa, desde minhas Iniciações Científicas até o presente momento, compartilhando comigo diversas ideias que discutimos, entusiasmados, durante os anos. Magnun, para além de ser um pesquisador exímio, que realizou diversos projetos ao longo de 2020, os quais tive o prazer de participar, para além de ouvir, incansavelmente, meus extensos devaneios de leituras e escrita, amparou-me, empaticamente, nesta passagem árdua do Mestrado, que se tornou mais complexa com a Pandemia, estando sempre disposto a conversar.

Agradeço à Maria Luiza Nogueira da Silva que, no ano de 2021, aumentou, drasticamente, sua presença em meu cotidiano. Salvo seu companheirismo, Maria leu, por completo, todos os meus escritos do Relatório de Qualificação, destacando questões fundamentais para a fluidez do texto, ajudando-me a perceber como minhas ideias estavam sendo recebidas por não-historiadores. Sem ela, meus escritos seriam demasiadamente herméticos.

Não poderia obliterar desses agradecimentos os anônimos da *internet*: técnicos que mantiveram ativos os *sites*, bibliotecas, repositórios, lojas e arquivos consultados ao longo desta pesquisa. Relembro, também, pessoas que me ajudaram na busca por fontes e bibliografias: o jornalista Sandro Moser, Paulo Sérgio, dono da Vídeo Connection Comércio e Locação Ltda. (locadora de VHS e DVDS em São Paulo – SP), e a equipe da Versátil Home Vídeo, por me ajudarem a ter acesso às diferentes versões audiovisuais de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978); e ao Prof. Dr. Alberto da Silva, por gentilmente me enviar seu livro, fruto de sua tese de doutorado, a respeito do cinema de Arnaldo Jabor. Nesse ensejo, também deixo meu imenso agradecimento ao Prof. Dr. Thiago Bruno Caparelli, que, de forma atenciosa e paciente, me ajudou a recuperar todos os arquivos salvos do Mestrado Acadêmico, perdidos em um problema técnico em meu *notebook* em meados de 2020.

Pela minha formação, nesses dois anos, agradeço todos os Professores(as), colegas e técnicos do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHI) da UFU, destacando, especialmente, as secretárias Renata Andrade e Gizele Medeiros, que sempre responderam, prontamente, minhas dúvidas.

Pela consecução do tema/objeto desta pesquisa, agradeço ao cineasta, literato e jornalista Arnaldo Jabor (*in memoriam*), que faleceu poucos dias antes de minha defesa. Não cheguei a conhecê-lo pessoalmente; entretanto, possuo uma grande dívida intelectual com sua produção artística - sem ela não existiria esta dissertação.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar, integralmente, esta pesquisa.

Esta força reacionária que atua no seio das massas manifesta-se sob a forma geral de medo da responsabilidade e medo da liberdade. [...]. Esse medo encontra-se profundamente enraizado na constituição biológica do homem contemporâneo. Mas esta constituição não é inata no homem, como acredita o fascista típico: ela resulta da evolução histórica e, por isso, é suscetível de ser modificada fundamentalmente.

(Wilhelm Reich, *Psicologia de Massas do Fascismo*)

A "sexualidade" não poderia ser mais que a função biológica de expansão "para fora do eu", do centro em direção à periferia. Por seu lado a angústia não seria senão a direção inversa, [...], da periferia para o centro, "de volta para o eu". [...] Só a satisfação que é livre de sentimentos de culpa não é prejudicial à saúde do indivíduo.

(Wilhelm Reich, *A Função do Orgasmo*)

RESUMO

Esta dissertação tem como premissa investigar, historicamente, a classe média brasileira a partir do estudo dos recursos ficcionais de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978). O filme, dialogando com os efeitos da decomposição do “Milagre” Econômico no Governo Ernesto Geisel, durante a abertura política, após a Crise Petrolífera Mundial (1973-1979), constrói uma narrativa psicossocial, apresentando a situação de Juarez, patriarca da Família Barata, que, atordoado por seus problemas financeiros, passa a ser assombrado pelos Fantasmas de um Integralista, de um Industrial e de um Poeta, fazendo-o autorizar o início da reforma em sua sala de jantar, engajada por sua esposa, Elvira, desgastando a relação entre os trabalhadores no microcosmo de seu apartamento, levando essa classe média a deixar seu nacionalismo, o apoio à Ditadura Civil-Militar, de lado e conciliar-se com o multinacional, Bill Thompson, possível futuro noivo de Vera Lúcia e chefe de Zé Roberto, filhos do casal. Questiona-se: qual é a forma e a causa do comportamento da classe média nesse tema/objeto? Para sanar o objetivo e problema desta pesquisa, usou-se como ferramenta teórico-metodológica a Estética da Recepção em uma interconexão entre História, Cinema e Psicologia Social. Concluiu-se que parcela da classe média possui um comportamento conservador gestado pelos afetos da Angústia, Culpa e Medo advindos de um aparelho psíquico acometido pelo caráter neurótico regularizado por um projeto de país Católico, Capitalista e Colonial.

Palavras-chave: *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978). Classe Média Brasileira. Psicologia Social. Estética da Recepção. História-Cinema.

ABSTRACT

This dissertation has as a premise to investigate, historically, the Brazilian middle class from the study of the fictional resources of *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978). The film, dialoguing with the effects of the decomposition of the Economic “Miracle” in the Ernesto Geisel Government, during the political opening, after the World Oil Crisis (1973-1979), builds a psychosocial narrative, presenting the situation of the Juarez, patriarch of the Cheap Family, who, stunned by his financial problems, happens to be haunted by the Ghosts of an Integralist, an Industrialist and a Poet, making him authorize the start of the renovation in his dining room, engaged by his wife, Elvira, wearing out the relationship between the workers in the microcosm of his apartment, leading that middle class to leave their nationalism, support for the Civil-Military Dictatorship, aside and reconcile with the multinational, Bill Thompson, possible future fiancé of Vera Lucia and boss of Zé Roberto, children of the couple. The question is: what is the form and cause of the behavior of the middle class in this theme/object? To solve the objective and problem of this research, of Reception was used as a theoretical-methodological tool in an interconnection between History, Cinema and Social Psychology. It was concluded that part of the middle class has a conservative behavior gestated by the affections of Anguish, Guilt and Fear from a psychic apparatus affected by the neurotic character regularized by a project of Catholic, Capitalist and Colonial country.

Keywords: *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978). Brazilian Middle Class. Social Psychology. Aesthetics of Reception. History-Cinema

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Juarez Ramos Barata.....	38
Figura 2 - Café da Manhã (Na mesa: Vera Lúcia, Juarez, Elvira e Zé Roberto / Na janela: Zeca Maluco e Washington).....	42
Figura 3 - As obras estão de vento em popa (Zezé, Washington, Juarez e Síndico).....	49
Figura 4 - Zezé se arrumando (Aparecida de Fátima e Zezé)	49
Figura 5 - Tá vendo, Eliete? (Prostitutas e Zezé)	50
Figura 6 - You are... (Convidados, Juarez, Thompson, Vera Lúcia, Síndico e Zé Roberto)...	54
Figura 7 - Gol em Copacabana! (Juarez, Bill Thompson, Vera Lúcia, Síndico e Zé Roberto)	55
Figura 8 - Tem uma festa aqui hoje! (Aparecida de Fátima, Zé Roberto, Elvira, Juarez, Operário e Vera Lúcia).....	57
Figura 9 - Juarez e seus Fantasma (Industrial, Poeta, Integralista e Juarez).....	60
Figura 10 - Avó de Elvira (Elvira, Avó Morta e Vera Lúcia)	63
Figura 11 - Avós de Elvira	64
Figura 12 - “Como é que você foi abandonar tua família, Juarez?” (Alarico, Giacometti, Penteado, Juarez e Elvira)	67
Figura 13 - “Amor é fogo que arde sem se ver...” (Alarico, Giacometti, Penteado, Juarez e Elvira).....	67
Figura 14 - “É assim que você paga o meu sacrifício para manter nossa família esses anos todos?” (Alarico, Giacometti, Penteado, Juarez e Elvira)	68
Figura 15 - Goodbye (Juarez).....	71
Figura 16 - “É, tem razão” (Alarico e Juarez)	71
Figura 17 - “Liquidação Geral!” (Penteado e Juarez)	74
Figura 18 - Ombro esquerdo de Bill Thompson, Fantasma (Zé Roberto, Zezé, Síndico, Vera Lúcia, Alarico, Giacometti, Thompson, Juarez, Elvira e Convidados).....	76
Figura 19 - Argumento de Tudo Bem (1976).....	85
Figura 20 - Espectadores do Funeral	156
Figura 21 - Waleska Krupskaia	161
Figura 22 - Para onde ir?	173

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	25
2	“É ASSIM QUE VOCÊ PAGA O MEU SACRIFÍCIO PARA MANTER A MINHA FAMÍLIA ESSES ANOS TODOS?”: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DE <i>TUDO BEM</i>	35
2.1	Prólogo, Três Atos e Epílogo	37
2.2	Os Fantasmas de Juarez Ramos Barata	59
2.3	Hipótese: <i>Tudo Bem</i> , uma psicologia social	77
3	DAS RECEPÇÕES: INVESTIGAÇÃO DA HISTORICIDADE DE <i>TUDO BEM</i> . 79	
3.1	Intepretações autojustificadoras	82
3.2	Intepretações dos críticos especializados.....	106
3.3	A historicidade de <i>Tudo Bem</i>	128
4	AFETOS DO CONSERVADORISMO: A PSICOLOGIA SOCIAL DE JUAREZ RAMOS BARATA	131
4.1	<i>Psique</i> : entre o Integralista, o Industrial e o Poeta	137
4.2	A repressão de Waleska Krupskaia	157
4.3	Angústia, Culpa e Medo.....	176
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	BIBLIOGRAFIAS	183
	FONTES	189

1 INTRODUÇÃO

Minha relação com *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978)¹, tema/objeto desta pesquisa, não é recente. Nunca fui cinéfilo ou, até mesmo, antes de ingressar na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na graduação em História, um entusiasta do cinema brasileiro. Para ser sincero, até 2015, o nome “Arnaldo Jabor” ecoava em algumas de minhas memórias² mais remotas vinculadas às Manifestações de junho/julho de 2013 e nada mais.

Não participei das jornadas ativamente; as pautas não me sensibilizaram. Porém, talvez tenha sido ali, naquele fervor, que meu interesse de estudo sobre a classe média brasileira surgiu. Explico: assisti colegas de turma, jovens estudantes do terceiro ano de uma escola particular, no interior de Minas Gerais (Uberlândia), em que eu passava grande parte das minhas horas, saírem nas ruas para vivenciarem o “despertar do gigante”; alguns eram ligados à esquerda católica, outros aos interesses liberais representados, a partir de 2014, pelo Movimento Brasil Livre (MBL). O que eles queriam?

Para Jabor, após as ações táticas dos *Black Bloc*, os manifestantes aparentavam não querer nada. No *Jornal da Globo*, em 12 de junho de 2013, expressou sua opinião ácida, por menos de dois minutos, destacando que o movimento era de “socialistas” de classe média, reacionários e inúteis: “A grande maioria dos manifestantes são filhos de classe média, isso é visível” (ARNALDO, 2013, 0’12” – 0’16”), “[...] se vingam de que?” (ARNALDO, 2013, 0’42”), “[...] eles são a caricatura violenta da caricatura de um socialismo dos anos cinquenta

¹ FICHA TÉCNICA: Embrafilme – Empresa Brasileira de filmes S.A. (companhia produtora), Sagitário Produções Cinematográficas Ltda. (companhia produtora), Laboratório de Som Hélio Barroso (laboratório), Arnaldo Jabor (argumento, roteiro, direção, produção executiva e direção musical), Leopoldo Serran (roteiro), Carlos Alberto Diniz (direção de produção e produção executiva), Walter Schilke (assistente de produção), Emiliano Ribeiro (assistente de direção), Gilberto Loureiro (assistente de direção), Dib Lutfi (direção de fotografia), Francisco Balbino (assistente de câmera), Bruno Lins (Fotografia de Cena), Vitor Raposeiro (som direto), Aloysio Vianna (mixagem), Hélio Eichbauer (direção de arte), Antonio Pacheco (Maquiagem), Cacilda Fernandes (Guarda-Roupa), Carlos Peixoto (eletricista), Gilberto Santeiro (montagem) e Cervera (letreiros). ELENCO: Fernanda Montenegro (Elvira), Paulo Gracindo (Juarez), Maria Sílvia (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 Penteador), Jorge Loredó (Alarico Sombra), Paulo César Pereio (Bill Thompson), Wellington Botelho (síndico), Álvaro Freire (executivo), José Maranhão Torres (executivo), Alby Ramos (executivo), Jesus Pingo (executivo), Guilherme Karan (executivo), Daniel Dantas (executivo), Maria Helena Basílio (Santa Avó), Fumachu (servente), Maçaroca (servente), Paulo Favela (servente), Jarbas Cumequepode (servente), Procópio Mariano, Banzo e Washington Fernandes.

² Não tomarei, nesta dissertação, fontes para refletir sobre a Nova República e a classe média. A opção por explicitar a relação entre o meu tempo e o do objeto se deu, pois: a raiz do problema de pesquisa surge da minha vivência, encontrando, através do efeito estético (PATRIOTA; RAMOS, 2012) de *Tudo Bem*, pontos que me ajudam a pensar o presente por um mergulho interessado, não anacrônico, ao passado, demonstrando uma epistemologia de consciência histórica, no sentido nietzschiano, crítica (NIETZSCHE, 1974); por isso a construção dessa “introdução” apresenta uma forma de um realismo não naturalista, onde presente/passado se imbricam, perceptivelmente, na composição da narrativa, destacando a justificativa e relevância do tema/objeto escolhido.

que a velha esquerda ainda defende aqui” (ARNALDO, 2013, 1’24” – 1’ 31”), “[...] esses revoltosos de classe média não valem nem vinte centavos” (ARNALDO, 2013, 1’ 33’ – 1’ 37”).

O movimento abriu uma “caixa de pandora” (BOSCO, 2017), resultante da Crise Financeira Mundial de 2007-2008 e da armadilha da renda média (GIAMBIAGI, 2016) do Governo Luís Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores – PT), que eclodiu no primeiro Governo Dilma Rousseff (PT): a perda do poder de compra, gerada pela inflação, fez a classe média, em sua polifonia, se movimentar.

Nessa conjuntura, parte dos manifestantes passaram a pedir o processo de *Impeachment* de Rousseff, entre 2014 e 2016, trazendo as seguintes palavras de ordem: “Fora Dilma” (G1, 2015), “Golpe é o populismo do PT” (G1, 2015), “Força, Sérgio Moro” (G1, 2015), “PT = Lula = Dilma = Faliram o Brasil” (G1, 2015), “S.O.S. Forças Armadas” (O TEMPO, 2014). Mesmo após a cassação da presidência de Rousseff, no Governo Michel Temer (Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB), as manifestações continuaram, já que a economia não melhorava; posteriormente, Temer afirmou: “[...] a economia leva tempo para reagir” (IRAJÁ, 2020).

Esse segmento da classe média, em 2018, voltou às ruas pedindo intervenção militar, engajada na luta contra os “comunistas” (Lula, Rousseff e Temer) que “destruíram” o país com a corrupção e deterioração dos valores cristãos: “Generais do exército, queremos vocês no poder” (LONGO, 2018), “Fora Senado” (LONGO, 2018), “Fora Camarada” (LONGO, 2018), “Fora Temer” (LONGO, 2018). Esse movimento foi aproveitado pela campanha eleitoral do presidente Jair Messias Bolsonaro (sem partido): sendo ele um capitão reformado, político de carreira desde 1989, que resgata, de forma exaltada, símbolos do regime militar, com um discurso de anti-corrupção, ultraliberalismo, conservadorismo, anti-comunismo, anti-petistismo, cristão e “democrático”.

Frente à incapacidade de coalisão do Governo Bolsonaro, fraturando sua retórica de “nova” política, em 2020, buscou-se fazer acordos com o “centrão” (MAIA, 2020); porém, seu partido informal, Aliança pelo Brasil (ALIANÇA), ainda apoiava manifestações antidemocráticas (MACIEL; RUDNITZKI, 2020), alegando liberdade de expressão para bradar: “Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha!” (CAIXETA; DUTRA; FURQUIM, 2020), “Intervenção Militar! Fechem o STF e o CN” (CAIXETA; DUTRA; FURQUIM, 2020), “Intervenção Militar com Bolsonaro” (CAIXETA; DUTRA; FURQUIM, 2020). Para além da crise democrática, ainda é válido destacar a Pandemia Mundial de COVID-19, negligenciada pelo governo por meio de práticas negacionistas.

Portanto, é a partir dessa conjuntura que o problema desta dissertação é forjado; percebe-se que: quando há inflação, perda no poder de compra, parcela da classe média age de forma conservadora – afinal, é na democracia da Nova República que pedem, após de 21 anos de Ditadura Civil-Militar³, um novo golpe cívico-militar -. Por quê? Para responder a essa questão é necessário fazer uma investigação histórica sobre essa fatia da classe média brasileira.

Ingressei, em 2015, no Instituto de História (INHIS) da UFU, onde conheci o Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Lá, questionado pela Professora Rosângela Patriota sobre meu interesse de pesquisa, manifestei que gostaria de investigar a classe média⁴; Patriota, então, me indicou um objeto de estudo: *Tudo Bem*⁵, de Arnaldo Jabor – a conexão com as Manifestações de Junho/Julho de 2013 foi imediata -. Jabor foi um dos cineastas que, ao longo de sua carreira, de 1964 até 1990, se dedicou, antes de se tornar o jornalista e comentarista conhecido por minha geração, a pensar, criticamente, na maioria de seus filmes⁶, o conservadorismo na classe média brasileira, dirigindo obras como: *A Opinião Pública* (1967), *Toda Nudez Será Castigada* (1972), *O Casamento* (1975), *Tudo Bem, Eu Te Amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986).

³ Tanto o golpe, quanto a ditadura, tiveram base civil-militar. Para René Armand Dreifuss, em 1964: *A Conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, para além do setor militar da Escola Superior de Guerra (ESG), a sociedade civil também participou do golpe, sendo atuante através de grupos como o CONCLAP (Conselho Nacional de Classes Produtoras), IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e IPES (Instituto de pesquisas e Estudos Sociais). Sobre a ditadura, Dreifuss destaca: “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 [...]” (DREIFUSS, 1981, p. 487), assombrada pela inflação; logo, “O Estado expressava então a supremacia e unidade política do bloco de poder dominante liderado pelo IPES” (DREIFUSS, 1981), 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” (DREIFUSS, 1981, p. 482).

⁴ A escolha para estudar a relação História-Cinema foi pessoal. Ao ingressar no NEHAC e expressar meu desejo em pesquisar a classe média, Rosângela Patriota me questionou – parafraseando-a -: você gostaria de estudá-la pelo Cinema, Teatro, Literatura, Música...? Pensei por alguns instantes e logo disse: “Cinema”, pois fazia parte do meu cotidiano, diferente do Teatro e Literatura, e não tinha tanta paixão quanto tinha pela Música, estabelecendo distanciamento adequado.

⁵ O filme foi meu tema/objeto de pesquisa durante as Iniciações Científicas (2017-2019) – financiadas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) -, Trabalho de Conclusão de Curso (2019) - “*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) - e Mestrado Acadêmico (2020-2022) – financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) -; todas essas etapas foram orientadas por Alcides Freire Ramos, no INHIS/UFU.

⁶ Jabor, no século XX, dirigiu, para além dos filmes mencionados no corpo do texto, dois curtas-metragens, *O Circo* (1964) e *Amor à primeira vista: Carnaval* (1990), e um longa-metragem, *Pindorama* (1971). Tais produções não envolvem a classe média brasileira como tema. *O Circo* trata do impacto da indústria cultural na arte circense do Rio de Janeiro; *Carnaval* foi produzido para televisão europeia, tendo como estrutura principal um casal, francês, de classe média, que entra em contato com as favelas cariocas; e, por fim, *Pindorama* apresenta a história do português Dom Sebastião, no século XVI, colonizador e fundador de Pindorama. No século XXI, distante de nosso recorte, após um hiato em suas produções como cineasta, Jabor dirige *A Suprema Felicidade* (2010), uma narrativa que viaja pela memória do jovem carioca, de classe média, Paulo.

Tudo Bem constrói uma narrativa psicossocial, apresentando a situação de Juarez, patriarca da Família Barata, que, atordoado por seus problemas financeiros, passa a ser assombrado pelos fantasmas do Integralista, do Industrial e do Poeta, fazendo-o autorizar o início da reforma em sua sala de jantar, engajada por sua esposa, Elvira, desgastando a relação entre os trabalhadores no microcosmo de seu apartamento, levando a classe média diegética a deixar seu nacionalismo, o apoio à Ditadura Civil-Militar, de lado e conciliar-se com o multinacional, Bill Thompson, possível futuro noivo de Vera Lúcia e chefe de Zé Roberto, filhos do casal.

Apesar da dificuldade, a princípio, de construir a historicidade, de forma indutiva, da obra, já que pouco se mostra o mundo fora do apartamento, o ato dessa classe média, diante da perda do poder de compra, deixando de apoiar a Ditadura – marginalizando o nacionalismo de Juarez –, para se apegar à uma “nova” saída para continuar vivendo em seu estilo de vida – por meio de Thompson –, me fez recordar o papel da classe média conservadora no processo de ascensão do Governo Bolsonaro, que abandona os princípios democráticos e brada os ditatoriais.

Considerando o momento de produção do longa, podemos levantar uma hipótese: o “Milagre” Econômico, que acontece no Governo Emílio Médici, na Ditadura, catalisou o acesso aos bens de consumo, criando novos empregos, gerando um forte êxodo rural-urbano e uma enorme concentração de renda (MELLO; NOVAIS, 2007); a manutenção do ritmo acelerado de crescimento desequilibrado a economia interna do país, gerando inflação, durante Crise Petrolífera Mundial (1973-1979) na abertura política, que não foi contida pelo Governo Ernesto Geisel, já que o objetivo do momento era “[...] vencer os desafios do desenvolvimento” (HERMANN, 2016a, p. 84). Será que *Tudo Bem* é uma fonte que nos ajuda pensar como um determinante setor classe média (re)agiu ao não receber o pedaço do bolo prometido pelo ex-Ministro da Fazenda Delfim Netto (1967-1974) (FOLHA DE SÃO PAULO, 2008)?

Pretendo, nesta dissertação, responder, através do estudo de *Tudo Bem*, qual é forma e a causa do comportamento da classe média na obra⁷. Sendo assim: como realizar uma

⁷ A classe média não é um monólito. É válido destacar, com o intuito de evitar mal entendidos, que, aqui, não trato as práticas (refratadas por diferentes tempos e espaços, horizontes e expectativas) agrupadas pelo conceito de classe média de forma generalizadora; o segmento da classe média que estudo é o que compartilha da cultura conservadora no Brasil – como demonstrado nas fontes de imprensa, anteriormente mobilizadas no corpo do texto, que vão de encontro com a estética de *Tudo Bem* (que é o universo que dá lastro para os resultados desta pesquisa); portanto, quando me refiro à “classe média”, falo de sua experiência conservadora dentro do território nacional, apropriada pela localidade da película problematizada. Obviamente, existem outras fatias da classe média no país (que não são abordadas neste trabalho), como, por exemplo, a classe média progressista/intelectualizada, que é destacada na análise de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972),

interpretação histórica original de *Tudo Bem*? Pensemos nossas fontes disponíveis e as ferramentas teórico-metodológicas adequadas para essa empreitada.

A partir do Estado Atual da Arte, em um levantamento exaustivo, por meio da *internet*⁸, em torno de *Tudo Bem*, estabeleceu-se como fontes principais: 1) críticas de arte, 2) o roteiro do longa e 3) suas duas versões audiovisuais completas. Como interpreta-las historicamente? A ferramenta teórico-metodológica desta pesquisa foi construída a partir do choque entre a linhagem de História-Cinema que fui orientado e *Tudo Bem*.

O Canibalismo dos Fracos: História/Cinema/Ficção – um estudo de “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade) (1996), tese de Alcides Freire Ramos, foi um dos trabalhos pioneiros do estudo entre História-Cinema no Brasil (SANTIAGO JÚNIOR, 2008)⁹. Publicado, em 2002, sob o título *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*, identificamos que o principal objetivo de Ramos na tese é “[...] oferecer uma contribuição teórico-metodológica, tendo como tema principal o debate acerca da relação entre História-Cinema” (RAMOS, 2002, p. 16). Para isso, o historiador busca uma lacuna nos estudos existentes, problematizando as obras de Georges Sadoul, Marc Ferro, Michèle Lagny, até chegar na proposta de Pierre Sorlin, que apresenta um caminho de trabalho com filmes históricos:

[...] Sorlin mostra a necessidade de se partir dos próprios filmes, estudando suas características específicas. Uma análise desse tipo, porém, não pode ser feita simplesmente assistindo ao filme, pois requer uma preparação da qual muitos historiadores preferem escapar. Para ele, “se estudamos um texto histórico escrito no mesmo período, não confrontaremos com a versão fílmica para verificar a verdade. Devemos, pelo contrário, *procurar captar a lógica política do resgate* presente no livro, perguntando porque insiste sobre um problema, sobre um evento em vez de outro. Devemos ter a mesma preocupação quando analisamos um filme”. A visão do

feita por Alcides Freire Ramos (2002), em *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*, que criticam, por sua vez, a situação autofágica da luta armada durante Ditadura Civil-Militar – por mais que existam divergências dentre das atuações de resistência ao regime, ainda eram práticas de uma classe média que não concordava em conservar os valores autoritários. Nas artes podemos lembrar de outros exemplos de membros da classe média que não compartilham de uma cultura conservadora, como Oduvaldo Vianna Filho, como vemos na tese de Rosângela Patriota (1999), *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*, onde observamos, no interior da mudança do projeto estético do dramaturgo, uma revisão de enfrentamento político do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ao conservadorismo da ditadura. Portanto, entendo que o conceito de classe média engloba diversas experiências históricas dentro da sociedade brasileira, algumas de cunho progressistas, outras conservadoras. Reitero: tratarei, aqui, das práticas conservadoras.

⁸ Desde março/2020 as universidades, arquivos e bibliotecas aderiram ao isolamento social por conta da Pandemia Mundial de COVID-19; a *internet* tornou-se, mais do que nunca, fundamental. Para o aprofundamento no processo de Estado Atual da Arte desta pesquisa, sugiro a leitura do artigo “Pesquisa, Pânico e Pandemia: a *internet* como fundamento exclusivo do estado atual da arte” (FERNANDES, 2021b), publicado pela *Semina – Revista de Pós-Graduandos em História da UPF* – disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/12325>.

⁹ Para Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (2012), outros importantes pesquisadores da relação entre História-Cinema, no Brasil, durante século XX, são: Jean-Claude Bernardet, Mônica Kornis, Eduardo Morettin, Cláudio Aguiar Almeida e Jorge Nóvoa.

autor, no entanto, “não implica o registro mecânico dos elementos, mas a compreensão do modelo estrutural significante” (RAMOS, 2002, p. 30-31, grifo nosso).

Nesse sentido, tratar os filmes históricos como tema/objeto não significa escolher, de forma arbitrária, uma historiografia e compará-la à uma obra; é necessário partir, primeiramente, da estética da linguagem cinematográfica, definindo “[...] não o que o filme pretende dizer mas o que ele diz e como diz [...]” (*apud* SORLIN¹⁰, 2002, p. 31).

Para realizar isso, Sorlin aproximou-se da semiótica, abandonando a ferramenta posteriormente – após a autocritica de Christian Metz -, gestando um debate sobre História e Ficção, onde: história é não-ficção e ficção é não-história; será? Ramos, partindo de pesquisadores como Charles V. Langlois, Charles Seignobos, Michel de Certeau, Roland Barthes, Carlo Ginzburg, Peter Gay e Hayden White, refletiu sobre tais afirmações.

Foi em White, especificamente através da mobilização da obra *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX* (primeira publicação: 1973) e do capítulo “O texto histórico como artefato literário” – de *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura* (primeira publicação: 1994) -, que Ramos fundamenta sua crítica à Sorlin:

Se, neste ponto da argumentação, voltarmos para a obra de Sorlin, poderemos verificar melhor aquilo que, infelizmente, ele deixou de lado. Na verdade, como já vimos, ele chama a nossa atenção para o fato de que um *filme histórico* pode conter dados retirados dos documentos (não ficção = história) e, de acordo com o exemplo oferecido por ele, imagens criadas pela imaginação dos atores (ficção = não história). Ocorre, porém, que os recursos ficcionais (por exemplo, um ator *interpretando comicamente* uma personagem histórica que a tradição historiográfica consagrou como *trágica*) podem também ser considerados históricos, se isso tiver algum desdobramento político, tendo em vista o momento da produção/exibição do filme em questão (RAMOS, 2002, p. 42).

Ou seja: não são apenas os acontecimentos históricos, advindos de documentos, que possuem historicidade, mas os recursos ficcionais também.

Portanto, a proposta teórico-metodológica de Ramos é construir uma História-Cinema que parta da historicidade dos recursos ficcionais da dimensão estética da linguagem cinematográfica dos filmes históricos. Para desenvolver sua pesquisa, então, escolheu-se como tema/objeto o longa-metragem *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), já que é um filme que trata da Inconfidência Mineira, possuindo uma densa interpretação documental “[...] dos *Autos de Devassa*, trechos de *O Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles e de poemas de Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto e

¹⁰ SORLIN, P. *Sociologie du cinema*. Paris: Aubier Montaigne, 1977, p. 74.

Cláudio Manuel da Costa” (RAMOS, 2002, p. 43), servindo para demonstrar a hipótese do autor sobre a relação entre História e Ficção.

A estrutura da tese tem como elemento central, para chegar nos resultados a serem relacionados com a História/Cinema/Ficção, a argumentação comparativa entre documentos para construção do longa e suas representações no filme (evidenciando sua singularidade formal), colocando a obra na luz de seu tempo por meio das interpretações autojustificadoras (produtores, roteiristas e diretores) e especializadas, historicizando os recursos ficcionais de *Os Inconfidentes*, compreendendo, por fim, sua lição. Como interpretar, historicamente, os recursos ficcionais em *Tudo Bem*, sendo que não se trata de um filme histórico, portanto, não se tem documentação referente da representação para destacar seu aspecto formal? O artigo “*Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*”, de Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos (2012), nos ajuda a pensar uma solução para esse problema.

Partindo, não mais de Pierre Sorlin, mas sim, de Ismail Xavier, que trabalha, principalmente, com a análise estética de filmes não históricos, os autores apontam uma importante lacuna: considera-se que, para Xavier, há uma homologia entre o microcosmo ficcional e o macrocosmo social – operada através do conceito de alegoria -, ou seja, “[...] assim como a experiência social pode ser traduzida numa certa noção de tempo/processo histórico, as obras carregam, internamente, uma interpretação do referente (externo)” (PATRIOTA; RAMOS, 2012, p. 127).

A grande problemática da forma de “análise estrutural” de Xavier já tinha destaque na tese de Ramos (2002, p. 325):

[...] nesta medida, entendemos que, se as articulações internas da obra não podem ser deixadas de lado, pois que são necessárias ao seu estudo histórico, elas não são, porém, suficientes para este mesmo estudo. A possível significação da obra, pensando do ponto de vista do historiador, só é apreensível, em última análise, à luz de uma determinada contextualização.

Mas: como historicizar o filme não histórico sem coloniza-lo? É no artigo, em coautoria com Patriota, que se resolve esse entrave por meio da Estética da Recepção de Wolfgang Iser.

Iser, junto de Hans Robert Jauss, buscou, ao longo de suas pesquisas, reformular a historiografia da literatura a partir de mudanças das formas de interpretação da linguagem; para isso, questionou-se o papel do leitor:

[...] o texto nada mais é do que um dispositivo que serve como ponto de partida para que o receptor (leitor) possa construir, mediante da sua imaginação, representações, o que, obviamente, nos leva a repensar a historicidade da própria obra, uma vez que “a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados (PATRIOTA; RAMOS, 2012, p. 128).

Para Patriota e Ramos (2012, p. 129), o “[...] ato de leitura deve ser entendido como um processo de apropriação”, onde o receptor preenche as lacunas da linguagem com a sua própria historicidade, dado a dimensão do efeito estético; portanto, para entender um filme não histórico à luz de seu tempo é necessário o trabalho com as críticas da arte do calor do momento – já que cada receptor tem sua historicidade -. “Percebe-se, pois, que o historiador [...] vai se deparar com a necessidade de transcender a própria obra e passar a compreender o modo como a película atuou sobre os seus receptores” (PATRIOTA; RAMOS, 2012, p. 130).

Destarte, a ferramenta teórico-metodológica da Estética da Recepção de Iser, apresentada por Patriota e Ramos (2012), na esteira dos debates feito por Ramos, em sua tese, permite que o trabalho com filmes não históricos parta da estética da linguagem, destrinchada por uma análise estrutural, como destacado por Sorlin, identificando os recursos ficcionais, como apontado por Ramos, a partir de White, sem que aconteça uma ilustração do objeto por interpretações alienígenas, evitando, assim, anacronismos, já que: a proposta da ferramenta aponta, em seguida, para a análise da historicidade por meio da recepção.

Tendo em vista esses apontamentos teórico-metodológicos, esta dissertação fará uso da ferramenta da Estética da Recepção de Wolfgang Iser, dentro dos debates de História e Cinema propostos por Patriota e Ramos, para problematizar, historicamente, os recursos ficcionais, com base em Ramos/White, de *Tudo Bem*, atingindo, assim, o objetivo desta pesquisa, respondendo, então, sua problemática; para isso, o texto foi dividido em três capítulos.

No Capítulo 1, **“É assim que você paga o meu sacrifício para manter a minha família esses anos todos?”: uma análise estrutural de *Tudo Bem***, questiona-se qual é a estrutura central do longa, utilizando, para organizar o capítulo, as ferramentas teórico-metodológicas de Erich Auerbach – *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (primeira publicação: 1946) - e Aristóteles – *Poética* -. Conclui-se: *Tudo Bem* é uma psicologia social construída através do conflito entre Juarez Ramos Barata e seus Fantasmagóricos (Integralista, Industrial e Poeta).

Com isso, o Capítulo 2, **Das recepções: investigação da historicidade de *Tudo Bem***, coloca a hipótese do capítulo anterior em choque com as interpretações autojustificadoras e de críticos especializados de *Tudo Bem*, com o intuito de evidenciar a historicidade do longa.

Para organizar o capítulo, utilizaram-se as ferramentas teórico-metodológica de Alcides Freire Ramos – *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil* – e de Charles V. Langlois e Charles Seignobos – *Introdução aos Estudos Históricos* (primeira publicação: 1897) -. Conclui-se: o diálogo de *Tudo Bem* se dá com os problemas financeiros, causados pela Crise Petrolífera Mundial (1973-1979) e decomposição do “Milagre” Econômico, presentes no processo de abertura política da Ditadura Civil-Militar, no Governo Ernesto Geisel, em específico, com o comportamento conservador de parcela da classe média brasileira ao manter sua dependência em relação ao capital estrangeiro, contribuindo para perduração do simulacro da distinção social, hierárquica e desigual, por meio do consumo.

Por fim, no Capítulo 3, **Afetos do Conservadorismo: a psicologia social em Juarez Ramos Barata**, serão problematizados os recursos ficcionais, os tropos psicossociais, de *Tudo Bem*, buscando o trauma do protagonista Juarez por meio da análise de seus Fantasmas, mantendo o diálogo com a historicidade da obra. Como estrutura do capítulo, as ferramentas teórico-metodológicas utilizadas são: de Maria Rita Kehl – *Ressentimento* (primeira publicação: 2007) – e Hayden White - “O texto histórico como artefato literário” -. Conclui-se: a causa do conservadorismo da classe média brasileira de *Tudo Bem*, durante a conjuntura expressa no capítulo anterior, se dá por conta dos afetos, do caráter neurótico do protagonista, da Angústia, Culpa e Medo, em uma perspectiva construída por Wilhelm Reich, regularizados por um projeto de país Católico, Capitalista e Colonial.

Espero, leitores, após essa breve introdução, ter conseguido apresentar quais são os critérios que irão reger o desenvolvimento desta dissertação - demonstrando o tema/objeto, justificativa, relevância, hipóteses, problema, objetivo, fontes, ferramentas teórico-metodológicas e estrutura capitular -, convidando-os a me acompanhar em uma investigação histórica, em um *flashback*, por meio da Arte e da Cultura, até a década de 1970, refletindo sobre o segmento de comportamento conservador da nossa classe média, que até recentemente interfere no cenário político de nosso país.

2 “É ASSIM QUE VOCÊ PAGA O MEU SACRIFÍCIO PARA MANTER A MINHA FAMÍLIA ESSES ANOS TODOS?”: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DE *TUDO BEM*

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e colocar os acentos do modo que preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvidas, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto.

(Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*)

Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela. E ainda da natureza e do número das suas partes.

(Aristóteles, *Poética*)

Os critérios para análise estrutural, sendo o primeiro passo da proposta teórico-metodológica da Estética da Recepção (PATRIOTA; RAMOS, 2012), fundamentam-se na proposição de Pierre Sorlin, destacada na tese de Alcides Freire Ramos: devemos procurar a lógica interna do filme, sem querer valida-lo com narrativas históricas externas. Acredito que: podemos, para a situação de filmes não históricos, ampliar essa afirmação para qualquer forma de diegese, buscando encontrar meios de problematizações da linguagem mais metodológicos que teóricos; nesse sentido, olhar para Erich Auerbach e Aristóteles, no recorte feito pelas epígrafes, pode ser frutífero.

Auerbach construiu uma importante obra para o campo da teoria literária: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Avaliando o realismo sério – a simetria da homologia entre o ficcional e o social –, o autor desenvolveu um método que privilegiou a análise “corpo-a-corpo” com a arte; o que isso quer dizer? Para George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber (1971, p. II),

[...] *Mimesis* apresenta-se como coroamento de toda uma tradição erudita, ao mesmo tempo que rompe totalmente com os métodos dessa mesma tradição. Não parte, para

o seu estudo da “representação da realidade na literatura ocidental”, de definição alguma do que seja “representação”, “realidade”, “literatura” ou “ocidente”, mas entra, de chofre, na análise de um texto [...]. Mediante este método de análise de textos, Auerbach procura delimitar, em cada caso, a visão específica que cada autor tem da realidade, e os meios de que se utiliza para representa-la”.

Analisar “corpo-a-corpo”, de “chofre”, uma linguagem significa: abandonar, dentro do possível para um trabalho acadêmico, o intermédio, entre pesquisador e objeto, da dimensão conceitual; opera-se, em *Mimesis*, a ideia de “representação”, “realidade”, “literatura”, “ocidente”, “realismo”, sem debatê-las teoricamente; há o compromisso com a construção de uma interpretação original, sem partir de validações e fundamentalismos com a memória da crítica.

A epígrafe se trata disso: o pesquisador “acentuará” o que vai analisar, imaginará a partir do objeto, preencherá as lacunas com sua historicidade durante a interpretação, sempre usando do texto; é a operação, obliterada, do intérprete dentro do efeito estético, no sentido demonstrado por Patriota e Ramos (2012). O método de Auerbach, portanto, evita um processo de ilustração da arte por meio de teorias - entretanto, sua colonização se dá a partir da intenção do pesquisador, que não considera a historicidade da linguagem, apesar de problematizar a consciência histórica (CASTRO, 2008) na estrutura da arte.

Para nosso objetivo, neste capítulo – que é fazer a análise estrutural de *Tudo Bem* -, Auerbach apresenta uma proposta instigante: abandonar qualquer conceituação – potencializando a colocação de Sorlin/Ramos -, de qualquer área, e buscar entender a narrativa por ela mesma. Entretanto, como realizar isso? É claro, ao observamos *Mimesis*, que não se trata apenas de uma mera descrição, narração, dos acontecimentos do objeto, identificamos a existência da problematização, ou seja: um fio condutor que auxilia o autor no mergulho na fonte. Qual é o nosso problema?

Em uma conversa com meu orientador sobre a análise estrutural de *Tudo Bem*, fui questionado: “Qual é a estrutura central do filme?”. Movido por essa provocação, procurei estabelecer, com maior transparência, o que significa “estrutura central”. Lembrei-me da *Poética*, de Aristóteles. Como enfatizado na epígrafe, a clássica obra de Aristóteles trata dos tipos de estrutura de enredos gregos, pensando, centralmente, a Tragédia, mas perpassando pelos gêneros Épico e Cômico. Consideremos sua definição de enredo (*mythos*): “[...] o enredo é a imitação da ação, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos” (ARISTÓTELES, 2008, p. 48).

Não me ocuparei, aqui, de definir a tipologia de enredo presente em *Tudo Bem*, mas sim da identificação do que gera a ação para mudança de acontecimentos, produzindo

significados. Portanto, questionar o que é “central” em uma estrutura narrativa é problematizar a existência de situações que entrelacem todas as partes de uma obra. Isso nos leva à questão problema: existe algo que gere coesão em *Tudo Bem*?

2.1 Prólogo, Três Atos e Epílogo

Tudo Bem conta a história da Família Barata, tendo como protagonista Juarez Ramos Barata, um funcionário aposentado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sexualmente impotente, que é assombrado, psicologicamente, por seus fantasmas: o Integralista, Alarico Sombra; o Industrial, Giacometti; e o Poeta, Pedro Penteado.

Financeiramente, as coisas não vão bem para os Baratas. Elvira, esposa de Juarez, acredita que a causa do desaparecimento do dinheiro no apartamento que residem, em Copacabana (Rio de Janeiro - RJ), é por conta de seu marido, que não tem mais relações sexuais com ela, estar se envolvendo com uma amante que, até mesmo, a matriarca aparenta se atrair; isso gera o conflito conjugal – ela só queria ser amada como sua Santa Avó.

O casal possui dois filhos: Vera Lucia, uma estudante que busca por um marido, e Zé Roberto, um funcionário da *Declair*. Juntos eles vão se conectar com o multinacional Bill Thompson – o pretendente de Vera Lucia, chefe de Zé Roberto, que poderá salvar a Família Barata da queda financeira.

Saindo do bojo familiar, outros habitantes daquele apartamento enclausurado são as empregadas: Aparecida de Fátima, migrante rural; e a recém contratada Zezé, prostituta – que desenvolvem uma relação, pouco explorada, com traços homossexuais.

Ao longo da trama, um dos sonhos de Elvira se concretiza: reformar seu apartamento. Nisso, mais corpos estranhos entram no espaço de classe média dos Baratas, porém, agora, sem habitá-lo: os operários.

Com pouca interação com as empregadas, conflitando entre si e com a classe média, os operários são compostos por três figuras centrais, moradores da “cidade maravilhosa”: Zeca Maluco, residente da Zona Norte; Washington, residente da Zona Sul; e Piauí, migrante rural que vive nas ruas.

Portanto, a narrativa de *Tudo Bem* progride desta maneira: conhecemos o casal Barata, sua família e empregadas, aos poucos a reforma é iniciada, e, por fim, Bill Thompson aparece em cena. Tendo em vista este breve introito sobre a sinopse do filme, aprofundemos em sua análise estrutural, desmembrando-o em 5 momentos – analisados a partir da ordem de exibição em tela: Prólogo, Três Atos e Epílogo.

Prólogo. A projeção inicia. Na tela, duas pinturas, em sequência, de Max Ernst, pintor surrealista – *O Olho do Silêncio* (1943 – 1944) e *Ninfa Eco* (1936) -, marcando a ideia de “decomposição” (JABOR; SERRAN, 1978, p. 14) das arquiteturas neoclássicas, modernas, tomadas em meio a uma natureza vazia, profunda e sinistra, abrigando seres que, escondidos, se alimentam de itens bizarros.

Simultaneamente, toca o canto do Alto do Xingu, utilizado como um “lamento” (JABOR; SERRAN, 1978), repleto de uivos ritualísticos, em uma atmosfera indígena; estende-se até o sumiço das pinturas e ascensão do letreiro: “Tudo Bem” – amarelo, azul, vermelho e sangue -. Corte: silêncio e escuro: plano geral, fixo, ângulo normal: Juarez Ramos Barata está de pijama vermelho, iluminado pela calibragem do televisor:

Figura 1 - Juarez Ramos Barata



Fonte: TUDO, 2006, 00' 46".

Fechando os olhos, se inclina e coloca as mãos na cabeça: transmite frustração e desespero aos espectadores.

Alto do Xingu retorna, com mais intensidade: imagens da família de Arnaldo Jabor, quando o cineasta ainda era criança: cotidiano de sua classe média através das lentes de uma Kodak (8 mm.), importada, enquanto mostra-se o letreiro com o elenco e ficha técnica. *Fade Out*.

Não há, entre os planos e trilha sonora, uma explicação aparente para o Prólogo. Com auxílio do roteiro, podemos apontar algumas possibilidades de seu sentido: as pinturas de Ernst, decomposição (JABOR; SERRAN, 1978) da modernidade, e as imagens do cotidiano dessa classe média, ambas representações abstratas do mundo fora do apartamento, são marcadas pela lamentação (JABOR; SERRAN, 1978) do Alto do Xingu. Mas: quem lamenta? Juarez, após assistir à televisão no silêncio de seu apartamento.

Essa pequena e estranha sequência, de 03 minutos e 03 segundos, funciona como uma metáfora para a temática do que será desenvolvido em *Tudo Bem*: construída através de uma narração onisciente, nos leva, sem sabermos, à sensibilidade do protagonista, que só vê catástrofes, não indexadas, no mundo fora de seu apartamento, recordando-se, melancolicamente, dos tempos de sua infância. Mas: o que o faz lembrar? O que ele lembra? Por que se sente mal? Observemos o desenvolvimento dos atos.

O primeiro ato começa como uma espécie de introdução aos personagens e principais conflitos do longa, mobilizando quatorze cenas (39 minutos e 11 segundos). Infelizmente, para o espectador, esse ato rompe com a expectativa criada pelo Prólogo – que indica o protagonista e sua sutil dimensão psicológica -, pois peca pelo excesso de informações, gerando confusões ao tentar apresentar 12 personagens e 6 tipos de conflitos, que servem para inserir a intrarrelação - familiar e psicológica - e inter-relação - com as empregadas, operários e chefes - da classe média, desdobrada no restante do longa.

Apresentou-se os personagens de: 1) Juarez, na cena “Pororoca”; 2) Os Fantasma de Juarez - Alarico Sombra (Integralista), Giacometti (Industrial) e Pedro Penteado (Poeta), em “Carta ao Redator I” – apresenta-se, também, aqui, Silvestre (Síndico) –; 3) Elvira, em “Sonho e Reza de Elvira”; 4) Zezé, em “Zezé: a empregada e a prostituta” – primeira externa da obra –; Aparecida de Fátima, em “Empregadas: Quarto e Conversas”, 5) Zé Roberto, Vera Lúcia, Zeca Maluco e Washington são apresentados em “Café da Manhã”.

Desenvolveu-se os seguintes conflitos: 1) conflito entre os fantasmas de Juarez, em “Carta ao Redator II” e “Juarez Bêbado I”; 2) conflito conjugal, em “É assim que você paga?”, “Marilyn Monroe” e “Acabaram-se as piscininhas”; 3) conflito amoroso de Vera Lúcia, em “Vera Lúcia Bêbada”; 4) conflito empresarial de Zé Roberto, em “Café da Manhã”; 4) conflito entre gerações de classe média, em “Café da Manhã” e “Vera Lúcia Bêbada”; e, por fim, 6) conflito entre as empregadas e a classe média, em “Cadê o Dinheiro?” e “Reza Brava”.

Diante dessa amalgama de informações, sem ápice ou síntese, analisemos a cena “Café da Manhã”, que serve como um retrato, em narração observadora, desse ato, destacando o apartamento antes de Juarez aceitar a reforma na sala de jantar, não contendo, apenas, os personagens dos Fantasmas, Síndico e Zezé, nem o conflito entre os Fantasmas: enfatiza-se a relação da classe média entre seus familiares, empregados e empregadores.

A cena começa com a câmera fixa, estabilizada na mão, em plano médio, ângulo normal, mostrando Juarez e Elvira conversando. Ele aparenta ter acabado de acordar, está com um pijama vermelho; ela, já arrumada, começa a perguntar o que o marido quer comer,

de forma inquieta, preparando seu café da manhã, enquanto ele, evitando conversar e olhar fixamente, responde com acenos de cabeça, mãos e pouquíssimas palavras.

Ao fundo, em uma segunda camada¹¹, fora do campo, temos a voz de Zé Roberto, conversando em um inglês “meia-boca”, no telefone. Após finalizar a arrumação do que Juarez comerá, Elvira aprofunda o assunto, iniciando um conflito com o marido, com base no seu sonho da noite anterior, enquanto, também, na segunda camada, Aparecida de Fátima entra e recolhe, rapidamente – sem nenhum contato com os padrões -, os pratos sujos que não seriam mais utilizados:

Elvira: O telefone tocou de madrugada.

Juarez (*cansado e ríspido*): deve ser engano.

Elvira (*irritada*): Engano... com aquele risinho? Você acha que é engano? (*imita risos de forma debochada*) – a câmera acompanha Elvira se sentando, move-se para a direita, para baixo e para trás, em um movimento sutil e livre, abrindo o campo de visão, mantendo o ângulo, enquadrando Zé Roberto [*vestido de camisa, gravata e calça social*] ao fundo e mostrando uma mesa repleta de comida -,

Juarez (*irritado*): Elvira, para com isso, tira isso de sua cabeça, eu tô velho, não tô pensando nisso não! (TUDO, 2006, 13’ 01” – 13’ 13”).

Mantendo o enquadramento anterior, vemos Juarez exigir uma torrada que está na sua frente, mas é a esposa que tem que o servir. Ela serve, irritada. Entra Vera Lúcia, vestida de biquíni, pronta para ir à praia: “Íh... Segunda-feira de manhã! Vai começar a mediocridade geral, né” (TUDO, 2006, 13’ 19” – 13’ 24”). Sentando-se à mesa, com os pés na cadeira, Zé Roberto pergunta para ela como é churrascaria em inglês; ela debocha dele, usando os pais como plateia, que não ligam para ela. Responde: “*Steakhouse*, ô babaca!” (TUDO, 2006, 13’ 32” – 13’ 33”). Depois disso, continua “zoando” o irmão e pedindo seu café da manhã, em inglês, para Aparecida de Fátima.

Há um corte, a câmera troca de posição. Plano médio, ângulo normal, na janela – o foco de luz usado em cena é natural, em combinação com o artificial, que está dentro do apartamento; claro que serve para melhor definir os detalhes da imagem, porém, se estabelece uma relação de tensão, de conflito, entre o que está dentro e fora do apartamento, entre artificialidade e realidade, dentro de um jogo de profundidade de campo que não é generoso ao nos mostrar o que está fora das paredes da sala de jantar -, Washington e Zeca Maluco, operários, aparecem em cena, subindo o andaime suspenso, enquanto o enquadramento vai abrindo, em um movimento de *zoom out*, mostrando toda a família Barata, que está comendo

¹¹ A opção pelo uso de “primeira camada” e “segunda camada”, ao invés de “primeiro plano” e “segundo plano”, para me referir ao que é o foco da cena, ou não, na profundidade da imagem, tem a finalidade de evitar confusões, já que a maioria dos nomes conferidos aos enquadramentos começam com “plano”.

– câmera para: plano geral, leve uso de *plongée* -. Washington pergunta à Juarez, enquanto Zeca Maluco enfia a cabeça dentro do apartamento, observando tudo, quando ele irá fazer a reforma: um operário que é representante do interesse do patrão, Seu Francisco. Juarez não quer, dado o preço; Elvira quer, mas afirma: “[...] é que o dinheiro anda desaparecendo nessa casa” (TUDO, 2006, 14’11” – 14’10”).

Para Elvira, o “desaparecimento” do dinheiro é culpa de Juarez, que mantém uma amante: esse “papo” de impotência sexual é uma desculpa. A matriarca, não querendo acreditar na situação de seu cônjuge, gera esse conflito, que é alastrado por conta da desgastada relação entre o casal, catalisado pelo aparente problema financeiro. Juarez disse que depois iria conversar com o Seu Francisco para ver o preço da obra: ela será realizada no segundo ato.

A câmera volta a se mexer, para a direita, em *zoom in*, apresentando, agora, o tema do terceiro ato: Zé Roberto diz, brevemente: “[...] não percebe que o departamento é de relações públicas...? Toda vez que aparece um ‘gringo’ pedem pra arranjar mulher pros caras” (TUDO, 2006, 14’ 19” – 14’ 23”); essa mulher vai ser Vera Lúcia.

Outro corte. Vamos para os operários, em plano médio, ângulo contra *plongée*: Zeca Maluco, de calção, com uma camiseta militar velha e redinha de fruta para prender o cabelo, fala sobre sua situação social, de miséria:

Tava na fila ali a mais de uma hora. Aí o caixeiro virô: Pode acabar com a fila que não tem mais feijão não! Pois... eu, mais uma porção de gente, estávamos ali uma porrada de tempo. Zé pretinho tinha visto a mulher do dono da autopeças Iguaçu... saiu com 5kg, de táxi, lá pros fundo. Zé pretinho se invoco, chamou o caixeiro de viado. Disse que não ia pagar o michê que tava devendo pra mãe dele nem em Nilópolis. Ai o caixeiro abriu a porta, pulou com... e *cabum!* Meteu a mão na cara do Zé Pretinho. Zé pretinho, que é ruim dos peixes, mas é mau as pampas, né, não deixou por menos... Quando eu olhei assim, ah, ó, eu vi o caixeiro lá caído no meio fio. Levou uma navalhada, aqui, que saía do ombro até a cintura. Aquela fita assim, vermelha aqui ó, daqui até aqui. Sabe, parecia essas fita de embaixador... Sabe, igualzinho camisa do Vasco! O pessoal não deixou por menos, né? Viu o caixeiro caído ali, fôro lá pra dentro do mercadinho: toma levar mantimento! Eu levei 10 *shampoo* pra lavar a cabeça, tô até de cabeça leve (*rindo*). Pessoal passava com aqueles mantimentos ali, passava por cima do cadáver ali, ainda gozava ele: “Fala Vascaíno!”. Mas era igual! Igualzinho a camisa do Vasco, só que a faixa é vermelha... (TUDO, 2006, 14’ 26” – 15’ 55”).

Enquanto o problema, para alguns, era reformar a sala de jantar; para outros, era ter acesso a alimentos e itens de higiene pessoal básicos de forma democrática.

Washington não dá atenção ao Zeca Maluco. Sem conferir qualquer resposta, nem fazer nenhum gesto expressivo, começa a cantar *Glórias Gaúchas* (Marinho da Vila, 1970), tema da Escola de Samba Unidos da Vila Isabel. Enquanto canta, a câmera volta-se para a

família Barata, que comenta e reage com vigor à manifestação popular que acabou de ver, parafraseando Euclides da Cunha, através de Juarez, em *Os Sertões* (1902): “[...] são antes de tudo uns fortes” (TUDO, 2006, 16’15” – 16’17”).

A cena acaba. Na versão de 1978, corta direto para Juarez, no início da cena seguinte, “É assim que você me paga?”, ouvindo, com satisfação, em seu gabinete, à noite, o canto Xavante – não é a música tema, Alto do Xingu, mas demonstra que a escolha, no Prólogo, de da atmosfera indígena, se dá, pois, Juarez tem afeição por essa tipologia artística como símbolo nacional -. Na versão de 2006, entretanto, há um pequeno *zoom out* que demonstra a situação final da cena em plano geral:

Figura 2 - Café da Manhã (Na mesa: Vera Lúcia, Juarez, Elvira e Zé Roberto / Na janela: Zeca Maluco e Washington)



Fonte: TUDO, 2006, 16’22”.

A cenografia apresenta uma mistura de eufemismos do conflito entre arcaico e moderno: o pilar, lembrando a cultura neoclássica, moderna; as cadeiras, rústicas; a mesa, com uma toalha xadrez, típica do interior, rural, cheia de queijo, goiabada, pão, torrada, café, itens de porcelana, infectada pela “Coca-Cola” engarrafada, industrializada, e pelo telefone, fora de lugar. Ao fundo temos um mosaico, com moldura harmonizada em relação às cadeiras, do que parece ser a natureza – na parede, atrás de Juarez, fora do campo, tem uma pintura de um cavalo se alimentando -. As paredes, por fim, são brancas e azuis, desbotadas, sujas. É nesse espaço que acontecerá a reforma. Esse lugar abriga quais tipos de relações?

A cena “Café da Manhã” demonstra, em poucos minutos, o excesso de personagens presente no primeiro ato, além de fazer referências às temáticas do segundo e terceiro ato – reforma e recepção de Bill Thompson -. Como dito, apenas o conflito entre os Fantasmas de

Juarez – a psicologia dessa classe média, por meio do protagonista, sublinhada no Prólogo -, não está presente.

Do restante, podemos observar a 1) relação da classe média com suas empregadas (inter-relação): Aparecida de Fátima, migrante rural nordestina, está ausente, mas mantendo aquela “confraternização” a partir da cozinha; é ela quem recolhe as coisas sujas, é ela quem prepara a comida e mesmo assim, não pode ficar naquele ambiente – deve sair dele o mais rápido possível. Há, nesse conflito, uma evidente hierarquização e construção de uma distinção social dentro do apartamento.

Em alguns momentos, a exploração vexatória da classe média de *Tudo Bem* aos seus empregados chega a limites extremos, como em “Cadê o Dinheiro?”, onde Elvira acusa Aparecida de Fátima, sem provas, de roubar, já que o dinheiro não está mais comprando que antes comprava – a montagem, nessa cena, sugere-se, em um plano (TUDO, 2006, 30’ 35” – 30’ 37”) que quem poderia estar roubando seria a, ainda não apresentada, Zezé, porém, o filme não desenvolve essa ideia -. Também, em “É assim que você paga?”, Elvira relata os outros usos e abusos feitos à Aparecida de Fátima – “Ontem eu deixei a Aparecida de Fátima 4 horas, hein? 4 horas! Na fila lá do feijão chinelo. Aquilo lá é uma porcaria - (TUDO, 2006, 19’ 43” – 19’ 48”). Por fim, vale o destaque em “Reza Brava”, que: mesmo após acusar Aparecida de Fátima, Elvira exige o uso de sua crença, católica popular, não ortodoxa, para fazer uma reza que pretendia revitalizar a potência sexual de Juarez. As empregadas, para essa classe média, não passam de mais um adereço, um objeto multiuso, de seu apartamento.

Em 2) relação aos operários (inter-relação), conseguimos ver, na cena, algo que se desdobrará apenas no segundo ato – sugerindo, até mesmo, uma pequena tensão entre Zeca Maluco e Washington, ligada à falta de comunicação entre os trabalhadores -: a visão paternalista de Juarez em relação ao povo, tratando-os como “ignorantes”, mas belos, sem nenhuma demonstração, na construção do protagonista, da empatia frente à miséria. Sobre a 3) relação entre classe média e seus empregadores (inter-relação), que será melhor desenvolvida no ato dois, tendo seu ápice no ato três, estruturada a partir do conflito amoroso de Vera Lúcia, que foi largada pelo namorado, como vemos em “Vera Lúcia Bêbada”, e o empresarial, de Zé Roberto, que precisa arrumar uma mulher para o chefe de sua empresa, *Declair*, Bill Thompson.

Zé Roberto, mesmo humilhado, pelo inglês escrachado e por ter que ser uma espécie de “cafetão” para os “gringos”, demonstrando intensa insatisfação com sua situação profissional, ainda se mantém um constante, passivo e fiel adúlador. Uma atmosfera repressiva.

Sobre a inter-relação da classe média, podemos concluir: há uma distinção, hierárquica, entre os que trabalham para ela e para quem elas trabalham, sendo, os primeiros, explorados e, o segundo, exploradores. Será a classe média, para *Tudo Bem*, reprodutora da violência que sofre em relação a seus chefes, projetando suas frustrações agressivas naqueles que lhe prestam serviços? Parece que sim.

Assim como acontece em “Vera Lúcia Bêbada”, onde Elvira recebe sua filha, embriagada, depois de ter terminado com o namorado, e faz uma digressão, em uma representação psicológica, pensando apenas em seus problemas conjugais, e deixando Vera Lúcia falando sozinha, a 4) relação geracional (intrarrelação), de âmbito interno, é construída, sutilmente, em “Café da Manhã”, destacando que: não há comunicação entre pais e filhos – os pais não ouvem, ou reagem, ao que os filhos comentam -. Há hierarquia, mas não é, a todo momento, explorada abusivamente, como nas inter-relações.

Se o conflito entre gerações é morno, o 5) conflito conjugal (intrarrelação) é o que toma o centro da cena e, também, do ato. Aqui, vemos Elvira brigando com o marido pela frivolidade, falta de dinheiro e suspeita de possível amante. Isso se desdobra em “É assim que você paga?”, onde a matriarca tenta seduzir Juarez, sem sucesso, e, posteriormente, lhe pede dinheiro, também sem sucesso, gerando mais discussão entre os dois.

O filme representa um caso de abuso psicológico doméstico. Elvira não é, emocionalmente e financeiramente, independente de Juarez. Tem de se humilhar para conseguir fazer uma reforma, para conseguir comprar as comidas que gosta. Juarez, mesmo diante de sua agonia do medo de não ser amada, se mantém monossilábico, como vimos em “Café da manhã”, até mesmo evasivo e agressivo. Não há a tentativa de apaziguar o conflito. Ela é *sua* esposa.

Entende-se, então: assim como a classe média, na obra, detém o poder de exploração das empregadas e operários, os pais detém dos filhos, o marido detém o da esposa – e, por fim, claro, a multinacional (*Declair*), detém da classe média -. Novamente: uma distinção que compreende o outro como objeto.

Após a “Reza Brava”, de Aparecia de Fátima, temos a cena “Marylin Monroe”, onde Elvira e Juarez conseguem, juntos, após imaginar uma amante, ter relações sexuais. As coisas parecem estar se resolvendo, chegando, ao final do ato, em “Acabaram-se as piscininhas”, onde o patriarca finge terminar com a sua esposa imaginária – há, aqui, uma segunda externa, onde podemos ver com quem Juarez está, de fato, conversando: dois homens negros em uma rodoviária, que caçoam dele -. Sem mais a sangria de dinheiro – afinal, essa é a causa do problema financeiro, não? -, sem mais a “infidelidade” de Juarez, que poderia destruir seu

casamento, podemos começar a reforma - a distinção exploratória, marca do primeiro ato, irá mudar? -.

Elvira (*em voz over, enquanto a câmera passeia pelo apartamento, todo desmontado para a reforma*): Alô, Jandira! Ai, Jandira! Ele acabou com ela. Pelo telefone. Na minha frente, minha filha! Na minha frente. Ele, que jurava que era tudo imaginação minha; você vê! Ai, eu ouvi o choro dela; grosso, um choro grosso o dela no telefone! Era assim (*imita, comicamente, o choro*). É (*rindo*). Ai, mas agora nossa vida vai mudar. Ai, Jandira, vamos mudar tudo! Banheiro, salas, as obras vão começar! (TUDO, 2006, 42' 16" – 42' 45").

Após essa cena, “Transição: do conflito conjugal à reforma”, em que se condiciona, de alguma forma, o falso termino de Juarez, com a amante imaginária da esposa, ao início da reforma, que se inicia o segundo ato.

Diferente do primeiro ato, o segundo ato, possui um ponto nodal enfatizado: a reforma do apartamento. Dividido em 21 cenas (49 minutos e 05 segundos), o espectador conhecerá, agora, os operários, aprofundando a inter-relação da classe média, além desenvolver os conflitos – oblitera-se, aqui, amoroso (Vera Lúcia) e empresarial (Zé Roberto): projetados no geracional - 1) dos Fantasmas de Juarez – “Juarez Bêbado II” e “O Funeral do Poeta” -, 2) conjugal – “Conscientização de Elvira” -, 3) geracional – “Amarelo xixi, sabe?” e “Promoção de Zé Roberto” -, 4) das empregadas – “Zezé, meu café”, “Vinte homens hoje” e “Zezé e Washington” - e 5) dos operários – “A vida tá muito cara”, “Neguinha Diomar”, “Afinal, nós somos todos amigos”, “Carnaval”, “Chuveiro Comum”, “Quem quiser levar essa ‘privadinha’, pode levar”, “É velho, mas é do bom”, “Verdi”, “Família de Piauí”, “O choro do Bebê”, “Aqui não, Zé Roberto”, “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?” e “Delírio de Juarez” -.

Tomemos, portanto, o ápice do ato, “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?”, uma narração onisciente, retomando, em partes, o estilo do Prólogo, destacando o momento em que o apartamento já está em reforma; apenas o conflito conjugal e entre os Fantasmas não são referenciados. Enfatiza-se a relação da classe média com seus filhos, empregadas e operários.

Piauí, o operário mais consciente do grupo que entrou no apartamento, foi expulso do seu barracão por não ter dinheiro para pagar o aluguel; Juarez negou o adiantamento de seu salário. Levou, brevemente, para ir dar uma satisfação ao patriarca de sua falta no serviço, sua família para a obra. Elvira ficou impressionada com a situação. Deixaram a família de Piauí ficar lá até o operário encontrar um lugar para todos morarem.

Antes de Piauí retornar, os Baratas já estavam incomodados com os novos convidados. Piauí volta, sem sucesso em arrumar um novo lugar para ficar: iriam morar embaixo do Viaduto Lobo Júnior, na Zona Norte. Ao chegar, entrando pela porta dos fundos, até encontrar com sua família, passa por toda a reforma na sala de jantar, onde é questionado por Washington da situação; quando Piauí vira as costas, encontrando sua esposa, saindo do campo – a câmera acompanha o andar do personagem em uma panorâmica horizontal sutil para a direita –, Washington fica e canta, comendo uma banana – enquadramento em plano geral, ângulo normal e fixo -: “Eu vou voltar pro Ceará...” (TUDO, 2006, 77’37” – 77’39”).

Apesar da repreensão de Zeca Maluco, a atitude de Washington demonstra que há um atrito dentro do grupo de operários. O adulator, “puxa-saco” do chefe, Washington, não gosta do Piauí, migrante rural. A campainha toca, o cenário muda, Juarez e Elvira no corredor colocam a cabeça para fora, deixando entender que algo planejado iria acontecer. Voltamos a ver a reforma, com foco na porta principal do apartamento - mantém-se o plano americano, fixo, ângulo normal –, entra o Síndico, Juarez o recebe, de forma excessiva, para que os operários e empregadas vejam a encenação:

Juarez (*fingindo surpresa*): Óh! (*alto*) Me livra dessa encrenca (*baixinho*). Como é que vai, mas é um prazer, quanta honra! (*falando alto novamente*). Como vai doutor Silvestre? Elvira, olha quem está aqui, o Síndico. Ô Zezé, faz um cafezinho pro doutor Silvestre (*câmera se move, calmamente, em uma panorâmica horizontal, para esquerda, enquadrando a reforma e acompanhando a entrada do síndico*).

Silvestre: Precisa não, nada de cafezinho, tá muito calor.

Juarez: É (*rindo*). Está vendo, as obras estão de vento em popa, mas tudo na ordem, tudo dentro do regulamento, né?

Silvestre: É, é verdade, doutor Juarez, é verdade. Mas infelizmente eu tenho más notícias.

Juarez (*mais forçado*): Hã? Algum problema?

Silvestre: É, doutor Juarez: o senhor vai ter que desalojar essa gente (*aponta para Piauí e Família*) (TUDO, 2006, 77’55” – 78’29”).

Dito isso, Elvira entra em cena, mantendo o mesmo enquadramento, em uma encenação mais forçada que Juarez, confrontando o Síndico, dizendo que “arruma” um lugar para Piauí e a família. Juarez pergunta se não tem como dar um “jeitinho”: mas, para Silvestre, não tem. Elvira tenta ligar para um grupo de caridade, sem sucesso; no meio dessa confusão, saem Vera Lúcia e Zé Roberto, arrumados: se deduz que foram encontrar Bill Thompson. Corta a cena para um primeiro plano de Zezé, que olha com desprezo toda aquela situação: a classe média, covarde, jogando a culpa de seu incômodo social no Síndico, que presta serviço para ela, para livrar-se do peso de não serem caridosos. Contra a lei, nada se faz. Porém, esse “teatrinho da bondade” não convence Piauí.

Quando o enquadramento retorna para Elvira, a câmera nos apresenta outra face da cena. Está de frente para porta, que está aberta, e vemos um grupo de vizinhos que dão roupas velhas ao Piauí e sua família; isso deixa os outros operários alvoroçados, também querendo as roupas. Piauí, então, se pronuncia, em plano médio, ângulo normal, usando, aqui, a relação plano e contraplano, evidenciando a atmosfera de conflito:

Piauí: Não se avexe não, doutor. Nós já estamos de saída. Vamos embora, vamos pessoal.

Elvira: Mas, seu Piauí, o senhor já encontrou um lugar seguro pra por aí a sua gente?

Piauí (*irritado*): Madame, a senhora me desculpe a franqueza: mas a senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora? Não é não!

Juarez: Ô seu Piauí, o senhor tem um lugar seguro pra levar essas crianças? Essas crianças não podem ficar assim não!

Piauí: Ah, doutor, o senhor toma conta da sua família que eu tomo conta da minha...

Juarez (*cortando Piauí*): Olha, eu tenho a impressão que o senhor está zangado, mas o senhor não entendeu... Aqui, o doutor Silvestre, nosso síndico, tem um regulamento a cumprir.

Piauí (*mais irritado*): Mas doutor, eu não pedi um vale pro senhor? Eu pedi um vale justamente pra pagar o meu barraco que o pessoal ia ser despejado e o senhor não me deu. Eu acreditei no senhor quando fui pedir, mas o senhor não acreditou em mim. Eu fui pedir justamente por eles, porque por mim eu tô acostumado a me lascar. Eu vou me incomodar com isso? Eu já comi até lagartixa no nordeste! Agora você imagina o que é um ser humano comendo lagartixa, né? E até gostei, é até bom, sabe? Além de... Fora outras coisas: Macambira, Xique-Xique, o diabo à quadro lá. Foi ou não foi, velho? (*olhando para o pai*).

Pai de Piauí: Batata de Umbu...

Piauí: Ainda fomos do Piauí a Goiás à pé, né? Entendeu? Pra construir Brasília (*pega imagens de Brasília no bolso da calça de seu pai; começa a tocar o canto do Alto do Xingu*). Meu velho aqui trabalhou em Brasília. (*plano detalhe nas fotos: imagens da cidade, da migração e de Juscelino Kubitschek com o povo, outros políticos e com John F. Kennedy*). Construiu Brasília, né? (TUDO, 2006, 79'43 – 80'56").

Plano geral da reforma, ângulo *plongée*, vemos a família de Piauí andando para a porta dos fundos, mesma que Piauí entrou, diferente do Síndico. O pai de Piauí canta uma música, começa *zoom in*, que fala, literalmente, de sua ida, narrando sua história, à pedido dos operários, que o aplaudem. Fim de cena.

A reforma está acontecendo, algo mudou na distinção exploratória identificada no primeiro ato? Não. Pelo contrário, a aproximação entre a classe média e seus prestadores de serviço levou a situação de confronto. Quais relações estão presentes no ambiente?

No que tange a intrarrelação da classe média, a dimensão geracional se mantém sem comunicação; entretanto, agora, Vera Lúcia e Zé Roberto estão juntos, como um monólito, saindo com Bill Thompson.

Em “Aqui não, Zé Roberto”, os irmãos estavam planejando se encontrar com Thompson, sugerindo que ele fosse ao apartamento, mesmo em reforma, até se depararem

com a família de Piauí na sala – Vera Lúcia: “É, vem, a gente dá um jeito. Arruma as co... (*vê a família de Piauí*) meu deus, que isso, Zé Roberto? Tem uma coisa aí... *Not here, not here* (TUDO, 2006, 76’ 15” - 76’ 31”) -; vão encontra-lo em outro lugar - daí a breve saída em “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?” -.

Mas, onde Vera Lúcia conheceu Bill Thompson? É na cena “Promoção de Zé Roberto”¹² que o casal de irmãos o revela: Zé Roberto foi promovido ao Departamento de Relações Públicas, levou seus colegas para casa, onde bradaram os ideais corporativos da *Declair*, estimulando o *frisson* fascista de Juarez, que logo entrou em conflito com a falta de amor à nação dos rapazes, que caçoavam de seus símbolos nacionais.

Antes da cena acabar em discussão, Zé Roberto ostentou para Juarez e Elvira que Vera Lúcia tinha encontrado Bill Thompson na churrascaria: “É o Bill, é o Bill Thompson da diretoria da *Declair*. Na churrascaria o cara parou pra ela” (TUDO, 2006, 53’ 09” – 53’ 16”) – “ela”, no caso, Vera Lúcia. Juarez e Elvira ficaram empolgados e felizes com a situação - será que ele poderá livra-los do problema financeiro, já que a reforma de nada serviu? -.

Caminhando para inter-relação, outro vestígio presente na cena é a situação das empregadas. A tensão entre as funcionárias e a classe média se mantém - presente na cena “Zézé, meu café”, onde a empregada Zezé finge ser Elvira, mandando e abusando de Aparecida de Fátima -, porém, com menos ênfase.

Entretanto, durante o “teatrinho” da demissão, onde Zezé observava, desgostosa, a situação, ela era assediada por Washington, como podemos ver na Figura 3, na segunda camada à esquerda do campo. Essa esquisita tensão sexual é resolvida em “Zézé e Washington”, onde os personagens fazem sexo, enquanto Aparecida de Fátima olha, escondida em seu quarto – sendo uma das causas de seu posterior “surto”, no terceiro ato -.

¹² Para o aprofundamento na análise dessa cena, sugiro a leitura de “*Estamos em Pleno Mar!*”: análise das continuidades representadas através do conflito geracional da classe média brasileira na composição alegórico de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978) (FERNANDES, 2019). Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26745>.

Figura 3 - As obras estão de vento em popa (Zezé, Washington, Juarez e Síndico)



Fonte: TUDO, 2006, 78'18".

Acontece que: desde “Vinte homens hoje”, cena onde Zezé, que além de empregada, ex-moradora das favelas da capital do Rio de Janeiro, é, também, prostituta – devido a problemas financeiros, volta a trabalhar em casa de madame (TUDO, 2006, 24' 15" – 24' 21") -, aparece, desesperada, no apartamento, enojada após ter feito programa com vinte homens diferentes; Aparecida de Fátima a acolhe de uma forma que sugere uma atração sexual, fazendo uma reza para fechar seu corpo, ao som de *Sinfonia dos Salmos* (1930), de Ígor Stravinsky – marca sonora da sexualidade reprimida ao longo da obra -.

Figura 4 - Zezé se arrumando (Aparecida de Fátima e Zezé)



Fonte: TUDO, 2006, 91'24".

A atração que Aparecida de Fátima sente por Zezé foi representada através de diversos olhares; acima um exemplo deles – cena, do terceiro ato, “Zezé volta à prostituição” -.

Aparecida fez as vontades de Zezé, talvez tenha assumido a culpa pelos seus roubos, a consolou depois das noites de prostituição, a viu transando com Washington; admirou-a quieta, em seu canto.

Uma “Santa”, religiosa, que é homossexual. Negada por sua amada, talvez com vergonha de seu desejo, Aparecida de Fátima se esconde no quarto, iniciando o arco, deslocado, de “O Surto Messiânico”, ao som de Stravinsky, no terceiro ato – apresentando a terceira e última externa do filme, onde Aparecida de Fátima vai até o cinema, não identificado (aparentar ser o Cine Roxy, em Copacabana) e se depara com *King Kong* (John Guillermin, 1976). Não há maiores desenvolvimentos dessa relação entre as empregadas.

Deixando de lado a externa da cena “Transição: do conflito conjugal à reforma”, é através das empregadas, especificamente Zezé, que conhecemos, um pouco mais, por meio de pistas, sobre o mundo que circunda o apartamento – já que o longa descontextualiza o universo diegético, contando sobre o que os cerca por meio das falas dos personagens, que já estão habituados com o espaço, sem sentir a necessidade de expressar ao espectador que o filme se dirige -.

Figura 5 - Tá vendo, Eliete? (Prostitutas e Zezé)



Fonte: TUDO, 2006, 24'16".

Onde está Zezé? Ao observarmos a cena, do primeiro ato, “Zezé: a empregada e a prostituta”, podemos perceber que as atrizes estão em uma rua de tráfego rápido, portanto, uma avenida. Identifico uma calçada, que lembra o estilo arquitetônico dos calçadões da Zona Sul carioca. Ao recorrermos ao roteiro, destaca-se que as prostitutas estão na Avenida Vieira Souto, localizada no bairro Ipanema, na Zona Sul do Rio de Janeiro (JABOR; SERRAN, 1978). Será que o apartamento da Família Barata seria distante?

Retornando à “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?”, resta-nos refletir sobre o conflito entre classe média e operários; para isso, é necessário explicitar a intrarrelação dos operários.

Foi evidenciado, desde o primeiro ato, que Washington não se comunicava com Zeca Maluco, ainda mais quando ele destacava sobre a miséria que vivenciava. O mesmo acontece com Piauí. A relação entre os operários é abordada, centralmente, na cena “Afim, nós somos todos amigos!”¹³, onde Juarez, indignado com o aumento do valor da reforma, já tendo que mexer em seu precioso dinheiro guardado na poupança, conversa com Seu Francisco, que sugere demitir alguns funcionários – não consegue progresso quanto a isso -.

Diante dessa situação, compreendemos que Washington é um trabalhador informal, formado na malha urbana, que sobrevive nas favelas da Zona Sul, buscando ser como a classe média – “eu moro ali no morro da Babilônia, no Leme, nós somos basicamente vizinhos, né, madame?” (TUDO, 2006, 63’ 25” – 63’ 29”) -. Zeca Maluco, por sua vez, sobrevive na Zona Norte, em Coelho Neto, sem nenhuma pretensão em se aproximar dos Barata, na mesma condição de informalidade. Já Piauí, migrante rural, se autodenomina “biscateiro”, participou, junto de seu pai, da construção de Brasília – amedrontando Juarez, que se sente mal diante das imagens, tocando o canto do Alto do Xingu, como no Prólogo - e, depois, se tornou um marginalizado na malha urbana; não comunga dos ideais de Washington, da classe média e Zeca Maluco, por isso é expulso da reforma.

Portanto, no ápice da inter-relação entre classe média e operários observamos que a classe média não tem uma preocupação legítima com os trabalhadores informais do apartamento. Eles tentam se portar como “amigos”, mas, na verdade, julgam-nos por uma condição moral a partir de seu estilo de vida específico: trancafiados em um apartamento, aparentemente, em Copacabana – já que, por dedução, juntando as pistas concedidas em meio à sua descontextualização, seria vizinho do Leme e Ipanema -, distantes da realidade de Coelho Neto, da Babilônia, dos pontos de prostituição de Ipanema, dos marginais de Brasília e moradores de rua, migrantes, do Viaduto Lobo Júnior.

Entretanto, apesar do incômodo de Zezé e repreensão de Zeca Maluco, todos ali, colegas miseráveis de Piauí, se comportam como Washington: parados, olhando aquela situação. Não há organização dos operários e empregadas em *Tudo Bem*, eles são mais próximos da família Barata.

¹³ Para o aprofundamento na análise dessa cena, sugiro a leitura de *A Vida Urbana em Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978): a figuração dos “operários” durante a decomposição do “milagre” econômico brasileiro ou “Afim, nós somos todos amigos...”: a figuração dos “operários” em *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978) (FERNANDES, 2021a).

E o que os distingue? A profissão. Apesar do desejo de Zezé em ser como Elvira, do desejo de Washington em morar na Zona Sul, demonstrando a formação cultural comum entre a classe média e esses grupos, podendo ser condicionado pela vida urbana, - já que Aparecida de Fátima e Piauí, exilados da vida rural, não possuem os mesmos anseios -; o que falta a esses personagens é o dinheiro, ganho com o trabalho, para ter acesso aos símbolos de consumo (educacional, cultural, político, social, econômico) que poderiam, um dia, fazer com que eles se identificassem como classe média.

Juarez foi funcionário público do IBGE, enquanto Zé Roberto atua na *Declair*, uma multinacional. Zezé é empregada/prostituta, Washington é um trabalhador informal. Formações e salários diferentes geram poderes de compra diversos, concedendo acessos às realidades de consumo distintas, que são alimentadas pelo mesmo caldo ideológico, mantendo trabalhadores, em uma situação de vivência (classe média) e sobrevivência (empregadas e operários), separados, bloqueando-os de qualquer tipo de organização ordenada, saturando qualquer reconhecimento.

Quanto maior a diferença salarial, maior a falta empatia. Zezé se incomoda com a forma que a classe média trata Piauí, Washington é apático e a classe média cria um teatro para parecer solidária diante da miséria, em um comportamento narcísico, fazendo da dor do outro um palco para seus interesses – por isso tolera, até certo momento, figuras que compartilham de suas motivações, como Zezé e Washington -.

Sendo assim, a partir do primeiro e segundo ato, com as cenas “Café da Manhã” e “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?”, entendemos que: há, em *Tudo Bem*, a construção da classe média a partir da ideia da distinção exploratória e hierárquica pautada pelo acesso à símbolos da cultura capitalista que se dão através do poder de compra conferido pela profissão, sendo até esse momento, a classe média o topo da hierarquia diante de seus prestadores de serviço, pois é a única que não sobrevive, mas sim, vive em um palco deslocado do mundo exterior. Mas, e quando Juarez, Elvira, Zé Roberto e Verá Lúcia se encontram com Bill Thompson?

Após Juarez sentir o mesmo mal-estar do Prólogo ao ter contato com Piauí e as fotos de Brasília, o protagonista fica bêbado, lida com o “surto” de Aparecida de Fátima e, por fim, pressiona, em “Amanhã tenho uma recepção aqui”, no terceiro ato, Seu Francisco, pois a obra está atrasada:

Juarez (*dirigindo-se à Seu Francisco*): Olha aqui, seu prazo terminou ontem. Eu quero essa casa pronta amanhã de qualquer jeito ao meio dia. Amanhã ao meio dia

não quero mais ver vocês aqui (*olhando para os operários*). Compreendeu? (*para Seu Francisco, gritando*) (TUDO, 2006, 100' 56" – 101' 05").

Juarez, após o “Delírio de Juarez”, tornou-se mais agressivo. Afinal, para alguém que fez um longo “teatrinho”, no segundo ato, para evitar despedir, diretamente, um funcionário, agir, de forma tão enérgica, tudo em prol de Bill Thompson, um sujeito que nem ao menos tem amor à nação, assim como seu filho, é, no mínimo, estranho. Porém, só assim a reforma é encerrada e começa o terceiro e último ato do filme.

A recepção de Bill Thompson é o tema do terceiro ato, o mais curto (18 minutos e 31 segundos), dividido em seis cenas que enfatizam a inter-relação da classe média com as empregadas – “Zezé volta à prostituição”, “O Surto Messiânico” e “A peregrinação” - operários – “Amanhã tenho uma recepção aqui” e “Morte do operário” - e chefes – “Velório: *Bessame Mucho*” -.

Analizamos o desfecho do longa, “Velório: *Bessame Mucho*”, que, em uma narração onisciente, destaca o encontro de Bill Thompson e da Família Barata, na sala de jantar reformada sob o sangue dos operários.

Ray Conniff tocando, depois do operário morto, por Washington, à marretadas, no coração da reforma, em “Morte do operário”. A câmera, em plano geral, em *plongée*, no oposto do “novo” cômodo, mergulha, em um movimento de mão, em uma angulação normal, dentre os convidados da festa – todos vestidos de trajes sociais -; somos outro convidado, observando tudo que está artificialmente iluminado, caminhamos até a sala, que parece que só mudou na pintura, agora está toda verde, como vemos na Figura 6, e organizou alguns novos velhos itens: não há mais mesa rústica – há o Thompson -, tem uma estante, com porcelanas, pratarias e relicários nacionais – nas cristas da sala, bem diferente do destaque que tinham no gabinete de Juarez -, há plantas, quadros com molduras e “rodafetos” barrocos, lustre de cristal e, manteve-se, para além da estrutura, o mosaico florestal rústico ao fundo. A sala de jantar se tornou sala-de-visitas.

Figura 6 - You are... (Convidados, Juarez, Thompson, Vera Lúcia, Síndico e Zé Roberto)



Fonte: TUDO, 2006, 108'34".

Encontramos, sentada, no meio da multidão, acima da mancha de sangue, Elvira; a olhamos, formando, novamente, o *plongée*. Corte. Plano Conjunto, ângulo normal, *zoom out/zoom in*, na mão – estamos flertando com o convidado de honra –, vemos Juarez, Bill Thompson, Vera Lúcia, Zé Roberto, Síndico e outros convidados, falando com o estadunidense; todos empolgados.

Outro corte, plano geral, ângulo *plongée*, Elvira: vê outra mancha de sangue – plano detalhe –, chama Zé Roberto para ficar em seu lugar, corre para cobrir, de forma cômica; panorâmica vertical, focalizando na cara de Elvira e dos convidados, em plano conjunto, ângulo normal; Elvira extremamente forçada, “Tudo Bem?” (TUDO, 2006, 106' 12"). Zé Roberto se cansa de ficar onde estava, coloca, rapidamente uma senhora desconhecida cobrindo o sangue. Retornamos, agora, à conversa com Bill Thompson (*zoom out/zoom in*, câmera na mão, plano conjunto, ângulo normal) – que não consegue falar português direito, apesar de ser tratado como um “Rei” pela família -. Estamos pulsando, estamos indecisos: será que vai dar certo? Será que o convidado irá descobrir a morte? E se descobrir, o que vai fazer?

Figura 7 - Gol em Copacabana! (Juarez, Bill Thompson, Vera Lúcia, Síndico e Zé Roberto)



Fonte: TUDO, 2006, 108'02".

Juarez (*devagar*): A sua companhia mexe com satélites artificiais?

Bill Thompson (*falando um português arrastado, cheio de sotaque estrangeiro*): não exatamente, nós fabri..

Ajudante (*também com sotaque*): Fabricamos.

Bill Thompson: Fabricamos *relays* de Malacacheta, de Minas Gerais para Telecomunicações.

Juarez (*balançando a cabeça e olhando para Elvira, que estava apreensiva*): hmm...

Ah! Muito interessante.

Bill Thompson (*apontando o dedo para Juarez*): sem *relays* de malacacheta *satelite no up, no up*, não sobe. *A Bullshit satellite*. Isso é muito importante. Ontem mesmo subiu um na *indonesia*.

Síndico: o senhor não acha que o futuro da humanidade depende da eletrônica?

Bill Thompson (*com desprezo*): *yeah, yeah, yeah* (volta-se para Juarez). *Indonesia* (aponta para Juarez, que estava com um sorriso bobó). *India. Paquistao. Every world*. Todas país do mundo tem agora *satelite*. *Its a espécie, kind of a... Global Village* (Juarez ri). Uma Aldeia Global (*todos riem*).

Síndico (*com muita dificuldade*): *Very interesting*

Bill Thompson: *Very interesting* (para o Síndico, com desprezo). *You send television waves*, ondas de televisão (*contra plongée, como se erguêssemos nossas cabeças como os personagens*), para o céu. Ondas de televisão vai ao céu bate em *satelite*, e *satelite manda de vuelta las ondas para la tierra*. E *all the world*, todo mundo, fica menor, mais comunica; comunica tudo, fica uma espécie de comunicação universal internacional.

Juarez (*empolgado, rindo*): Bom pro futebol, né?

Bill Thompson: *Excellent!* Pelé chuta *football in Nova York cosmos*, Gol em Copacabana (*todos dão risada, Juarez coloca a mão em Thompson, ele olha com desprezo, então o som de Aparecida de Fátima é ouvido: todos param de rir*) (TUDO, 2006, 106'29" – 108'06").

O desprezo de Thompson à classe média brasileira é nítido – como demonstrado na Figura 7. Ao mesmo tempo, ele tem que convencer Juarez de que é um bom pretendente para Vera Lúcia: um casamento que servira para resolver os problemas financeiros da família, expresso no primeiro ato, mas o que a *Declair* ganharia em troca?

A conversa é interrompida pelo canto de Incelença de Aparecida de Fátima. Corte. Plano médio, Elvira, que vai tirar satisfação com a empregada, que estava na cozinha e vê, em plano americano, ambos os enquadramentos em ângulo normal, o operário morto cercado de velas e salgadinhos: iluminação real, do fogo – retomando a ideia da dialética da iluminação do primeiro ato –, enquanto a Aparecida de Fátima cantava, em um ambiente escuro, taciturno. Câmera volta para Elvira, que se acovarda em interromper, pedindo apenas o balde de gelo.

Quando a câmera está, novamente, na sala, em plano geral, deixando mais claro que o exato lugar em que Thompson está é o mesmo lugar em que a mesa do café da manhã estava. Ele está em cima de uma cadeira, falando sobre satélites, ficando mais alto que todos, chamando atenção das pessoas. Corte, câmera em *plongée*, atrás de Thompson, mostrando como ele doma aquela massa de pessoas que está na festa: ele começa a cantar *Around The World* puxando um coro onde todos, inclusive Zezé e os Fantasma do Integralista e do Industrial – a mente exposta do patriarca –, estão envolvidos, suprimindo o canto de Aparecida de Fátima; o estadunidense concorda com a forma que a reforma foi realizada: sob a égide da distinção exploradora, excludente, assassina: a família se sente aliviada, todos começam a sorrir. Corte, Aparecida cantando. Corte, sala de jantar, agora de visitas: plano e contraplano, sobreposições sonoras, cada vez mais alto, conflito, o povo sendo estrangulado, se debatendo: o som da massa suprime a morte e vida Severina.

Epílogo – breve complemento do terceiro ato, por isso a importância de sua análise em conjunto -: *Around the World*¹⁴ (Frank Sinatra, 1958), sendo a continuidade do que estava sendo cantado anteriormente, encerra o filme, com 10 segundos de imagens aéreas, em deslocamento para esquerda, das Cataratas da Foz do Iguaçu. Em uma rápida metáfora, vemos o resultado da união classe média-*Declair*: uma atmosfera de “final feliz”, talvez a sensibilidade de Juarez e de todos que estão ali presentes, mas as imagens focalizam a queda livre; ou seja: Juarez se aproxima de Thompson, devido à falta de dinheiro, situação que só irá piorar.

A reforma aconteceu, a distinção exploratória se manteve, Juarez deixou de lado, às margens, nas prateleiras, seu nacionalismo, que tanto conflitou com seu filho, Zé Roberto, para adular Bill Thompson, rumo à queda livre do Epílogo, escolhendo viver e não sobreviver, já que estava, como revelado nas em “Afinal, nós somos todos amigos”, cena do segundo ato, usando grande parte da sua reserva da poupança.

¹⁴ Tradução: *Ao redor do mundo*.

Novamente, não se entra no conflito psicológico da classe média, caro ao Prólogo, apesar de, os personagens do Integralista e Industrial estarem presentes na recepção de Thompson. O foco, do terceiro e último ato, é na inter-relação da classe média com seus empregadores, Thompson, e a forma que eles lidam com as empregadas e operários.

Após Juarez pressionar Seu Francisco para o final da obra, os operários, como posto em “Morte do operário”, trabalham durante toda a noite, talvez sem dormir, para finalizar o serviço. Como dito, ainda no primeiro ato: os prestadores de serviço são tidos como objetos, não sujeitos.

Figura 8 - Tem uma festa aqui hoje! (Aparecida de Fátima, Zé Roberto, Elvira, Juarez, Operário e Vera Lúcia)



Fonte: TUDO, 2006, 104'41".

Tal situação faz com que alguns trabalhadores, como Washington, tomassem bebidas alcoólicas, em um ambiente de pressão, levando, posteriormente, ao assassinato de um de seus colegas por conta do roubo de uma banana. A raiz paternalista e narcísica da classe média com os operários/empregadas, expressa no longa, que se colocou de forma sutilmente apática em primeiro lugar, atinge sua expressão máxima na imagem acima, onde não é mais necessário tolerâncias ou “teatrinhos”: a preocupação da morte na sala recém-reformada não é com a perda de uma vida, mas sim, pois estragaria a recepção de Bill Thompson, gerando a tensão de “Velório: *Bessame Mucho*”.

Zé Roberto tenta pressionar a homicídios, mas ninguém o atende seu pedido, demonstrando sua fraca autoridade. Juarez repete a imagem de frustração e desespero do Prólogo. Elvira está apreensiva. Vera Lúcia está entediada. A única personagem que demonstra empatia é Aparecida de Fátima, que irá velar o corpo do falecido.

Aparecida de Fátima e o morto são escondidos na cozinha, eles dão a base, alimentam, todo o simulacro da classe média para seduzir Bill Thompson. Os operários já não estão mais presentes, Zezé, a empregada que queria ser Elvira, apesar de odiar servir madames, veste-se à caráter e serve os convidados, inebriada pelo charme do multinacional. Parece ser um final perfeito para a continuidade da distinção na sala recém-reformada.

Ao analisarmos a estrutura do Prólogo, Três Atos e Epílogo, conclui-se que a classe média em *Tudo Bem* é representada através da ênfase, extrema, da distinção social a partir da renda, do poder de compra e consumo, que é dado pela profissão. Ao longo do filme fica mais difícil os personagens de Juarez, Elvira, Zé Roberto e Vera Lúcia emularem qualquer tipo de preocupação com algo além deles, indo de uma admiração hierárquica da miséria até a ocultação de um cadáver do povo para manter as aparências.

Questiona-se: o que une todos os acontecimentos do longa?

O primeiro ato, onde vemos o predomínio do conflito conjugal e, com pouca coerência, apresentação da grande maioria dos personagens do longa, não é capaz de explicar a reforma, situação do segundo ato, muito menos a recepção de Bill Thompson, no terceiro ato. Por que? O terceiro ato é uma crescente da relação dos filhos do casal, Zé Roberto e Vera Lúcia, um conflito secundário no filme, não do casal Barata. E, no caso do segundo ato, Juarez é quem toma a ação de terminar com a amante imaginária, iniciando a reforma, sem resolver seu conflito conjugal, que retornará em cenas como “Afinal, nós somos todos amigos”, “Juarez Bêbado II” e “Conscientização de Elvira”.

Por sua vez, o segundo ato também não dá conta de apontar a coesão da obra. A reforma não explica a relação entre Elvira e Juarez, muito menos a vinda de Bill Thompson, só é utilizada como um recurso para apresentar uma interpretação, de forma mais desenvolvida, sobre a importância da hierarquia e distinção entre a classe média e seus prestadores de serviço, mesmo que de forma irônica, pois há pontos de convergência entre os personagens – por mais que isso seja motivo de negação por parte de Juarez e Elvira. E, por fim, a recepção de Bill Thompson não condiciona o conflito conjugal, que era anterior a sua presença na vida da Família Barata, nem o início da reforma, que nasce de uma decisão particular de Juarez.

Poderia concluir, então, ao olhar *Tudo Bem*, que sua narrativa é uma esquete, dividida em três situações, onde imergimos dentro do cotidiano da classe média brasileira por meio de um apartamento isolado, descontextualizado. Porém, há uma relação, um conflito, que não foi explorado na análise dos atos, já que ele transpassa todo o filme, trazendo em si o estilo de

narração onisciente e fragmentado similar ao Prólogo: a inter-relação psicológica da classe média, construída por meio do conflito entre os Fantasmas de Juarez.

2.2 Os Fantasmas de Juarez Ramos Barata

Apesar de não comporem um ato, as cenas em que os Fantasmas são representados – “Carta ao Redator I”, “É assim que você me paga?”, “Carta ao Redator II”, “Juarez Bêbado I”, “Juarez Bêbado II”, “O Funeral do Poeta” e “Velório: *Bessame Mucho*” -, narradas em um estilo onisciente, transpassam todo o filme - 28 minutos -, retomando a temática do Prólogo: Juarez e sua relação sensível com o mundo.

“Carta ao Redator I” abre o primeiro ato, disparada depois da insatisfação de Juarez ao assistir o que passava na televisão – durante o Prólogo -. Plano detalhe, em angulação normal, um feixe de luz artificial mostra uma máquina de escrever, *Underwood*, sendo teclada por uma mão de um homem velho, que pensa, em *voz over*. É uma carta contra o aumento do preço da carne. Corte, plano geral, ângulo normal, é Juarez quem a escreve na penumbra de seu gabinete: entende de estatística, pois é aposentado do IBGE e ama seu país – no cenário: diversas enciclopédias, imagens de Santos, da bandeira do Brasil, indumentárias indigenistas integrativas, nacionalistas, símbolos da justiça liberal.

O orgulho de sua piada cáustica o dispersa e a voz passa a ser captada em som ambiente. Ao retornar para o plano detalhe, em *voz over*, Juarez relembra de seus “velhos amigos de luta”, “camaradas de noitadas juvenis”, que guerreavam na eterna vigilância: é o preço da liberdade, como diria Carlos Lacerda. Corte, abre o enquadramento em plano geral, ângulo normal, três Fantasmas aparecem repentinamente na sala - fragmentos históricos descontextualizados, reorganizados a partir da memória, sem nenhuma explicação diegética perceptível, em ritmo de reminiscência psicológica, de Juarez -: um Integralista, um Industrial e um Poeta.

Em plano médio, mesma angulação, os Fantasmas começam a interagir com Juarez. Primeiramente Alarico Sombra, Integralista, que é veterinário e também dentista, estrangulou os papagaios que ganhou do sobrinho do Mussolini – seu patriotismo gera atrito com Giacometti, o Industrial imigrante italiano -; Juarez aparenta estar cansado do discurso de Alarico, assim como o Poeta, Pedro Penteado: “Você, Alarico, é um visionário...” (TUDO, 2006, 04’ 34” – 04’ 36”) – disse Juarez, com desdém - o que não agrada o Integralista: “Visionário é o cacete” (TUDO, 2006, 04’ 36” – 04’ 37”) -.

Câmera muda a perspectiva de campo, agora está atrás de Juarez. Vemos seu ombro, de costas, abrindo um plano geral, ângulo normal, enquadrando Giacometti, o industrial imigrante italiano e o quadro de uma mulher nua, vista como prostituta; o Industrial perdeu sua indústria de massas alimentícias, paulista, para as multinacionais:

[...] quando eu cheguei aqui, em 1915, vocês tinham indústria sim: de que? De tamanco, de carretel. Até pinico era importado! Vocês entravam com o cocô. Tinha agricultura, mas a saúva papava tudo. Agora, quando eu fundei minha indústria de massas alimentícias Giacometti... (*orgulhoso*) quanta gente não comeu do meu macarrão? (TUDO, 2006, 05'19" – 05'39").

Apresentando o contraplano, em plano médio, ângulo normal, Penteado, Alarico e Juarez recebem a fala e, o Poeta, também em atrito com o Industrial, retruca: “Seu lema devia ter sido massas para as massas” (TUDO, 2006, 05'39" – 05'42").

Figura 9 - Juarez e seus Fantasmas (Industrial, Poeta, Integralista e Juarez)



Fonte: TUDO, 2006, 07'26".

Uma breve discussão, mantendo o plano e contraplano, com mesmo enquadramento e angulação, se inicia entre os Fantasmas; Juarez no meio. Corte, plano médio, sombra de Giacometti olhando a imagem da mulher, iluminada; panorâmica horizontal, acompanhar o andar do industrial, para direita: Giacometti encontra Alarico Sombra: plano conjunto – tudo se mantém o ângulo normal. Giacometti: “Sempre fui um liberal” (TUDO, 2006, 06'39" - 06'41"); Alarico responde de prontidão: “Seu erro! Em nome da liberdade a raça humana caminha para ruína total. Plínio, 1938” (TUDO, 2006, 06'41" – 06' 47").

Corte, plano conjunto, ângulo normal, Juarez e o Poeta estão distantes da discussão de Giacometti e Alarico: falam sobre Eponina, um dos amores de Penteado; aos poucos os outros

Fantasmas vão se ajuntando, como na Figura 9, para ver os vestígios dos amores juvenis de Juarez: um sutiã. Nesse momento, vemos que o patriarca Barata não aguenta mais a sua vida, sofrendo com problemas financeiros e a impotência; não vê sentido em continuar sendo íntegro em prol da família, da nação e do liberalismo; “30 anos de integridade, pra quê?” (TUDO, 2006, 07’ 31” – 07’ 33”).

Antes de dar continuidade à análise da cena, acho importante questionar: como *Tudo Bem* representa a memória histórica no tempo psicológico de Juarez? Apesar de *Rasga Coração*, última peça de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), escrita dentre 1972 e 1974, ter sido liberada pela censura apenas em 1979, um ano após o lançamento de *Tudo Bem*, ambas mobilizam a memória histórica da primeira metade do século XX no Brasil em suas narrativas. Portanto, um movimento de comparação entre *Tudo Bem* e *Rasga Coração* pode ser conveniente para respondermos a indagação levantada.

Assim como *Tudo Bem*, o protagonista de *Rasga Coração*¹⁵ é um homem, de classe média, funcionário público, porém ativo, com problemas financeiros: Custódio Manhães Jr, ou, como chamado em sua juventude, na militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Manguari Pistolão – está aqui, a semelhança e distanciamento das obras: *Tudo Bem* trata da classe média não militante, *Rasga Coração*, da classe média militante, ambos tomando o patriarca como protagonista -. Diferente de *Tudo Bem*, que possui um conflito geracional periférico, tendo seu exemplo melhor definido em uma única cena, “A Promoção de Zé Roberto”, *Rasga Coração* faz do conflito entre pai e filho, entre Manguari e Luís Carlos (Luca), a estrutura central da narrativa, sendo o elemento que faz Manguari lembrar de seu passado. Como ele lembra? De que ele lembra?

As principais lembranças, em *flashback*, recontextualizadas – ou seja: retornamos às lembranças de Manguari, onde os personagens estão no seu tempo e espaço, conversando sobre situações de sua historicidade - do protagonista se dão a partir de sua relação com seu pai, Custódio Manhães (666), trazendo outro conflito geracional, e os personagens de Camargo Velho – militante do PCB -, Lorde Bundinha – boêmio – e Castro Cott – Integralista -. Nesse sentido, *Rasga Coração*, por meio do conflito geracional entre três gerações (666, Manguari e Luca), consegue demonstrar o movimento histórico do PCB no Brasil, colocando-o em contraste com 666, representante do Estado na Revolta da Vacina, e Luca, representante da contracultura.

¹⁵ Para aprofundar nessa análise histórica de *Rasga Coração*, sugiro a leitura da obra *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo* (PATRIOTA, 1999).

Tudo Bem não apresenta esse movimento histórico, não tem o conflito geracional, tudo é focado apenas em Juarez. É como se *Rasga Coração* só tivesse Camargo Velho (Industrial), Lorde Bundinha (Poeta) e Castro Cott (Integralista) nas lembranças do protagonista, sem 666 e com conflito de Luca sendo periférico. Como, nessa conjuntura estética, conseguiria demonstrar as diferenças e mudanças do PCB? Pela comparação, recontextualizadas, entre presente/passado.

Acontece que: *Tudo Bem* não recontextualiza os fragmentos históricos, como feito em *Rasga Coração* - servindo para apresentar ao leitor a “historicidade” do protagonista -. Há, em nosso objeto de pesquisa, a descontextualização dos Fantasmas, da memória histórica, assim como é feito no apartamento – com poucas externas, com pistas escassas, sem admitir nenhuma localidade, nenhum tempo histórico -, que significa: tirar os personagens históricos de seu tempo e espaço, colocando-os em outro, tratando de pistas das situações presentes de Juarez, urdidos pela própria *psique* do protagonista; por exemplo: o Integralista, Industrial e o Poeta retornam para ajudar Juarez a escrever uma carta sobre o aumento do preço da carne – e o que gera esse aumento? Não sabemos -.

Essa característica da representação da memória histórica no tempo psicológico de *Tudo Bem*, assim como acontece com o claustro do apartamento, demonstra, ironicamente, a pretensão a-histórica da obra, que serve para aumentar a lacuna de sua linguagem, vinculando os acontecimentos a um problema financeiro, que, em uma sociedade capitalista, é recorrente, não fixando nenhum período.

Há, ainda, em *Tudo Bem*, outra forma de representação psicológica, que segue a mesma lógica, de descontextualização, feita no personagem Juarez: a representação do inconsciente de Elvira.

Primeiramente, isso acontece através do sonho. Em *zoom out*, vemos Juarez, feliz, com sua amante imaginada por Elvira: loura, como a Marilyn Monroe - um símbolo sexual que indica o desejo da esposa em ter o marido potente novamente e, ao mesmo tempo, a projeção em querer ser como Monroe -. Nessa representação, Elvira não se faz presente, sabemos que é uma imagem que se trata de seu inconsciente, pois, o telefone toca, articulando-se a cena e o plano seguinte, onde a personagem atende à ligação: será que foi a amante de Juarez? Ela tira isso a limpo no “Café da Manhã”, como vimos no primeiro ato.

A segunda construção plástica, encenada, do inconsciente, através de Elvira, se dá em “Vera Lúcia bêbada”, cena presente no primeiro ato, onde a matriarca passa a desejar que seu relacionamento fosse igual ao de sua avó morta - enquanto toca *Sinfonia dos Salmos*, de Stravinsky -: “Ai, minha Santa, minha avó. Minha avó, eu quero que o Juarez me ame de

novo, como o vovô te amava. ‘Seu avô me amarrava na cama e eu ficava branca de frio e ele gritava: ‘Gelada! Gelada!’. Depois ele chorava: ‘minha neve branca, meu gelo’” (TUDO, 2006, 25’47” – 26’22”). Elvira descreve, em palavras, uma relação de estupro; todavia, não aparenta se conscientizar para isso, ela delira, ela deseja ser como a avó; acha que uma plástica até pode ajudar a ser.

Ao fundo, sem ser vista pela personagem, que está de costas, a Santa Avó aparece, em um vestido branco, ensanguentado, segurando uma rosa. Diferente do sonho ou dos Fantasma de Juarez, a Figura 10 nos apresenta profundidade de campo e jogo com a iluminação, estabelecendo primeira e segunda camada - a fantasma está na segunda camada, Elvira e Vera Lúcia estão na primeira -. Elvira não conversa com a avó, ela romantiza a avó: não há interação, como em Juarez, só há a indicação para o espectador que a personagem reprime algo dentro de si.

Figura 10 - Avó de Elvira (Elvira, Avó Morta e Vera Lúcia)



Fonte: TUDO, 2006, 26’45”.

O único momento em que a imagem da Santa Avó se coloca de forma decisiva à Elvira é na cena “Conscientização de Elvira”, no final do segundo ato, em que Juarez a humilha, seguindo, então, o momento de sua conscientização, desencadeado por seu conflito com marido, em que vê que sua avó de nada tinha de amada, mas ela foi estuprada e morta pelo seu avô.

E como isso é demonstrado? Não mais através de um monólogo da avó, recitado pela protagonista, mas por meio de uma encenação, marcada, novamente, Stravinsky; talvez o único exemplo de uma (re)contextualização presente ao longo de *Tudo Bem*:

Ao observarmos as Figuras 10 e 11, concluímos que a personagem da Santa Avó aparece no mesmo lugar do apartamento – detalhe para a cortina, na penumbra da segunda camada -, entretanto, na cena “Conscientização de Elvira”, a câmera é os olhos de Elvira, observando, a real relação de seus avós.

Figura 11 - Avós de Elvira



Fonte: TUDO, 2006, 89'46".

Por mais que exista uma dramatização, a (re)contextualização não é feita como em *Rasga Coração*, em que temos um espaço-tempo localizado, diálogos com referências históricas. Elvira simplesmente lembra do ocorrido, como se fosse um movimento de catarse, algo saindo de seu inconsciente e indo para o consciente; como se preenchesse lacunas de algo que antes, pelo trauma, havia sido esquecido – similar à *Vestido de Noiva*¹⁶ (Nelson Rodrigues, 1943).

Acredito, portanto, que fica nítido, nessa apresentação das formas de representação psicológica de *Tudo Bem*, que há um esforço para construir a descontextualização das memórias históricas através da dinâmica interativa, do consciente (Juarez/Catarse Elvira), e inativa, do inconsciente (Elvira), contribuindo para o efeito a-histórico que paira pela psicologia social da classe média no filme.

¹⁶ A peça *Vestido de Noiva* é dividida em três atos e nos apresenta, em uma estrutura de enredo psicológica, o plano da alucinação, realidade e memória dos acontecimentos que envolvem a personagem Alaíde, que foi atropelada. Ao contar sobre seu casamento para Madame Clessi, prostituta assassinada pelo seu jovem namorado em 1905, tem dificuldade em lembrar quem era a mulher, com o rosto coberto por um véu, que, verbalmente e moralmente, a ataca. Ao fim, Alaíde consegue lembrar quem era – Lúcia, sua irmã -. A dificuldade de fazer visível algo esquecido é o que une o arco de Elvira com a estética de Nelson Rodrigues, fazendo a personagem ver, na mesma cena, algo que antes não conseguia perceber.

Retornando à “Carta ao Redator I”: corte, Giacometti, em um contra *plongée*, plano geral, outra perspectiva de campo, discorda de Juarez, dando a volta na mesa, questionando qual seria o motivo de se manter a integridade; os outros fantasmas se afastam e o Industrial aproxima-se muito do patriarca, destacando seus gloriosos anúncios, que fazem Juarez sorrir: “É por isso, Juarez que eu sou a favor de um capitalismo construtivo; bota aí, Juarez, bota aí!” (TUDO, 2006, 8’00” – 08’ 04”).

Corte, voltamos ao enquadramento do início da carta, já que Juarez volta a escrever, ditando tudo, com captação direta; os Fantasmas, aos poucos, vão interagindo mais com a escrita, como Alarico ao falar sobre os índios - deslocamento na diagonal, no próprio eixo, rapidamente, para mostrar a entrada brusca de Alarico, enquadrando-o em plano médio -: “Pra mim não há temas inferiores!” (TUDO, 2006, 8’ 43” – 8’ 45”). Juarez o nega, mas justifica sua posição: “Alarico, essa é uma carta contra a sonegação da carne. [...] vamos objetivar mais, diabo” (TUDO, 2006, 8’ 40” – 8’ 48”).

Primeiro plano, ângulo normal, outra perspectiva do campo – com o ritmo do final da carta, as mudanças de perspectivas servem para simular, levemente, a ansiedade do protagonista em finalizar seus escritos - Juarez está mais compenetrado, quer que a associação dos açougueiros seja fechada. Plano geral, ângulo normal, enquadramento na diagonal, da perspectiva da luz: todos querem finalizar a carta, mas Juarez escolhe o Poeta, deixando Alarico e Giacometti incomodados:

As trevas caíram, o céu está negro, mas ouço duzentos 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, 2006, 9’25” - 9’ 47”).

Juarez, diante dos problemas financeiros, estava revendo seus valores, os caminhos que queria tomar, se aproximando do Poeta; deixando um pouco de lado as ideias liberais e autoritários. O conflito fantasmagórico é iniciado. Depois da fala de Penteado a campanha toca, é o Síndico: os Fantasmas somem.

Para além de ilustrar, esquematicamente, o consciente de Juarez, os Fantasmas influem de alguma maneira na narrativa?

Antecedida por “Café da Manhã” e sucedida por “Carta ao Redator II” – onde percebemos a união de Giacometti e Alarico para afastar o Poeta de Juarez -, “É assim que você me paga?”, cena que será analisada agora, é mais uma demonstração do conflito conjugal do primeiro ato: Elvira, maquiada, tenta seduzir Juarez, porém, não tem sucesso; o

patriarca, que está inebriado ouvindo canto Xavante, em seu gabinete, à noite, a oferece remédios para diminuir a sensação desconhecida que ela sente: “Minha filha, é que o *Somaliu* serve para tudo, ué. [...] espasmos vesiculares e uretrais, neuroses, angustias, confusão mental, medo. Tô. Toma isso, vai” (TUDO, 2006, 17’ 48” – 17’ 59”).

Conversa vai, conversa vem, Elvira fala de doença e, por fim, fala de dinheiro: “Tô precisando de dinheiro, Juarez” (TUDO, 2006, 18’ 48” – 18’ 50”). Irritado, Juarez discute com Elvira e manda ela ir dormir. Corte, demonstrando passagem de tempo, estamos ainda no mesmo ambiente. Elvira volta para o gabinete, irritadíssima, desligando a música - aparenta ter se recuperado de uma crise de choro -: “Você acha que eu posso dormir com esses antropófagos?” (TUDO, 2006, 20’ 54” – 20’ 56”). Juarez questiona se ela tomou o remédio, ainda irritado com o conflito anterior. A câmera, em plano geral, se move em panorâmica horizontal, ângulo normal, acompanhando a personagem: Elvira sai do quarto, vai até Juarez, discute, desliga o som – o marido sai do campo – e retorna – mas Juarez não está mais sozinho.

Mantendo o enquadramento, construindo uma sutil profundidade de campo, com Juarez e Elvira na primeira camada e os Fantasma na segunda, a Figura 12 apresenta a reação de cada um dos Fantasmas, do consciente, exposto às vísceras, sem sombras, tudo às claras – para nós, espectadores -, de Juarez quando ouve as dores e anseios de Elvira, que tem medo de ser traída, que fica, o tempo todo, questionando a fidelidade do marido. Sombra apresenta um descontentamento, como se já estivesse cansado da mesma conversa; Giacometti está bravo; e, Penteado, aparenta estar preocupado.

Figura 12 - “Como é que você foi abandonar tua família, Juarez?” (Alarico, Giacometti, Penteadado, Juarez e Elvira)



Fonte: TUDO, 2006, 21'42”.

O Poeta se levanta, tira os óculos e recita a primeira estrofe de *Amor é fogo que Arde sem se ver* (1598), soneto de Luiz Vaz de Camões. Observem as expressões dos personagens em cena, comparem as Figura 12 e 13. Alarico ergue seu queixo, transmitindo desaprovação e, Giacometti, que estava irritado, anteriormente, esboça um sorriso de satisfação: recepções da atitude do Poeta. Juarez demonstra o que se passa em sua mente: abraça levemente Elvira, aceita, frivolumente, suas carícias, sorrindo, deixando-se levar pela sensação de amor, de afeto, representada pelo poema.

Figura 13 - “Amor é fogo que arde sem se ver...” (Alarico, Giacometti, Penteadado, Juarez e Elvira)



Fonte: TUDO, 2006, 21'50”.

Logo após a recitação, Alarico, rapidamente, faz seu comentário autoritário: “É assim que você paga o meu sacrifício para manter nossa família esses anos todos?” (TUDO, 2006, 21’ 56” – 21’ 59”). Na Figura 14, novamente é nítida a mudança de expressão dos personagens: Sombra, incisivo, apontando seu dedo autoritário e ágil; Giacometti, apenas olhando e desaprovando a ação do Integralista e, o Poeta, sem nem ao menos se virar, representa a decepção que emerge, paulatinamente, castrando a sensação de satisfação de Juarez, que desfaz seu sorriso e prepara-se para proferir, quase que letra por letra, o que foi ditado por Sombra: “É assim que você paga o meu sacrifício para manter a minha família esses anos todos?” (TUDO, 2006, 21’ 59” – 22’ 03”).

Figura 14 - “É assim que você paga o meu sacrifício para manter nossa família esses anos todos?” (Alarico, Giacometti, Penteadó, Juarez e Elvira)



Fonte: TUDO, 2006, 21’56”.

Elvira debulha-se em lágrimas e a cena acaba.

Corte: plano americano, Juarez está com a mão no rosto, nervoso, triste, decepcionado, arrependido de ter seguido as palavras do Alarico e não do Poeta; ele decide fazer outra carta, começa “Carta ao Redator II”. Porém, dessa vez Juarez não escreve por causa dos problemas econômicos, mas contra seu medo, contra sua impotência, contra sua incapacidade de fazer o que lhe satisfaz, contra si mesmo que é a causa para o conflito conjugal; a representação dos Fantasmas tem este objetivo dentro da narrativa: apresentar, de forma esquemática, o caldo psicológico consciente de Juarez, justificando sua ação de impacto dentro da dimensão social/doméstica da narrativa.

Juarez começa a pensar as primeiras frases, enquanto move-se para sua mesa, arrumando o papel – câmera o acompanha, em panorâmica horizontal, fazendo um breve

ajuste para que se enquadre a mesa -: “Senhor redator... tenho medo! Sinto tudo se quebrando! Estamos nos afogando no mar de águas paradas. Quanto ao povo...” (TUDO, 2006, 22’17” – 22’34”). Sombra se incomoda – fica desesperado -, Giacometti também – demonstrando espanto -, o único que está adorando a reação de Juarez é Penteado. Alarico propõe cortar a carta, para evitar derrotismos, o que irrita, profundamente o Poeta:

Penteado: Nada disso, seu camisinha verde! Corte coisa nenhuma! Está fantástico, Juarez! Põe mais, Põe mais! Mar de águas paradas só não... Mar de lama, oceano de bosta sufocante, tempestade de merda, num universo cintilante. (*Giacometti ri, apreciando; Alarico fica mais irritado; Juarez digita tudo que é dito. Durante a fala, na versão de 2006, há um zoom in sutil no Poeta*).

Alarico (*irritado*): Cala boca, seu cachorro!

Penteado (*câmera muda de perspectiva: personagem está de costas para pintura da prostituta, parece que Juarez que está olhando para ele; em plano médio, ângulo normal. Na versão de 2006, tem outro zoom in rápido e proeminente*): Põe aí, Juarez. Põe tudo aí! É tua grande chance. Remando em rios de lama, com barcas da Cantareira, com tripulação de burocratas. Pedestres pedalam suas petulâncias nos boulevares da estupidez. Põe tudo aí, Juarez. Põe tudo a... (*é interrompido por Giacometti, que entra sorrateiramente atrás de Penteado, conferindo-lhe um forte tapa nas costas que faz o tuberculoso tossir, calando-o*).

Giacometti: Bravo! Bravo! É poesia de muita inspiração, mas muito complicado, não é? O povo não entende (TUDO, 2006, 22’37” – 23’ 22”).

O Integralista concorda – câmera muda, plano médio em Alarico, ângulo normal, ela se afasta em um *travelling* frontal, enquadrando, de forma geral, os outros dois fantasmas - com o Industrial; ele está desesperado para que Juarez pare de escrever, ainda insiste em fazer “pequenas modificações”. Juarez ignora Sombra – e, dessa vez, sem justificção -, que continua falando que a carta é derrotista, dando a entender que precisa ter uma inspiração mais autoritária, integralista, fascista, mas ele encerra, como uma prece: “Senhor redator... os tempos estão difíceis, mas... tenho fé” (TUDO, 2006, 22’ 30” – 22’ 35”).

Portanto, ao analisarmos essas duas cenas, entendemos que os fantasmas são a representação esquemática da ação de Juarez. É através da tensão entre o Integralista, o Industrial e o Poeta, onde Sombra é o autoritarismo, que deixa Juarez insatisfeito, o Penteado a satisfação, que confere o estimula a enfrentar seus posicionamentos anteriores e, por fim Giacometti que é uma espécie de “meio termo” liberal, um “duplo” de Juarez, 1930/1970, que, assim como ele, está na dúvida se apoia o Poeta ou o Integralista durante a crise financeira.

Conclui-se, então, que o conflito conjugal (social), enfatizado no primeiro ato, existe devido à dimensão psicológica de Juarez, que expressa tudo que Alarico Sombra diz (psíquico). Essa forma de relação, psicossocial, pode explicar a existência da reforma -

situação do segundo ato - e da recepção de Bill Thompson - situação do terceiro ato -? Sim, pode.

O segundo ato é emoldurado pelas cenas “Juarez Bêbado I” e “Juarez Bêbado II”. Essas duas situações são disparadas após Juarez ter contato com o mundo exterior – seus problemas financeiros – e sexual. No final do primeiro ato, Elvira, em “Reza Brava”, usa o misticismo de Aparecida de Fátima para atrair sexualmente Juarez. Após Juarez voltar da rua, não se sabe ao certo o que ele foi fazer por lá, mas ficou impressionado com o programa de *Amaral Netto, o Repórter*, visto na noite anterior, em “Pororoca”, Elvira, em “Marilyn Monroe”, o deixa excitado, imaginando como seria sua amante, Waldette, nos traços que sua esposa estava desenhando. Elvira e Juarez conseguem fazer sexo, a impotência do patriarca desaparece.

Bêbado, após a “noitada” com Elvira, Juarez caminha – câmera, na mão, em ângulo normal, o capta, em plano americano/médio/primeiro, rotacionando em seu próprio eixo, como uma panorâmica, filmando-o de perfil, um pouco de costas - até a cozinha, com o pijama aberto, levando uma mala; diz: “Vou me embora dessa casa!” (TUDO, 2006, 37’ 26” – 37’ 27”). Corte, contraplano geral, ângulo normal, Fantasmas bêbados: ficaram atônitos. Câmera volta ao enquadramento anterior, Juarez continua seu lamento: quer fugir para encontrar Waldette, não aguenta mais essa vida que leva. Contraplano, mesmo enquadramento, os Fantasmas riem, Giacometti diz: “A Mesma coisa! A mesma coisa de 1935 quando ele se apaixonou por aquela polaca da Rua das Marrecas” (TUDO, 2006, 37’ 47” – 37’ 56”). Corte, voltamos a ver Juarez, que faz uma expressão de espanto, nega e caminha até os Fantasmas: os planos se encontram, então, acompanhamos a movimentação, com a liberdade ébria da câmera na mão, conduzindo o enquadramento, entre Juarez e seus Fantasmas.

Juarez volta a falar de Waldette, porém, Giacometti a relaciona com Waleska Krupskaia, seu amor juvenil: um momento de liberdade, onde o Poeta aparentava dar as cartas para o consciente do patriarca; eles gritavam, na época, nus, pelos puteiros: “Estamos em Pleno Mar! Estamos em Pleno Mar!” (TUDO, 2006, 39’ 13” – 39’ 15”) – parece que é isso que Penteadado tenta fazer, retomar a consciência de Juarez; leva-o, novamente, para um contraplano frente a Alarico e Giacometti -. Corte, Giacometti, no enquadramento anterior – em que Juarez estava junto de todos -, destaca que Waleska fugiu com um marinheiro e foi degolada no Mangue. Depois disso o Poeta retorna ao lado de Giacometti, eles cantam uma música interpretada por Carmen Miranda, composta por Assis Valente, para Juarez, *Good-bye* (1933), fingindo que estão no Carnaval – era quando Juarez pretendia fugir com Waleska -.

Corte, breve, para Juarez, no meio da apresentação, que está se despedindo, saindo da cozinha, em plano geral e angulação normal: feliz.

Figura 15 – *Good-bye* (Juarez)



Fonte: TUDO, 2006, 39'53".

Alarico vê: “Vai embora é o cacete” (TUDO, 2006, 40' 11' - 40' 13"); o Integralista caminha, então – com uma peruca de palhaço -, para o enquadramento de Juarez, que fica, novamente, abismado com o posicionamento de seu Fantasma mais autoritário, que quebra sua expectativa, sua satisfação: “Estamos todos amarrados uns aos outros. Está tudo grudado em você, Juarez. Grudado! Tua mulher, teu pijama, teu fogão, tua geladeira, teu quilo de carne, tua margarina, teus ovos, teus tomates, teu exame de urina. Esquece essa Waldette, Juarez. Toma. Toma teu abacaxi” (TUDO, 2006, 40' 16" – 40' 47").

Figura 16 - “É, tem razão” (Alarico e Juarez)



Fonte: TUDO, 2006, 40'53".

Corte: Plano Geral: ângulo normal: Elvira chama Juarez no corredor. Voltamos para cozinha, onde a felicidade de Juarez é desmanchada, como vimos na imagem acima: castrado por Sombra, Juarez vai até o encontro de Elvira, dizendo que irá terminar com Waldette, a amante que nunca existiu. Corte: Giacometti e Penteado, plano médio, ângulo normal: o Poeta diz: “ele ia fugir com a mulher que morreu em 1938, no Manguê” (TUDO, 2006, 40’ 58” – 41’ 04”), o trauma de Juarez se deu por um dia confiar em seu lado poético. Liga, em “Acabaram-se as piscininhas!”, para falsa amante e profere um falso termino.

A reforma, no segundo ato, começa com Elvira vinculando, em “Transição: do conflito conjugal à reforma”, como demonstrado, o rompimento de Juarez com a amante imaginária de Elvira com o início da reforma. O motivo das obras é, para a matriarca, a comemoração das bodas de prata do casal, 26 anos, o que não poderia ocorrer com o marido, em questão, traindo-a e gastando a poupança desenfreadamente – agora tudo deveria melhorar.

Portanto, em “Juarez Bêbado I”, novamente, Alarico interfere na ação de Juarez. Ao invés de fugir, de ir viver o seu sonho com Waleska/Waldette, ele fica e reata com Elvira, dando início à reforma. Se Juarez não terminasse com a amante não haveria motivos para comemorar 26 anos de casamento, não haveria confiança financeira para iniciar uma obra: não teria reforma, que é causada pelo conflito psicológico dos Fantasmas de Juarez.

No final do segundo ato, após Piauí ir embora, Juarez sente-se mal, em “Delírio de Juarez”, estressado dado os acontecimentos – similar à “Juarez Bêbado I”, que, antes de se excitar com Elvira, tinha se impressionado com a televisão, como no Prólogo -, tenta fazer, novamente, sexo, com Elvira, porém, não consegue manter a ereção – não foi excitado pela imagem de Waldette/Waleska -. Enche a cara: “Juarez Bêbado II” é o clímax do conflito entre os Fantasmas. Juarez entra no espaço da reforma, de perfil, em plano médio, ângulo normal, segurando uma garrafa, de um litro, de *Whisky Ballantine’s*. Quando ele fala, visivelmente alterado e irritado, a câmera, que está sendo operada na mão, similar primeira cena de bebedeira, abre o enquadramento para plano geral, ângulo normal, mostrando os fantasmas que estão na frente do gabinete do patriarca.

Juarez: Mais de 30 anos... Bodas de Prata que eu tô segurando essa barquinha da Cantareira.

Penteado: Isso, capitão, deixa afundar essa merda.

Alarico: Calma, Juarez, calma!

Giacometti: Calma, Juarez, se não a gente morre! (TUDO, 2006, 83’18” – 83’ 32”).

Diferente das cenas anteriores, Giacometti mostra-se, sem dúvidas, do lado de Alarico Sombra. Penteado, por sua vez, busca impedir, ao máximo, que o Integralista, junto do Industrial, reprima o Juarez.

Elvira entra em cena, assustada, chorando, desfalecida, vendo Juarez falando. Ela pede para Juarez dormir e ele humilha Elvira, divagando entre cantos – *Nunca* (1952), composta por Lupicínio Rodrigues, interpretada por Dircinha Batista – e comparações com Waldette, diminuindo a esposa. Novamente, relaciona Waldette com Waleska, enquanto a câmera se move livremente. Corte: Elvira, em plano médio, ângulo normal: triste, engolindo o choro, com raiva. Juarez continua falando quem ele realmente deseja, que está remoendo; Penteado incentiva expressão: “Bravo, Capitão! Bravo! Bonito!” (TUDO, 2006, 85’ 25” – 85’ 28”). Canta, mal, trechos de *Meu Brotinho*, composta por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, em 1950, interpretada por Francisco Carlos.

Depois de dar vazão às lembranças de carnaval existente em sua mente, no seu monólogo, continuando a marchinha de sua primeira bebedeira, porém, agora, mais agressiva, Juarez senta-se, aos poucos, desfalecendo-se, com a câmera mais próxima de seu rosto, e diz, enquanto os Fantasmas ouvem e Elvira chora: “Essa tarde fria de subúrbio que vocês mataram (*corte para Elvira, em Plano Geral, que está, cada vez mais irritada*), vocês mataram meus amores suburbanos. Venham, venham! Entrem. Podem vir. O panteão medíocre das minhas lembranças da classe média” (TUDO, 2006, 85’ 49” – 86’ – 11”).

É aqui que Juarez revela todo seu amargor e insatisfação, seu clímax que explode da resignação à agressividade: ele não tem culpa pelas suas escolhas, por ele agir ouvindo seu Fantasma mais autoritário; a culpa é dos outros que roubaram seus amores, sua vida. A culpa é da sua esposa que queria fazer a reforma e agora ele teria que lidar com desaforos como de Piauí.

Manda Elvira embora dali, cantarolando, gritando, gesticulando: ela sai chorando. Troca-se a perspectiva do campo, vemos, agora, por de trás dos Fantasmas, que se dirigem até Juarez e sentam-se ao seu lado; a câmera gira e recupera o enquadramento que dava palco ao monólogo do patriarca; enquadra todos em plano geral e ângulo normal. Juarez não quer saber de ideais, não quer saber de nada, se sente impotente, não liga mais para Alarico Sombra e Giacometti, apenas para a busca pelo prazer perdido que é representado pelo Poeta.

Cansado da conversa, Juarez decide acordar a vizinhança e sai correndo pela cozinha, até chegar na sacada do prédio; Penteado segura os outros Fantasmas, a câmera o mostra, ainda na mão, gerando uma sensação de instabilidade crescente. Por meio de uma externa, vemos Juarez, ele aparenta estar preso em seu apartamento; grita (*zoom in*):

Figura 17 - “Liquidação Geral!” (Penteado e Juarez)



Fonte: TUDO, 2006, 88'05".

Juarez: Saíam de dentro das suas cadernetas de poupança! Vistam seus pijamas e vamos pra rua! Liquidação Geral!

Penteado: Castro Alves, Juarez! Castro Alves.

Juarez: Estamos em pleno mar! Estamos em pleno mar! (*volta a captação interna do monólogo de Juarez*) Sua satisfação ou seu dinheiro de volta! Como eu não tenho satisfação, eu quero o meu dinheiro de volta (*diz olhando para o Poeta, que começa a tossir*). Quero meu dinheiro de volta! (*Giacometti e Alarico puxam Juarez*) (TUDO, 2006, 88' 00" – 88' 24").

Juarez é insatisfeito, busca reviver, em seus gritos, as noites juvenis e sexuais com Waleska. Quer se manifestar, quer sua vida e seu dinheiro de volta – o que gastou na reforma, o que gastou na sua família, o que perde com o aumento da carne -. Vê, através da poesia uma forma de se encontrar; de sair das grades de sua prisão de classe média. Da sacada, voltamos à sala de jantar, em obras, em plano geral. Juarez continua andando, os Fantasmas param, culpam Penteado por toda a confusão causada e assassinam o Poeta: “Morro em nome da poesia” (TUDO, 2006, 89' 09" – 89' 12"). Os Fantasmas somem, Vera Lúcia tira o pai da sala, Elvira começa a cena “Conscientização de Elvira”, inicia-se Stravinsky, que articula “Zezé e Washington” e, por fim, encerrando o segundo ato, “O Funeral do Poeta”, que é velado como um integralista e funcionário público, enterrado como um fraco – um arco de repressão sexual (Elvira, Aparecida de Fátima e Juarez) -. Toda a possibilidade de subversão que há em Juarez, de expressão de seus desejos, é coibido veementemente.

No terceiro ato, então, Juarez está, socialmente, mais agressivo, ao compararmos com os atos anteriores: é como se Alarico Sombra e Giacometti tivessem tomado conta, conscientemente; não há mais Penteado para sublimar sua insatisfação. Em “O Surto

Messiânico” – confundido pela vizinhança como algo sagrado -, ele trata mal Aparecida de Fátima - “Aparecida, para com essa frescura, o que é isso? Essa histérica! O quê que há? Abre essa merda aí! O quê que há?” (TUDO, 2006, 94’04” – 94’ 10”) -. É claro que sair de casa e, ao voltar, encontrar a “Peregrinação” de seus vizinhos até o quartinho da empregada não é agradável; porém, aquele Juarez passivo que, em “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?”, no segundo ato, não conseguiu demitir Piauí e precisou do Síndico para fazê-lo, agora expulsa todos de seu apartamento; até mesmo o Síndico se sente humilhado: “É uma injustiça isso!” (TUDO, 2006, 99’ 15” – 99’ 16”) -.

No terceiro ato, Juarez não quer mais manter as aparências para os prestadores de serviço da classe média, acompanhando o movimento de aprofundamento da distinção entre a classe média e seus subalternos; trata-os mal, gritando, autoritariamente. Em “Amanhã tenho uma recepção aqui”, essa situação fica nítida – como já apontada, no subcapítulo anterior -:

Juarez (*dirigindo-se à Seu Francisco; apontando o dedo, similar à Alarico*): Olha aqui, seu prazo terminou ontem. Eu quero essa casa pronta amanhã de qualquer jeito ao meio dia. Amanhã ao meio dia não quero mais ver vocês aqui (*olhando para os operários*). Compreendeu? (*para Seu Francisco, gritando*).

Seu Francisco: Doutor, mas...

Juarez (*cortando-o, gritando*): Não tem mais, nem nenhum mais. O senhor trabalha de noite, vira, faz serão, faz o que quiser. (*Elvira, ao fundo: “calma”*). Mas amanhã, eu tenho uma recepção aqui. Eu tenho gente muito importante aqui pra receber, compreendeu? Tenho visitas.

Elvira: Fica calmo, fica calmo, isso daqui vai ficar um brinco, não é, Seu Francisco? Nós temos uma recepção: Noivado da minha filha.

Vera Lúcia: Não, não é noivo ainda não.

Elvira: Como não, que isso?

Vera Lúcia: Não, mãe, não tem nada acertado. É um amigo, assim, pra mim. Ah, papai, eu esqueci de te contar: ele disse que vai me levar pra Disneylândia.

Washington (*começa a cantar O Portão (1974), do Roberto Carlos*): Tudo estava igual como era antes, quase nada se modificou.

Juarez (*irritado*): Ô seu Washington! Isso aqui não é hora de calouro não! Cala a boca, vamos trabalhar! Por isso que não fica pronto! Que coisa!

Elvira: O quê que te deu, Juarez? (TUDO, 2006, 100’ 56” – 101’ 48”).

Juarez leva a agressividade do seu conflito psicológico para o mundo social, assustando, até mesmo, Elvira, que não reconhece o comportamento do marido. Juarez não é mais aquele sujeito que arma um “teatrinho” para conseguir o que quer; agora ele fala diretamente, violentamente. Apesar da reforma ter sido começada com o intuito de comemoração das bodas de prata do casal, parece que seu fim se dá para tentar articular um novo casamento, o de Vera Lúcia com Bill Thompson: esse é o sentido que Juarez confere à reforma; ela tem que terminar para receber seu possível genro – que, apesar do patriarca achar-lo um rapaz promissor, discordava da política de sua empresa, *Declair*, como vemos em

“Promoção de Zé Roberto”: não são nacionalistas; mas Juarez está disposto a abandonar essa questão para manter seu estilo de vida -, um representante do capital multinacional que explora o Brasil.

Portanto, o conflito conjugal, que é apaziguado para se iniciar a reforma, é explicado por meio dos Fantasmas de Juarez, assim como o início da reforma, com o fim da relação imaginária entre o patriarca e sua amante. A recepção de Bill Thompson, no terceiro e último ato, só ocorre no apartamento pois, Juarez, no diálogo analisado anteriormente, pressiona Seu Francisco; caso contrário, a reforma não acabaria. Seu Francisco, então, cobra os operários, levando-os a um ritmo de trabalho que só aumenta a tensão entre o grupo: temos, por fim, a “Morte do Operário”.

Figura 18 - Ombro esquerdo de Bill Thompson, Fantasmas (Zé Roberto, Zezé, Síndico, Vera Lúcia, Alarico, Giacometti, Thompson, Juarez, Elvira e Convidados)



Fonte: TUDO, 2006, 109'46”.

“Velório: *Bessame Mucho*”, cena final, já foi analisada: há, em sua atmosfera, uma significância de incerteza: será que Thompson irá aceitar o jeito que a reforma foi feita – sob o sangue dos miseráveis -? Juarez, diferente da forma que tratou as empregadas, os operários, a família, até mesmo o Síndico, agora está calmo, como um bom “puxa saco”. Após Thompson, indiretamente concordar com o ambiente em que ele está, os Fantasmas aparecem por uma última vez: Sombra está comendo rapidamente de uma maneira sinistra, como se estivesse com raiva do estrangeiro que teve que apoiar para manter o estilo de vida de Juarez, sendo contido por Giacometti, que, por sua vez, estava feliz com o desfecho, assim como o protagonista, buscando acalmar o amigo autoritário.

Respondendo à questão do subcapítulo anterior – concomitantemente, deste capítulo -: *Tudo Bem* é uma esquete? Não. Se a lógica causal da narrativa, na acepção aristotélica, se dá por uma dimensão de explicação diegética, a representação interativa do consciente de Juarez é o que une os três atos: é a causa do conflito conjugal, a causa do início da reforma e a causa do fim da reforma, condicionando-a à recepção para Thompson. A obra estrutura seu enredo como base uma psicologia social descontextualizada, partindo da *psique* Juarez Ramos Barata para realizar os acontecimentos dos atos, apresentando a continuidade da distinção exploradora expressa por meio da classe média.

2.3 Hipótese: *Tudo Bem*, uma psicologia social

Ao longo deste Capítulo, dividido em outros dois subcapítulos, realizei a análise estrutural de *Tudo Bem*, questionando, principalmente, qual seria a coesão que organiza sua narrativa por meio da decomposição do filme em Prólogo, Três Atos e Epílogo: a obra é uma psicologia social construída através do conflito entre os Fantasma - Integralista, Industrial e Poeta - de Juarez Ramos Barata, que é estimulado a partir do momento em que o protagonista tem contato com o mundo exterior - cenas: Prólogo, “Pororoca” e “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?”.

O que há fora das paredes de seu apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro-RJ? Ao observamos a relação entre classe média, empregadas e operários, conseguimos identificar algo em comum: problemas financeiros. Isso aparece no relato de todos os operários, das empregadas e das gerações de classe média, afetando, cada um deles, de forma diferente, já que, apesar de todos serem trabalhadores, possuem profissões, formações e reservas de poupança distintas – que constrói uma hierarquia exploratória apresentada, aprofundada e desvelada ao longo do desenvolvimento diegético.

Qual é a causa do problema financeiro? *Tudo Bem* não apresenta essa resposta. Ao invés de deixar pistas explícitas, na estrutura, sobre o diálogo com sua historicidade e memória história, a estética da obra descontextualiza o espectador – não conferindo uma localização exata, apostando em poucas externas e não contextualizando a própria memória histórica dos Fantasma -, aumentando as lacunas a serem imaginadas pelo espectador em seu efeitos estéticos, sugerindo que essa reflexão sobre a psicologia social da classe média pudesse ser replicada em múltiplas conjunturas – gerando uma percepção a-histórica da obra.

Para entender, então, qual é a causa da existência do conflito dos Fantasma, que faz com que o Poeta seja assassinado pelo Integralista e Industrial, conservando a dimensão

psíquica do protagonista, deixando-o mais agressivo, fazendo com que ele coloque de lado seu nacionalismo para exaltar o noivado do multinacional, Bill Thompson, com sua filha, Vera Lúcia, com o intuito de manter seu estilo de vida, a distinção exploradora, é necessário colocar o filme na luz de seu tempo.

3 DAS RECEPÇÕES: INVESTIGAÇÃO DA HISTORICIDADE DE *TUDO BEM*

[...] podemos tentar identificar as estratégias por meio das quais produtores, roteiristas e diretores tentaram construir uma *interpretação autojustificadora* do filme. Nesse contexto, é possível dizer: são explícitas algumas estratégias que, além de terem o objetivo de *viabilizar comercialmente* o filme, servem de suporte de oferecimento de *interpretações autojustificadora* [...]. [...] podemos tentar reconstituir a *diversidade de recepções/interpretações* do filme em questão a partir das evidências mais *palpáveis* que estão *disponíveis* para nós: os textos produzidos pelos críticos cinematográficos, tomados de forma global.

(Alcides Freire Ramos, *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*)

Começamos por investigar se as afirmações são independentes ou se, ao contrário, não passam de reproduções de uma observação única. Êste trabalho pertence, em parte, à crítica externa das fontes. Mas a crítica das fontes limita-se a estudar as relações existentes entre os documentos escritos; dá por findo o seu trabalho, a partir do momento em que houver estabelecido que tais passagens de um autor foram tomadas de outros.

(Charles V. Langlois & Charles Seignobos, *Introdução aos Estudos Históricos*)

Utilizar da recepção para auferir a historicidade de *Tudo Bem*, dando continuidade à proposta teórico-metodológica da Estética da Recepção (PATRIOTA; RAMOS, 2012), se faz, após os resultados do capítulo anterior, de suma importância, pois: para além da obra ser um filme não histórico, sua estrutura, propositalmente descontextualizada, dialoga com acontecimentos difusos externos ao apartamento - que ancoram os motivos da rememoração de Juarez Ramos Barata, que dão coesão, psicossocial, à narrativa do longa.

Após Estado Atual da Arte, deparei-me com uma massa acessível de 298 itens, que datam de 1977 até 2021¹⁷, referentes à *Tudo Bem*, desde interpretações publicadas em

¹⁷ Aproximadamente 77% do material encontrado, ou seja, por volta de 228 itens, apenas mencionam *Tudo Bem* em suas análises, utilizando-o como um adjetivo ilustrativo. Essa forma de urdidura pode ser encontrada em Documentos Oficiais, Ensaaios, Artigos, Monografias, Dissertações, Teses e Livros, presente no mundo

jornais/revistas até trabalhos acadêmicos. Surge um problema: como transformar esse material analisado em um capítulo para esta dissertação, conseguindo, além de tudo, não fazer uma descrição de suas narrativas, mas sim, problematiza-las para identificar a historicidade do longa? As reflexões de Alcides Freire Ramos, Charles V. Langlois e Charles Seignobos me ajudaram a resolver esse entrave.

Em “Pensando o processo de recepção/produção de significados”, capítulo 1 de *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*, Ramos, que não incorpora, a princípio, em sua tese, a base teórico-metodológica da Estética da Recepção, porém, compreende que a análise estrutural do filme não é suficiente para entender a historicidade da linguagem, valendo das recepções como pistas para desenvolver sua contextualização, busca, com base em Roland Barthes¹⁸, uma forma de indagar a produção de significados dos espectadores de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) – seu tema/objeto de pesquisa –, concluindo que:

[...] assistir a um filme é *inventar significados*, não redutíveis às *intenções* do produtor/roteirista/diretor, tampouco à *interpretação* que o crítico estampou nas páginas do jornal. Apropriar-se do que “bate na tela” é, antes de mais nada, uma *produção de significados*. Mesmo não tendo, socialmente, a *legitimidade e a visibilidade* do crítico, o espectador também é um *produtor* (RAMOS, 2002, p. 52).

Com o intuito, então, de organizar as recepções da obra, Ramos parte para a colocação destacada na epígrafe deste capítulo, dividindo-as em: Interpretações Autojustificadoras, que são feitas pelos criadores da linguagem – produtores, roteirista e diretores –, podendo ter, para além da publicidade da própria obra, sua tentativa de interpretação, e os textos produzidos pelos críticos, representando, aqui, os espectadores – já que, no século XX qualquer registro

acadêmico ou fora dele. Alguns exemplos são: *História da Distribuidora Embrafilme* (Gustavo Dahl, 1985) – disserta sobre o processo de institucionalização da distribuição da Embrafilme, mencionando *Tudo Bem* como um dos filmes que foram produzidos na coordenação de Dahl na superintendência de comercialização, junto de *A Dama do Lotação* (Neville d’Almeida, 1978), *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1978), dentre outros –, *Arnaldo Jabor gravará filme em Foz do Iguaçu* (Garon Piceli, 2010) – ensaio publicado no blog “Click Foz do Iguaçu”, vincula *Tudo Bem* à filmografia de Arnaldo Jabor –, *Beyond the Cinema Novo* – tradução: *Além do Cinema Novo* – (Robert Stam e Randal Johnson, 1979) – artigo publicado na revista *Jump Cut*, analisa a inserção do cinema brasileiro nos Estados Unidos da América (E.U.A.) e suas recepções; *Tudo Bem* é vinculado ao “cinema alegórico” que daria continuidade, na era da Embrafilme, ao Cinema Novo –, *“Eu Te Amo”: a representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor* (Pedro Augusto Fontoura Argenti, 2010) – monografia, representante de outras formas de trabalhos acadêmicos, como artigos, dissertações e teses, que vinculam *Tudo Bem* à filmografia do diretor, como feito com o texto de Piceli – e, por fim, *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* (Marcos Napolitano, 2014) – há, aqui, uma menção à *Tudo Bem* que é constante: cometendo equívocos em relação ao elenco e ficha técnica; neste caso, aproxima-se o filme de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) por intermédio da atriz Sonia Braga, que não está em *Tudo Bem*, mas sim, em *Eu Te Amo* –.

¹⁸ Em específico no capítulo “O que é a crítica”, de *Crítica e Verdade* (Roland Barthes, 1982).

de opinião filmica teria que passar por um crivo editorial, de jornais, revistas, meio acadêmico ou, até mesmo, do serviço de censura, sendo, assim, preservados¹⁹.

Portanto, tal proposição nos ajuda a estruturar a organização capitular. Entretanto, na pesquisa de Ramos, indica-se que a fortuna crítica de *Os Inconfidentes* não traz um conjunto vasto em quantidade, mas textos representativos e densos. Como, então, selecionar as principais interpretações em um conjunto vasto de críticas, como no caso de *Tudo Bem*? Para isso, Langlois e Seignobos são necessários.

Apesar das duras e, até certo ponto, equivocadas críticas da escola dos *Annales* à Escola Metódica (DOSSE, 1992), Langlois e Seignobos conseguiram esmiuçar, com forte influência das ciências biológicas, os fundamentos do método da História como ciência em *Introdução Aos Estudos Históricos* (primeira publicação: 1897).

No livro 2, “Operações Analíticas”, seção 2, “Crítica Interna”, e capítulo 8, “Determinação dos Fatos Particulares”, os autores explicam²⁰ as diferenças entre concepções e afirmações para análise dos fatos particulares (LANGLOIS; SEIGNOBOS, 1946). Dentro desse movimento, há uma tese que ainda se sustenta, expressa através da epígrafe: uma fonte é a nascente de uma interpretação, sendo o documento a difusão, replicação, da ideia dessa interpretação; nesse sentido, pode-se ter um extenso *corpus* documental com apenas uma ou duas fontes.

Portanto, a relação fonte e documento é unida pela mobilização de uma ideia – fonte -, que tem um efeito estético, apropriado por outro intérprete de forma crítica ou fundamentalista – documento. Este capítulo não dará conta de todos os documentos de recepção levantados, mas sim, apenas das fontes, problematizando-as para atingir o objetivo desta empreitada: investigar a historicidade de *Tudo Bem*. Entretanto, isso não significa que os documentos não serão mencionados, apenas que não serão criticados, pois isso fugiria do escopo desta pesquisa; já que, para realizar tal ato teria que tomar as fontes das recepções de *Tudo Bem* como tema/objeto de pesquisa, tendo em vista que são elas as apropriadas, não o filme.

Questiona-se, então: como as fontes, das interpretações autojustificadoras e das interpretações dos críticos especializados, se apropriam de *Tudo Bem*?

¹⁹ No século XXI, com o advento da *internet*, críticas que não passam por conflito editorial podem ser encontradas com facilidade, já que é possível, para qualquer espectador não especializado, realizar postagens em *blogs*, redes sociais ou *sites* de cinema, como o *Letterboxd*, registrando, assim, o comentário.

²⁰ Para uma perspectiva crítica do Fato Histórico, superando Langlois e Seignobos, sugiro a leitura de *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica* (VESENTINI, 1997).

3.1 Intepretações autojustificadoras

Desde 1977, como podemos observar na matéria *Urubus, Papagaios e Cruzeiros do Sul*, ano de produção de *Tudo Bem*, Arnaldo Jabor, cineasta responsável pelo argumento, parte do roteiro, direção geral/musical e produção, já concedia respostas às entrevistas em jornais, com fins comerciais, sobre seu próximo filme, que seria lançado em 1978.

Entre 1978 e 1979 o longa estreou em Brasília – 29/07/1978 -, Rio de Janeiro – 23/10/1978 - e São Paulo – 08/02/1979 -, acumulando diversos comentários²¹, em revistas e jornais, em sua grande maioria com intuito de divulgação da obra, utilizando, como fonte, a principal entrevista de Jabor: “Arnaldo Jabor e *Tudo Bem*” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978).

Publicada na revista *Filme Cultura* nº 30, a entrevista, de nove páginas, conta com onze questões que investigam o processo de produção de *Tudo Bem* a partir da perspectiva de Jabor, além de trazer: dez imagens – da obra, de Jabor e do restante de sua filmografia -, ficha técnica, elenco e filmografia do diretor – indicando premiações ganhas -; estilisticamente, a revista condiciona *Tudo Bem* ao Jabor, um atestado de uma lógica fundamentada pela política de autores²².

“Como nasceu a ideia de *Tudo bem*?” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 4), essa pergunta abre a entrevista:

O filme surgiu de uma espécie de condensação de duas idéias antigas minhas. A primeira era a de realizar um filme sobre um casal de classe alta que saía do Rio e fazia uma viagem pelo Brasil. Mas não só uma viagem horizontal, geográfica: eles

²¹ A dissertação *Cultura de massas e criatividade artística no Brasil da abertura política* (1987), de Ana Maria Villela Cavaliéri, nos apresenta uma análise do tipo, impacto e repercussão da criação cultural na abertura política, tendo, centralmente, o cinema como objeto de pesquisa, estudado por meio das fontes do material das críticas publicadas em jornais e revistas. Sobre os textos de *Tudo Bem*, de 1978 até 1979, Cavaliéri (1987, p. 41) destaca: são “[...] infestados de adjetivos e pobres de análises e interpretações”, sendo, em sua maioria, entrevistas de Arnaldo Jabor; a autora destaca uma exceção: “[...] Jean-Claude Bernardet, que dissecou o filme do ponto de vista sociológico” (CAVALIÉRI, 1987, p. 42) – as críticas e capítulo de Bernardet sobre *Tudo Bem* serão analisados no subcapítulo dois deste capítulo, junto com as fontes de Ismail Xavier -. Podemos acrescentar, à avaliação de Cavaliéri, que: as entrevistas de Jabor não são apenas maioria, mas são replicadas por diversos comentários comerciais de outros críticos, tornando-se suas fontes, como é o caso dos exemplos: “Vai Tudo Bem Mesmo?” (Sérgio Augusto, 1978) – divulga o filme, no *Jornal de Brasília*, utilizando da entrevista de Jabor para *Filme Cultura* -, “Tudo Bem, até certo ponto” (Ely Azeredo, 1978) - divulga o filme, no *Jornal de Brasil*, utilizando da entrevista de Jabor para *Filme Cultura* -, “Jabor tenta a síntese do Brasil em *Tudo Bem*” (1979) – texto, sem autoria, que divulga o filme em *O Estado de São Paulo*, utilizando da entrevista de Jabor para *Filme Cultura* - e “As contradições brasileiras povoam o bom filme de Jabor” (Rubens Ewald Filho, 1979) - divulga o filme, no *O Estado de S. Paulo*, utilizando da entrevista de Jabor para *Filme Cultura* -.

²² Segundo o crítico Edward Buscombe, em “Idéias de autoria”, “a teoria do autor identificava o código do autor, mas passava em silêncio sobre os códigos intrínsecos do cinema e sobre os que se originam fora dele” (BUSCOMBE, 2005, p. 294). Ou seja, teórico-metodologicamente, podemos compreender que existe uma narrativa biográfica sobre o autor, em que se acentua sua forma de trabalho com a linguagem cinematográfica, transformando-o em uma categoria analítica, servindo para sistematizar, explicar, de forma geral, sua filmografia, elidindo outros aspectos históricos da construção da arte.

fariam uma viagem antes de tudo vertical, semelhante à de Dante descendo aos infernos, quer dizer, uma viagem através das classes sociais brasileiras [...]. A outra idéia antiga minha, esta mais experimental, era a de rodar um documentário que consistia no seguinte: trancar dentro de um estúdio hermeticamente fechado, um verdadeiro ovo, com câmeras estrategicamente colocadas, em vários pontos, filmando em som direto, pessoas das mais diferentes condições, como, por exemplo, uma mulher da alta sociedade, um pivete, uma prostituta, um favelado, uma lavadeira, um pau-de-arara, um executivo, em suma pessoas absurdamente distantes entre si, e ver o que acontecia entre eles (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 4).

Os entrevistadores aprofundam: “No roteiro, você trabalhou com Leopoldo Serran. De que maneira se desenvolveu tal colaboração com ele?” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 4-5):

Eu tive a idéia do filme durante uma viagem lá nos Estados Unidos. Estava lendo um livro e anotei nele o primeiro esboço do argumento. Quando voltei ao Brasil, procurei Serran [...]. 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 e fevereiro do ano passado (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 4-5).

“A filmagem teve problemas?” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 5-6):

Filmamos tudo em quatro semanas e meia, de maio ao final de junho de 77. [...]. Aluguei por dois meses um apartamento enorme e vazio, em Copacabana, e ali formamos uma verdadeira comunidade. [...]. Em termos de produção, *Tudo Bem* foi muito tranquilo. O filme acabou no prazo, o orçamento foi mantido, o relacionamento com os atores e com a equipe foi ótimo. É fundamental fazer o filme assim [...] eu não aguento mais a tradição sofrida do cinema brasileiro (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 5-6).

Após essas três primeiras perguntas conseguimos dados importantes para pensar a recepção de *Tudo Bem*. O primeiro, iniciado na primeira questão, finalizado na segunda, diz respeito às ideias para a obra: a distinção.

Ao longo do Capítulo 1, especificamente na análise dos atos, foi demonstrado que a classe média, no filme, através do poder de compra conferido pela sua profissão, distingue-se, apesar de ainda ser assalariada, da realidade dos operários, empregadas e do multinacional, pois cada um tem acesso a elementos diferentes da cultura capitalista. A grande diferença entre a fala de Jabor e o resultado da análise estrutural é: essa distinção é vista da perspectiva da classe média, não da classe alta ou de uma câmera observadora; porém, ambas ainda são feitas no Rio de Janeiro e em Copacabana – reafirmando as pistas da localização do apartamento identificadas nas expressões das empregadas e dos operários -.

Por que Jabor se sensibiliza com a distinção e desigualdade presentes em Copacabana?

Ao investigarmos a biografia de Arnaldo Jabor, observaremos que o cineasta morou em quatro bairros do Rio de Janeiro: Rocha, Urca, Gávea e Copacabana, os três últimos na Zona Sul da cidade. Sua infância/adolescência foi na Zona Norte, no Rocha, vivendo, em uma casa geminada com seus avós maternos, imigrantes alemães, e seus pais – pai de Jabor era imigrante Libanês, piloto de avião da Força Aérea Brasileira (FAB) – (FERNANDES, 2019). Aos poucos, sua família foi conseguindo melhores condições financeiras, ao longo da década de 1950, quando Jabor passou a estudar no Colégio Santo Inácio e se mudou para Zona Sul. O destino? Copacabana.

Gilberto Velho, em *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social* (primeira publicação: 1973), aponta que:

[...] o crescimento de Copacabana, diz Pedro Pinchas Geiger: “Verificou-se um processo de transferência de moradores da Zona Norte para 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 das servidões, da melhor condução, das diversões, da praia e, também, da fama [...] (VELHO, 1989, p. 22).

Na virada do século XX, Copacabana se torna o símbolo da modernidade brasileira, objeto de desejo de uma parcela de cidadãos. Era palco dos comércios, dos restaurantes caros, dos cinemas, dos bares à beira mar, dos edifícios verticais comerciais e residências; o cartão postal do Brasil. Entre 1920 até 1970, a cidade do Rio de Janeiro cresceu 240%, mas, Copacabana, cresceu 1.500% (VELHO, 1989).

Um dos possíveis motivos para o crescimento desse “paraíso capitalista brasileiro” foi a *brazilianization* – industrialização à brasileira, fortemente desigual e rápida - (MELLO; NOVAIS, 2007): dado o processo de modernização, o êxodo rural se intensificou:

Na década de 60, abandonaram o campo quase 14 milhões de pessoas, e, na de 70, outros 17 milhões. A miséria rural é, por assim dizer, exportada para a cidade. E, na cidade, a chegada de verdadeiras massas de migrantes – quase 31 milhões entre 1960 e 1980 – pressionou constantemente a base do mercado de trabalho urbano (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 619-620).

Tendo em vista essa conjuntura, Copacabana possuía oportunidades de emprego mais atrativas para essa massa de desempregados; identificamos, em *Tudo Bem*, personagens como Aparecida de Fátima e Piauí – com sua família -, que representam esse tipo de mão-de-obra que trabalha em Copacabana.

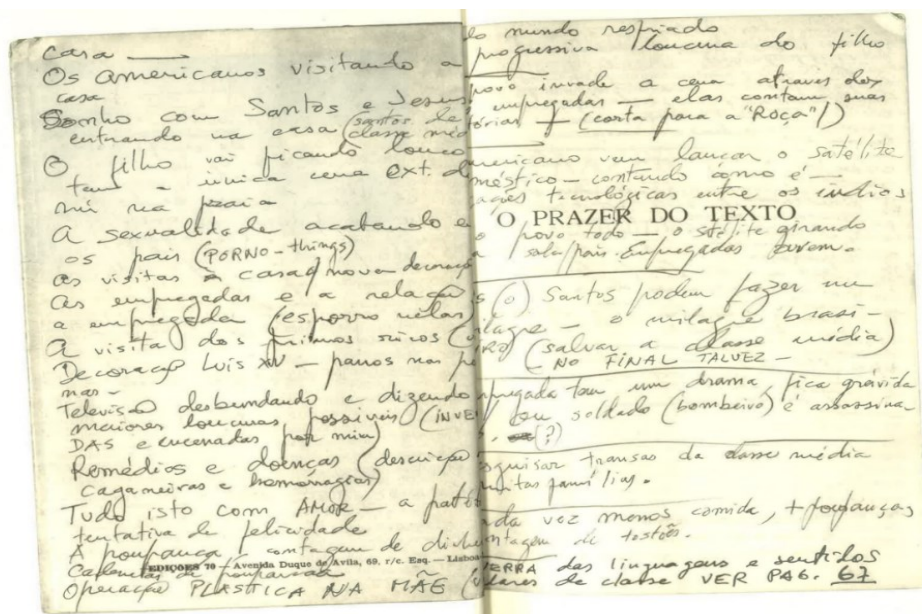
A tensão da pressão do mercado de trabalho urbano massificou setores como, por exemplo, o da construção civil (MELLO; NOVAIS, 2007), apesar de conceder, de certa

forma, ascensão social, os salários diminuíram: por isso Washington morava na Zona Sul, queria ser como a classe média, mas na favela, e odiava Piauí, o migrante que “roubou” seu dinheiro (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 622), fazendo com que ele não conseguisse realizar seu sonho.

E a classe média? A classe média se beneficiava desses serviços, pois, dado o baixo salário, conseguiam pagá-los – já que, também, com a industrialização, tiveram ascensão social com a abertura de novos empregos, que exigiam maior escolarização, prestando serviços para a elite (MELLO; NOVAIS, 2007) -; não viviam como ricos, mas tinham as benesses do consumo de Copacabana, gozando do custo-benefício, mantendo até uma “poupancinha” - mas nada de bolsa de valores -.

Portanto, é essa distinção que Jabor queria destacar: a desigualdade entre os assalariados, que tinham diferentes formações e origens, mas se beneficiavam do processo de modernização, para Mello e Novais (2007), plutocrática, pois mantinha as relações de poder e exploração colonial inalteradas, servindo, apenas, para a maior concentração de renda, concedendo, a princípio, uma experiência parasitária, gestando um simulacro, para os trabalhadores – em *Tudo Bem*: operários, empregadas e classes média (perspectiva da narrativa) -, que com o problema financeiro do filme, é desarticulado. Mas, qual seria esse problema? Não é mencionado, ainda, pela recepção.

Figura 19 - Argumento de Tudo Bem (1976)



Fonte: ADES; KAUFMAN, 2007, p. 30-31.²³

²³ “Página esquerda, da esquerda para direita: Casa. Os americanos visitando a casa. Sonho com Santos e Jesus entrando na casa (Santos e Classe Média). O filho vai ficando louco e tem a única cena exterior dia [não

Outro dado fundamental das três primeiras respostas de Jabor é a admissão do impacto de Leopoldo Serran em *Tudo Bem*: o roteirista, a partir do argumento de Jabor, construiu a estrutura do filme, sendo reescrita pelo cineasta entrevistado; logo, ironicamente, não podemos interpretar o longa, exclusivamente, pela política de autores, como a revista nos induz a olhar.

Questionemos: qual é a relevância de Serran em *Tudo Bem*?

Em *Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública* (2007), organizado por Eduardo Ades e Mariana Kaufman, há uma extensa entrevista, de vinte e nove páginas, com Jabor sobre sua filmografia. Nessa ocasião, o cineasta retoma a história sobre a concepção do argumento de *Tudo Bem*, apresentando, então, a capa do livro que fez seus primeiros rascunhos, como destacado na Figura 19.

Tudo Bem não se passa em uma casa, “americanos” não visitam a casal, não tem sonhos com Santos e Jesus, não tem a externa na praia, Zé Roberto não fica louco, não tem visita com os primos ricos, não há tentativa de ser feliz, não tem operação plástica de Elvira, não tem todo mundo resfriado, a empregada não fica grávida e o soldado/bombeiro não é assassinado – mas o operário é.

Do argumento de Jabor, se mantém o problema da sexualidade entre o casal Barata, a tensão com as empregadas, a decoração, a televisão impactando Juarez, as conversas sobre remédios e doenças, o problema financeiro, o desespero para manter a poupança, o “americano” vendedor de satélite, o povo invadindo o apartamento através das empregadas com o “milagre” – na cena “Peregrinação”, do terceiro ato - e a ideia de salvar a classe média ao final.

Depois do contato com Serran, é incluído, nessa trama, o problema da reforma – colocando os operários e o tema da construção civil, enfatizando a proposta da distinção existente em Copacabana e no Brasil na década de 1970, em cena -, indicando que o apartamento, um microcosmos do Brasil, estava, de alguma forma, mudando e a classe média

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” (FERNANDES, 2019, p. 36).

tentava se salvar através do noivado da filha, Vera Lúcia, com Bill Thompson, que não é apenas um vendedor de satélites, mas chefe da Diretoria de uma multinacional, *Declair*.

Outro aspecto, central, que anteriormente, nem ao menos foi destacado por Jabor, é a estrutura psicológica de Juarez, junto com os conflitos de seus Fantasma - responsáveis pela coesão da narrativa através do comportamento do protagonista -, que, aparentemente, assim como a reforma, são introduzidos após o contato com Serran²⁴.

Conclui-se, então, apesar da lacuna de fontes, que sem Serran a estrutura de *Tudo Bem* não seria a mesma. Jabor não indicou, em sua ideia inicial, o conflito da reforma e psicológicos, nem conferiu muita importância à Bill Thompson, enfatizando apenas o conflito familiar, conjugal, com maior participação do geracional, e entre as empregadas, executados de maneira confusa no resultado final da obra.

Os entrevistadores, então, aprofundam a conversa, buscando colher mais curiosidades sobre a direção de atores de Jabor, perguntando, na quarta questão, sobre a relação entre os atores e, na quinta, sobre como foi dirigir Fernanda Montenegro e Darlene Glória – nesse caso, em *Toda Nudez Será Castigada* -. A sexta e sétima questões convidam Jabor a tentar explicar uma continuidade entre seus filmes, *O Circo*, *A Opinião Pública*, *Pindorama*, *Toda Nudez Será Castigada*, *O Casamento* e *Tudo Bem*; o cineasta enfatiza que é apenas em *Tudo Bem* que encontra sua individualidade, já que em suas outras obras estava preso ao Cinema Novo e ao Nelson Rodrigues.

As respostas para as últimas quatro perguntas, já que buscamos compreender a historicidade de *Tudo Bem*, nos interessa. Oitava: “Algumas pessoas acham seu filme um pouco teatral. O que você diz disso?” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 9):

A estrutura de *Tudo Bem*, ao contrário, é de cenas modulares. É um filme de cenas soltas, que pode ser montado em qualquer ordem [...]. A minha intenção era fazer um filme que desmontasse a estrutura aristotélica de um filme. Ele dá a impressão de ser um filme aristotélico sem ser, da mesma maneira que dá a impressão de um filme melodramático e não é. Tentei fazer um filme no entrelugar entre a forma tradicional dramática e a desdramatizada e, como já disse, isso só foi possível

²⁴ Leopoldo Serran demonstrou o uso de recursos ficcionais da psicológica, além de formas similares de representar os Fantasma de Juarez em *Tudo Bem*, em obras como: *Revólver de Brinquedo* (Leopoldo Serran, 1975) – o roteiro conta a história de Leônidas, jovem reprimido, viciado em onanismo, que enfrenta a superação de seu complexo de Édipo, correspondido por sua mãe, arrumando uma namorada, Leninha; em um momento de separação, o jovem entra em um grupo cristão com traços fascistas: a obra faz uma alusão didática à relação entre repressão sexual e autoritarismo durante a Ditadura Civil-Militar - e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) – obra de Jorge Amado, adaptada por Leopoldo Serran, Bruno Barreto e Eduardo Coutinho, apresenta a história de Dona Flor, que recebe visitas de seu falecido marido, Vadinho, um boêmio que a satisfazia sexualmente, enquanto estava, insatisfeita, com seu respeitado novo esposo, Teodoro; a forma de representação psicológica de Dona Flor, em seu momento de desejo, trazendo, de forma descontextualizada, o Fantasma de Vadinho, para resolver seu problema do tempo presente, é similar à forma estética de Juarez e seus Fantasma.

porque, anteriormente, eu tinha feito dois filmes profundamente dramáticos no sentido tradicional. [...]. O Glauber, a respeito do filme, disse que *Tudo Bem* vai desmontando à medida que o apartamento vai se montando. [...]. Também gostaria de dizer que não aceito mais o mito do *cinematografismo*, que “cinema” é o *travelling*, o corte ou o contraplano. No começo do Cinema Novo, que foi um movimento muito teatral e muito literário no seu nascimento, criticou-se muito o cinematografismo fordiano, o cinematografismo americano. Com o *underground* surgiu, no Brasil, uma retomada dessa posição um pouco cinematografista de que cinema é cinema, cinema é montagem, etc. Como disse certa vez o Glauber, eu não tenho compromisso com a História do Cinema (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 9-10).

Nona: “Além da estrutura de cenas soltas, não acha que *Tudo Bem* teria uma estrutura de camadas de realidade, superpostas e cada vez mais amplas, começando em nível doméstico e terminando quase em nível cósmico?” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10):

Sim, de fato. Ele começa psicológico e vai se tornando social, político, terminando épico e crítico de si mesmo. Vai se destruindo à medida que se constrói. É uma crítica ao drama psicológico do século XIX. Na primeira meia hora é o marido, a mulher, a amante que a mulher pensa que o marido tem, enfim, todo aquele pequeno universo familiar. De repente, o mundo começa a invadir o apartamento e destrói a lógica da dramaturgia burguesa. [...] a finalidade da dramaturgia burguesa é, justamente, apresenta rum mundo homogêneo, sem conflitos, sem classes sociais, como se o mundo tivesse sido criado pela burguesia e tendesse necessariamente para a burguesia (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10).

Décima: “*Tudo Bem* lembra muito o surrealismo de Buñuel, especialmente *O Anjo Exterminador*, embora de aspecto rejuvenescido e bem brasileiro” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10): “O filme é anti-*Anjo Exterminador*. [...]. No meu filme o drama da burguesia não é tão claustrofóbico assim. Glauber diz que *Tudo Bem* é “a Casa Grande invadida pela Senzala” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10). E, por fim: “Se fossemos classificar o filme à maneira antiga, diríamos que se trata de uma sátira social. Mas uma sátira mais amarga do que alegre, de um humor irônico, implacável. Você é um cineasta pessimista?” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10):

Eu não acho o filme pessimista no sentido tradicional e metafísico de pessimismo. [...] O filme mostra que todas as classes estão trancadas num grande apartamento infernal, num grande erro geral, embora, é claro, umas se beneficiem mais do que as outras dessa prisão. O filme acredita no inesperado da História e no seu movimento. Mostra que os grandes enigmas não são, às vezes, nem mesmo enigmas. As cargas que nos oprimem e nos colonizam talvez sejam mais simples de serem removidos do que nós mesmos podemos imaginar. Por isso, o título do filme – *Tudo Bem* – significa que, apesar da situação crítica do Brasil, na História vai tudo bem, as coisas estão acontecendo. O título não é somente uma ironia (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10).

Ao nos depararmos com as perguntas finais para Jabor, acho válido ressaltar um elemento importante: Arnaldo Jabor não é um acadêmico, ou seja, ele não tem preocupação em construir uma narrativa referencial ou um argumento lógico. Há, nas suas últimas respostas, um uso exagerado e indiscriminado de conceituações que acabam tornando difícil identificar o que o entrevistado está querendo dizer; acredito que esse seja o objetivo: um barroquismo rebuscado e confuso que geram extensas lacunas que oprimem o leitor, aumentando o “valor artístico” da obra. Dentro dessa condição estética, Jabor apresenta algumas interpretações de *Tudo Bem*, que divergem, bastante, dos resultados da análise estrutural do Capítulo 1.

Demonstrando a existência psicossocial da coesão da obra por meio do conflito dos Fantasma de Juarez, não consigo identificar essa mobilidade de montagem e remontagem da obra, afinal, não é uma esquete: a ordem dos acontecimentos da narrativa tem uma importância definida; entretanto, concordo que *Tudo Bem* possa ter passagens de difícil legibilidade, todavia, não por uma escolha estética consciente, mas sim, pelo excesso de informação que a obra carrega.

O comentário de Jabor sobre o drama psicológico burguês, é, no mínimo, intrigante, pois vincula-se a ideia de psicologia ao conflito conjugal, não ao conflito entre os Fantasmas do patriarca – novamente, não mencionado -. Aponta-se, na resposta da nona questão, a reforma como fundamental para a existência do conflito na obra, sendo que se ignora, como vimos na análise estrutural, a distinção entre gênero, gerações e empregadas, já pulsante nos primeiros trinta minutos - elementos também indicados no próprio argumento de Jabor.

Nas duas últimas questões, por fim, conseguimos encontrar uma pista para a contradição identificada entre os resultados da análise estrutural e as falas de Jabor: a intensa adesão ao Glauber Rocha. Assim como em outros momentos, o cineasta evoca, para fundamentar seu argumento, a figura da Rocha, trazendo um trecho de sua crítica, onde se afirmar que *Tudo Bem* seria a Casa Grande invadindo a Senzala.

Os termos “Casa Grande” e “Senzala” faz lembrar da obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (primeira publicação: 1933). A “Casa Grande” era o espaço ocupado pelos senhores, donos de terras e escravizados; a “Senzala”, era o espaço ocupado pelos escravizados. O primeiro espaço detém o capital e o segundo não detém, ele faz parte do capital dos senhores - aos poucos, com o fim da escravização, passam a depender da mão de obra assalariada para sobreviver.

Nesse sentido, quando Jabor diz que Rocha afirma que *Tudo Bem* é a “Casa Grande” sendo invadida pela “Senzala”, significa, além da inferência da continuidade do Brasil colonial, que os assalariados estão invadindo o espaço dos donos do capital. O que é contraditório, pois, no filme, o apartamento não é o dos Senhores, da elite, mas sim, da classe média, que também é assalariada – apesar de atuar em um espaço o mercado de trabalho, como vimos nas análises de Mello e Novais (2007) e demonstrado na análise estrutural desta pesquisa, com mais acesso à consumo e formação, delineando a distinção e os limites do seu simulacro -. A situação de *Tudo Bem* é mais bem expressa quando Jabor diz, na última questão, que todos ali estão no mesmo inferno, mas se beneficiam dessa prisão de formas diferentes; mas mesmo assim, o cineasta fundamenta-se em Rocha.

Tudo Bem é uma ironia? Segundo a análise estrutural desta pesquisa, a metáfora do Epílogo, que sugere o problema financeiro da classe média se mantendo em queda livre, mesmo com a união com Bill Thompson, aponta que sim: nada está bem. Entretanto, para Jabor, não é apenas uma ironia, pois as coisas estão mudando, a história estaria acontecendo; questiono: que história? Como demonstrado, *Tudo Bem* descontextualiza o apartamento e os Fantasmas de Juarez, deixando o espectador sem saber ao certo com que tempo histórico o filme dialoga, potencializando, para *posteriori*, a dimensão a-histórica da obra, não enfatizando o conflito temporal da classe média, mas um conflito entre os diferentes segmentos de assalariados, diante de um problema financeiro, podendo, em um mundo capitalista, se referir a diversos momentos da História do Brasil. A generalidade e ambiguidade do longa constroem um vetor oposto à autojustificativa de Jabor.

Ao considerarmos a entrevista concedida à *Filme Cultura*, entendemos que *Tudo Bem*, até o momento, dialoga com um momento de crise dos simulacros de distinção social gestados no Brasil ao longo do processo de modernização, que constrói uma cultura capitalista fundamental que estimula os desejos dos trabalhadores – estratificando sua realização -, tomando como palco para isso Copacabana, um símbolo da modernidade brasileira, da perspectiva da classe média, que, aos poucos, se vê mais próxima da miséria das empregadas e operários, por conta de seus problemas financeiros, sendo, agora, a desigualdade uma situação preocupante, levando o patriarca, Juarez, a abandonar, até mesmo seus ideais nacionalistas, para se unir à *Declair* e se salvar – como o próprio Jabor afirma no argumento: salvar ou não salvar a classe média?.

Porém, a interpretação de Jabor diverge dos resultados da análise estrutural do Capítulo 1, apresentando, nessas divergências, um diálogo fundamentando em Glauber Rocha, tomando-o como fonte, que, em muitos momentos, gera contradição na fala do

cineasta. Com o intuito de compreender a existência dessa incongruência e elucidar as diferenças interpretativas encontradas, é necessário analisarmos a crítica de Rocha (2008).

Alguns dias após o lançamento de *Tudo Bem* em Brasília, o crítico Celso Marconi entrevistou Arnaldo Jabor, questionando-o sobre a crítica de Glauber Rocha. Jabor responde, trazendo os apontamentos já destacados na entrevista da *Filme Cultura*, porém, traz uma nova informação: o “[...] artigo de Glauber [...] está incluído no *press book* do filme [...]” (MARCONI, 2002, p. 356). Esse dado é fundamental: para além da crítica de Rocha, sua imagem foi parte da divulgação do longa. Quem era Glauber Rocha, no Brasil, na década de 1970?

Muito já se falou sobre a carreira como cineasta de Rocha, dirigindo obras como: *Pátio* (1959), *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Maranhão 66* (1966), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), *Cabeças Cortadas* (1970), *O Leão de Sete Cabeças* (1970), *Câncer* (1972), *História do Brasil* (1974), *Claro* (1975), *Di* (1977), *A Idade da Terra* (1980), dentre outras; porém, aqui, olharemos para sua carreira como crítico.

Rocha trabalhou, ininterruptamente, como crítico de 1946 até 1963 – data que marca a *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* –, publicando em jornais da Bahia – *Momento*, *Sete Dias*, *Jornal da Semana*, *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias* –, revistas baianas – *Mapa e Ângulos* – e periódicos do Rio de Janeiro – *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *O Metropolitano* (BRASIL, 2007) –; “[...] após 1963, o articulista Glauber priorizou a prática cinematográfica, e a sua escrita passou a funcionar como subtexto do seu cinema ou como reflexões a respeito dos filmes produzidos por seus pares” (MARCONI, 2002, p. 14). A crítica de Rocha retomará sua frequência dos anos joviais após seu retorno do exílio, em 1976.

No artigo “Glauber Rocha Ensaísta” (2011), Arlindo Rebechi Junior analisa a estética das críticas de Rocha, produzidas na década de 1970. Para o autor, as críticas do cineasta, publicadas em 1978, podem causar, nem tanto sobre o conteúdo, mas sim, sobre sua forma, impacto ao apresentar uma nova perspectiva de mundo pós-exílio:

Ao lançar-se no papel, a língua afiada de Glauber segue o mesmo ritmo febril de seus vulcânicos pensamentos. Convivem, uma junto à outra, duas ações linguísticas, possíveis causas iniciais do referido estranhamento: uma radical liberdade sintática ritmada pela oralidade exacerbada, própria, esta, de sua intemperança retórica, e o uso de palavras com uma grafia distintiva e original, longe, em muito, da ortografia clássica do convencionalismo dos dicionários. Miséria transforma-se em “myzerya”; Brasil em “Brazyl”; político em “polytyko”, e assim por diante. Lado a lado, caminham-se o seu balanço temático e o seu balanço formal (REBECHI JUNIOR, 2011, p. 325).

As substituições de “s” por “z”, “i” por “y” e “c” por “k”, além do uso peculiar de travessões, pontos de exclamação, interrogação, ponto-e-vírgula e demarcações tipográficas indicam a tentativa de Rocha rejeitar os convencionalismos das regras gramaticais. Por qual motivo?

As experimentações estilísticas de Glauber Rocha estavam vinculadas à uma polêmica construída no seu retorno ao Brasil, colocando seu nome nos holofotes: na tentativa de buscar compor uma espécie de identidade do intelectual ideal brasileiro, em um movimento romântico, rechaça Machado de Assis e exalta José de Alencar como “um desbravador interno das letras” (REBECHI JUNIOR, 2011, p. 332), destacando que: “[...] seus diálogos com Dom Pedro II são de homem para homem, em nenhum repique Alencar se rebaixa diante do Grande Português” (*apud* Glauber Rocha²⁵, 1976, p. 10).

Acontece que: o Brasil, em 1976, passava pelo processo de abertura lenta e gradual do Governo Ernesto Geisel. E qual o sentido da abertura política? Para Aloysio Castelo de Carvalho, em *Liberalização e tutela militar: o governo Geisel* (2019), a distensão não se deu por conta apenas da Crise Petrolífera Mundial (1973-1979), que o Governo Geisel optou por relevar e manter o desenvolvimento do país (HERMANN, 2016b), aprofundando a correção monetária, mas sim por dissidências dentro da Escola Superior de Guerra (ESG), que conflitavam diante dos mecanismos de repressão do Ato Institucional nº 5, sendo um momento da Ditadura Civil-Militar em que há o processo de retomada “[...] do modelo de democracia representativa institucionalizada pela Constituição de 1967, promulgada no governo Castelo, de quem Geisel foi um dos colaboradores” (CARVALHO, 2019, p. 218).

Esse momento, então, foi crucial para que o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), oposição controlada da Ditadura, difundisse suas ideias nos meios de comunicação, perpassando por três temas: “[...] a violência contra os direitos humanos, a concentração de renda no país e a desnacionalização da economia” (CARVALHO, 2019, 198). O intelectual para Rocha tinha que ser um jovem do MDB (REBECHI JUNIOR, 2011). Como Alencar, ele deveria dialogar com o Estado, não atacá-lo, nem se rebaixar a ele.

Diante dessa posição, Rocha buscou vincular diversos cineastas, seus pares, antigos colegas do Cinema Novo, em uma figuração crítica de Alencar, forjada no espírito do MDB, em uma tentativa, também, de rearticular o movimento – anos antes, no *Manifesto Luz & Ação* (1973), já demonstrava esse interesse – após a sua volta do exílio, compondo críticas passionais/parciais dos principais nomes de cinemanovistas – essa atitude teve seu ápice em

²⁵ ROCHA, Glauber. ‘O Guarany’ e ‘Dom Casmurro’ ou a competição entre Iracema e Capitu pelo título de Misse Brazil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 set. 1976.

com a publicação de *Revolução do Cinema Novo* (primeira publicação: 1981) -. É dentro dessa proposta estético-política que a crítica de *Tudo Bem* é feita.

“Tudo Bem – O Filme de Arnaldo Jabor”, publicado, para além do *press book*, em setembro/1978, na revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, é dividido em dois momentos. Rocha inicia o primeiro da seguinte maneira:

Nos países dependentes se reproduzem variantes dos Modelos independentes: reivindicações colonizadas. Assim, a moda de New York será a moda de Aracajú ou Caracas. Europeu ou Yankee, tanto faz na estética multinacional; o objetivo é *reunir* Meios de Produção para gerar maior concentração (ROCHA, 1978, p. 219).

Aqui, então, o crítico chama atenção para a situação da indústria cinematográfica do Brasil: uma colonização cultural através da globalização, feita por multinacionais, que também é tema de *Tudo Bem*, ao pensarmos o intuito de construção de uma “aldeia global” por parte de Bill Thompson.

Ao longo da Ditadura Civil-Militar, principalmente com o “Milagre’ Econômico, como vemos com o texto de Mello e Novais, novos padrões de consumo, dado ao processo de modernização, foram injetados no desejo dos trabalhadores brasileiros, construindo, centralmente, algo que, até a primeira metade do século XX, ainda não se tinha consolidado no país (MAMIGONIAN, 1976): consumidores. Mas de quais produtos?

Os valores inoculados pela televisão são predominantemente utilitários, quer em novelas, séries “enlatadas”, filmes para adultos, programas infantis etc. A idéia de liberdade é reduzida à escolha realizada sem obstáculos externos à vontade, isto é, liberdade negativa. Se na publicidade o consumidor é “convidado” a escolher, por exemplo, entre Coca-Cola e Pepsi-Cola, nas novelas, os personagens escolhem, por exemplo, entre ser um bom e um mau patrão, uma boa e uma má empregada doméstica. [...]. E a fantasia, o *happy end*, funciona como uma promessa de felicidade (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 642).

“Coca-Cola”, “Pepsi-Cola”, *happy end*, os produtos, os valores, são importados, mediados por multinacionais, que estão presentes, de forma sutil e naturalizada, na mesa da sala de jantar em *Tudo Bem* na cena “Café da Manhã”.

Os países dependentes do capital estrangeiro estavam reproduzindo, como Rocha diz, por meio do consumo, material e imaterial, os produtos das multinacionais, da *Declair*. Apesar da roupagem nacionalista da Ditadura Civil-Militar, que vemos, até mesmo, na personalidade do ex-funcionário público Juarez, em *Tudo Bem*, esconde-se o que foi a prática econômica do país ao longo do regime, que deixa de herança para o Governo Ernesto Geisel: “[...] a correção monetária, com seus efeitos perversos sobre a dinâmica dos preços; e o

aumento da dependência externa do país, em dois setores: industrial (bens de capital, petróleo e seus derivados) e financeiro, este como reflexo da política de endividamento” (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 70).

Diante da Crise Petrolífera Mundial (1973-1979), o modelo de crescimento da Ditadura Civil-Militar passou a ruir, fazendo a ESG repensar a própria conjuntura interna que o regime tomou, com o Ato Institucional nº 5 (CARVALHO, 2019), levando à abertura. Diante dos problemas da decomposição do “Milagre” Econômico, o Governo Ernesto Geisel optou por tentar resolver a situação da Balança de Pagamentos (BP), deixando a massa de trabalhadores, na perspectiva de *Tudo Bem*, empregadas, operários e classe média, sendo corroídas com as correções monetárias, que aumentavam a inflação: esse é o problema financeiro que assola a classe média. Escolher a BP é escolher pagar a dívida externa, sem, a princípio, renegociá-la: ou seja, as multinacionais foram colocadas, na Ditadura Civil-Militar, como prioridade.

Tudo Bem, então, tem uma tonalidade irônica. Enquanto a classe média, Juarez, se preocupava com a corrosão do seu dinheiro, que dissolvia o simulacro da sua distinção das outras classes de trabalhadores, aproximando-o cada vez mais da miséria da vida do assalariado no Brasil, o Estado que serviu, a Nação que amou, o abandonou, então, ele, também, a abandona, deixa-a nas margens de sua sala de jantar, apoiando alguém que poderia deixá-lo viver, que poderia levar sua filha, Vera Lúcia, para Disneylândia (TUDO, 2006, 101’ 30” – 101’ 33”): a *Declair*, multinacional, Bill Thompson, conservando, então, a dependência de parte da classe média brasileira, do mercado consumidor, com o estrangeiro – nada mudaria a estrutura capitalista do Brasil; apenas iria se atualizar -, onde eles viam a salvação.

A saída, para Glauber Rocha, que não faz parte da classe média conservadora, como Juarez, seria construir um cinema alinhando à proposta do intelectual do MDB, nem “roliudi” – conservador -, nem “udigrudis” - “socialista radical” -, para isso, ele propunha – como vemos ao Jabor criticar o cinematografismo, na oitava questão respondida para *Filme Cultura* -: “O Ser Estético veicula sublimações Formays que se materializam à cadência Erotyka, estimulante às teorias produtoras” (ROCHA, 1978, p. 220).

Ou seja, o filme, o cinema, tinha que ser uma sublimação que vem da erótica, ou seja, da sexualidade, da energia motriz, do cineasta – retoma, aqui, a ênfase da política de autor -. *Tudo bem*, para Rocha, era o filme que conseguia ser “mdbista”, eram um “[...] corte no atual fluxo do cinema brasileiro” – que estava repleto de “roliudis” e “udigrudis”; para ele, os cinemanovistas salvariam o país -.

Rocha não constrói uma análise estrutural de *Tudo Bem*, ele usa o longa como suporte para suas ideias. Lança, portanto, uma hipótese sobre a obra: “*Tudo Bem* de Jabor é a Vitória da Psicanálise como instrumento liberatório de uma Ideo-Formologya deteriorada pelas cadeias sistemáticas” (ROCHA, 1978, p. 221). O isso quer dizer? Assim como Jabor, é importante lembrar que Rocha não está preso a nenhuma convenção acadêmica que preza pelo argumento lógico e referencial. Muito do que é usado é para compor um efeito estético de impacto, repleto de barroquismos, que adule, centralmente, a obra dos cinemanovistas, dos “novos” intelectuais brasileiros; mas é, no mínimo, curioso que: enquanto Jabor se afasta da ideia de uma narrativa psicológica, como chamada por ele, “burguesa”, Rocha chama atenção para essa “Estetyka Psicanalytika” (ROCHA, 1978, p. 223), lembrando-nos dos resultados do Capítulo 1, no que tange a coesão psicossocial da obra.

Rocha dispersa, por aproximadamente uma página, comparações de *Tudo Bem* com múltiplos artistas, agregando valor simbólico ao “cinemanovista”, que, em alguns momentos, como vimos na *Filme Cultura*, são rejeitados por Jabor: talvez não tenha tanta ligação *O Anjo Exterminador* e *Tudo Bem*. Posteriormente, passa pela apresentação dos personagens no estilo glauberiano, destacando que a obra tem uma “montagem restauradora” (ROCHA, 1978, p. 223) – Jabor endossa tal perspectiva -, cinemanovista, rodrigueana – rótulos negados por Jabor na entrevista da *Filme Cultura*.

É nesse instante que Rocha confere a frase que Jabor citou, diretamente, na entrevista da *Filme Cultura*, como um *slogan*: *Tudo Bem* é “a Casa Grande invadida pela Senzala” (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978, p. 10); porém, há uma ligeira diferença: Rocha diz que *Tudo Bem* é “[...] a Senzala que invade a Casa Grande sob os olhos agitados da Varanda” (ROCHA, 1978, p. 222). A “varanda”, em questão, é a classe média: todo o foco desse movimento dos donos do capital sendo corroídos e invadidos pelos assalariados é visto pela classe média, que está entre a “Casa Grande” e a “Senzala”. Em suma: Rocha chama atenção para que a família de classe média é a perspectiva narrativa do filme, elemento que Jabor faz questão de esconder ao longo da entrevista.

Conclui-se, portanto, que a crítica de Glauber Rocha é utilizada como propaganda comercial de *Tudo Bem*, associando-o à figura de Rocha que, por sua vez, usa do filme como uma ilustração de suas propostas estético-políticas do período de abertura política da Ditadura Civil-Militar. Jabor, na *Filme Cultura*, usa Rocha como fonte, em diversos momentos aproximando sua proposta ideológica com a obra, por mais que, em alguns momentos, distorça o que o cinemanovista diz. Agora, talvez, fique mais nítido, para nós, o motivo de Jabor, na pergunta final da entrevista, apontar que *Tudo Bem* não é uma ironia, mesmo ao

observamos que, quando a obra dialoga com sua historicidade, possui uma dimensão irônica, pois ele tenta apoiar o projeto de artista/intelectual “mdbista” que Rocha propaga. Essa é a história sublinhada por Jabor, que ilustra *Tudo Bem* com Glauber Rocha.

Em “Parem de se Lamentar!”, entrevista que Jabor concedeu ao Ivo Branco – que fez dezenove perguntas, distribuídas em seis páginas com quatro fotografias de Jabor (vinculadas a algumas de suas respostas) - publicada no *Folhetim*, em 04/03/1979, é último momento que o cineasta autojustificará, densamente, *Tudo Bem*; entendemos, aqui, que Glauber Rocha não é apenas uma fonte, mas Jabor busca ajustar seus comentários para ele se tornar uma matriz interpretativa²⁶ do filme.

A primeira pergunta de Branco traz o problema de classe média: “A classe média é uma constante dentro de sua obra. Isso é uma preocupação ou uma coincidência?” (BRANCO, 1979, p. 8). Jabor faz questão de enfatizar que não é um “[...] cineasta da classe média” (BRANCO, 1979, p. 8), explicando o sentido de, na entrevista para *Filme Cultura*, não destacar a classe média como foco narrativo, de excluir a “varanda” do *slogan* da obra, apontando o conflito entre as classes como central; mas, o que há sobre classe média viria do inconsciente do cineasta – primeiro diálogo, indireto, com a ideia de um filme psicanalítico, em sua produção, vinda de Glauber Rocha -.

Dentro dessa deixa, o entrevistador aprofunda, na segunda questão: “Alguém falou que o filme é autobiográfico? É verdade?” (BRANCO, 1979, p. 8); Jabor responde:

Não é que seja autobiográfico. O que o filme tenta fazer é uma eliminação dessa divisão tradicional que se faz entre a realidade e o sonho, entre imaginário e realidade. *Tudo Bem* é um filme que mostra os fantasmas da classe média, o delírio da classe média e o real da classe média. Que o real das classes sociais e que o imaginário das classes sociais é semelhante, eles se completam numa coisa só, quer dizer, os sonhos são realidade e a realidade é sonho. Você não pode dizer que os sonhos vêm do nada, que os sonhos vêm de um limbo. Os sonhos são preenchidos pela História. Então é o filme sobre o grande delírio brasileiro, é um filme que tenta traçar, que tenta pegar um pouco o gráfico, o mapa do nosso impasse, o mapa da nossa loucura. É uma família fechada num apartamento e do lado de fora o Brasil urrando em crises, os problemas todos acontecendo lá fora e as pessoas todas negando a existência desses problemas. Ele é autobiográfico na medida em que eu

²⁶ O conceito de Matriz Interpretativa é derivado da noção de eficácia discursiva, retirada da tese *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro* (Julierme Sebastião Morais Souza, 2014), construída com base, centralmente, na tese de Carlos Alberto Vesentini, *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica* (1997), apontando que: uma Matriz Interpretativa, ou eficácia discursiva, é como um Fato Histórico, ou seja, uma memória histórica, que é uma narrativa, transsubstanciada, que se transforma em Fato, sendo assim, em uma diegese que é tida como “verdade” comum e naturalizada, constantemente replicada sem ser problematizada, construindo uma “matriz”, um modelo, uma estrutura discursiva, interpretativa dos fenômenos históricos. Paulo Emílio Salles Gomes, ao longo de sua carreira, constrói sua Matriz Interpretativa a respeito do Cinema Brasileiro, que é eficazmente replicada, não apenas como uma fonte, trazendo uma ideia para discussão crítica ou fundamentalista, mas sim, como uma arquitetura argumentativa, naturalizada em outras pesquisas, assim como ocorre com o Fato Histórico.

faço parte dessas coisas. Porque eu não acredito nessa história de artista ficar fora do que diz. A única coisa que o artista tem que oferecer, diferente do cientista, não são suas pesquisas, não é sua análise do mundo, mas é o fluxo do seu próprio desejo, é o fluxo do seu próprio inconsciente. *Tudo Bem* é um jarro, é um filme do meu inconsciente, se é um inconsciente de classe média, se é um inconsciente de um brasileiro marcado por uma porção de situações históricas, políticas, sociais, etc., que povoam os meus sonhos eu povoam os sonhos dos meus semelhantes, nessa medida ele é um filme sobre o nosso imaginário, também (BRANCO, 1979, p. 9).

Para explicar a dimensão autobiográfica, então, o cineasta mobiliza um novo vocabulário, falando em “realidade”, “sonho”, “desejo” e “inconsciente”, ambos dotados de uma historicidade que advém do próprio Jabor: não há mais a apresentação da relação de composição entre Jabor e Serran, muito menos de antigas ideias do entrevistado, mas sim, o desdobramento do que Rocha chama de “Estetyka Psicanalytika” (ROCHA, 1978, p. 223), argumentando com a premissa de que “[...] as artes são representações do In-Konscyente” (ROCHA, 1978, p. 220).

Terceira indagação: “numa entrevista recente você falou nos cafetões da miséria nacional. Quem são eles?” (BRANCO, 1979, p. 9). Essa pergunta faz Jabor divagar da divulgação de *Tudo Bem*, falando que os “[...] cafetões da miséria nacional são aqueles que vivem de dizer: coitado do Brasil” (BRANCO, 1979, p. 9), e ganham dinheiro às custas do país. Depois disso o cineasta aponta que a obra de arte tem que levar esperança para as pessoas, mas os “cafetões” minam isso, tirando a importância da arte; retorna a falar sobre Rocha: “Aliás, eu não sei o que tem importância mais, Glauber Rocha, por exemplo, que é uma pessoa atacada por gregos e troianos, é um dos poucos brasileiros que tem coragem de não ser reacionário” (BRANCO, 1979, p. 9). Diante do vínculo de divulgação de *Tudo Bem* à imagem de Rocha, Jabor se sente, em alguns momentos da entrevista de Branco, imbuído do dever de defender seu colega das críticas que recebia dado aos seus comentários polêmicos.

A conversa flui, então, para fala de outro cinemanovista, Carlos Diegues, na quarta questão, sobre as “patrulhas ideológicas”: “Você foi ou tem sido patrulhado” (BRANCO, 1979, p. 9): o cineasta diz que já foi, principalmente ao adaptar Nelson Rodrigues. É nesse momento que a entrevista passa a entrar na relação de Jabor com seus colegas cinemanovistas, especificamente, em afirmações de Glauber Rocha sobre o Cinema Marginal, feitas na crítica de *Tudo Bem*, tratando-os como “colonizados”: quinta: “você afirmou recentemente que o udigrudi era uma bobagem feita por um bando de garotos medíocres. Você nega essa experiência cinematográfica?” (BRANCO, 1979, p. 9), Jabor afirma: “Eu acho que não tem nenhuma importância” (BRANCO, 1979, p. 9), Branco retruca, na sexta pergunta: “Rogério

Sganzerla, Julio Bressane, Neville D’Almeida e outro, são todos medíocres?” (BRANCO, 1979, p. 9), e, por fim, Jabor, “É, todos” (BRANCO, 1979, p. 9).

Branco insiste na polêmica: sétima: “Não salva nada?” (BRANCO, 1979, p. 9). Jabor faz uma consideração sobre *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), porém falando que Jean Luc Godard já tinha feito tudo e que em *A Opinião Pública*, seu filme, já trazia grande parte dos debates feito por Sganzerla. Acontece que mais à frente nessa resposta Jabor retoma o assunto de Godard, da ausência de estruturas cinematográfica, de algo quase experimental, contradizendo o que disse na entrevista para *Filme Cultura*, sobre *Tudo Bem* não ter uma estrutura exata, baseando-se em Glauber Rocha:

O Godard falou uma vez para o Glauber: “temos que destruir as câmeras do cinema”. E o Glauber respondeu: “deixa isso pra lá, bicho! Isso é problema teu, que é francês, tem dois mil anos de cultura. Nós temos que ter câmeras de cinema”. Quer dizer, Glauber falou isso pro Godard. Não tem essa não, essa bobagem, essa importação masoquista, autoflagelante (BRANCO, 1979, p. 10).

Branco questiona, na oitava: “E o discurso de *Tudo Bem*”, qual é?” (BRANCO, 1979, p. 10):

Eu acho *Tudo Bem* um corte no cinema brasileiro, um corte de dois mitos: é um corte em cima do mito restaurador da linguagem hollywoodiana dos anos 70, quer dizer, vai além, passa por cima desse troço, e é um pulo por cima da submissão experimentalista, também. O experimentalismo é importado tanto quanto a linguagem hollywoodiana. O experimentalismo tem parâmetros linguísticos, tem características específicas. Se você fizer uma análise da linguagem experimentalista vai perceber que ela tem uma estética própria. Essa estética é toda programada, ela saiu das costelas de Godard, do cinema *underground* americano, das costelas do cinema experimental americano dos anos 50. Essa estética foi importada e reproduzida aqui. *Tudo Bem* não tem nada a ver com essa babaquice paranoica, nem com a babaquice oportunista do cinema hollywoodiano (BRANCO, 1979, p. 10).

Glauber Rocha é a matriz para explicação do discurso de *Tudo Bem*, assumindo em sua obra a ideia de corte “mdbista” que o intelectual do Cinema Novo deveria ocupar: nem “udigrudi”, nem “roliudi”.

Branco transporece incômodo com as respostas de Jabor, pressionando-o na nona pergunta: “A linguagem hollywoodiana é uma coisa importada, a gente sabe disso, e sendo a linguagem experimental, também importada, o que sobre para nós em termos de estética cinematografia?” (BRANCO, 1979, p. 10): “Sobra para nós... não a estética do Glauber, mas a lição de vida e posicionamento que o Glauber tem dentro do cinema” (BRANCO, 1979, p. 10). Décima questão: “Nem a estética do Cinema Novo?” (BRANCO, 1979, p. 10): “Nem a estética do cinema novo. Os grandes filmes brasileiros foram aqueles que impregnaram a tela,

que impregnaram a película com alguma coisa que não tem anda a ver com nada” (BRANCO, 1979, p. 10).

Até esse ponto da entrevista, diante das respostas de Jabor, vemos que há, diferente da entrevista para *Filme Cultura*, que usa Glauber Rocha como fonte, uma estreiteza aos argumentos de Rocha: usa-o como matriz interpretativa.

A conversa de Branco com Jabor parece que atinge o limite. Na décima primeira até a décima sexta pergunta o entrevistador muda os rumos do assunto, buscando sair de *Tudo Bem*, questionando sobre: o que o diretor fez entre *O Casamento* e *Tudo Bem*, pornochanchadas, sobre os caminhos do cinema, que resultaram em respostas evasivas, enaltecendo o Cinema Novo, mas, especificamente, a figura de Glauber Rocha, depreciando filmes publicitários, pornochanchadas e o cinema paulista sem justificativas plausíveis.

No final de entrevista, Jabor comenta sobre a abertura política, da décima sétima até a décima nona questão: “E no mais, tudo bem?” (BRANCO, 1979, p. 11), “JABOR – Tudo eu não sei. Eu acho que... Vou dizer o que eu acho: eu acho que os artistas brasileiros deveriam tomar vergonha na cara e tender entrar no compasso delirante do ritmo que este país está andando” (BRANCO, 1979, p. 11) – ou seja, deveriam apoiar a abertura da forma que estava sendo feita, em uma posição “mdbista” -. Branco questiona: “Em resumo, ninguém está sacando nada?”: “JABOR – Eu não sei. Eu pessoalmente não tô sacando nada. Eu não tô me colocando na posição de sacador”, e disso destaca alguns importantes nomes intelectuais que ajudariam a pensar o presente: “existe um artista genial que é o Glauber, existe isso. Eu quero saber onde estão os outros” (BRANCO, 1979, p. 11).

Diante dessa resposta, Branco confere sua última indagação: “E os últimos 15 anos, não castraram a moçada?”.

JABOR – Se castraram já está na hora de elaborar essa castração e partir pra outra. Eu acho que 15 anos de Revolução, de uma suave revolução de direita, porque foi dura, etc., mas não caiu napalm na cabeça de ninguém ainda. Ninguém foi fuzilado em praça pública, ninguém foi pendurado de cabeça para baixo. Houve assassinatos, houve torturas, etc., mas eu quero ver nego escondido dentro de uma cova com um avião F-5 bombardeando, jogando bombas de napalm em cima durante 15 anos como foi no Vietnã. Não me venham a classe média e a esquerda brasileira dizer que sofreu muito, que são vítimas da História. Ora, vítimas.... Vítima da História é o povo vietnamita, vítima da História foi a resistência francesa, vítima da História foi o povo inglês, recebendo os bombardeios dos alemães, foi o próprio povo alemão, vítima da História, foram os judeus. Agora, dizer que o brasileiro, carioca e o paulista, foram vítimas da História, é picaretagem. Estão querendo bancar heróis, querendo bancar as vítimas, quando não foram vítimas de coisa nenhuma. Onde é que estão as filas do racionamento? Cadê os judeus com estrela amarela no peito? Cadê? Acho que, apesar da barra brasileira ter sido pesada, ainda foi muito mais leve do que problema e ainda estão fazendo muito uso de uma barra que foi apenas peso médio, para justificar a própria impotência. Eu quero que parem com esse papo de

ficar dizendo que a barra é pesada demais para justificar impotência e a falta de capacidade criativa. Eu acho, tudo bem, que houve 15 anos de ditadura, barras pesadas, muitos companheiros morreram, torturas, Wladimir Herzog foi enforcado, um horror. Agora, não me venham dizer que isso castrou a inteligência brasileira, porque eu acho um absurdo, uma desculpa. Agora chega de choro, vamos parar de lamentação, vamos botar pra quebrar, tentar descobrir o que este país tem pra ser transado. A criatividade brasileira não pode ter morrido tão levemente. Não caiu napalm em cima da cabeça. Parem de se lamentar! (BRANCO, 1979, p. 11).

É assim que acaba a entrevista. Jabor, através de uma tentativa de destacar que não se pode ficar preso ao trauma da Ditadura, que se deve olhar para frente, entender a abertura por um prisma “mdbista”, apresenta um argumento relativista e generalizador sobre a História, com comparações absurdas que descarta a singularidade da historicidade de cada evento mencionado.

Após analisar a entrevista do *Folhetim*, demonstro que Jabor tenta fazer da crítica de Glauber Rocha não apenas uma fonte, como fez na entrevista para *Filme Cultura*, mas uma matriz interpretativa, não desenvolvendo nenhuma interpretação autojustificadora original ou que considerasse a análise estrutural e sua obra, por mais que o cineasta conceda entrevistas que são fontes para diversos documentos. Rocha, por sua vez, coloca *Tudo Bem* dentro de um movimento maior de sua interpretação do quadro cultural brasileiro, figurando-o a partir de sua visão de mundo, sem, também, se preocupar em analisá-lo.

Imperou, de 1980 até 1990, o silêncio de Arnaldo Jabor sobre *Tudo Bem*. Apenas após a inativação de sua carreira como cineasta, após a dissolução da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), Jabor, em 1990 – até 2021²⁷ –, voltou a falar sobre seu filme, afastando-se, gradualmente, da perspectiva de Glauber Rocha, porém, sem fazer grandes alterações em relação às colocações anteriormente já destacadas, vinculando, em alguns momentos, a obra com estratégias publicitárias, replicadas por outras críticas²⁸.

²⁷ Jabor, a partir da década de 1990, menciona *Tudo Bem* em seis momentos: 1) entrevista para o Museu de Imagem e Som de São Paulo (MIS-SP) (Roberto Gervitz e Sônia Maria de Freitas, 1990) - relaciona o longa à sua vivência (a ideia da reforma, agora, surge em função da vivência de Jabor, o que não era destacado na *Filme Cultura* ou *Folhetim*) e ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) (rapidamente mencionado) -, 2) entrevista no *Roda Viva*, 30/12/1991 – destacando a dimensão comercial da interpretação da “Trilogia do Apartamento”(*Tudo Bem* faria parte de uma trilogia, que contava com as obras seguintes de Jabor: *Eu Te Amo* e *Eu sei que vou te amar*) -, 3) duas entrevistas para *Coleção Arnaldo Jabor* (2006), da Versátil Home Vídeo – relaciona o longa com sua filmografia, apresentando sinopse, ficha técnica e elenco em uma tonalidade comercial (afinal, tratava-se disso: lançamento da obra em DVD) -, 4) entrevista, feita por Eduardo Ades e Mariana Kaufman, em 2007, com Jabor, para o livro *A Opinião pública: 40 anos de opinião pública* – o cineasta retoma comentários de sua entrevista concedida nos anos 1990 e apresenta o argumento de *Tudo Bem*, utilizado anteriormente, na figura 19 -, 5) entrevista, feita por Vander Fantoni, em 2008, para o curso de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) – replica, brevemente, o comentário da década de 1990 – e, por fim, durante o 6) *XIII Fórum Ambiente e Cinema*, em 2011, realizado pelo *Jornal da Imprensa*, Jabor retoma sua filmografia – trata *Tudo Bem* como um filme alegórico -.

²⁸ Na década de 1980 *Tudo Bem* foi mencionado em dois textos: “Roteiro enquanto texto (Roberto Ventura, 1981), publicado na *Filme Cultura* nº 37 – o crítico aponta que a obra é uma esquete, que pode ser remontada,

Existe, para além de Jabor, outras interpretações autojustificadoras de *Tudo Bem*? Sim. Curtas, porém instigantes, analisemos as colocações de Leopoldo Serran e Hélio Eichbauer.

Serran comentou sobre *Tudo Bem* em dois momentos, ambos em 1978: o primeiro na escrita de sua crítica para o roteiro da obra, publicado pela *Civilização Brasileira* em 1978 e, o segundo, no “Seminário de Roteiristas”, em São Paulo, no dia 12/12/1978.

No roteiro, apontou-se: “Nos últimos quinze anos, eu escrevi mais de vinte roteiros filmados e uns outros tantos que não tiveram a honra de chegar às telas. Acho que deixo bem claro meus sentimentos em relação a *Tudo Bem* se disser que este é, sem dúvida, um filme que eu mais gostei de ter escrito” (JABOR; SERRAN, 1978, p. 95); esse primeiro parágrafo denota algo comum em grande parte das críticas de *Tudo Bem*: a dimensão comercial e exagerada dos comentários. O roteirista continua:

Ao longo de quatro meses de trabalho com Jabor, fui percebendo quanta ambição e perigo envolviam aquela história. Nunca um trabalho me deu tanta a sensação de um salto no escuro. Eu olhava para aquela mistura de gêneros imprecisos, para aquele alegórico que se fundia no terra-a-terra e para a própria ideia daquele apartamento-microcosmo, arena onde se chocariam classes sociais, e me perguntava em que diabo terminaria aquilo tudo. E creio que foi essa ousadia, essa coragem de peitar um risco enorme, que fez de *Tudo Bem* um grande filme (JABOR; SERRAN, 1978, p. 95).

Há, nesse trecho, então, a convergência do comentário de Jabor, na *Filme Cultura*, destacando o trabalho em colaboração que ambos tiveram, e, também, a dificuldade de Serran em organizar as ideias do cineasta que lhe procurou, demonstrando que havia um exagero de elementos que, em certo momento, poderiam causar confusões no que tange seu caráter narrativo.

Durante o “Seminário de Roteiristas”, ao falar sobre suas experiências na produção de roteiros, Serran menciona *Tudo Bem*:

seguindo a linhagem da interpretação de Jabor na *Filme Cultura* – e *Tudo Bem, Brasil?* (Paulo Perdigão, 1985), publicado em *O Globo*, 05/08/1985 – uma crítica comercial, convidando o espectador para assistir *Tudo Bem* que seria exibido na televisão no mesmo dia –. No século XXI, o texto *O País na Sala de Jantar* (Marcus Mello, 2007), que faz parte do material de divulgação do longa pela *Programadora Brasil*, é um exemplo “arquetípico” de diversas interpretações comerciais, que bebem da fonte de Jabor, compartilhando a publicidade de *Tudo Bem*, vinculada à *Eu Te Amo* e *Eu Sei que vou te Amar*, na chave da “Trilogia do Apartamento” –; até mesmo alguns trabalhos acadêmicos, como *Brasil: nas melhores lojas do ramo, em livro e DVD* (Verônica Daniel Kobs, 2009), *Genre et dictature dans le cinéma brésilien: les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor* – tradução: *Gênero e ditadura no cinema brasileiro: os filmes de Ana Carolina e Arnaldo Jabor* – (Alberto da Silva, 2016) – influenciado, também, no que tange *Tudo Bem*, por Ismail Xavier – e “A direção de arte e a construção de uma visualidade brasileira” (Beth Jacob, 2017), usam os novos comentários de Jabor como fonte ou matriz interpretativa.

[...] esse filme tinha o seguinte problema: era um apartamento microcosmos, era uma ideia megalomaniaca mesmo, dentro de um apartamento de classe média, meio microcosmos do Brasil, entra, além da família, as empregadas, uma do Norte, com aquela cultura mística, e uma outra, negra, da cidade e prostituta, e mais os operários que vem fazer uma obra, e da aquela grande confusão entre classes dentro de um apartamento. Mas tinha os problemas da classe média mesmo, que são as figuras centrais do filme, Paulo Gracindo e Fernanda Montenegro, e qual é o tom que se usa nisso, entendeu? E de repente a gente descobriu que se não tratasse como comédia não ia dar para levar aqueles personagens muito a sério, e de repente o filme foi para Ópera-Bufa mesmo (SERRAN, 1978, 144' 55" – 145' 48").

Além de reforçar o exagero de elementos propostos na construção da diegese de *Tudo Bem*, assumindo a classe média como foco narrativo no longa, como sugerido por Glauber Rocha, atitude que Jabor não fez na *Filme Cultura*, muito menos na *Folhetim*, há, nesse comentário de Serran, uma discussão interessante sobre os recursos ficcionais para representar a classe média na década de 1970: o filme tinha que ser uma comédia. O que isso quer dizer?

O termo “Ópera-Bufa” nos remete à Itália, sendo originário de Nápoles, em meados do século XVIII, funcionando como um intermezzo cômico entre os atos de “Óperas-Sérias” (OPERA BUFFA, 2016). Ao associar a região do termo empregado por Serran para falar sobre comédia, lembrei-me da análise que Erich Auerbach faz de *A Divina Comédia* (primeira publicação: 1472), do florentino Dante Alighieri, que não é uma Ópera-Bufa, mas que trabalha com uma interpretação de Alighieri – “*De Vulgari Eloquentia*” (AUERBACH, 1971, p. 158), uma análise das poesias *Canzoni* -, onde se define, dentro do universo da cultura italiana, uma distinção entre comédia e tragédia:

Tragédia e comédia diferenciam-se, assim na mencionada carta, em primeiro lugar pela marcha da ação, que levaria, na tragédia, de um começo tranquilo e nobre a um fim terrível, e na comédia, de forma contrária, de um começo amargo a um fim feliz; depois, e isto é para nós o mais importante, pelo estilo, pelo *modus loquendi*: *elate et sublime tragédia; comedia vero remisse et humiliter*; e por isso o seu poema deveria chamar-se *comédia*; por um lado, por causa do começo infeliz e do fim feliz; pelo outro, por causa do *modus loquendi*: *remissus et modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant* (AUERBACH, 1971, p. 159).

Nesse sentido, podemos entender que, em *Tudo Bem*, o começo é “infeliz” e final “feliz”: Juarez, no Prólogo, está frustrado e desesperado, nos levando ao primeiro e segundo atos, onde há a tensão, principalmente, com sua esposa, Fantasma e com os operários, ocasionados pela falta de dinheiro, chegando ao ato final que deveria ser feliz com a morte do Poeta, com Bill Thompson, ao som de Sinatra; entretanto, o Epílogo demonstra a ironia: tudo estaria em “queda-livre”, não tem *happy end*. *Tudo Bem* é uma comédia que, em seu ápice, é irônica.

Os protagonistas de uma comédia não seriam, segundo Alighieri, “sublimes”, ou seja, sujeitos dirigentes, da elite de uma sociedade, típicos das tragédias – as antigas utilizavam de Deuses e Reis, como *Prometeu Acorrentado* (Ésquilo) e *Édipo Rei* (Sófocles); as modernas, apenas membros da realeza, como *Ricardo III* (William Shakespeare, primeira publicação: 1633) e *Hamlet* (William Shakespeare, primeira publicação: 1775) -, mas sim a população dirigida. *Tudo Bem* representa, como vimos na análise estrutural, os trabalhadores e suas distinções, enfatizando, principalmente, a classe média brasileira; a elite não é figurada.

Por que optar por tratar da classe média de forma cômica? Para Auerbach (1971), a representação cômica da população está ligada a uma perspectiva de realidade anterior a Revolução Francesa, onde quem estaria no poder não seria a burguesia, mas sim, a aristocracia, que ria da classe em ascensão através de encenações como *O Doente Imaginário* (1673), dedicada ao Rei Luís XIV, de Molière. Nesse sentido, apenas após a Revolução, onde a burguesia estaria no poder, que ela passa a se representar de forma séria, como podemos ver através das obras de Honoré de Balzac, por exemplo.

Serran e Jabor não dedicam sua obra ao “Rei”, mas optam por olhar para a classe média, da qual também são membros²⁹, de forma cômica, mantendo uma lógica de composição estética que é aristocrática, plutocrática, e não revolucionária: o final “feliz”, então, se dá através da conservação, não da ruptura, por isso não tem como representá-la de forma séria. O que isso quer dizer? A classe média não foi um dos agentes responsáveis pela abertura política no Brasil. Como vemos em Carvalho (2019), as dissidências da ESG levaram, junto do problema do desequilíbrio da BP, como destacado por Hermann (2016), o Governo Ernesto Geisel optar pela transição, sem se preocupar com a manutenção dos simulacros de distinção entre os trabalhadores, que começa a gerar problemas financeiros, a corroer o poder de compra, levando a classe média, em *Tudo Bem*, a deixar de apoiar o regime militar para se salvar através do velho novo estrangeiro.

Representar a classe média de forma trágica é coloca-la como um dos agentes/dirigentes do processo de abertura, e, se isso ocorresse, compreenderia em uma modificação na plutocracia brasileira, o que não ocorre segundo a historiografia, tendo aqui como referência Mello e Novais (2007), Carvalho (2019) e Hermann (2016); o longa, ao tratar

²⁹ Tanto Serran, quando Jabor, são membros da classe média. Ambos moraram na Zona Sul do Rio de Janeiro em suas juventudes, tiveram pais que estavam ligados ao exército – no caso de Serran, seu pai era oficial da Marinha -, estudaram direito na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), tendo contato com membros do Cinema Novo, CPC e futuros críticos de arte, além de se envolverem com *O Metropolitano*, da UNE. Para maiores informações sobre a trajetória biográfica dos criadores de *Tudo Bem*, sugiro a leitura de: “*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) (FERNANDES, 2019) e *Leopoldo Serran: escrevendo imagens* (GARCIA, 2012).

a classe média de forma cômica, enfatiza a dimensão de seu comportamento conservador durante a abertura política, que mantém uma estrutura de poder aristocrática e oligárquica, dependente do estrangeiro, dialogando, então, com a historicidade que encontramos através da crítica de Glauber Rocha.

Não é a primeira vez, na história da arte brasileira, que a classe média e a burguesia são pensadas comicamente em um momento de mudança política, econômica e social: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade, primeira publicação: 1937) também reflete sobre essa forma de conservadorismo e, para Hélio Eichbauer, tem profunda relação com *Tudo Bem*.

Em 2007, distante do calor do momento do lançamento de *Tudo Bem*, Eichbauer concedeu seu depoimento à Ades e Kaufman (2007), rememorando alguns elementos estéticos da produção do longa, contando um pouco sobre sua relação com Jabor, adjetivando o filme para rebusca-lo comercialmente, lendo-o através do enredo de *O Rei da Vela*:

O roteiro de *Tudo Bem* trata da reforma de um apartamento da burguesia decadente para receber um visitante norte-americano que traz a promessa de tempos prósperos. [...]. É um filme teatral, encontro de Oswald de Andrade com Nelson Rodrigues na visão de jovens e intrépidos realizadores, auxiliados pelo trabalho de grandes artistas (EICHBAUER, 2007, 208-210).

Arnaldo Jabor, antes de realizar *Tudo Bem*, adaptou duas obras de Nelson Rodrigues: *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento* - existe uma extensa bibliografia acadêmica sobre essa temática, que será analisada no subcapítulo dois deste Capítulo³⁰ -. De encontro com essas influências do cineasta, articuladas por uma visão de autoria de *Tudo Bem*, Eichbauer destaca a inserção de Oswald de Andrade, especificamente *O Rei da Vela*, em que participa, como diretor de arte, da montagem, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967, da peça no Teatro Oficina.

Escrito a partir de 1933, depois da crise mundial de 1929 (em que Oswald foi arruinado), da Revolução de 30 e da Revolução Constitucionalista de 32, o texto manifesta a imensa amargura de Oswald, forçado a percorrer infindáveis escritórios de agiotagem para equilibrar-se financeiramente. Esse seu contato forçado com agiotas foi provavelmente a causa da caracterização de um agiota como Rei da Vela. Mas o texto supera a experiência pessoal de Oswald: ele fornece, sem falsas

³⁰ Acredito que os elementos em que a aproximação entre *Tudo Bem* e Nelson Rodrigues tornam-se evidentes são: 1) o conflito conjugal/familiar – dialogando com uma temática rodriguesana recorrente -, 2) o patriarca como protagonista – relacionando-se, diretamente, com *O Casamento* e *Toda Nudez Será Castigada* – e 3) o desejo sexual de Elvira – como demonstrado no Capítulo 1, ao aproximar a representação inconsciente da matriarca com *Vestido de Noiva*; além de sua atração pela loira, “Marylin Monroe”, que dialoga com um papel que a atriz de Elvira, Fernanda Montenegro, fez, em 1965, em *A Falecida*, de Leon Hirszman, adaptação da peça, de mesmo nome, de Rodrigues, de 1953, Zulmira, personagem que é fascinada pela sua prima, Glorinha, também loira.

sutilizas, os mecanismos da engrenagem em que é baseia o esquema socioeconômico do país (CIVITA, 1976, p. XVIII).

A peça apresenta, em três atos, a história de Abelardo I, o Rei da Vela, a burguesia paulista que se une, por meio de um noivado com Heloísa de Lesbos, com a aristocracia cafeeira decadente, que precisava ser salva da miséria. A burguesia e a aristocracia rural, diante de um momento em que o Brasil passava por transformações políticas, sociais e econômicas, faziam parte de um todo ameaçado (ANDRADE, 1976), tendo a necessidade, para conservar as regras dos jogos de poder do capitalismo brasileiro, de se unir ao capital estrangeiro ou, até mesmo, ao fascismo.

No terceiro ato, Abelardo I morre, porém, antes de ir, deixa designações sobre como continuar mantendo os lucros no Brasil para Abelardo II, que se casa com Heloísa de Lesbos com a benção do estrangeiro: “Não esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro” (ANDRADE, 1976, p. 107), “O nosso. [...]. O dinheiro de Abelardo [...]. O que, através da herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos [...]. Para manter o imperialismo e a família reacionária [...] (ANDRADE, 1976, 107-108), “Amanhã, quando entrares na posse da tua fortuna, defenderás também a sagrada instituição da família, a virgindade e o pudor, para que o dinheiro permaneça através dos filhos legítimos, numa classe só...” (ANDRADE, 1976, p. 108) e “E defende também a casa feudal” (ANDRADE, 1976, p. 108).

É nesse sentido que *O Rei da Vela* se aproxima de *Tudo Bem*: Juarez, diante de um problema financeiro, tem que lembrar que está em um país semicolonial e faz os ajustes necessários para manter a sua fortuna, tendo um antes e depois após a morte de seu Poeta, noivando, então, sua filha com o estrangeiro da multinacional *Declair*, que era privilegiada nas escolhas governamentais, diferente da classe média.

Para Andrade, em 1930, não aconteceu nenhuma mudança com a Revolução de 1930, mas sim a continuidade da estrutura de poder, dependente, do país. Em 1967, após o Golpe Civil Militar, o resgate de *O Rei da Vela* “[...] procurou esboçar uma resposta ao regime de exceção que começava a se consolidar no país” (PATRIOTA; RAMOS, 2012, p. 137): nada mudaria com o regime militar; ele era, na verdade, a atualização das forças coloniais, expressas por Abelardo I ao se referir à Perdigoto – “[...] há momentos em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal” (ANDRADE, 1976, p. 94) -, sendo, também, uma continuidade. Como Mello e Novais (2007) destacam: uma plutocracia.

Apesar, então, de *Tudo Bem* não tratar da burguesia, que buscava manter contato com a aristocracia, elite brasileira, o caminho para Juarez Ramos Barata sair de seu problema

financeiro era entender a situação semicolonial do país, apoiando, também por meio de um casamento, a união entre a classe média e o capital estrangeiro, mantendo, por meio da comédia, como destacada por Serran e da continuidade da concentração de capital/poder, como destacado por Andrade/Eichbauer, um comportamento conservador diante das transformações vividas pela sociedade.

Ao considerarmos, então, o que foi debatido neste subcapítulo, podemos concluir que: em sua maioria, as interpretações autojustificadoras são realizadas por Arnaldo Jabor, dando continuidade à uma lógica de política de autores, propagada pelo estilo da *Filme Cultura* – Jabor, aqui, enfatiza, em suas respostas, a importância de Serran na criação da obra -, reafirmado pelo cineasta em suas respostas no *Folhetim*, utilizando Glauber Rocha como fonte/matriz interpretativa, não realizando, em nenhum momento, uma análise estrutural de *Tudo Bem*. Nas margens, temos Leopoldo Serran e Hélio Eichbauer: que reafirmam o conservadorismo da classe média do longa através do enredo cômico – Serran - e da aproximação do *o Rei da Vela* – Eichbauer -.

Tudo Bem dialoga, ao avaliarmos as apropriações feitas por Rocha, Jabor, Serran e Eichbauer, com um momento em que a classe média brasileira, devido à perda do poder de compra, causado pela Crise do Petróleo Mundial (1973-1979) e pela opção do Governo Ernesto Geisel em privilegiar o pagamento do capital estrangeiro, abandonando o mercado interno, os trabalhadores, que sofriam com suas finanças. Diante dessa situação, o simulacro da família Barata, ocasionado pela industrialização desenfreada no “Milagre” Econômico, que aprofundou as distinções e desigualdades, começa a se dissolver e, por mais que Juarez e Zé Roberto possuam diferentes profissões e formações, que levou a família à diferentes acessos do universo capitalista e condições de vida, frente aos operários e empregadas, viam-se próximos deles, já que todos são sujeitos que vendem seu trabalho para (sobre)viver.

Frustrados e desesperados diante da ruína que o mundo exterior lhes proporciona, a família Barata opta por agir de forma conservadora, reafirmando a dependência com as multinacionais. Mas, qual é o motivo, qual é a causa para a classe média deslocar-se dessa forma? Investiguemos as interpretações dos críticos especializados em busca da resposta.

3.2 Intepretações dos críticos especializados

Ainda em 1979, no calor do momento do lançamento de *Tudo Bem* em São Paulo, Jean-Claude Bernardet, a única fonte, segundo Cavaliéri (1987), que, analisa o longa – apesar da sua replicação, por outros intérpretes, ser inexistente -, publicou o capítulo “Operários,

personagem emergente”, no volume 7, “Cinema”, da coleção *Anos 70*, organizada por Adauto Novaes, que se trata de uma avaliação do cinema brasileiro na década de 1970. Sua hipótese é: tanto no cinema de “ficção”, quanto “documentário”, o operário se tornou um personagem emergente, pois, durante a década, setores da indústria, metalurgia e construção civil tiveram maiores investimentos (BERNARDET, 1979c).

Entretanto, muito dos filmes que retratavam os personagens dos operários não os destacava como principais – com exceção de *A Queda* (Ruy Guerra; Nelson Xavier, 1978) (BERNARDET, 1979c) -. *Tudo Bem*, apesar de ser mais complexo, para Bernardet, que *Chuvas de Verão* (Carlos Diegues, 1978), *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978) ou *Se Segura, Malandro* (Hugo Carvana, 1978), continuava conferindo aos trabalhadores, da construção civil, papel periférico, servindo apenas para desmascarar a moral e humanismo da classe média, em um eixo que também servia para lamentar, moralmente, a miséria na obra.

Essa colocação de Bernardet, diferente da linhagem de Arnaldo Jabor, que, em suas falas enfatiza a reforma e o conflito entre as classes sociais como algo central da obra, evidencia a visão à classe média como foco central da narrativa, dialogando com Glauber Rocha e Leopoldo Serran. Os operários - acredito que possamos ainda estender para as empregadas e Bill Thompson - servem para nos ajudar a desacatar as características desse grupo na década de 1970 – grupo que, também, por meio da tentativa de sensibilização da miséria, se demonstrava ser, para Bernardet, o alvo da obra, sublinhado sua perspectiva central.

Não é surpresa, então, ao observarmos as críticas, publicadas em jornais e revistas, que Bernardet escreveu sobre o longa, na década de 1978/1979, o estabelecimento de seu diálogo não apenas com Jabor, mas também, com Leopoldo Serran, que define *Tudo Bem* como uma comédia sobre a classe média.

Em “Jabor retoma a briga: Tudo Bem”, uma breve consideração do roteiro de *Tudo Bem*, publicada no jornal *Última Hora*, em 21/12/1978, Bernardet inicia seu texto elogiando a *Civilização Brasileira* pela publicação de roteiros do cinema brasileiro, valorizando, assim, a profissão de roteirista. Em seguida, apresenta a crítica de Serran, menciona sua participação no “Seminário de Roteiristas” e, por fim, destaca os comentários de Jabor – que, para o crítico, são agradecimentos do cineasta para sua própria vida, não apresentando nenhuma interpretação sobre a obra -, dedicando-se maior tempo ao primeiro criador.

Diferente de Glauber Rocha e Hélio Eichbauer, que aproximam *Tudo Bem* de Nelson Rodrigues, Bernardet aponta, em uma interpretação seguindo a filmografia do diretor, que “[...] Jabor reencontra seu vigor original” (BERNARDET, 1978).

Com exceção de PINDORAMA, a classe média tem sido a temática principal de Arnaldo Jabor, temática que se encontra também nos dois filmes que ele adaptou de Nelson Rodrigues: TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA e O CASAMENTO. Mas talvez por ter sido formalmente mais audacioso em TUDO BEM, por ter baseado este filme numa vivência pessoal, ele reencontra uma força e uma veemência que só nos primeiros filmes ele tinha manifestado: O CIRCO e sobretudo OPINIÃO PÚBLICA (BERNARDET, 1978).

Nesse sentido, para Bernardet, o olhar para Arnaldo Jabor, para interpretarmos *Tudo Bem*, se faz válido pois é através das vivências dos cineastas que a obra é construída. Sendo assim, paradoxalmente, concorda e discorda das falas do diretor na *Filme Cultura e Folhetim*, pois: considera que os outros filmes de Jabor tratam da classe média e, assim como posto por Serran, *Tudo Bem* também, entretanto, a sua fonte para determinadas situações do longa é a própria vida, *psique*, de Jabor.

O crítico continua: *Tudo Bem* é um filme sùmula, trazendo a síntese da conjuntura e tradições do cinema e teatro. No que tange a conjuntura, o intérprete aponta que a classe média está desamparada, ameaçada, insegura, sem proteção, em um momento de dominação imperialista, do excesso do povo, com origens urbanas e rurais, na cidade, e uma reforma, referindo-se à construção civil, que não muda nada.

No que tange o cinema e teatro, Bernardet menciona produções que tratam da classe média, indo de Bertolt Brecht até as pornochanchadas. Chama-se atenção para o espaço do sagrado – apartamento, casa própria e igreja -, protetor contra a inflação, recorrente utilizada por outras obras, como *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Junior, 1969). Finaliza: “*Tudo Bem* coroa brilhantemente toda uma tendência do cinema brasileiro” (BERNARDET, 1978).

Diante do último e primeiro comentário de Bernardet sobre *Tudo Bem*, podemos tirar algumas importantes reflexões sobre a historicidade da obra, que nos ajudam a entender, por exemplo, a escolha da “reforma”, da entrada dos “operários”, para ser o elemento que antecederia a tentativa de contato da classe média com Bill Thompson.

Sabemos que as paredes do apartamento não estavam mais sendo suficientes para distinguir a classe média dos outros trabalhadores que, aos poucos invadiam o simulacro, pois:

[...] ao lado de pretender a construção de um “Brasil Potência” sem enfrentar consequentemente a enorme chaga da miséria absoluta que corrói as bases da Nação, o II PND incorre em sério erro estratégico. Tal equívoco se manifesta ao se implementar um ambicioso programa de investimentos sustentados pelo reforço do endividamento externo, voltados justamente para os setores que já estavam se tornando obsoletos e ultrapassados ao nível da crise mundial e da “Terceira Revolução Industrial” que emitia seus primeiros sinais. Ou seja, figurativamente,

insistiu-se erroneamente em marchar para o fim do século XIX e início do século XX (ênfase nas indústrias de base tradicionais e nos bens de capital pesados), quando os rumos do desenvolvimento capitalista já apontavam para o século XXI (predomínio da informática e da robótica, da biotecnologia e da engenharia genérica, dos novos materiais, etc.) (QUADROS, 1991, p. 218).

É exatamente isso que Bernardet observa e relaciona com *Tudo Bem*: o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), que tinha como objetivo principal equilibrar a Balança de Pagamentos (BP), apostava, para superar a Crise Petrolífera Mundial (1973-1979), na geração de empregos através de operários, estimulando capitais pesados e lidando com a massa de sujeitos que viviam nas cidades, isso fez com que trabalhos em indústrias, metalúrgicas e construção civil crescessem, sendo o tema do cinema da década de 1970.

Entretanto, como destacado por Quadros (1991), o capitalismo rumava para uma outra forma de tecnologia: satélites, Bill Thompson, seria seu símbolo. A reforma no apartamento da Família Barata não alterou nada: a ação do II PND, apesar de ter um desempenho razoável no final da década de 1970, não serviu para resolver os problemas financeiros do Brasil, apenas foi “[...] solidária aos interesses dos credores externos e à lógica financeira, promovendo a recessão e a inércia tecnológica e condenando nossa estrutura produtiva a uma situação de virtual obsolescência” (QUADROS, 1991, p. 218-219).

A família Barata, então, na reforma, deixa seu furor nacionalista nas margens da nova sala de jantar, que escondia o sangue operário, com o corpo dos miseráveis que arquitetavam aquele simulacro, para tentar se ligar com as novas tecnológicas dos satélites, com o futuro do capitalismo, mantendo sua dependência do capital estrangeiro.

Em 1979, para além do capítulo já mencionado, Bernardet escreve mais duas críticas de *Tudo Bem* para jornais, aprofundando-se, entretanto, no debate sobre o conceito de alegoria e metáfora a partir do longa.

“Jabor dá um espelho à classe média”, publicada no dia 29/03/1979, também no jornal *Última Hora*, apresenta uma interpretação do material audiovisual de *Tudo Bem*, construindo uma revisão crítica do texto de 1978: 1) mantém-se a ideia de *Tudo Bem* ser uma súplica de sua conjuntura e de obras do cinema e teatro que tratam da classe média; e 2) identificou-se Jabor nas imagens do Prólogo da obra que passam o cotidiano da família de classe média, relacionando com a ideia de que o filme é construído a partir das vivências do cineasta. O que mudou entre os escritos? Ao invés de *Tudo Bem* ser tratado como uma “[...] alegoria, confessadamente” (BERNARDET, 1978), agora faz parte de um “cinema metafórico”, e o crítico gasta um pouco mais de tempo para explicar tal afirmação:

Esse circo, Jabor e Leopoldo Serran o montaram num estilo que convencionou de “cinema metafórico” que, de certo modo, foi lançado no Brasil pelo *Terra em Transe* (1965), de Glauber Rocha. [...] A técnica consiste em isolar determinados traços considerados fundamentais do meio social que se aborda: em exagerar, com lentes de aumento, estes traços e eliminar os outros, num procedimento semelhante à caricatura. [...] O resultado disso em *Tudo Bem* é uma comédia muito bem montada e divertida, didática também. Mas menos ambígua e menos perturbadora que *A Opinião Pública*, o primeiro filme de longa-metragem de Jabor (1967), embora nos dois filmes encontremos praticamente os mesmos elementos, em estilos diversos: as frustrações e fantasias sentimentais e sexuais, a carestia da vida, a solidão, o jovem “fascista”, as práticas religiosas etc. (BERNARDET, 1979a).

No final da década de 1970, Bernardet, em sua carreira acadêmica, ocupava-se em refletir sobre a historiografia do cinema brasileiro, publicando, em 1979, *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, que prezava pela construção não cronológica da História do Cinema Brasileiro, deixando evidente para o leitor que havia, ali, um argumento organizando a narrativa (AUTRAN, 2017).

Metáfora e alegoria são categorias analíticas que servem, dentro do argumento de cada uma delas, para organizar propostas estéticas das fontes que irão compor a História do Cinema Brasileiro: é isso que Bernardet discute a partir das últimas reflexões de *Tudo Bem* publicadas em um jornal e revista. “Comentário sobre o recurso à metáfora e à alegoria no filme *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor, e no Cinema Novo em geral” (1979), publicado pela revista *Cine Olho*, na edição de junho/agosto, foi a última interpretação, fora do mundo acadêmico, de Bernardet, em torno do longa.

O artigo começa afirmando: “*Tudo Bem* propõe uma metáfora que sintetiza todo um momento social brasileiro” (BERNARDET, 1979a). Para explicar essa asserção, o autor faz uma digressão em algumas obras do cinema brasileiro, perpassando por *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, classificando-os como filmes de exemplaridade global, que são a raiz do “cinema metafórico ou alegórico” que surgiria, efetivamente, no Cinema Novo, para Bernardet, após 1965, tendo como ápice *Terra em Transe*.

Entretanto:

Há uma diferença a fazer entre metáfora e alegoria. Vejo, neste cinema, a metáfora como um processo de prospecção, de indagação, que deslancha significações ambíguas sobre as quais o espectador tem que trabalhar (basicamente Glauber Rocha, sem excluir *Os Deuses e os Mortos* e outros). Ficando então a alegoria como uma coagulação da metáfora: ela serve para a exposição de significações já fixadas, como veículo de comunicação e transmissão de uma mensagem já definida (seria o caso de filmes como *Proezas do Satanás na Vila de Leva e Traz*, *Brasil Ano 2000*, *Tudo Bem*) (BERNARDET, 1979a).

Nesse sentido, o “cinema metafórico” aumenta das lacunas da linguagem, optando por descontextualizações e apagamento de fontes referentes para construção da obra; já o “cinema alegórico” apresenta uma localização, podendo até mesmo evidenciar fontes referentes para sua urdidura.

Tendo como base a análise estrutural do Capítulo 1, considerando a chave de Bernardet, discordo do crítico, em 1979: *Tudo Bem* não faz parte do “cinema alegórico”, mas sim, do “cinema metafórico”, pois, há, na diegese da obra, a tentativa de descontextualizar o apartamento e, também, elementos da sua estrutura central, como os fragmentos da memória histórica dos Fantasma de Juarez.

É mais do que necessário, para entender *Tudo Bem* como “didático” ou “alegórico”, compreender sua historicidade e, pelo fato de Bernardet escrever no calor do momento, ele consegue, com maior facilidade, preencher essas lacunas que, ao passar do tempo, tornam-se mais visíveis, suscetíveis a serem apropriadas em função de qualquer historicidade.

Ao colocarmos em perspectiva as quatro interpretações de Jean-Claude Bernardet sobre *Tudo Bem* iremos observar que: são escritos distintos, dois para jornais, um para revista e um para o meio acadêmico, demonstrando que Bernardet, diferente de Jabor, Rocha, Serran e Eichbauer, transita entre o universo de construção textual acadêmica e jornalística, tornando-se evidente, em seus textos de jornais/revistas, uma característica menos adúladora, exagerada e incongruente de uso de categorias analíticas, como encontramos nas interpretações autojustificadoras.

Bernardet nos apresenta a historicidade conjuntural da reforma de *Tudo Bem*, vinculando-a, indiretamente, aos efeitos do II PND, ao mesmo tempo em que demonstra ensaios do calor do debate acadêmico, por meio de curtas críticas e capítulos que trabalham, tangentemente, a obra, em sua revisão reflexões sobre a historiografia do cinema brasileiro.

Entretanto, em nenhum momento da apropriação do intérprete, apesar das instigantes colocações sobre a classe média, dialogando, em partes com a análise estrutural desta dissertação, assim como os comentários de Leopoldo Serran em 1978, responde quais são as causas do comportamento conservador da classe média da obra, mas nos confere apenas uma justificativa para o abandono do apoio ao regime militar: os investimentos através de capitais pesados, multiplicando o número de operários, de serviços como a construção civil, não altera, em nada, a situação da classe média; a família Barata precisa de outra alternativa: qual o motivo de se manterem conservando a dependência do capital estrangeiro?

Continuando nossa investigação, avaliemos, agora, trabalhos que tem publicações estritamente acadêmicas. A princípio, foram encontradas duas obras, distantes do lançamento

de *Tudo Bem*, potencializando sua característica metafórica, que tomam o longa como objeto central de pesquisa: um artigo, na área de História, e uma dissertação, na área de Letras.

“Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70” (2007), artigo escrito por Tânia Costa Garcia, tem como objetivo analisar como Arnaldo Jabor apropria a ideia de nacional-popular, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), em *Tudo Bem*; para isso, Garcia divide seu texto em sete momentos.

No primeiro, “O Cineasta Engajado”, a autora (re)faz a trajetória “biográfica” de Jabor, demonstrando suas raízes no CPC/UNE e no Cinema Novo. Fundamentada na obra de Ismail Xavier, especificamente no capítulo “O Cinema Novo lê Nelson Rodrigues”, do livro *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues* (2003), Garcia destaca que Jabor é um dos primeiros cineastas que coloca a classe média, representada diretamente, no centro de sua discussão filmográfica, passando pelo cinema-verdade de *A Opinião Pública*, depois para as adaptações de Nelson Rodrigues, em *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, e finalmente, constrói, em *Tudo Bem*, uma síntese alegórica do Brasil a partir da classe média.

O segundo momento, “Arte e Engajamento Após o Golpe”, encontramos uma digressão sobre o conceito de nacional-popular durante a Ditadura Civil-Militar. Em “O Filme”, terceiro momento, Garcia inicia a análise de *Tudo Bem*, classificando a obra como uma alegoria, utilizando como fonte “inquestionável” Xavier. “O Povo Emoldurado”, quarto momento, apresenta a análise das cenas referentes à classe média. No quinto momento, “A Luta de Classe sem Revolução”, investiga-se as cenas ligadas aos operários e empregadas. E, por fim, em “O Povo Fora da Festa”, destaca-se a figura de Bill Thompson, conjugando as considerações finais:

Em *Tudo Bem* o discurso das esquerdas sobre o *nacional* atravessa o enredo e disputa espaço com a versão promovida pela ideologia do governo militar – é preciso driblar a censura. Não é mais o *nacional-popular* dos tempos do CPC – a descrença na revolução após o desmantelamento da luta armada promovida pela violência do regime militar, resultou num balanço crítico da ideologia e de todo o movimento de esquerda. Negociar, nas brechas da censura, as representações do nacional investidas pela política cultural dos militares, constituiu, entretanto, uma forma de resistência contra o uníssono orquestrado pelo poder a fim de construir uma unidade de Brasil a despeito de todas as mazelas sociais (GARCIA, 2007, p. 198).

O argumento final, para destacar a mudança do nacional-popular em *Tudo Bem*, a autocrítica da esquerda e, também, à censura. Acontece que: a censura, de costumes e política, durante a Ditadura Civil-Militar, possui diversas fases: de 1968 até 1975, contamos com a

fase mais radical (CARVALHO, 2019), e de 1975 até 1978, momento da abertura, a censura, aos poucos, se retirava dos órgãos de divulgação. Ou seja: não dá para condicionar a forma estética de *Tudo Bem* à uma tentativa de “drible” da censura, pois a historicidade da censura não é a mesma do Governo Costa e Silva e do Governo Médici.

Podemos aprofundar tal problemática ao nos dirigirmos para o Processo de Censura nº 31.503, que apresenta os pareceres e o certificado de censura de *Tudo Bem*. O Parecer nº 1.038 interdita, totalmente, o longa, entendendo que a obra “achincalha” os interesses nacionais; já o Parecer nº 1.260 libera o filme, para maiores de 18 anos, pois entende que não se constitui incitamento às estruturas estabelecidas. Em 11/04/1978 *Tudo Bem* é liberado para maiores de 18 anos e livre para exportação, como consta no Certificado de Censura nº 95.746 – nenhum corte é reiterado.

Outro aspecto central a ser criticado é: a autora trata *Tudo Bem* como um arquétipo do nacional-popular, impedido de existir pela censura anacrônica, pois Jabor fez parte do CPC/UNE. Temos, aqui, outro o problema em relação a historicidade: o Jabor de 1960 seria o mesmo de 1970? Qual é a proposta do cineasta na abertura política? Como vimos, não se vincula ao CPC/UNE, mas sim, à Glauber Rocha. O argumento tecido por Garcia se pauta na política de autores, mediado por Ismail Xavier, como fonte teórica, vinculando diretor-obra; entretanto, não há, em nenhum momento, a problematização da historicidade de *Tudo Bem* ou da influência de outros criadores, como Leopoldo Serran. O que vemos, nesse artigo, é o uso não consciente da dimensão metafórica, lacunar, descontextualizada, de *Tudo Bem*, dando lastro para ilustrar a pesquisa de Garcia sobre nacional-popular.

Já a dissertação, *Policarpo e Juarez: duas trajetórias nacionalistas – de Triste fim a Tudo Bem* (2006), de autoria de Fernanda Furniel, tem como objetivo realizar um diálogo interartístico, apoiado nos estudos bakhtinianos, através das categorias analíticas de polifonia e carnavalização, entre cinema e literatura, analisando as representações das trajetórias de nacionalidade dos protagonistas de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (Lima Barreto, 1915) – Policarpo Quaresma – e *Tudo Bem* – Juarez Ramos Barata (FURNIEL, 2006, p. 4).

O trabalho é dividido em três capítulos: no primeiro, temos contato com uma análise do contexto de *Triste Fim* e sua estrutura narrativa; o segundo, emulando o primeiro, reflete sobre *Tudo Bem*; e, por fim, há a análise da trajetória dos protagonistas sob a égide dos conceitos bakhtinianos, apresentando o debate de nacionalidade. Concentramos nossa atenção nos capítulos dois e três.

“Cinema”, capítulo dois, é dividido em cinco subcapítulos. O primeiro, “Cinema, a Sétima Arte”, tendo como fonte as obras *Cinema: Arte e Indústria* (Anatol Rosenfeld, 2002) e

O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues (Ismail Xavier, 2003), busca mapear, de forma introdutória, o funcionamento da linguagem cinematográfica, entrando no esparso debate da dimensão artística do cinema, fazendo afirmativas generalizadoras, cultista e elitistas, como “[...] somente os filmes de arte é que nos fornecem parâmetros para a seleção de obras dignas de figurarem a História do Cinema. É a arte em seus momentos mais altos, mais sensíveis de entretenimento, que interessam a História” (FURNIEL, 2006, p. 48); ironicamente, é através do cinema de “massa” que Furniel passa a destrinchar os elementos da linguagem, a partir da interpretação de Rosenfeld sobre as obras de D.W. Griffith.

No segundo subcapítulo, “O Cinema Novo em Revolução”, contextualiza, brevemente, o Cinema Novo e suas propostas estéticas e políticas a partir da fonte *Como usar o cinema em sala de aula* (Marcos Napolitano, 2003) e *Revolução do Cinema Novo* (Glauber Rocha, 2004), fazendo uma espécie de descrição das obras, sem, em nenhum momento, criticá-las: essa é uma forma de argumentação que será recorrente ao longo dessa dissertação. O terceiro subcapítulo, “A Arte de Jabor: de *Toda Nudez a Tudo Bem*” retoma Ismail Xavier, em *O Olhar e a Cena*, parafraseando suas análises ao longo de todo o capítulo, afirmando que: “Em *Tudo Bem*, Jabor condensa os termos de sua análise da família como alegoria nacional” (FURNIEL, 2006, p. 57).

“*Tudo Bem*”, penúltimo subcapítulo, é o primeiro momento do capítulo onde Furniel demonstra uma análise, mesmo que minoritariamente, autoral, dividindo a obra em dez atos, organizados a partir de Xavier: “A carta, Café da manhã, desabafo, lembranças, reunião de amigos, a reforma, os hóspedes, bebedeira, à beira da loucura e festa” (FURNIEL, 2006, p. 60); posteriormente descreve a ficha técnica do elenco e retoma, rapidamente, paráfrases de Xavier, ainda em *O Olhar e a Cena*, especificamente no capítulo “Vícios Privados, Catástrofes Públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor”.

No último subcapítulo, “Juarez”, o mais extenso do capítulo, Furniel evoca o roteiro de *Tudo Bem*, estabelecendo uma relação entre Policarpo Quaresma e Juarez, presente na fonte, partindo dessa pista usa os conceitos de Mikhail Bakhtin para ajudar a descrever trajetória do protagonista, concluindo sua análise com Xavier e “provando” suas descrições com tabulações anexadas.

O capítulo 3, “Um diálogo aberto”, é dividido em dois subcapítulos. No primeiro, “As Duas Narrativas”, a forma de argumentação do segundo capítulo é mantida: o uso de paráfrases de três obras, em específico, para analisar a narrativa dos objetos: se manteve a

obra de Ismail Xavier, acrescida de *História Concisa da Literatura* (Massaud Moisés, 1997) e “Narrativa verbal e narrativa visual: possível aproximações” (Tânia Pellegrini, 2003).

No último subcapítulo, “As personagens: Juarez e Policarpo”, com apenas doze páginas de análise comparativa, que apresenta conclusões incertas sobre Juarez, sempre se apoiando em obras como a de Rosenfeld, Xavier e, aqui, Antonio Candido em *A Personagem de Ficção* (2004) e *O discurso e a cidade* (2004), considera-se que: “As duas personagens, Juarez e Policarpo, vivem cercadas de Brasil por todos os lados e se acham capazes de viver isoladas do mundo” (FURNIEL, 2006, 90); Juarez tem “[...] sentimentos contraditórios frente um real” (FURNIEL, 2006); “Juarez Barata, menos atormentado que Policarpo, aos poucos vai sendo tomado por uma imensa apatia” (FURNIEL, 2006, p. 90); Juarez, assim como Policarpo, produzem “um efeito cômico” (FURNIEL, 2006, p. 93); Juarez destrói suas ilusões;

Juarez em *Tudo Bem* se mostra, no início do filme, um homem de ideias fortes que transparecem através da presença de seus três amigos imaginários, na verdade estas vozes interiores são exteriorizadas para o público. Aos poucos vamos nos deparando com um Juarez impotente sexual e socialmente, que vai deixando a apatia tomar conta de sua vida e suas ilusões vão ficando para trás, num passado que não consegue resgatar e que é enterrado junto com um de seus amigos, o poeta parnasiano Penteado. Juarez revela-se um pai de família decadente e patético que não tem voz ativa e pulso firme e acaba por aceitar tudo o que a esposa e filhos lhe propõem (FURNIEL, 2006, p. 104).

Policarpo e Juarez demonstra ser uma dissertação tímida que não realiza uma análise original de seus objetos. Mostra-se, também, em minha arguição, ser um texto incoerente que, ao mesmo tempo em que trata *Tudo Bem* como um “cinema de arte”, vinculado ao Cinema Novo, estrutura uma chave de verificação da linguagem com base na visão tradicional, hollywoodiana, de cinema. Por fim, é um trabalho que se sustenta em paráfrases e, quando se trata de *Tudo Bem*, um dos seus objetos de pesquisa, usa Ismail Xavier não apenas como fonte, como Garcia faz, dialogando com a obra e chegando a conclusões distintas, mas sim como matriz interpretativa, condicionando, a todo o momento, o resultado de suas análises à pesquisa de Xavier sem uma interlocução crítica, sendo uma dissertação fundamentalista que, além de tudo, apresenta visões datadas de História, Arte e um uso deslocado dos conceitos bakhtinianos.

Ao investigarmos trabalhos acadêmicos que se voltam para *Tudo Bem* como objetos de pesquisa identificamos a ausência de análise estrutural e da recepção da obra, sendo ela compreendida através do intermédio, ora usada como fonte – Garcia –, ora como matriz interpretativa – Furniel –, da pesquisa de Ismail Xavier.

A partir da coletânea *Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro* (LUNARDELLI; PINTO; SILVA, 2019), conseguimos fazer um mergulho introdutório na carreira de Xavier. Reconstruindo a trajetória do pensador, o livro perpassa por duas dimensões centrais: suas pesquisas acadêmicas, que vão da década de 1970 até a atualidade, e sua curta atividade como crítico, centralmente no *Diário de São Paulo*, entre 1967 e 1969, quando ainda era um graduando de engenharia e cinema na Universidade de São Paulo (USP).

Segundo Carlos Augusto Calil (2019), no Mestrado Acadêmico, Xavier teve sua dissertação, *Sétima Arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema* (primeira publicação: 1978), orientada pelo Paulo Emílio Salles Gomes e, após a defesa, candidatou-se à bolsa *Fullbright* de doutorado no exterior, o que o levou aos Estados Unidos da América (E.U.A.), na Universidade de Nova York (NYU).

Lá produziu a obra *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência* (primeira publicação: 1977), que havia sido encomendada para uma editora de prestígio no Brasil. Ao voltar para São Paulo, iniciou seu doutorado, com Antonio Candido de Mello e Souza; sua tese: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome* (primeira publicação: 1983), “[...] apresentava um saudável corpo-a-corpo com os filmes enquanto objetos de estudo” (CALIL, 2019, p. 22), tendo como ferramenta o método de *Mimesis*, de Erich Auerbach, fazendo uso, também, da categoria analítica de realismo figural para analisar *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964).

Após um breve desvio, onde assumiu um posto na Embrafilme, dirigindo “[...] o setor de pesquisas e edições [...]” (CALIL, 2019, p. 22) e promovendo “[...] uma reestruturação da revista *Filme Cultura*” (CALIL, 2019, p. 22), aos 35 anos defende seu Ph.D., *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (primeira publicação, no Brasil: 1993), sob orientação da Ph.D. Anette Michelson, operando a ferramenta de Auerbach e diversas categorias de alegoria – como Walter Benjamin, Jean Pépin e Angus Fletcher.

Depois disso, Xavier dedicou-se, plenamente, à carreira acadêmica, no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, levando sua pesquisa para reflexão das relações entre cinema e teatro, por meio da obra de Arnaldo Jabor e Nelson Rodrigues, operando a categoria de melodrama (CALIL, 2019, p. 24), culminando na obra *O Olhar e a Cena* (primeira publicação: 2003), que “[...] interroga a produção comercial para tentar entender onde se situa o elo perdido entre cinema e público” (CALIL, 2019, p. 24).

Portando, ao longo de sua carreira, como Pablo Gonçalo (2019) destaca, Xavier construiu, por meio de sua análise corpo-a-corpo com os filmes, uma extensa caixa de

instrumentos para auxiliar na interpretação do cinema, passando pelas categorias da opacidade, transparência, alegoria, olhar, melodrama e cena.

Apesar da instigante introdução à trajetória de Xavier, *Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro* não apresenta, ao longo dos doze capítulos do livro, nenhuma crítica ao pensador, transformando-o em um monumento inquestionável da teoria do cinema brasileiro. Ao revisitarmos um artigo seminal para esta dissertação, “*Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*”, Patriota e Ramos (2012, p. 127-128) tecem uma crítica à teoria de Xavier, ao analisarem seu comentário sobre a recepção de *Terra em Transe*:

Para o autor, portanto, há como que uma homologia entre o microcosmo ficcional o macrocosmo social. Assim como a experiência social pode ser traduzida numa certa noção de tempo/processo histórico, as obras carregam, internamente, uma interpretação do referente (externo). E isso fica ainda mais evidente quando o autor acrescenta: “O que me cabe é relacionar tais variações de estrutura (a teleologia narrativa ou sua negação) com os diferentes diagnósticos da experiência humana no tempo (a teleologia da história ou sua negação)”. [...] Na realidade, por meio deste tipo de “análise estrutural”, torna-se possível descortinar o foco narrativo, a construção das personagens, a composição das cenas, a relação personagens-espaco, figurino, etc., tal como podemos observar em importantes estudos voltados para esta película. [...] Entendemos que este procedimento deixa de lado aspectos importantes para a compreensão do papel histórico desempenhado pelo filme de Glauber Rocha. [...] para Xavier, tudo se passa como se os posicionamentos do diretor (presentes em depoimentos, entrevistas ou artigos publicados em jornais e revistas), e mais particularmente o modo como a obra em questão foi acolhida pelos críticos/comentaristas/espectadores, não necessitassem de ser mobilizados na determinação da *historicidade* da película.

Para resolver essa problemática, os historiadores se aproximam da Estética da Recepção com base em Wolfgang Iser, sendo o fundamento teórico-metodológico desta dissertação.

Se, para Xavier, a historicidade de uma obra se dá pela homologia do ficcional e social, ressaltada através do corpo-a-corpo, da análise estrutural do filme, como o teórico constrói sua reflexão sobre *Tudo Bem*, que, como demonstrando no Capítulo 1, usa, em diversos momentos da descontextualização, gestando uma linguagem metafórica, como enfatizado por Bernardet, ou seja, repleta de lacunas, que, quanto mais distantes do calor do momento, mais são suscetíveis a ilustrações, como vimos na obra de Garcia e Furniel?

“Vícios Privados, Catástrofes Públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor” (1994)³¹ é o artigo em que Ismail Xavier apresenta sua reflexão mais elaborada sobre *Tudo Bem*, incorporando apontamentos feitos sobre o longa em outrora³². Segundo o resumo, o

³¹ Texto foi publicado, pela primeira vez, na *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 39, em julho de 1994 – todas suas replicações não tiveram alterações -. Em 2003 foi transformado em capítulo, publicado, pela Cosac & Naify, na obra *O Olhar e a Cena*. E, em 2007, integrou o livro *Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública*,

[...] artigo completa a análise do percurso de Arnaldo Jabor, do cinema dos anos 70-80 à crônica dos anos 90. De um lado, aponta no cronista os temas e as visões dos cineastas, seu diálogo com Nelson Rodrigues e Glauber Rocha, sua lida com os gêneros dramáticos na busca do tom ajustado ao teor da crise brasileira. De outro lado, destaca as mudanças de perspectiva no diagnóstico do país sugerido em suas alegorias. Nestas, a psicanálise orienta uma atualização do debate sobre o “caráter nacional”, dando feição nova a uma exasperação em face do país que não retira de pauta o apocalipse mesmo quando repõe uma ideologia da modernização como vitória da Razão sobre a barbárie (XAVIER, 1994, p. 67).

Ao lermos esse trecho, algumas expectativas sobre o texto são criadas: 1) como é usada a psicologia social nos filmes e crônicas de Jabor? – irá dialogar com a coesão psicossocial identificada na análise estrutural feita no Capítulo 1 desta dissertação? Nos ajudará a entender o comportamento conservador dessa fatia da classe média?; 2) a obra busca problematizar a crise brasileira – qual crise? -, como dará conta da historicidade das obras, não deixando as lacunas da dimensão descontextualizada e metafórica de *Tudo Bem* serem equivocadamente preenchidas?; 3) e, por fim, como a análise estrutural de *Tudo Bem* é desenvolvida – a mais longa de todas as interpretações analisadas, já que Xavier, em suas teses, usa da dimensão teórico-metodológica de Erich Auerbach, corpo-a-corpo, e como ele relaciona o longa com Glauber Rocha e Nelson Rodrigues – lembrando a colocação de Hélió Eichbauer e replicações de Garcia e Furniel -?

Em meio a trinta páginas, *Tudo Bem* ganha uma seção, de seis páginas de análise, “*Tudo Bem: a matriz colonial do Mesmo*”, que pode ser dividida, didaticamente, em quatro movimentos.

organizado por Eduardo Ades e Mariana Kaufman, produto da mostra de mesmo nome, financiada pelo Centro Cultural Banco do Brasil e Ministério da Cultura.

³² Além de “Vícios Privados, Catástrofes Públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor”, Xavier menciona e desenvolve, de forma embrionária, em pequenos trechos, seus argumentos sobre o filme, que acompanham os momentos de sua pesquisa, ao longo de outros oito textos: *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro* (organizado por Malú Moraes, 1986) – aponta que *Tudo Bem* é a condensação do Brasil em um apartamento -, “*Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival*” – tradução: “Cinema Brasileiro Recente: Alegoria/Metacinema/Carnaval” - (em co-autoria com Robert Stam, 1988) – tendo Glauber Rocha/Arnaldo Jabor como fonte, aponta que *Tudo Bem* é uma alegoria, metáfora ou símbolo que, através da reforma, condensa o Brasil -, *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993/2012) – considera *Tudo Bem* como uma alegoria nacional -, “Pais humilhados, filhos perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues” (1993) – *Tudo Bem* é enfatizado como uma alegoria, advinda do Cinema Novo, com influências do universo doméstico de Nelson Rodrigues -, “Brasil: Movimentos Táticos, para um tempo sem estratégias” (1999) – trata *Tudo Bem* como uma alegoria nacional -, “A Alegoria Histórica” (1999) – destaca que *Tudo Bem* é uma alegoria nacional familiar, com influências do Cinema Novo de Glauber Rocha e do Nelson Rodrigues -, “*Nelson Rodrigues: Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien*” – tradução: “Nelson Rodrigues: um capítulo especial na relação entre Cinema e Teatro no Brasil” – (2006) – enfatiza o diálogo entre *Tudo Bem*, Glauber Rocha e Nelson Rodrigues - e *Nelson Rodrigues e o Cinema* (em co-organização com Eugênio Puppo, 2007) – aponta que *Tudo Bem* é uma continuidade das adaptações de *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, de Arnaldo Jabor-.

O primeiro diz respeito à apresentação de personagens. Xavier inicia a análise com uma sinopse geral de *Tudo Bem*:

Neste filme-síntese deságuam as diferentes inspirações. Na comédia conjugal, Juarez e Alzira repõem alguns lances do repertório rodriguiano. Na alegoria, é nítido o diálogo com Glauber e sua postura totalizante: o apartamento da família é um microcosmo da nação, um teatro de populismo, euforia carnavalesca, surto messiânico, migrações, violência, submissão ao estrangeiro. E novamente Jabor justapõe o arcaico e o moderno nos termos da Tropicália: cultura de mercado e folclore rural, ritos indígenas e natureza tropical, televisão e símbolos patrióticos definem o mundo *kitsch* da família (XAVIER, 1994, p. 73).

O autor, portanto, começa sua “análise estrutural” apontando categorias analíticas de forma naturalizada à obra: “comédia”, “alegoria” e “tropicália”. Esses termos serão discutidos? Em duas notas referentes ao parágrafo, Xavier aproxima Nelson Rodrigues de *Tudo Bem* através do reconhecimento de elementos do enredo rodrigueano ao de Jabor/Serran: “Há citações de Zulmira, a protagonista de *A Falecida*, na figura de Alzira, a mãe em *Tudo Bem*” (XAVIER, 1994, p. 73). Para além das confusões do nome da personagem, Elvira com Alzira, será a partir dessa associação ilustrativa de fragmentos que Xavier irá vincular Rodrigues com *Tudo Bem*?

A segunda nota busca evidenciar a relação Glauber Rocha e *Tudo Bem*, destacando que “[...] *Tudo Bem* fecha um ciclo de alegorias nacionais, totalizantes, elaboradas pelos cineastas do Cinema Novo a partir dos anos 60” (XAVIER, 1994, p. 73). Aqui observamos que, para compreender a relação *Tudo Bem* e Rocha será necessário entender o que Xavier concebe por alegorias nacionais e totalizantes, demonstrando que: *Tudo Bem* será encaixado em sua teoria, advinda, centralmente, de *Sertão Mar* e *Alegorias do Subdesenvolvimento*; Xavier não fará uma análise corpo-a-corpo?

Feita essa breve sinopse, o texto nos leva para apresentação dos dois personagens centrais: Juarez e Elvira. No que tange Juarez, Xavier o define como “[...] o chefe de família aposentado, é o ponto central de mediação: traz para o apartamento na Zona Sul do Rio o universo mítico dos elementos formadores da nação de que se vê baluarte” (XAVIER, 1994, p. 73), condicionando seus Fantasmas, elementos da sua *psique*, aos ideários do passado, sem entende-los como uma dimensão psicológica:

Ex-intergralista, expõe seu ideário em reiteradas conversas imaginárias com três companheiros do passado: o integralista fanático, cultivador das “emanações telúricas”; o italiano de São Paulo que faz o elogio do progresso e de fábricas de macarrão; o poeta parnasiano que adorna as “reuniões” do grupo com sua retórica. Juntos, evocam vivências de juventude, os bons tempos a lida política, o ufanismo

nacionalista de matizes fascistóides. Enfim, tudo o que contrasta com o presente medíocre de Juarez (XAVIER, 1994, p. 73).

Esse é o único momento em que Xavier menciona os Fantasma de Juarez. Como ele sabe que são memórias de um passado de lida política, que contrasta com a mediocridade do protagonista no tempo presente? Como demonstrado na análise estrutural do Capítulo 1, o ato de rememorar de *Tudo Bem* não lida com uma contextualização, como feito por *Rasga Coração*, mas sim, uma descontextualização, retirando os elementos do passado, tornando-os personalidades ambíguas no tempo presente, pois apresentam apenas pistas históricas, que poderiam ser explicadas na obra, dado a dimensão lacunar entre os signos, de qualquer maneira.

Xavier chama Juarez de ex-integralista por conta da carta que o protagonista escreve na cena “Carta ao Redator I”, abrindo o primeiro ato, onde afirma:

Quem dera que eu ainda tivesse comigo meus velhos companheiros, que, além de camaradas das noites juvenis, formavam comigo verdadeira milícia da eterna vigilância, que, como já diria Carlos Lacerda, é o preço da liberdade. Velhos companheiros de luta, como o doutor Alarico Sombra, veterinário e dentista, fundador do Clube Integralista de Vassouras e redator do Jornal Camisa Verde (TUDO, 2006, 03’59” – 04’ 28”).

O integralista é o único enunciado pelo patriarca, antes dos Fantasmas começarem a interagir. Entretanto, Juarez deixa claro que tem “amigos”, “velhos companheiros”, no plural. Nessa lógica: qual o sentido de Juarez não ser ex-industrial ou ex-poeta?

A designação do patriarca como “ex-integralista” e a associação dos outros Fantasmas às vivências, de forma vaga, de Juarez, demonstra que não há a problematização da estética da rememoração de *Tudo Bem* por parte de Xavier. Não sabemos quais foram as vivências do personagem, apenas como os Fantasmas agem no presente; não sabemos se o protagonista é integralista apenas por enunciar seu Fantasma em *voz over*, sem continuar a falar dos outros, dado que eles são apresentados pela rememoração, cênica e didática, de Juarez na obra.

Portanto, Xavier trata os Fantasmas como uma coisa superada dentro da obra: são o próprio protagonista, em seu tempo ativo/fascista, contrastando, atualmente, com a mediocridade da vida trancada em um apartamento. Esse uso dos Fantasmas serve para endossar a argumentação de que *Tudo Bem* se aproxima de Nelson Rodrigues, ao retratar a decadência dos patriarcas:

Seu percurso será de crescente amargura, reconhecimento da impotência sexual, paterna e social, mergulho na apatia que encontra compensação cada vez menor nas

fantasias e recordações. Burguês mediano, nem rico nem pobre, ele é o "pequeno homem" que encarna o declínio da figura paterna já trabalhado em *Toda Nudez e O Casamento* (XAVIER, 1994, p. 74)

Ora, mas sendo os Fantasma a vivência de Juarez, a figura do industrial, Giacometti, falido, já não demonstra, logo no início da vida de patriarca, pela lógica de Xavier, um sinal de impotência e fraqueza? Portanto, não aconteceria, ao longo de sua vida, um processo de decadência, mas ela seria um estado.

Xavier só consegue demonstrar a aproximação entre Herculano-Sabino-Juarez se convencer o leitor que há um declínio do patriarca, por isso estabelece a relação passado/presente. Para isso, tem que desconsiderar a estética da rememoração de Juarez e, também, suprimir a presença dos Fantasma ao longo de *Tudo Bem*, tendo que buscar outra coesão da narrativa, indicando que, até mesmo Xavier, não faz uma análise estrutural do longa, mas sim o modula para caber em sua teoria.

Após comparar os patriarcas, o autor passa a observar as gerações, enfatizando que a coesão de *Tudo Bem* não se move pelo conflito geracional, já que os filhos são “[...] debiloides anódinas. Sua distância em relação ao pai é apenas o desinteresse de alienados incapazes de qualquer confronto” (XAVIER, 1994, p. 74), sendo diferentes de Serginho ou Glorinha, de *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, que tem confronto direto com os pais. Nesse aspecto, tendo a concordar com Xavier: o conflito geracional de *Tudo Bem* é expresso apenas em um breve trecho de “A Promoção de Zé Roberto”, devido a discordâncias nacionalistas de Juarez e Zé Roberto que, inclusive, ao final, Juarez cede à posição do filho, com a adulação e noivado de sua Vera Lúcia com Bill Thompson.

Se Juarez, seus Fantasma e seus filhos são impotentes, o que gera a ação da narrativa? Para Xavier (1994, p. 74), Elvira:

Dado o eclipse do marido, Alzira ocupa os vazios, mostra energia, até mesmo quando se queixa da abstinência sexual, do trabalho na casa. É incansável em seu exibicionismo coquete que inclui a encenação sensual do *affair* do marido com "a loira", adultério imaginário que ela própria inventa. Este teatro doméstico se arrasta até o momento em que Juarez simula, no telefone, o fim do suposto caso. Pode então o casal "reconciliado" se engajar na reforma do apartamento: vida nova. Alzira celebra a vitória após "26 anos de luta". Vitória isolada, pois, do começo ao fim, seu convite ao sexo não tem resultado, nem mesmo quando ela pede a Aparecida, a doméstica nordestina, que benza o apartamento, em especial a cama do casal. Soberana, de qualquer modo, na condução da família, sua tônica é a relação populista com as empregadas (a carioca esperta e a nordestina ingênua) e com os pedreiros. É autoritária, eficiente nos negócios, mas atua sempre como mãe compreensiva, saboreando seu papel em longos discursos que elogiam o estilo de vida dos miseráveis, exaltando a bondade do povo, a poesia que há na pobreza.

Finalizando o primeiro movimento, Elvira seria, para Xavier (1994), a ação da narrativa, o que construiria coesão entre as partes da estrutura do filme. Para o teórico, pela sua insistência, Juarez termina com a falsa amante, começando a reforma, apesar de seu convite para o sexo com o patriarca não ter resultado; além disso, a matriarca seria autoritária/eficiente nos negócios e uma mãe compreensiva. Uma grande distorção da personagem.

Juarez e Elvira tem relações sexuais, em dois momentos do longa, nas cenas “Marilyn Monroe” e “Delírio de Juarez”, seguidas de contatos do patriarca com seus Fantasmas, em “Juarez Bêbado I” e “Juarez Bêbado II”. Juarez termina com a falsa amante, em “Acabaram-se as piscininhas!”, não por Elvira, que dependia dele financeira e emocionalmente, mas por conta de desistir de fugir de seu casamento, por meio da representação entre o conflito de Juarez com o Integralista. A matriarca está em uma relação conjugal, como vimos em “Café da Manhã” e “É assim que você paga?”, que é abusiva e hierárquica: ela não conseguiria convencer Juarez. São os Fantasmas, a crise existencial do protagonista, que o fazem terminar com a amante.

Autoritária e eficiente? Sim. Ela adula os operários, como vemos em “A vida tá muito cara”, o mesmo ocorre com os amigos de Zé Roberto, em “A Promoção de Zé Roberto”, com Bill Thompson, em “Velório: *Bessame Mucho*”, porém, isso não acontece com as empregadas, especificamente com Aparecida de Fátima, que é acusada, por Elvira, em “Cadê o dinheiro?”, de roubo. A personagem também está distante de ser uma mãe compreensiva: em “Vera Lúcia Bêbada”, divaga, enquanto sua filha fala de seu termino com o namorado, para seus pensamentos, lembrando-se de sua Santa Avó morta – a representação do inconsciente de Elvira também é negligenciada por Xavier -, ignorando sua prole.

Portanto, nesse primeiro movimento da “análise estrutural” de *Tudo Bem*, compreendo que Xavier, para vincular à obra, especificamente, o universo doméstico da família Barata, com Nelson Rodrigues, oblitera a forma de representação da rememoração de Juarez, consciente, por meio dos Fantasmas, e de Elvira, inconsciente, por meio da Santa Avó morta, colocando a matriarca como ativa – negligenciando a dimensão do conflito psicológico da personagem e de Juarez -, o patriarca em uma constante decadência – por meio da dedução da reação passado/presente – e dos filhos do casal – que, de fato, são periféricos na obra -.

O segundo movimento aponta para qual é o conflito principal de *Tudo Bem*: os “excessos populares”, iniciados a partir da reforma, gerando a tensão que Elvira agirá.

A reforma gera a gradual invasão do espaço familiar pelas figuras do trabalho, as classes subalternas. Sua função é preparar o cenário para a festa final em homenagem ao americano, ocasião em que a família, cumprindo seu ritual de classe, vai apagar os sinais de tal presença de povo e trabalho. No processo, desenha-se o tradicional imbricamento de intimidades entre patrões e empregados, tudo dentro da economia informal, dos salários precários compensados por cortesias que fazem o orgulho da família como gente "legal" (XAVIER, 1994, p. 74).

A invasão do espaço familiar veio com manifestações populares que serviram para demarcar a distinção dentre a classe média e os operários/empregadas, como as cenas “Carnaval”, “O Surto Messiânico” e, para Xavier, “Morte do Operário”, formalizados através do “grotesco popular” rodrigueano, não explicado pelo autor, que produziria o efeito cômico da obra. Xavier ainda destaca, ao comparar *Tudo Bem* e *Terra em Transe*, que a obra de Jabor e Serran apresentam uma distinção dentro dos próprios operários; “[...] uma postura de desunião, inveja, conflitos internos” (XAVIER, 1994, p. 77).

Portanto, a reforma, que levará à festa final – condicionada por Juarez, após “O Funeral do Poeta”, obliterado no texto de Xavier -, aponta a diferença entre a classe média, operários e empregadas, além de ressaltar suas segmentações internas. Entretanto, o que a análise de Xavier (1994) não aponta é: *Tudo Bem* destaca elementos de proximidade entre os sujeitos. Os personagens como Washington, Zezé e a Família Barata compartilham do mesmo sonho de morar na Zona Sul, isso é destacado em cenas como “Zezé, meu café!” e “Afinal, nós somos todos amigos!”, além de todos eles serem assalariados, trabalhadores, ocupando diferentes espaços formativos e de atuação dentro do capitalismo brasileiro. Portanto, há contrastes, há excessos, porém, também, existe proximidade, afinal: todos estão sofrendo com os problemas financeiros e precisam de alguma solução. Xavier (1994) não destaca isso para sublinhar a ideia de “excesso popular”, aproximando, novamente, a obra de Nelson Rodrigues.

Por fim, na festa, Bill Thompson “[...] fala da *Global Village*, da comunicação via satélite e domina a plateia de brasileiros apatetados que o segue a cantarolar *Around the world* como exaltação da técnica e da modernidade” (XAVIER, 1994, p. 76), aponta que o Epílogo, da Foz do Iguaçu, remete ao *O Casamento* e à aceitação da miséria – como chega a tais conclusões? Não é demonstrado -.

No segundo movimento, então, podemos perceber a obliteração da relação de continuidade entre os trabalhadores em *Tudo Bem*, fazendo uma caricatura da distinção no filme para exaltar a aproximação com Nelson Rodrigues, estabelecendo, até mesmo, aproximações semióticas arbitrárias, por associação de signos, para justificar referência estética – tendo em vista que: se *Tudo Bem* for rodrigueano através dessa relação, dado seu

caráter metafórico, poderá ser vinculado, com facilidade, a diversos movimentos estéticos (já apontamos, aqui, sua aproximação com *Rasga Coração*, *O Rei da Vela*, *Revólver de Brinquedo* e *Dona Flor e seus dois maridos*) -, contradizendo sua proposta teórico-metodológica de análise estrutural corpo-a-corpo.

É no terceiro movimento que Xavier irá entrar na historicidade de *Tudo Bem*, após, em sua “análise estrutural”, ter apontado as convergências do mundo doméstico e dos excessos populares a Nelson Rodrigues, agora é o momento de operar o conceito de alegoria nacional, construído pelo autor para refletir sobre a obra de Glauber Rocha, falando assim do macrocosmos social – essa é a saída para Xavier: ao invés de se pensar a recepção, aprofunda-se a análise estrutural da obra, por mediações conceituais, ignorando suas historicidades.

O argumento começa com o seguinte parágrafo:

Neste final, a montagem sela o tema do transbordamento, uma constante de Jabor ao longo dos filmes e também das crônicas recentes: o fluxo das águas a figurar o colapso, do sujeito (retorno do reprimido) e da ordem social. Por outro lado, o sangue sob o tapete e o cadáver na área de serviço sinalizam o recalque da violência na construção do cenário da festa, reafirmando o princípio de exclusão como dado central da modernização conservadora (XAVIER, 1994, p. 76).

Esse parágrafo marca o primeiro momento da interpretação que Xavier (1994) utiliza termos oriundos da psicologia para tentar explicar *Tudo Bem*, como “retorno do reprimido”, para destacar o Epílogo, e “recalque”, para falar do ato de ocultação de cadáver da classe média. Nesse sentido, entende-se que a ideia de psicologia, para Xavier, é vista como o mundo doméstico, interno, em uma lógica rodrigueana; o que é irônico, pois, para fazer isso o autor suprime a relação entre os Fantasmas de Juarez e Elvira que trazem uma representação de seu conflito íntimo, psicológico. Não há maiores desenvolvimentos da ideia de psicologia social em *Tudo Bem*, parece que tal ato foi apenas uma obrigação, dado o título, utilizado como conceito que amarraria a produção de Arnaldo Jabor, pois, como destacado em outro momento do artigo, “*Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986) marcam a passagem da ironia endereçada à decadência da família — tônica até *Tudo bem* — para a encenação de uma crise de identidade e de sentimentos que se assume como ‘doença da modernidade’” (XAVIER, 1994, p. 84).

Xavier, portanto, usa de termos psicológicos em *Tudo Bem* apenas para manter a coerência de seu artigo, destacando, indiretamente, que no longa, assuntos como crise de identidade e sentimentos não aparecem, apenas sobre a decadência familiar. Como explicar,

então os Fantasmas de Juarez e Elvira? Xavier os apaga para encaixar *Tudo Bem* em sua hipótese.

Entretanto, a categoria que faz com que Xavier aprofunde na historicidade de *Tudo Bem* é a ideia de “modernização conservadora”. O que isso quer dizer? Como Xavier a desenvolve?

Em “O Termo Modernização Conservadora: sua origem e utilização no Brasil” (2009), artigo escrito por Murilo José de Souza Pires e Pedro Ramos, compreende-se o termo modernização conservadora e como ele foi utilizado pelos analistas brasileiros.

O termo modernização conservadora foi cunhado primeiramente por Moore Junior (1975) para analisar as revoluções burguesas que aconteceram na Alemanha e no Japão na passagem das economias pré-industriais para as economias capitalistas e industriais. Neste sentido, o eixo central do processo desencadeado pela modernização conservadora é entender como o pacto político tecido entre as elites dominantes condicionou o desenvolvimento capitalista nestes países, conduzindo-os para regimes políticos autocráticos e totalitários (PIRES; RAMOS, 2009, p. 412).

Entretanto, no Brasil,

[...] os autores nacionais destacaram como traço marcante no caso brasileiro a preservação, ao longo dos séculos, de uma estrutura fundiária que deitou raízes, predominantemente, nas médias e grandes unidades de exploração agrícolas. Assim, a estrutura fundiária nacional enraizou-se predominantemente em unidades de explorações agrícolas que se modernizaram seguindo o caminho da via prussiana, isto é, transformando as unidades de exploração agrícola em capitalistas sem que houvesse o fracionamento da estrutura fundiária nacional (PIRES; RAMOS, 2009, p. 421)

Portanto, as elites agrícolas nacionais tomam a frente da modernização, sem construir uma revolução, mantendo a conservação do poder – para isso, em determinadas conjunturas, usa da força, construindo regimes autocráticos, autoritário ou totalitários -, criando empecilhos para a modernização política, focando-se apenas na modernidade tecnológica, construindo, então, o que Celso Furtado classificaria como o estado de subdesenvolvimento do país (PIRES; RAMOS, 2009).

Portanto, quando Xavier usa o conceito de “modernização conservadora”, ele chama atenção para três coisas: 1) elites agrárias se modernizando tecnologicamente, 2) dependência do capital estrangeiro e 3) continuidade da exclusão de desigualdade social no Brasil por meio de medidas autoritárias.

Ao analisarmos as interpretações autojustificadoras, chegamos à conclusão de que a classe média, em *Tudo Bem*, possui um comportamento conservador pois, diante da ineficácia

do investimento do Governo Ernesto Geisel em bens de capital estrangeiro tradicional, ampliando as formas de serviços dos operários, torna a apoiar o capital estrangeiro que se vende como a tecnologia do futuro por meio da produção de satélites. O conservadorismo da classe média em *Tudo Bem* só é percebido por meio da historicidade, evidenciada, dada a descontextualização da obra, através da recepção ao questionarmos a relação entre classe média e Bill Thompson.

Ao Xavier operar esse conceito, diferente de Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Leopoldo Serran e Jean-Claude Bernardet, ele já saber o que aconteceu depois de 1978, pois escreve o texto durante o Governo Fernando Collor de Mello, um momento onde a dependência do capital estrangeiro do Brasil, por meio e novas tecnologias, torna-se evidente por conta das privatizações e abertura econômica, sendo um “[...] período bastante conturbado, culminando com a renúncia do presidente eleito” (CASTRO, 2016, p. 157), marcando a vitória da inflação que começou a ser gestada na conjuntura de *Tudo Bem*: o Brasil ainda era subdesenvolvido, mesmo após a abertura política, que, como Xavier traz em seu artigo, para o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, inaugurava uma “democracia conservadora” (XAVIER, 1994, p. 77), mantendo, ainda no Governo Collor, a “[...] convivência de arcaico e moderno” (XAVIER, 1994, p. 78).

Nesse sentido, não há, na análise de Xavier, uma preocupação com a reconstituição da historicidade de *Tudo Bem*, pois ele viu como o fim do processo da abertura terminaria, fazendo a ligação anacrônica com a dependência do capital estrangeiro. Entretanto, essa forma de composição da contextualização da obra é, no mínimo, generalizadora, pois, em nenhum momento do longa identificamos elementos estéticos que dão lastro para relação do longa com o conceito de “modernização conservadora”: 1) não tem elites representadas em *Tudo Bem* e 2) não fica explicado que, durante a Ditadura Civil-Militar o Brasil também depende do capital estrangeiro e, se a classe média apoiar a *Declair*, continuará dependendo. Como Xavier resolve essa questão?

Para operacionalizar o conceito de “modernização conservadora”, o autor apresenta um estilo de interpretação em que não analisa a recepção do longa, como já indicado por Patriota e Ramos, mas usa do material da recepção, sem referencia-lo, como se fosse um dado estético do filme a ser analisado. Para explicar o que chama de “matriz colonial do mesmo”, ou seja, a continuidade da atualização do mundo arcaico, colonial, mantendo o subdesenvolvimento, ele retorna à crítica de Arnaldo Jabor, especificamente na derivação do *slogan* de Glauber Rocha, entretanto, apagando-a:

[...] *Tudo bem* evidencia, na sua estrutura, o influxo de uma tradição ensaística da sociologia brasileira, apresentando uma versão nova da clássica dicotomia feita de Casa Grande e Senzala, Sobrados e Mocambos. Introduce um novo par, Sala de Visitas e Quarto de Empregada, que atualiza e assume a pertinência de uma síntese do social a partir do núcleo familiar. Ao fazê-lo, não se ilude com versões idílicas da convivência entre as classes trazidas por esta matriz, sendo irônico com as operações de ocultamento aí implicadas (XAVIER, 1994, p. 76).

Esse ponto, portanto, é o ápice da interpretação de Xavier: a família, rodrigueana, é o eixo da continuidade patriarcal do Brasil, que se distingue, sem nenhum reconhecimento, com outras classes sociais, pois: a classe média é a elite, ela é a Casa Grande, ela que é a dona da Sala-de-Visitas – antiga sala de jantar -, que também é proprietária da Senzala, do Quarto de Empregadas, que invade a cena.

A questão é: se, na modernização conservadora, a elite dá as cartas do processo de modernização, por que a classe média, em *Tudo Bem*, sofre com problemas financeiros? Pois ela não faz parte dos dirigentes que coordenam a abertura política. O longa não tem apenas um estilo cômico, mas sim, um enredo cômico, como destacado por Leopoldo Serran, o que faz com que conceitos que Xavier usa, dispersamente, ao longo de seu texto, como “catarse” – páginas 75 e 76 - e “apoteose” – página 77 -, usualmente usados na tragédia (PEREIRA, 2008), operados aqui para relacionar o longa com a definição tragicômica que o intérprete confere à Nelson Rodrigues (XAVIER, 1994), percam o sentido.

O quarto e último movimento do texto é uma retomada, colocando os resultados de sua “análise estrutural” nos trilhos do argumento geral do artigo:

Assumido o peso da tradição patriarcal, voltada para as relações informais de mando e para a privatização do espaço público, a compreensão da inconsistência política, da alienação, se apoia numa forte presença da psicanálise, evidente desde *Toda nudez* e *O casamento*. A alegoria totalizante de *Tudo bem* vem ajustar tal presença à anatomia do estilo de sociabilidade engravado na tradição colonial. Esta é a síntese que resulta da opção do cinema pelo ajuste de contas com a família como forma de chegar à política (XAVIER, 1994, p. 77).

Para além de conceitos psicológicos ornamentais, onde, ao analisar *Tudo Bem*, Xavier identifica elementos psicanalíticos? Ele toma isso do resultado de suas conclusões da análise da família patriarcal em *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, forçando uma relação entre Herculano-Sabino-Juarez, de forma dedutiva, ilustrando o filme através de Nelson Rodrigues: o que, para isso, custou-lhe elidir passagens de *Tudo Bem* que, ironicamente, tinham teor psicológico. A psicologia social, então, se dá na tensão entre o mundo familiar – “vícios privados” - e social – “catástrofes públicas” -, que, para o autor, é uma alegoria nacional que mantém os debates que o “[...] Cinema Novo reiterou em sua observação do

país, sempre mais sensível aos resíduos de mentalidade arcaica, sociabilidade patriarcal, jogos clientelistas, populismo” (XAVIER, 1994, p. 77).

Concluo, portanto, que em sua apropriação, Ismail Xavier não realiza uma análise estrutural de *Tudo Bem*. Ele usa de sua autoridade, construindo um texto hermético, que aparenta um corpo-a-corpo com o filme. Ignorando a historicidade da obra, utilizando, de forma questionável, a recepção do filme e categorias analíticas – como “comédia”, “alegoria”, “tropicalismo” e “modernização conservadora” -, Xavier se aproveita do caráter descontextualizado e metafórico do longa, para esculpir um lugar para *Tudo Bem* em sua hipótese sobre a filmografia de Arnaldo Jabor - esquecendo que Leopoldo Serran participou da construção de *Tudo Bem*, enfatizando a chave da política de autores -: tem influências de Glauber Rocha e Nelson Rodrigues; para isso exclui do debate todo o arco psicossocial de *Tudo Bem*, identificado, no Capítulo 1 desta dissertação como sendo a coesão da narrativa da obra.

Este subcapítulo, movido pela busca de encontrar uma análise estrutural que ajudasse-nos a responder qual seria a causa do comportamento conservador da classe média em *Tudo Bem*, articulado pela coesão psicossocial da trama, revelou que, para além de Jean-Claude Bernardet, que não interpreta, densamente, a estética de *Tudo Bem*, porém, destaca elementos precisos e relevantes sobre seu foco narrativo – classe média -, historicidade – a ascensão dos operários na década de 1970 - e natureza – filme metafórico ou alegórico -, os trabalhos acadêmicos, fora do calor do momento do lançamento do longa, usam a pesquisa de Ismail Xavier, como fonte – Garcia – e matriz interpretativa – Furniel -, que, travestida da autoridade do intérprete, molda *Tudo Bem* a partir de sua teoria do momento – Arnaldo Jabor bebe de Nelson Rodrigues e Glauber Rocha -, desconsiderando a historicidade do filme e também fazendo usos contraditórios de categorias analíticas e de materiais da recepção.

3.3 A historicidade de *Tudo Bem*

O Capítulo 2 nasce com o intuito de investigar a causa, vinculada com os problemas financeiros da Família Barata, do conflito dos Fantasma de Juarez, que faz com que o Poeta seja assassinado pelo Integralista e Industrial, conservando a dimensão psíquica do protagonista, deixando-o mais agressivo, fazendo com que ele coloque de lado seu nacionalismo para exaltar o noivado do multinacional, Bill Thompson, com sua filha, Vera Lúcia, mantendo o simulacro de seu estilo de vida e a distinção exploradora. Considerando a

natureza descontextualizada, metafórica, lacunar, de *Tudo Bem*, optou-se por problematizar sua historicidade através da recepção.

Para isso, buscamos identificar as fontes de *Tudo Bem* através das interpretações autojustificadoras e das interpretações dos críticos especializados, gestando dois subcapítulos. No primeiro, avaliamos os intérpretes Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, Leopoldo Serran e Hélio Eichbauer – os três primeiros escreveram textos no calor do momento e o último, 29 anos após o lançamento do longa, fazendo rememorações de cunho estético -. E, no segundo, avaliando os intérpretes Jean-Claude Bernardet, Tânia da Costa Garcia, Fernanda Furniel e Ismail Xavier – Bernardet escreve no calor do momento, Xavier em 1994 e Garcia e Furniel no século XXI.

Conclui-se que: Glauber Rocha constrói uma crítica imperante na interpretação autojustificadora de *Tudo Bem*, fortemente replicada por Arnaldo Jabor - fonte de diversos documentos referentes ao longa, chegando, em certo momento, a se comportar como matriz interpretativa. Serran e Eichbauer são autojustificações curtas e marginais, que nos ajudam a compreender algumas escolhas estéticas cômicas da obra e, também, aproximações com outras artes. A linhagem Rocha/Jabor também influencia, em partes, a interpretação de Ismail Xavier, que é uma importante pesquisa acadêmica, se comportando como fonte – Garcia – e matriz interpretativa – Furniel -, tornando a interpretação de Jean-Claude Bernardet, assim como Serran e Eichbauer, marginalizada.

Sobre a historicidade, por meio da apropriação da recepção, podemos perceber que *Tudo Bem* dialoga com um momento em que a classe média, durante a abertura política, deixa de apoiar a Ditadura Civil-Militar, se aproximando do capital estrangeiro da *Declair* – símbolo de ideias tecnológicas para o futuro do capitalismo no país -, com o intuito de resolver seu problema financeiro, que fazia perder acesso aos seus bens de consumo, obtidos ao longo do “Milagre” Econômico, que delineavam o simulacro da distinção social exploradora da vida em Copacabana – uma caricatura do Brasil -, ficando cada vez mais próxima da miséria dos outros trabalhadores.

Isso acontece, pois, tendo em vista a Crise Petrolífera Mundial (1973-1979), o Governo Ernesto Geisel, por meio do II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), privilegia o pagamento de capitais estrangeiros, para equilibrar a Balança de Pagamentos (BP), investindo, para isso, em indústrias de base tradicionais, contribuindo para o aumento do número de “operários” – daí o sentido dos personagens aparecerem na diegese do longa -, que não tem, a longo prazo, efetividade para o quadro econômico nacional, deixando a classe média à deriva durante a correção monetária, que, por sua vez, responde tal situação

ornamentando sua sala de jantar com indumentárias nacionais na periferia, enquanto o novo estrangeiro fica no centro.

Considerando essa conjuntura, a forma do comportamento de apoio de Juarez, da classe média, ao noivado de Vera Lúcia e Bill Thompson, é conservadora, já que mantém a dependência do Brasil com o capital estrangeiro, continuando a estrutura de distinção social do país, o que é uma das causas da falta de equilíbrio da BP, que geraria o endividamento que levaria à intensa desvalorização do câmbio nacional, contribuindo para a recessão. Há explicação para a forma de agir do patriarca? Como vimos no Capítulo 1: sim.

Em crise existencial, Juarez questiona sua vida através do conflito com os Fantasma do Integralista, Industrial e Poeta, a representação de sua consciência, optando, ao final, por se manter fiel às ideias do Integralista e Industrial, assassinando o Poeta, conservando o império de Alarico Sombra em sua *psique*. O que causa esse acontecimento, que explica a conservação da dependência desse segmento da classe média brasileira em relação ao capital estrangeiro, mantendo o simulacro da distinção social por meio do consumo?

4 AFETOS DO CONSERVADORISMO: A PSICOLOGIA SOCIAL DE JUAREZ RAMOS BARATA

Começo analisando algumas obras nas quais o tema do ressentimento é abordado de um ponto de vista crítico, para depois desembocar em uma novela de coloração melodramática, que, apesar da boa qualidade literária, concentra as principais características da estética do ressentimento. A escolha dessas obras é casual; [...]. O que almejei fazer foi antes um exercício analítico, focando o tema do ressentimento segundo diferentes abordagens em quatro obras escolhidas ao acaso de minhas preferências literárias. [...]. A grande literatura moderna não se confunde com a estética *do* ressentimento; nela encontramos obras fundamentais *sobre* o ressentimento. Tomo o exemplo de *Ricardo III*, de Shakespeare, [...]. Nessa peça, o ressentimento não se revela como traço psicológico consistente de um ou outro personagem [...].

(Maria Rita Kehl, *Ressentimento*)

O problema do terapeuta, então, não é exhibir diante do paciente os “fatos reais” da questão, a “verdade” em oposição à “fantasia” que o obceca. Tampouco é ministrar-lhe um curso rápido sobre a teoria psicanalítica para esclarecê-lo quanto à verdadeira natureza do seu sofrimento, catalogando-o como manifestação de algum “complexo”. [...]. O problema é levar o paciente a “retramar” toda a história da sua vida, de maneira a mudar o *sentido* para ele daqueles acontecimentos e a sua *significação* para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida.

(Hayden White, *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*)

Tendo perpassado pela análise estrutural, construindo uma hipótese original, e da recepção, mergulhando na historicidade, de *Tudo Bem*, este capítulo final, o clímax, refletirá sobre a causa da forma do comportamento de conservação da dependência do capital estrangeiro de parcela da classe média brasileira durante a abertura política e decomposição

do “Milagre” Econômico no Governo Ernesto Geisel, desenvolvendo historicamente a originalidade desta investigação. Para realizar isso, interpretaremos a coesão da psicologia social de Juarez Ramos Barata. Entretanto, como realizar essa empreitada?

Uma pista para nos ajudar a organizar a estrutura capitular, no que diz respeito à relação entre Arte e Psicologia Social, é a obra *Ressentimento* (primeira publicação: 2007), da psicanalista Maria Rita Kehl. Debatendo o conceito de ressentimento, partindo de Friedrich Nietzsche, em diálogo com Max Scheler, estabelecendo sua raiz neurótica, por meio de Sigmund Freud, Kehl busca compreender a estética e a ética do ressentimento.

Suas reflexões estéticas partem de quatro obras: *Ricardo III* (William Shakespeare, primeira publicação: 1633), *Crime e Castigo* (Fiódor Dostoiévski, primeira publicação: 1866), *São Bernardo* (Graciliano Ramos, primeira publicação: 1934) e *As Brasas* (Sandor Márai, primeira publicação: 1942). Aqui temos um primeiro dado importante, que faz a estrutura de Kehl ser instigante para nós: a autora trabalha com livros que são anteriores à Nietzsche, portanto, não teria como Shakespeare ou Dostoiévski usá-lo como fonte ou matriz interpretativa; as obras assumem, assim como *Tudo Bem*, uma dimensão lacunar e metafórica para as ferramentas psicossociais. Como articula-las com o problema da pesquisa?

Como dito na epígrafe, Kehl escolhe as obras de forma casual, promovendo um exercício analítico e, posteriormente, vinculando as partes das narrativas com as características do “ressentimento”. Isso é importante: uma obra tem de ter, em sua estrutura central, todas as características da mecânica do conceito psicológico utilizado, caso contrário, a categoria em questão deve ser dispensada e se privilegia a estética da arte, evitando ilustrações e anacronismos, assim como a autora faz quando se depara com *Ricardo III*, que, para muitos é um personagem ressentido, porém, para ela, não é.

Podemos, então, deduzir que antes do uso dos conceitos é necessária uma análise “corpo-a-corpo” com a linguagem artística? Sim, como feito nesta dissertação, porém, não é isso que Kehl faz. A autora, para definir as características da estética do ressentimento, liga-o a um gênero, uma categoria analítica literária, nesse caso mediada pelas reflexões de melodrama, feitas pelo Ismail Xavier. Analiticamente, o que isso implica? Kehl não analisa “corpo-a-corpo” as obras, toma as classificações narrativas da teoria literária, cinematográfica, como ponto de partida naturalizado, realizando, então um debate mais teórico que estético, onde as obras são ilustrações de um gênero.

No caso desta pesquisa, tal caminho não será seguindo; caso fosse, iria romper de forma brusca nossa estrutura lógico-argumentativa. Fica a questão: como usar a caixa de

ferramentas da psicologia social na análise estética sem fazer o uso de categorias preconcebidas da teoria literária ou cinematográfica?

Ao retornarmos à “Introdução” desta dissertação, Alcides Freire Ramos, ao refletir sobre *Os Inconfidentes*, questiona a mudança dos recursos ficcionais entre as fontes analisadas por Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel e a diegese filmica, destacando que há diferença entre um interpretar um acontecimento historiográfico ora de forma cômica, ora de forma trágica (RAMOS, 2002) – poderíamos acrescentar que: uma obra melodramática também apresenta outra perspectiva formal do acontecimento -. O que isso quer dizer?

Hayden White – referência para os dizeres de Ramos -, em “O texto histórico como artefato literário” (1994), discute a natureza ficcional da narrativa histórica, partindo de autores como Northrop Frye, R.G. Collingwood, Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce, dentre outros, e destaca:

Por exemplo, suponhamos que um conjunto de experiências chegue até nós na forma de um conjunto grotesco, isto é, não-classificado e inclassificável. Nosso problema é identificar a modalidade das relações que ligam os elementos discerníveis da totalidade informe de maneira a torná-la um todo de algum tipo. Quando ressaltamos as semelhanças entre os elementos, estamos operando no modo da metáfora; quando ressaltamos as diferenças entre eles, estamos operando no modo da metonímia (WHITE, 1994, p. 124)

Compreendemos que: o ato de representar algo, olhando para o inclassificável e não-classificado da “realidade”, é o ato de organizar elementos, nomeados, na linguagem, como signos (WHITE, 1994), em uma ordem específica, gerando sentido.

A relação entre os signos, que liga um ao outro, pode ser classificada como “tropo” – metáfora, sinédoque, metonímia, ironia (WHITE, 1992) – e a relação entre os tropos é desencadeada em um enredo, ou seja: uma serie de arranjos que podem dar sentido às relações estabelecidas entre os signos – comédia, tragédia, sátira, estória romanesca (WHITE, 1992) -. Então, em White, entendemos que os artefatos literários, ou como chamado por Ramos, recursos ficcionais, são as categorias que estabelecem uma ligação e estruturação dos elementos representados da realidade.

E como utilizar a psicologia social?

Segundo a epígrafe de White, destacada no início deste capítulo, o psicoterapeuta, por meio das categorias analíticas da psicologia, não da teoria literária, consegue organizar uma narrativa em torno da busca pela catarse do trauma, levando o paciente a reorganizar a própria memória. Tal dado é fundamental, pois compreendemos que as ferramentas da psicologia, por possuírem uma mecânica, podem identificar e organizar os fragmentos da memória,

conferindo-lhes significados que induzem um efeito estético (PATRIOTA; RAMOS, 2012) no paciente. Usaremos, nesta pesquisa, a psicologia social não como uma semântica do gênero literário, com feito por Kehl, ou referente da representação das partes enredadas – como feita por Xavier (Capítulo 2) –, mas sim como recursos ficcionais, substituindo a teoria literária, que articulam as parcelas da arte: tropos psicossociais.

Entretanto, reitero de Kehl apenas uma regra para trabalhar nos meandros da estética e psicologia social que devemos obedecer, fugindo dos problemas da ilustração fundamentalista: todas as características dos conceitos usados da psicologia – assim como de qualquer outra área - devem estar presentes, por inteiro, na linguagem. Portanto, antes de adentrarmos na análise da estrutura central de *Tudo Bem*, que é o conflito dos Fantasma de Juarez, gostaria de trazer os principais elementos da ação do protagonista que terá sua mente desmembrada na narrativa, identificando, então, um caminho adequado para nossa proposta teórico-metodológica.

Como podemos observar no Capítulo 1, Juarez possui três características centrais em suas relações sociais: 1) impotência sexual – quando se relaciona com Elvira -, 2) tentativa de manter as boas aparências – quando conversa, até o segundo ato, com seus subalternos – e 3) agressividade – após o assassinato do Poeta ele não faz mais “teatrinhos”, adulando apenas que poderia lhe salvar da miséria (Bill Thompson) -. Como avaliar esse quadro psicológico? Wilhelm Reich³³ pode nos ajudar a ligar esses elementos de Juarez, categorizando-o por meio de um caráter neurótico.

³³ Qual o motivo de escolher Wilhelm Reich? Não fiz um levantamento exaustivo sobre teorias da psicologia moderna nesta dissertação; isso, por si só, caberia uma outra pesquisa. Entretanto, quando percebi a importância da dimensão da sexualidade de Juarez na psicologia social de *Tudo Bem*, após chegar nos resultados apresentados no Capítulo 1, fui buscar respostas, obviamente, em Sigmund Freud – um dos nomes mais famosos da psicologia moderna no ocidente -. Acontece que: segundo Paulo Albertini, em Freud “[...] a função sexual humana estaria em processo de involução e a civilização seria produto da restrição sexual – sem a qual não haveria desvio de energia para sua concentração” (ALBERTINI, 2005, p. 28), ou seja, para Freud, quanto mais civilizada, regulada, uma sociedade é, mais controle da sexualidade ela teria, sendo algo fundamental para seu desenvolvimento pleno. O que percebemos em *Tudo Bem*, dado o desfecho irônico entre a cena “Velório: *Bessame Mucho*”, do terceiro ato, e Epílogo, é o contrário: apontando que a união com Bill Thompson, um símbolo da modernização por meio da tecnologia de satélites, a qual custou, para Juarez, o assassinato do Poeta, não tiraria ele e sua família de classe média da queda de seu simulacro, fazendo presente a miséria antes não dita. A sexualidade era reprimida, a civilização capitalista continuada, mas nada salvava a classe média. Diante desse quadro, Albertini nos apresenta outra perspectiva psicológica, a de Wilhelm Reich: “[...] a vivência sexual orgástica geraria as melhores condições para ocorrência de sublimações e, portanto, de cultura no seu sentido mais desenvolvido” (ALBERTINI, 2005, p. 28); logo, quanto mais sexualidade autorregulada por meio da sublimação, mais a civilização se constituiria em melhores condições; a “civilização” pela repressão só levaria para a queda livre do Epílogo, à barbárie, para dependência externa. Nesse sentido, Reich pareceu apresentar uma pista teórico-metodológica atraente para se pensar *Tudo Bem*. Como sua obra chega no Brasil? Cecília M. B. Coimbra destaca que, após 1968, no Brasil, com o recrudescimento gerado pelo Ato Institucional nº 5, o engajamento revolucionário migrou da esfera social para cultural: “[...] a crítica ao conservadorismo, na minissaia, na pílula, nas drogas, na *pop-art*, etc., circulava, enfim, a necessidade de se repensar as relações entre política e subjetividade” (COIMBRA, 1995, p. 56), gerando uma “psicologização” do cotidiano, que levou ao

Em *A Função do Orgasmo: problemas econômicos-sexuais da energia biológica* (1975), Reich reflete sobre a teoria da economia sexual, mergulhando na dimensão bioenergética, sexual, do caráter neurótico:

A saúde psíquica depende da potência orgástica, do ponto até o qual o indivíduo pode entregar-se, e pode experimentar o clímax de excitação no ato sexual natural. Baseia-se na atitude de cunho não neurótico da capacidade do indivíduo para o amor. As enfermidades psíquicas são o resultado de uma perturbação da capacidade natural de amar. No caso da impotência orgástica, de que sofre a esmagadora maioria, ocorre um bloqueio da energia biológica, e esse bloqueio se torna a fonte de ações irracionais. A condição essencial para curar perturbações psíquicas é o restabelecimento da capacidade natural de amar. Depende tanto de condições sociais quanto de condições psíquicas (REICH, 1975, p. 10).

A impotência sexual de Juarez, portanto, não se dá apenas por uma disfunção erétil. Ela é um bloqueio na capacidade natural de amar; isso não é uma analogia ou eufemismo para sexo. A palavra amar, aqui, dada circunstância da teoria reichiana, dialoga com o conceito de *Eros*, deus do amor, na mitologia greco-romana, tomada por Sigmund Freud, em sua teoria sobre energética – mantida, em nomenclatura, por Reich -, para designar a pulsão de vida, criação, movida pela libido (RICOEUR, 1977), em direção ao objeto de desejo “para fora do eu” (REICH, 1975). Essa é a sexualidade; que, quando bloqueada, se torna angustia.

Para Reich, então, o ser humano só é sexualmente saudável quando fizer tudo que lhe “der na telha”? Obviamente: não. E aqui é que entra o conceito de caráter, que é um

“boom psi”, amplificando os veículos oficiais da psicanálise, que serviam para lidar com os “jovens rebeldes”, por um custo, apresentando-se como uma saída para resolução da crise familiar da década de 1960, mas também construiu-se espaços alternativos, críticos e acessíveis, através de abordagens como a Gestalt-Terapia, Psicodrama e Terapias Neo-Reichianas. José Ângelo Gaiarsa foi um dos primeiros psicólogos reichianos do país (FAVRE, 1995), defendia a *sex-pol* – “[...] uma organização [...] que se ocupava das atividades de política sexual das massas” (REICH, 1988, p. 25) e afinava-se às agitações estudantis, que também tinham como assunto a revolução sexual (SALDANHA, 2005). Foi diante desse cenário que muitos estudantes, da década de 1960 e 1970, tiveram contato com a primeira fase teórica de Reich, onde ele debatia sobre a economia sexual, já distanciado da Sociedade Psicanalítica de Viena e do Partido Comunista Alemão (KEHL, 2006), atingindo importantes psicanalistas da atualidade, como a já mencionada, no corpo do texto, Maria Rita Kehl, que relembra, em “As duas décadas dos anos 70” (2006), a revolução sexual, aos moldes de Reich, que estava “[...] convencido que a repressão sexual era o grande fundamento da servidão voluntária” (KEHL, 2006, p. 36); o apoio à Ditadura Civil-Militar, às forças conservadoras do país, era vinculado à repressão sexual. Apesar de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran, que foram estudantes na década de 1960, participando diretamente do movimento estudantil – deduzimos que possam ter contato com o caldo de reflexões reichianas, dado o meio que frequentavam -, criadores centrais de *Tudo Bem*, não se remeterem ao Wilhelm Reich em nenhum momento em que falam do filme – o único vínculo de *Tudo Bem* com Reich foi feito pela interpretação de Glauber Rocha, que não desenvolve maiores relações entre o longa e o teórico, só o menciona, apesar de ser o único psicológico, dentre torrente de diversas personalidades destacadas em seu texto -, a temática da repressão sexual, vinculada ao autoritarismo, é debatida por Serran em *Revólver de Brinquedo*, como apontado na nota 24 do Capítulo 2 desta dissertação, e, em Jabor, na crônica “Choques de Prazer” (2003), Reich é citado, demonstrando que o cineasta conhece, minimamente, sua teoria: “[...] o velho Reich [...] tinha mania de misturar orgasmo com revolução” (JABOR, 2009, p. 158). A escolha de Reich, portanto, se deu pela afinidade das teorias do autor com a estética de *Tudo Bem*, por conta da historicidade de inserção de suas teorias no Brasil e formação dos criadores do longa; entretanto, não há fontes que vinculem, diretamente, *Tudo Bem* e Reich.

dispositivo e defesa psicossomática – couraças e resistências -, ativado pela repetição da lembrança de memórias traumáticas (REICH, 1998). Imaginemos a seguinte situação: uma criança de cinco anos de idade está brincando, sozinha, de futebol, na rua de sua casa, com sua bola favorita; após um forte chute, a bola cai em um terreno vazio, repleto de mato. O juvenzinho, então, pula o baixo muro que separa a calçada da propriedade e pega a bola. Na volta para casa, observa, em sua roupa, uma enorme aranha: desespera-se e chora. Nunca mais entrou em um terreno vazio como aquele, por mais que, dias depois custasse sua bola.

A partir desse exemplo vemos que o jovem se traumatiza, pois se sente ameaçado, em perigo, e, para evitar passar por isso novamente, cria uma defesa, uma resistência, que, da segunda vez que perde a bola, mesmo sendo sua favorita, um objeto de desejo, abre mão dela, lembrando do ocorrido – interrompe sua sexualidade, frustrando-se, angustiando-se -. Esse garoto tem caráter neurótico? Não. Esse foi um pequeno exemplo para que possamos entender que o caráter é, como dito, um mecanismo de defesa do aparelho psíquico – Superego, Ego e Id -, que todos os sujeitos devem possuir – casos onde a pessoa não tem caráter são definidos como quadros psicóticos (REICH, 1998) -: ele é formado por nossa vivência e experiência - em espaços disciplinares diversos: para Reich: família, religião e escola -, que são historicamente construídos.

E como um sujeito desenvolve o caráter neurótico? O juvenzinho, com medo da aranha, se restringe, ele não pode ir a terrenos baldios. A restrição é resposta. A pulsação energética saudável tem um ritmo interno, desejando livremente, porém, as leis externas, aplicadas em constante frequência por suas instituições formativas, podem castrar, de forma inquisitória, o sujeito; portando: “[...] a tarefa terapêutica consistia na transformação do caráter neurótico em caráter genital e na substituição da regulação moralista pela autorregulação econômica-sexual” (REICH, 1975, p. 94).

Para além da impotência sexual, se Juarez tiver, de fato, um caráter neurótico, ele ainda apresentaria outras duas características: 1) transferência negativa latente e, em casos extremos, 2) Peste Emocional. A transferência negativa latente demonstra sujeitos “[...] solícitos, ostensivamente cordiais [...]” (REICH, 1998, p. 45), “[...] que convertem seu ódio em ‘polidez a todo custo’” (REICH, 1998, p. 45), e é exatamente isso que o patriarca faz, principalmente no primeiro, segundo e, até mesmo, terceiro ato – enquanto adula Bill Thompson, em “Velório: *Bessame Mucho*”, podemos ver o fantasma do Integralista destilando ódio, contido pelo Industrial -.

A Peste Emocional, por sua vez, é a potencialização do caráter neurótico, levando o sujeito a episódios mais intensos de angústia e raiva (REICH, 1998). “*Podemos definir a peste*

emocional como um comportamento humano que, com base numa estrutura de caráter biopática, age de maneira organizada ou típica em relações interpessoais, isto é, sociais, e em instituições” (REICH, 1998, p. 464), construindo uma força reacionária que se “[...] manifesta sob a forma geral do medo da responsabilidade e medo da liberdade” (REICH, 1988, p. 253). Juarez, no terceiro ato, está mais agressivo com as empregadas, operários e família e, ao invés de deixar de lado sua dependência estrangeira, ele a fideliza, unindo sua filha com o multinacional, o que comunica um comportamento reacionário, ou seja, conservador (KEHL, 2020).

Nesse sentido, a teoria de Reich liga todas as características do personagem Juarez, servindo como recurso ficcional explicativo para entendermos sua economia sexual, que levaria ao comportamento conservador da classe média na conjuntura do longa, sendo o caráter neurótico a causa. Entretanto, é necessário, agora, mergulharmos na dimensão da representação do aparelho psíquico do protagonista. Questiona-se: qual é a relação entre o Integralista, o Industrial, o Poeta e Juarez? Qual é o trauma principal que alimenta o caráter neurótico do personagem, impedindo ele de exprimir sua sexualidade? Quais são os afetos de seu conservadorismo?

4.1 *Psique: entre o Integralista, o Industrial e o Poeta*

Alarico Sombra: veterinário, dentista, fundador do clube integralista de Vassouras – RJ e redator do Jornal Camisa Verde, é dramatizado por Jorge Loredó através de dezesseis falas. Investiguemo-las em sequência.

(1) “‘Bendito os povos que desaparecem lutando, pois a guerra é justa e sagrada’. Ponha, Juarez! Ponha aí!” (TUDO, 2006, 04’28” – 04’34”), disse Sombra enquanto lia um livro, não referenciado em tela ou no roteiro, emergindo dos fundos escuros do gabinete de Juarez. Sua frase de abertura santifica a guerra, como se fosse um meio para a harmonia e paz social. Apesar de existirem poucas menções sobre o termo no *Manifesto-Programa da Ação Integralista Brasileira (AIB)* (primeira publicação: 1938), redigido por Plínio Salgado, o expansionismo e manutenção da segurança nacional (SALGADO, 2019) do poder integral não seriam feitos, considerando os recursos propostos para as forças armadas, por meio do diálogo – algo não previsto nos fundamentos da AIB -.

Juarez, tentando desacreditar essas ideias, recebe uma resposta coercitiva de seu Fantasma:

(2) Visionário é o cacete! Diga aí da minha ferocidade patriótica. Diga da minha ferocidade patriótica! Vocês não se lembram daqueles três papagaios que eu ganhei de presente do sobrinho do Mussolini? Pois eles me deram três papagaios na época em que eu era mestre escola. E os papagaios só falavam e cantavam em italiano: “*Giovinezza, Giovinezza, primavera di bellezza!*”. Pois estrangulei os três papagaios ali na frente dos meus alunos e comi um assado. Juarez, concordava com as ideias, mas que fossem em língua nacional. Ponha aí! Ponha aí! [...] (TUDO, 2006, 04’36” – 05’15”).

Desmembremos esse parágrafo. Nas três primeiras sentenças a palavra destacada é “patriótica”, adjetivada por “ferocidade”. Nas três últimas sentenças, a ênfase está em “língua nacional”. Por qual motivo Alarico Sombra não discursa: “ferocidade nacional” ou “língua pátria”? Entendo que há uma distinção entre o conceito de “Patriotismo”/“Pátria” e “Nacionalismo”/“Nação”.

Etimologicamente, “Patriota” é “aquele que ama a pátria” (HOUAISS, 2009), e, “pátria”, é “terra natal” (HOUAISS, 2019), como também pode aglutinar o significado de seu tronco latino, *pater*, “[...] cujo genitivo é expresso em *patris*, referindo-se à ‘pai’, e estendido à ideia de ‘antepassado’” (VESCHI, 2019). Portanto, patriota ama a terra que foi criado, a terra de seu pai, de seus antepassados, de sua família; possuir uma “ferocidade patriótica” é deter uma exaltação excessiva, até agressiva, à um Brasil localizado, recortado em seu regionalismo pelo olhar familiar específico.

“Nacionalista”, entretanto, é aquele que tem “preferência pelo que é próprio da nação a que se pertence” (HOUAISS, 2009) e, uma “nação” é um “agrupamento político autônomo” (HOUAISS, 2009), ou seja, é um conjunto de regionalismos, de famílias, unidos em uma comunidade imaginada, administrada, de forma unitária, pelo Estado, que pode ser estruturado em diversos sistemas (por exemplo: monarquista, republicano) e formas de gestões (por exemplo: corporativista, democrática), construindo uma identidade nacional através da memória histórica.

Qual a diferença? Um sujeito nacionalista fundamenta seu furor no Estado, na dimensão cívica/legalista, independente do sistema ou gestão; o sujeito patriótico fundamenta-se na família, localizada e regionalista, que pode vir a ocupar a força do instrumento do Estado; essa distinção é central dentro da ideologia integralista – por isso Juarez mantém seus ideais, continuando a ser patriota, mas deixando de ser nacionalista, ao apoiar Bill Thompson, optando pela manutenção do estilo de vida de sua família -. Segundo Jefferson Rodrigues Barbosa, em sua tese *Integralismo e ideologia autocrática chauvinista regressiva: crítica aos herdeiros do sigma* (2012), Oliveira Vianna, discípulo de Alberto Torres, foi um dos pilares teóricos do Sigma:

A falência do modelo liberal no Brasil, para Oliveira Vianna, exigia uma nova organização do poder e o modelo a ser seguido para o projeto de Estado nacional seria o corporativismo. E, nesse aspecto os integralistas retomaram Vianna como o grande intérprete de uma proposta corporativista para o Estado nacional. Modelo que também caracterizava o denominado “Estado Integral” (BARBOSA, 2012, p. 85).

Angela de Castro Gomes, em “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado” (primeira publicação: 1998), fazendo uso de seus instrumentos conceituais de “Brasil Real” e “Brasil Legal”, constrói uma interpretação instigante sobre a figura de Vianna ao refletir sobre o aspecto insolidário e patriarcal de seu projeto para sociedade brasileira:

A publicação de *Populações meridionais do Brasil*, cuja primeira edição é de 1918, é ponto de partida seguro. O grande objetivo do livro, que foi de imediato saudado como fundamental, era compreender as características originais da sociedade brasileira, desconhecidas, e por isso, causadoras do que ele mesmo chamaria de o “idealismo da Constituição”; em artigo do volume coordenado por Vicente Licínio Cardoso, de 1924, já mencionado. Se tais características, integrantes do “Brasil real”, vinham sendo identificadas no ruralismo, na mestiçagem e no poder privado e pessoal dos caudilhos, nunca um investimento maior em sua pesquisa histórico-sociológica esteve tão legitimado. Em vista da crise internacional do paradigma político liberal, não se tratava mais de simplesmente apontar e vencer tais obstáculos (GOMES, 2007, 507).

A Primeira República, que Vianna criticava, tentava, através do Estado, construir uma modernidade política, que era tida como liberal – um importante nome desse momento foi Ruy Barbosa -. Entretanto, membros do Brasil Real, ou seja, caudilho, ruralista, privado, patriótico, como posto no excerto anterior, representados por Vianna, estavam apresentando outra forma de modernidade, divergente do Brasil Legal, liberal, nacional, que era visto como “artificial”, pois “[...] emergia de uma sociedade urbano-industrial, na qual o poder centralizado e concentrado no Estado teria bases impessoais e racionais sendo exercido por uma burocracia técnica” (GOMES, 2007, p. 501); uma proposta distante de um quadro social que era dominado pela política de governadores, oligarquias, voto de cabrestos e currais eleitorais, onde a pátria usurpa a nação.

A proposta de modernidade, para Vianna, após os fracassos europeus de experiências liberais de gestão do capitalismo, era um estado autoritário, atualizado pelo integralismo, que propunha reestabelecer “[...] a ordem política, social, moral e econômica do País” (SALGADO, 2019, p. 5), consolidando “[...] o sistema corporativo [...] num grande objetivo de justiça social e grandeza da Pátria” (SALGADO, 2019, p. 5), com o fim de garantir as liberdades desde que não seja uma ameaça aos bons costumes (SALGADO, 2019) da família

brasileira. Qual seriam os fundamentos desses “bons costumes” que dariam sentido à gestão integralista da realidade capitalista?

Até o momento, Alarico coage Juarez em nome da pátria, da família, em um projeto de modernização reacionário do Brasil, expresso pelo germe de Vianna no Integralismo, que privilegia os caudilhos que prosperaram na exploração nacional, em um capitalismo selvagem e plutocrático (MELLO; NOVAIS, 2007), também presente na Ditadura Civil-Militar, distante de propostas legalistas (GOMES, 2007).

Na quarta, quinta e sexta sentença, Alarico conta sobre sua negação ao Fascismo Italiano: come os papagaios que cantam o hino da Itália Fascista; o integralismo é uma antropofagia do Fascismo, porém, eram diferentes. A tentativa inicial de separar Integralismo, Fascismo e Nazismo – que antes eram explicitamente associados pelos Sigmas (BARBOSA, 2012) - foi identificada por Barbosa, ao analisar a revista *Ação*, um dos principais veículos da imprensa integralista:

Depois da concretização do golpe do Estado Novo a AIB tentou desvencilhar a imagem dos integralistas com os partidos e movimentos políticos chauvinistas europeus que faziam apologia nas edições anteriores. [...] nesse sentido [...] tentou apagar a imagem de identificação do movimento com o Fascismo (BARBOSA, 2012, p. 157).

Ainda em 1937 o movimento teve sua imprensa censurada, em 1938 tornou-se ilegal, e, após 1942, depois que o Brasil cortou suas relações com o eixo. Os integralistas, cada vez mais, buscaram apagar qualquer tipo de relação entre os movimentos - porém, mesmo assim, concordavam com as ideias, como diz Sombra: o integralismo previa a liberdade para os iguais, os diferentes seriam caso de segurança nacional (SALGADO, 2019).

O diálogo entre Juarez e seus Fantasma aprofundou-se. Estimulado por Giacometti, liberal que Alarico, a princípio, nutria veemente desdém, a frase três serve para marcar a distinção através do poder de compra – outra característica da classe média que observamos em *Tudo Bem* -, atacando o Industrial: (3) “Meus parentes só comiam carne, graças a Deus” (TUDO, 2006, 05’ 46” – 05’ 47”); é possível ressaltar, ainda nesse trecho, uma expressão católica: “graças a Deus”. O embate com Giacometti continua e Alarico brada: (4) “Seu erro! Em nome da liberdade a raça humana caminha para ruína total. Plínio, 1932” (TUDO, 2006, 06’40” – 06’47”); a liberdade, aqui, é associada ao liberalismo (BARBOSA, 2012).

A figura de Plínio Salgado, único integralista citado por Sombra, é evocada ao realizar comentários sobre religião e liberalismo. Por quê?

Daí o combate do Integralismo, não apenas ao Imperialismo Financeiro, mas a todas as formas de usura, açambarcamento, exploração de preços, escravidão monetária, sejam exercidas por quem for e onde for, como atentados flagrantes ao princípio cristão da propriedade e aos legítimos direitos e aspirações dos que trabalham e produzem para sustentação de suas famílias e prosperidade da Pátria (SALGADO, 2019, p. 6).

O integralismo tinha como objetivo ser antiliberal, o que não significa ser anticapitalista, pois, segundo seu *Manifesto-Programa*, sua proposta de administração mantinha o sistema bancário e forte incentivo ao setor agrícola, por meio da industrialização e infraestrutura para exportação de produtos (SALGADO, 2019), privilegiando a elite; como dito: o integralismo é outra forma de gestão do capitalismo brasileiro. Essa forma de gestão se baseia no princípio cristão/católico³⁴.

Para Salgado, o Estado Integral não viria antes de uma revolução cristã – daí o lema “Deus, Pátria e Família” (SALGADO, 2019) -, realizada através de uma mudança moral, gestada por meio da educação, de cunho religioso e militar, fazendo o sujeito se aproximar com o espírito, no sentido católico, tornando-se integral, salvando-se do materialismo do mundo: o liberalismo, o comunismo, são os males do ateísmo que assolam a sociedade, o integralismo é progresso teleológico “puro” da civilização (BARBOSA, 2012).

Nesse sentido, Miguel Reale, ao construir sua teoria sobre o Estado Integral diferencia-o do Fascismo e Nazismo, pois: o integralismo seria precedido por uma revolução católica moral, que seria o fundamento dos “bons-costumes” do movimento e sua gestão da sociedade, sendo assim, como todas as famílias, como uma, então, seriam católicos, não haveria necessidade do uso de força, pois todos viveriam em uma pátria nacional, sem conflitos, não em uma nação plural: a gestão corporativa, a “democracia orgânica”, são irresistíveis diante desse quadro social (BARBOSA, 2012).

³⁴ Quando Plínio Salgado usa o termo “cristão” ele não define qual tipo de cristianismo o integralismo se refere, já que existe, aproximadamente, três vertentes centrais de seus desdobramentos: Ortodoxia Oriental – constituída após a Cisma do século I -, Protestantismo – após a reforma do século XVI – e Catolicismo – continuidade da estrutura institucional cristã anterior à cisma e à reforma – (MENDONÇA, 2005). Nesse sentido, o cristianismo que Salgado se refere não é o protestantismo ou a ortodoxia oriental, mas sim o catolicismo, tendo em vista que Salgado era um intelectual monarquista (SALGADO, 2019), que lutou, fortemente, contra a secularização do país (RAMOS; OLIVEIRA, 2016), já que seu discurso se fortalecia na mitologia da Igreja Católica (RAMOS; OLIVEIRA, 2016), religião que até a proclamação da República era considerada como oficial da nação (AZEVEDO, 2002). Em *Tudo Bem* há apenas um momento em que Juarez expressa, verbalmente, sua religião: “[...] nós somos cristãos, o que que a senhora está pensando?” (TUDO, 2006, 102’ 01’ – 102’ 04’’); qual tipo de cristianismo? No gabinete de Juarez encontramos alguns relicários nacionais e religiosos, dentre eles está a imagem de Santo Antônio, ou Santo Antônio de Lisboa/Pádua, um Santo exclusivo da Igreja Católica (MENEZES, 2005). Portanto, apesar de todo católico ser cristão, nem todo cristão é católico, e, tanto o *Manifesto-Programa da Ação Integralista Brasileira*, quanto *Tudo Bem*, usam o termo “cristão” em uma perspectiva católica.

O catolicismo, portanto, é balizar para a existência do integralismo e, consequentemente, sua orientação do capitalismo através do Estado Integral que condensa o espírito do Brasil Real (GOMES, 2007), através o autoritarismo familiar na arquitetura de uma pátria; sem a moral católica, o integralismo teria que usar da força para eliminar o diferente (SALGADO, 2019).

A conversa continua: (5) “Uma verdade: a raça Tupi não desapareceu, ela está no sangue de todos nós. Senhor redator, é do fundo da mata virgem que virão os gritos guerreiros da salvação nacional: *Kê Kê Kê Kê Corrirá rarê! Kê Kê Kê Kê correrá rarê! Arabutã correrárê! Arabutã correrárê! Uh*” (TUDO, 2006, 08’21” – 08’40’): as sentenças aparentam ser um movimento que ressalta o índio como herói nacional, como feito por José de Alencar e outros indianistas, com o intuito de construir uma identidade nacional, porém, na verdade, quando Sombra destaca “raça” em um sentido de busca de uma “raça pura”, natural do território brasileiro (SALGADO, 2019). Juarez não recebe de forma positiva o devaneio integralista de Alarico devido à insatisfação do patriarca com as ações tomadas pelo Governo Ernesto Geisel – o processo de marginalização dos símbolos nacionais inicia-se -, representante da nação, o Fantasma retruca: (6) “Para mim não há temas inferiores” (TUDO, 2006, 08’43” – 08’44’’).

Seguindo: Juarez repete o que Sombra fala à Elvira: (7) “É assim que você paga o meu sacrifício para manter a nossa família esses anos todos?” (TUDO, 2006, 21’56” - 21’59’’). O patriarca não pôde elaborar suas próprias palavras, sente um profundo arrependimento, como analisando no Capítulo 1, por se render ao autoritarismo coercitivo da moral católica do Integralista, escrevendo uma carta, uma súplica ao redator, o que faz com que Sombra sinta que está perdendo o controle sobre, literalmente, o corpo que domina: (8) “Juarez... não seja derrotista! Vamos fazer uns cortes, uns cortes” (TUDO, 2006, 22’34” – 22’37’’) – o patriarca é derrotista, é necessário censurar -, (9) “Cala a boca, seu cachorro!” (TUDO, 2006, 22’53” – 22’ 55’’) – o Poeta é mais ouvido que o Integralista, é preciso coibir o diferente, primeiramente, com gritos -, (10) “Isso, Giacometti! Concorde com você. Vamos ver de novo, com pequenas modificações, é claro” (TUDO, 2006, 23’ 23” – 23’ 30’’) – se não consegue fazer o “patógeno corruptor” parar, associe-se ao liberal, como Perdigoto, em *O Rei da Vela*, e o Partido Nacional Socialista, com a burguesia, na República de Weimar (GAY, 1974) – e (11) “Mais entusiasmo nisso, Juarez! Olhando para o alto! Queixo para cima olhando para o infinito, como o *Il Duce*! Corpo duro! Assim!” (TUDO, 2006, 23’35” – 23’ 43’’) – a máscara “não fascista” cai e o retorno de Alarico à masturbação Mussolinista pré-1937 reestabelece-se.

Alarico demonstrava estar cada vez mais desgastado e agressivo, pois Juarez, de pouco em pouco, influenciado pelo “cachorro”, pelo Poeta, estava rompendo a ordem “Deus, Pátria e Família”, estava querendo fugir com sua amante imaginária na busca de Waleska Krupskaia; o integralista age, deixando sua coerção mais intensa:

(12) Vai embora coisa nenhuma, Juarez! Vai embora é o cacete! Estamos todos amarrados uns aos outros. Está tudo grudado em você, Juarez. Grudado! Tua mulher, teu pijama, teu fogão, tua geladeira, teu quilo de carne, tua margarina, teus ovos, teus tomates, teu exame de urina. Esquece essa Waldette, Juarez. Toma. Toma teu abacaxi. (TUDO, 2006, 40’ 09” – 40’ 47”).

Juarez termina com o a “amante” e inicia a reforma. Alarico Sombra é a moral reguladora do protagonista.

Bêbado, por fim, o patriarca, inspirado pelo Poeta, destruía cada vez mais seu sagrado casamento. Alarico tentava apaziguar a situação - (13) “Calma, Juarez! Calma!” (TUDO, 2006, 83’ 27” – 83’ 59”) -, tentando animar Juarez, que estava inconformado com a impotência e os rumos que sua vida tomou, que sua integridade católica, patriótica, o levou: estava insatisfeito, as promessas não foram cumpridas, o Governo nacional, antipatriota, o abandonou, queria seu dinheiro de volta – (14) “Que isso, Juarez. Respeite! Você é um homem. E os nossos ideais?” (TUDO, 2006, 87’ 12” – 87’ 17”) - O Poeta levava Juarez a expressar toda energia reprimida em seu peito, o integralista perdeu o controle, só restava uma opção: retoma-lo à força: assassinar Poeta – (15) “Você está expulso!” (TUDO, 2006, 88’ 57” – 88’ 58”) -. Alarico Sombra enterrou o Poeta como um integralista: (16) “Ele era um fraco! Milicianos: saudemos o nosso companheiro que sai dessa vida e parte para as milícias do além! Anauê!” (TUDO, 2006, 90’ 50” – 91’ 01”).

Alarico Sombra representa elementos da ideologia Sigma, influenciado, centralmente, pelos escritos de Plínio Salgado, que tem como estrutura central a revolução moral sob a égide católica, levando o sujeito, no caso Juarez, a ser um patriota e chefe de família que é, neste caso, financeiramente e ideologicamente dependente do estrangeiro, marcando a diacronia de um projeto de Brasil ligado ao “Brasil Real” (GOMES, 2007) que constitui um capitalismo selvagem e plutocrático, que foi, também, desenvolvido ao longo do “Milagre” Econômico (MELLO; NOVAIS, 2007).

Esse signo relaciona-se com Juarez por meio da coerção moral rígida: é “[...] o superego” (REICH, 1998, p. 174) no estado do caráter neurótico, que se caracteriza pela “[...] negação sexual” (REICH, 1998, p. 174), estabelecendo “[...] conflito e antipatia entre id e o superego” (REICH, 1998, p. 174) do patriarca, que o impede de expressar sua sexualidade

através de pequenas discordâncias ou, até mesmo, com a possível fuga com sua amante, estimulada pelo Poeta. O moralismo católico, expresso pelo Integralista, sustenta sua família e pátria de classe média conservadora, mantendo-o angustiado. Entre Giacometti e Penteado: quem é o Id? Quem é o Ego?

Giacometti: liberal, imigrante italiano, dono de uma Indústria de Massas Alimentícias em São Paulo. Fernando Torres dramatizou quinze falas vivendo o personagem.

Respondendo à xenofobia de Alarico Sombra, ele aparece:

(1) Mas o quê que você tem contra os estrangeiros, hein? Fomos nós que trouxemos a indústria pra essa terra. Quando eu cheguei aqui, em 1915, vocês tinham indústria sim; de que? De tamanco, de carretel; até pinico era importado; vocês entravam com o cocô. Tinha agricultura, mas a saúva papava tudo. Agora: quando eu fundei a minha indústria de massas alimentícias Giacometti, quanta gente não comeu do meu macarrão? (TUDO, 2006, 05' 15" – 05'39").

Em sua rememoração, o imigrante italiano chama para si toda a responsabilidade de ter construído a indústria no Brasil. Tinha indústria em 1915? Como era a agricultura; era mesmo tão ineficiente? Segundo João Fábio Bertonha,

Mais de um milhão de imigrantes italianos foram trazidos para São Paulo no final do século XIX e início do século XX. Com exceção de uma minoria, dirigida para a experiência da pequena propriedade no sul do país e de algumas experiências anteriores com o regime de parceria, a grande maioria dos imigrantes italianos foi canalizada para o trabalho como “colonos” nas imensas fazendas de café do estado de São Paulo, onde esperavam a realização de seus sonhos de “fazer a América” e de reconstruir, em alguns casos, um universo econômico e cultural que estava sendo destruído na Itália (BERTONHA, 1993, p. 14-15).

A adjetivação “imensa” para se referir às fazendas do estado de São Paulo, que, segundo Marcos Napolitano, em *História do Brasil República* (2020), tinham como produto o café, que “[...] representava a grandeza do país com ‘vocação agrícola, conforme defendiam amplos setores das oligarquias agrárias, mas também transformava a economia brasileira em refém do produto’” (NAPOLITANO, 2020, p. 34), vai de encontro, desarticulador, com a conjunção “mas”, que busca uma contradição, na fala de Giacometti, para dizer que agricultura, no Brasil, também não ia bem quando ele chega ao país.

Não sabemos se Giacometti passou pelo campo, não nos é revelado, mas sabemos que muitos imigrantes italianos saíram do campo para as cidades – São Paulo, em específico -, indo trabalhar nas pequenas indústrias existentes: a primeira geração de operários era formada, aquecendo, também, o mercado consumidor da cidade (MAMIGONIAN, 1976).

Para Napolitano, os operários, burguesia e classe média, agentes da malha urbana, começaram a crescer durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918):

As camadas urbanas, classes médias e operariado exigiam reformas políticas e sociais que se beneficiassem. Mas como esses atores se fortaleceram? Durante a guerra, o parque industrial brasileiro cresce significativamente, ainda que limitado às indústrias de bens de consumo não duráveis (têxtil, alimentos), e com ele cresceram a classe operária e suas organizações sindicais e políticas (NAPOLITANO, 2020, p. 38).

Portanto, de fato, como Giacometti destaca, esse fragmento da historiografia aponta que no início do século XX existia pouca indústria no Brasil e, que dentre 1914 e 1918, houve a expansão do parque industrial, com produtos de consumo não duráveis, como têxteis e alimentícios – nesse momento que Giacometti funda sua indústria de massas -. Porém, não foi apenas devido a chegada de imigrantes italianos que a indústria começou ou se desenvolveu, mas sim, dada a cooperação entre classe média, burguesia e operários, que, diante do declínio da economia baseada no café ao longo das décadas de 1910 e 1920, em 1929 atingindo seu auge com a “Grande Depressão” (MAMIGONIAN, 1976), ascendem ocupando o novo cenário industrial.

Na primeira fala de Giacometti, uma resposta à humilhação e agressão do Integralista, nota-se uma intensa distorção histórica que o coloca como pivô, individualista e capitalista, do processo de industrialização brasileiro. Há o apagamento de outros agentes e conjunturas, há a diminuição de outras forças econômicas: Giacometti é narcisista.

Sendo Juarez um sujeito dotado de caráter neurótico e Alarico Sombra seu Superego sádico, que traz uma moral reacionária católica do Brasil Real, o Industrial apresenta uma das primeiras características do Ego do patriarca nessas condições psíquicas: o narcisismo: “A pessoa narcísica, cuja atenção está concentrada não na sensação de prazer, mas na ideia de criar uma impressão de muita potência” (REICH, 1998, p. 176). É isso que Giacometti faz: ele é o centro da industrialização brasileira, ele evoca os valores capitalistas selvagens sob a égide da culpa (REICH, 1998) que sente ao ser moralmente coibido por Alarico Sombra.

De forma nebulosa, fala sobre seu passado, vangloriando-se dos empregos que sua suposta indústria gerou – (2) É, vai ver ajudei a matar fome de muito parente teu” (TUDO, 2006, 05’43” – 05’46”), disse para o Poeta – e rebate constantes e exaustivos flagelos morais – (3) “E papagaio, é, é, é...” (TUDO, 2006, 05’47” – 05’49”), sua resposta à Alarico Sombra, que diz que só come carne, não massas -. Como conseguiu sua indústria alimentícia?

(4) Esses integralistas aí vivem falando mal de mim, mas depois vinham pegar o meu dinheiro. Diziam que eu não saia dos puteiros, que não largava as polacas, não é. Ah, e tem mais... Dizia que meus ovos eram estragados, né... Que o meu macarrão era cheio de micróbio, é? O que eu sei é que quando eu cheguei aqui eu era garrafeiro e acabei dono daquele galpão enorme lá da margem do tietê. E toda São Paulo comia o que? Cabelinho de anjo Giacometti! Biscoitinho de Araruta Bela Itália! E quando começou a onda desse integralista aqui, o quê que vendeu mais? Não foi o panetone verde e amarelo idade nova? Depois veio aquela história da falência fraudulenta... Falência fraudulenta é o catso! Sempre fui um liberal! (TUDO, 2006, 05'51" – 06'41").

Na primeira sentença Giacometti estende seu conflito com Sombra, explicitando que os Sigmas se relacionavam, financeiramente, com os liberais: ambos ainda viviam em prol de um mesmo projeto de capitalismo. Na segunda sentença, o liberal continua falando sobre as ofensas dos Sigmas: julgavam ele por não sair dos “puteiros” – uma moralização católica -, por ter uma comida “suja” – mais um traço da xenofobia Sigma -: o Superego coagindo o Ego – a mecânica da culpa -.

É na sexta sentença que sabemos mais sobre o imigrante: ele chega a São Paulo e trabalha como garrafeiro: apresenta um discurso meritocrático – que organiza a sociedade a partir de quem tem mais “méritos” (HOUAISS, 2009) -, que saiu de “baixo” e depois se tornou um “grande” industrial, justificando a dinâmica do mercado, apagando ou suavizando a desigualdade cultural, social, política e econômica inerente ao capitalismo.

Sem dar detalhes de como conseguiu sua indústria, Giacometti continua falando de seus produtos, enfatizando que é italiano e que sempre aproveitou a demanda de mercado, até mesmo quando os integralistas surgiram, mesmo que o criticavam, ele fazia produtos para os “camisas-verdes”: outra característica típica do liberalismo representado em *Tudo Bem*: o liberal, o sujeito que vive através das leis do mercado é tido como “não ideológico”, pois ele segue a “natureza” do capitalismo: mesmo que essa seja secundária e humanamente construída, portanto, baseada, centralmente, em uma estrutura lógica de ideias circunscritas historicamente. É como se Giacometti fosse um reacionário, um sujeito que se revolta passivamente, de forma submissa à estrutura de poder já estabelecida, evitando qualquer tipo de reforma ativa e substancial, mantendo sua narrativa narcisista.

A “Falência Fraudulenta”: é isso que destruiu o mundo de Giacometti. O que significa falência fraudulenta? Tendo como base as disposições da Lei nº 2.024, de 17 de dezembro de 1908, entende-se por falência: “Art. 1º. O comerciante que, sem relevante razão de direito, não paga o vencimento obrigação mercantil líquida e certa, entende-se falido” (BRASIL, 1908); portanto, Giacometti, se, hipoteticamente, estivesse falido, não teria como pagar suas despesas: seu negócio não estava indo bem. Acusaram-no de fraude ao decretar falência: “Art.

168. A fallencia será fraudulenta, quando o devedor, com o fim de crear vantagens para si ou para outrem, conhecendo o seu máo estado econômico, concorre para piorar a posição dos credores na fallencia iminente [...]” (BRASIL, 1908).

Nesse sentido: falar que Giacometti cometeu Falência Fraudulenta, sentença que ele nega, é chama-lo de corrupto; um liberal que defende o livre-mercado e a meritocracia, que enriqueceu indevidamente explorando as leis do capitalismo. O Industrial se sentiu injustiçado pois, talvez, outros comerciantes também enriqueciam indevidamente e ele foi pego de bode-expiatório pois não era tão economicamente poderoso quanto imaginava. Não era burguês, era classe média: seu simulacro foi rompido. O que fazer?

Juarez, então, questiona o sentido da integridade, já que o mundo é esse castelo de cartas que só produz (re)volta de mágoas. Giacometti responde:

(5) E, pra quê? Tive que vender a fábrica para os americanos. Meus galpão tá tudo lá, né; transformado em indústria de autopeças, fusca, o escambau. Mas todo mundo em São Paulo se lembra daquele meu anúncio luminoso, aquele macarrão dourado, com aquele molho de tomate vermelho caindo em cima. “Giacometti! Giacometti! Giacometti”. É por isso, Juarez, que eu sou a favor de um capitalismo construtivo; bota aí, Juarez! Bota aí! Capitalismo construtivo! (TUDO, 2006, 07’ 33” – 08’ 06”).

Para não abrir mão de seu estilo de vida de classe média, o Industrial vende sua fábrica para o capital estrangeiro, para os “americanos”, que usaram o espaço para indústria automobilística. Mesmo assim, Giacometti constrói uma memória em que ele é aclamado pelo povo, lembrado, exaltado: devaneios de um narcisista em um mundo capitalista são um mecanismo de defesa para não abandonar o que se aprendeu a acreditar.

Após meditar sobre o que o Industrial disse, Juarez retorna sua escrita, pedindo um “Capitalismo Construtivo”, e Giacometti complementa: (6) “Além disso: estrangeiro nessa terra é todo mundo; menos índio, né” (TUDO, 2006, 08’17” – 08’20”) – vender-se ao estrangeiro não seria errado, diante da defesa patriótica de Juarez, advinda da moral católica do Integralista, pois todo mundo no Brasil seria imigrante: é uma condição real: o ideal é abandonar o nacionalismo -.

Nesse sentido, podemos compreender que Giacometti é o Ego de Juarez e projeta um sentido, uma saída, com base nos valores capitalistas, para o patriarca escapar da miséria que o cerca, preservando seu estilo de vida de classe média: vender-se para Bill Thompson, mantendo sua dependência com o capital estrangeiro, pois isso seria ser patriota e católico, aproximando-se do Integralista, sem escrúpulos ideológicos.

Na sétima fala, Giacometti percebe a influência do Poeta, que, até antes, conseguiria manter um diálogo amigável – pois, o Ego flerta, também, com o Id (REICH, 1998) –, como vemos na forma que ambos se portam diante de Elvira e da amante; passa a se afinar à Alarico Sombra, integralista, porém capitalista, tentando dissuadir o bardo: (7) “Bravo! Bravo. É poesia de muita inspiração, mas muito complicado, né, o povo não entende” (TUDO, 2006, 23’ 15” – 23’ 22”): Juarez não pode ser derrotista, ele tem que se salvar, para isso precisa se vender para o “estrangeiro”, ou melhor, vender sua filha: a família, patriarcal e católica, precisa manter sua coesão para que tudo desse certo; o Poeta, agora, é seu inimigo: fugir com a amante é impossível, exprimir sua sexualidade é intangível, por mais que o Industrial se satisfaça com a ideia, repreendida por Sombra, de visitar algumas “polacas”.

Na fala oito, nove e dez, Giacometti comenta sobre Waleska Krupskaia, novamente em um estilo de recordação: (8) “A mesma coisa! A mesma coisa de 1936 quando ele se apaixonou por aquela polaca da Rua das Marrecas” (TUDO, 2006, 37’47” – 37’ 56”) – Juarez não apenas teve relações sexuais com a prostituta, mas se apaixonou por ela -,

(09) Mas que Waldette... Waleska! Tu não lembra dela não? Aquela que parecia que vivia rezando, parecia uma santinha, toda vestida de azul. Que vivia pelos cantos dos puteiros ajoelhadinha, rezando, chorando, acendendo velinha; e rezava com os olhos reviradinhos assim. Mas na hora, hein... No quarto! Na cama! Era uma fera! (TUDO, 2006, 38’ 10” - 38’ 36”).

- Giacometti faz questão de lembrar Juarez que seu devaneio amoroso por Waldette, a amante imaginária que Elvira cria, é, na verdade, uma projeção de um trauma de Juarez: sua relação com Waleska, trazendo a mágoa que o patriarca tentava esconder à tona, para afastá-lo do Poeta e de sua sexualidade – e

(10) Mas ela acabou fugindo foi com aquele mulatão grande lá do botequim, aquele caixeiro. Que depois, ó, degolou ela na rua Pinto de Azevedo, no Mangue. Tu ia embora com ela no carnaval, enquanto eles cantavam aquelas canção lá dos cordão. Como era mesmo aquela canção, o Poeta, o Bilac dos pobres aí? (TUDO, 2006, 39’15” – 39’37”).

- Waleska foi assassinada. Juarez não pôde viver sua paixão, retraiu-se e se casou: aqui está seu trauma, lembrado para impedi-lo de viver sua sexualidade através do Poeta e Waldette -.

(11) “Calma, Juarez! Calma se não a gente morre! (TUDO, 2006, 83’29” – 83’32”), (12) “Calma, calma, Juarez!” (TUDO, 2006, 83’ 39” – 83’ 41”): Giacometti estava preocupado com Juarez deteriorando seu casamento, não sabia o que poderia acontecer: ele

conseguiria terminar se unir ao estrangeiro se continuasse ouvindo o Poeta? Tenta animar o patriarca: “(13) E o talharim dourado, hã? Meu anúncio com massa de tomate ...” (TUDO, 2006, 87’ 29” – 87’ 35”), mas, assim como acontece com Alarico Sombra, Juarez não dá atenção à Giacometti. O patriarca corre, vai gritar ao mundo sua insatisfação, protegido pelo Poeta, que segura os outros dois Fantasma; depois, Giacometti leva Juarez para dentro do claustro do apartamento: (14) “Vem cá, Juarez! Chega, chega, agora. Desce daí! Vem cá! Eu vou te dar o dinheiro. Eu vou te dar o dinheiro, vem” (TUDO, 2006, 88’ 25” – 88’ 33”).

Junto com Alarico, por fim, Giacometti assassina o Poeta: “Olha o que você fez! Olha só o que você fez! Segura ele aí!” (TUDO, 2006, 88’ 45” – 88’ 56”). Une-se ao Integralista: como diz Aberlado I, personagem de *O Rei da Vela*, em um diálogo com sua noiva, Heloísa de Lesbos, ao considerar a proposta de Perdigoto, o Fascista:

Tenho estudado melhor. Somos parte de um todo ameaçado – o mundo capitalista. Se os banqueiros imperialistas quiserem... Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras. Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido (ANDRADE, 1976, p. 96).

Giacometti é aquele imigrante italiano que não se uniu aos proletários, que escalou, fraudulentamente, as promessas capitalistas até ser enforcado pela corda que ajudou a produzir. Com medo de perder seu estilo de vida, de voltar a ser o miserável que era antes, se vende para o capital estrangeiro, aprofundando a dependência econômica do país, aproximando-se de medidas autoritárias para conseguir isso.

Apesar de não coagir Juarez como Sombra, estando, a princípio, em conflito com o Integralista, dado discordâncias em relação à imigração, liberalismo e sexualidade, Giacometti se une ao Alarico para assassinar o Poeta, que, em alguns momentos, até mesmo compartilhou risos e anseios, mas que, agora, estava fazendo Juarez desviar do caminho traçado: sobreviver à crise, mantendo a estabilidade de seu simulacro de distinção exploratória, capitalista selvagem e plutocrática: foi necessária uma medida austera, emanada de Alarico, abandonando a máscara liberal. O Industrial é o Ego do caráter neurótico, povoado pelos sonhos narcisistas do capitalismo, flagelado pelo Superego, o Integralista, no que tange suas proximidades com o Poeta, que gerando, também, o afeto da culpa (REICH, 1998). E o Poeta, é, de fato, o Id violado?

Pedro Penteados: o Poeta “castroalvista” (JABOR; SERRAN, 1978). Luís Linhares declamou quinze falas.

Sua primeira aparição verbal em cena é provocando Giacometti: (1) “Seu lema devia ter sido: massas para as massas” (TUDO, 2006, 05’ 39” – 05’ 42”). Depois do assunto entre o Integralista e o Industrial se aquecer, quase como uma briga de casal entre fundamentos católicos e capitalistas, Juarez conversa com Penteado, animado, admirado, desejando se satisfazer sexualmente, querendo saber da vida sexual do fantasma: (2) “Que isso... eu não como ninguém” (TUDO, 2006, 06’ 50” – 06’ 53”) – fala isso de uma forma caricata e irônica -. Temáticas que envolvem o Poeta são as mesmas que tangem o Id (REICH, 1998).

Juarez insiste na conversa com o Poeta, lembrando de Eponina – (3) “Ah, Eponina...” (TUDO, 2006, 07’ 10” – 07’ 11”), que tentava ficar tuberculosa para seduzir Penteado, que também aparenta ser tuberculoso -. Ao finalizar a carta, o patriarca já não queria mais ouvir Sombra ou Giacometti, que foram deixados de lado, ele queria se aproximar de Penteado, que lhe conferia satisfação, não a rememoração narcísica de “glórias” capitalistas e traumas sexuais culposos ou a rigidez ideológica católica autoritária angustiante; pede, então, para ele ditar o fecho da carta:

(4) Eu? Então põe aí: As trevas caíram, o céu está negro, mas ouço duzentos 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, 2006, 09’ 22” – 09’ 47”).

Para Penteado não existe mais sentido no Brasil: milhões de pessoas, nenhuma esperança; uma visão prostrada da sociedade. Está tudo perdido. O que fazer? Nada.

A quinta fala de Penteado é uma citação direta de Luiz Vaz de Camões, do soneto *Amor é fogo que Arde sem se ver* (1598): (5) “O amor é fogo que arde sem doer. É ferida que dói e não se sente, é um contentamento descontente, é dor que desatina sem doer” (TUDO, 2006, 21’ 46” – 21’ 56”) – indicando a sensação de amor em Juarez, apontando para possibilidade de expressão de sua libido para fora de si, para Elvira: é castrado pelo Integralista, consentido pelo Industrial -. Em outra cena, Penteado briga com Alarico:

(6) Nada disso, seu camisinha verde! Corte coisa nenhuma! Está fantástico, Juarez! Põe mais, Põe mais! Mar de águas paradas só não... Mar de lama, oceano de bosta sufocante, tempestade de merda, num universo cintilante. Põe aí, Juarez. Põe tudo aí! É tua grande chance. Remando em rios de lama, com barcaças da Cantareira, com tripulação de burocratas. Pedestres pedalam suas petulâncias nos *boulevares* da estupidéz. Põe tudo aí, Juarez. Põe tudo a... (TUDO, 2006, 22’ 37” – 23’ 15”).

Para além do antipatriotíssimo, que irrita Sombra e, também, ausência de sentido, que, agora, desperta a raiva de Giacometti, o Poeta apresenta uma representação pejorativa do

“povo”, classificando-os como “petulantes” e “estúpidos”, colando-se acima, enfatizando a distinção: um impulso conservador de classe média.

Continuando as incursões de Penteado:

(7) Uma vez tu surgiu todo ensanguentado, lembra, Juarez? Todo ensanguentado com as unhas dela nas costas, berrando nu pelos corredores: “estou ferido, estou ferido!”. E as polacas gritando lá na janela: “caixerras de butiquim, caixerras de butiquim, traz média pão com manteiga!”. Aquela bandalheira toda e o Juarez, nu, declamando Castro Alves” (TUDO, 2006, 38’ 38” – 39’ 10”).

Diferente de Giacometti, que lembra o trauma de Juarez, presenciar o assassinato de Waleska Krupskaia, no Mangue – um lugar moralmente reprovável por Sombra, já que condenava os “puteiros” do Industrial -, o Poeta busca lembrar dos momentos bons de Juarez satisfazer, minimamente, sua sexualidade de forma livre. No roteiro, até incentiva Juarez a viver o que lhe deixa alegre nos “novos tempos” que começavam com a abertura política, mesmo que isso lhe custe sua família patriarcal e católica, seu estilo de vida capitalista, seu simulacro: “Vai embora com ela, Juarez! Com a Waldette dos motéis!... Toda oxigenadinha...” (JABOR; SERRAN, 1978, p. 41) – esse trecho não entrou no longa.

Depois que Juarez sai de cena, o Poeta continua falando, junto à Giacometti, em um breve flerte, lembrando, com pesar: (8) “Ele ia fugir com a mulher que morreu em 1938 no Mangue” (TUDO, 2006, 40’ 58” – 41’ 04”). O patriarca está insatisfeito, e está assim pois “[...] não é capaz de descarregar sua libido livre e não sublimada num orgasmo satisfatório” (REICH, 1988, p. 173), dado o quadro de caráter neurótico do Integralista (Superego) e do Industrial (Ego). Ele queria sair dessa situação, incentiva Juarez a fazer isso: (9) “Isso, capitão. Deixa afundar essa merda!” (TUDO, 2006, 83’ 24” – 83’ 24”), (10) “Bravo, capitão! Bravo! Bonito!” (TUDO, 2006, 85’ 24” – 85’ 27”), (11) “Calma coisa nenhuma, deixa ele! Olha aí, a roupa do povo!” (TUDO, 2006, 86’ 41” – 86’ 47”), (12) “Vai, vai, vai, Juarez! Deixa ele! Deixa ele! Bota pra quebrar, Juarez! Põe pra quebrar, Juarez! Fala, Juarez!” (TUDO, 2006, 87’ 39” – 87’ 59”).

Penteado briga com os outros Fantasma, que leva à sua morte; ele não se importa com a integridade. Incentiva Juarez a colocar tudo a perder para viver feliz, com sua sexualidade satisfeita, autorregulado, sem as leis do capitalismo ou dos bons costumes católicos do integralismo. O Poeta anima Juarez relembrando Castro Alves, que foi primeiramente citado após a memória de uma boa noite de sexo com Waleska: (13) “Castro Alves, Juarez! Castro Alves!” (TUDO, 2006, 88’ 09” – 88’ 12”), (14) “Castro Alves, Juarez! Estamos em pleno mar!” (TUDO, 2006, 88’ 33” – 88’ 37”), (15) “Em nome de Castro Alves, Juarez! Estou com

você e não abro. Vai, Juarez! Fala, Juarez! Põe pra quebrar, Juarez! Castro Alves! Não! Não. Ah! Castro Alves... Castro Alves... Castro Alves... Morro em nome da poesia. (TUDO, 2006, 88' 41" – 89' 11")". Por que Castro Alves?

Segundo a monografia *Castro Alves, o Poeta Romântico Social* (SILVA, 2017), Castro Alves é um poeta baiano, abolicionista, que teve uma educação de elite, logo no ensino básico e superior – fez faculdade de direito, teve contato com manifestações estudantis -, escrevendo ainda em seus primeiros anos de vida; seus escritos em jornais, quando estava na universidade, chamaram atenção de grandes nomes da literatura brasileira, como José de Alencar e Machado de Assis.

Diferente de Alencar, Castro Alves não tinha como tema o indianismo; ficou conhecido no romantismo por sua preocupação social, por relacionar o íntimo do sujeito com os problemas da sociedade brasileira, fortemente influenciado por Victor Hugo (SILVA, 2017). Raymond Williams, em *Tragédia moderna* (2002), nos ajuda a entender o movimento: “[...] o romantismo [...] buscara valores liberais no desenvolvimento do indivíduo” (WILLIAMS, 2002, p. 100), que são representados a partir de uma dimensão afetiva, subjetiva, interna, do sujeito para o mundo, mudando a construção do foco narrativo³⁵ da linguagem. Para Marta de Senna, Alves demonstra-se devoto à grandes causas liberais-

³⁵ Para elucidar, sem o intuito de fazer uma análise estrutural das obras, o que, na prática, significa a mudança do foco narrativo do romantismo, comparemos *Os Lusíadas* (Luiz Vaz de Camões, primeira publicação: 1572) e *Fausto I* (J.W.V. Goethe, primeira publicação: 1790). Em *Os Lusíadas*, uma narrativa neoclássica, o herói, Vasco da Gama, é movido por acontecimentos de sua jornada, atravancada por Baco. No Canto I, dividido em cinco partes – proposição, invocação, dedicatória, Concílio dos Deuses e Moçambique -, há uma narração observadora, em diversas escalas – poeta, viagem e deuses -. O que move a jornada? O âmbito social, externo ao herói: ele viaja dado o dever de Portugal – “E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando / A fê, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando [...]” (CAMÕES, 2018, p. 41) -, construindo sua dimensão moral pelo mundo externo, lógico e racional – “Vasco da Gama, o forte Capitão, / Que a tamanhas empresas se oferece, / Do soberbo ao altivo coração, / A quem a Fortuna sempre favorece” (CAMÕES, 2018, p. 64) -; o que move o herói para além do espírito de Portugal? Quais seus interesses pessoais, individuais? Não sabemos. Por fim: o conflito só é gerado quando o herói é ameaçado, se não, ele vive plenamente diante do mundo, já que “[...] é fraqueza entre ovelhas ser leão” (CAMÕES, 2018, p. 76), mas “No mar tanta tormenta e tanto dano, / Tantas vezes a morte apercebida! / Na terra tanta guerra, tanto engano, / Tanta necessidade aborrecida!” (CAMÕES, 2018, p. 95). Em *Fausto I*, uma tragédia em versos assimétricos, encontramos uma narração onisciente, que adapta o folclore alemão do Doutor Fausto, que faz um pacto com o demônio: demonstra que o movimento do romantismo busca na cultura popular a construção dos valores nacionais – isso é presente, especificamente, no Brasil, em obras como *O Guarani* (primeira publicação: 1857), *Iracema* (primeira publicação: 1865) e *Ubirajara* (primeira publicação: 187), de José de Alencar -. Na cena “Noite”, conhecemos as motivações de Fausto, por um extenso monólogo, que leva à evocação de Mefistófeles: “Ai de mim! Da filosofia, / Medicina, jurisprudência, / E, mísero eu! da teologia, / O estudo fiz, com máxima insistência. / Pobre simplório, aqui estou / E sábio como dantes sou!” (GOETHE, 2014, p. 58-59). Observamos, portanto, que o personagem não é construído dado o espírito da Alemanha, ou pela intriga dos conflitos externos. Seu caos, seu incômodo, sua motivação desestabilizadora, que compõe o deslanchar da narrativa, se dá por sua insatisfação interna. Fausto atingiu o máximo em titulações, conhece o que poderia conhecer através da razão, mas ele queria mais, ele se sente simplório: ele evoca Mefistófeles que, para vencer a aposta com Deus, deveria satisfazer essa alma inconformada. A narração demonstra a dimensão sensível, subjetiva, dos sentimentos, “irracional”, do personagem: rompe com a estrutura clássica e neoclássica. Portanto, o romantismo apresenta a origem dos conflitos a partir de uma narração subjetiva e sensível.

democráticas da segunda metade do XIX, principalmente em sua poesia-manifesto *Espumas Flutuantes* (primeira publicação: 1870), ainda que conservasse “[...] nas relações domésticas uma atitude extremamente retrógrada, típica da sociedade patriarcal brasileira” (SENNA, 1998, p. 226).

Essa dimensão aristocrática de Alves faz com que ele veja o “povo” de forma hierárquica como Penteado?

Na palestra “Educação e Experiência” (2002), de 1968, Edward P. Thompson, ao refletir sobre os conceitos de educação e experiência no processo educacional de adultos, faz uma regressão à forma da representação popular durante o romantismo inglês ao longo do século XIX, que influencia o romantismo francês - Hugo - e, concomitantemente, o brasileiro - Alves -. Existiam duas formas centrais de representação. A de 1) Robert Bloomfield, por exemplo, onde “[...] tem muitas passagens que defendem a causa dos pobres [...]. Mas o paternalismo poderia aparecer” (THOMPSON, 2002, p. 19):

Assim eram os dias... os dias há muito passados que eu canto,
Quando o Orgulho deu lugar a alegria, sem nenhuma magoa;
Antes que a força da servidão ao tirano fosse bastante grande
Para violar os sentimentos dos pobres;
Para deixá-los distanciados na corrida enlouquecedora,
Onde quer que o refinamento mostrasse sua face hedionda;
Nem o ódio sem causa... e a desgraça do camponês,
Que a cada hora torna pior sua situação miserável;
Destroí as relações da vida; o plano social
Que cimenta classe a classe como homem a homem;
A riqueza flui a seu redor, altaneira reina a Moda;
Contudo dele e a pobreza, e as dores da mente (*apud* Robert Bloomfield³⁶, 2002, p. 19).

Bloomfield não apresenta, nesse trecho, nenhuma possibilidade de mudar a situação de exploração do camponês; apenas relembra ao dirigente que não deve agir com tirania; é necessário “cuidar” do povo, como afirma Thompson. Há um olhar hierárquico que, apesar de não chegar a seu chulo, como o Pedro Penteado, classificando os camponeses como “petulantes” e “estúpidos”, ainda faz questão de estabelecer lugares distintos para cada membro da sociedade.

As representações de Penteado e Bloomfield, então, divergem de 2) William Wordsworth, que valoriza o homem comum (THOMPSON, 2002).

Quando comecei a inquirir,
A observar os que encontrava e a lhes fazer perguntas, e manter

³⁶ BLOOMFIELD, Robert. *The Farmer's Boy*. 1806, p. 46.

Conversas familiares com eles, as estradas solitárias
 Tornaram-se escolas para mim, nas quais eu lia diariamente
 Com o maior prazer as paixões da humanidade,
 Ali eu via nas profundezas das almas humanas,
 Almas que parecem não ter nenhuma profundidade
 A olhos comuns. E agora, convencido de todo o coração
 De que aquilo a que nos sozinhos damos
 O nome de educação tão pouco tem a ver
 Com o sentimento real e a consciência justa... (*apud* William Wordsworth³⁷, 2002, p. 21).

Nesse sentido, o romantismo representa o povo, por meio de uma narrativa subjetiva, de diferentes formas. Alves, apesar de ser aristocrata, em representações como *O Navio Negreiro* (primeira publicação: 1880) – obra citada diversas vezes por Penteadado –, aproxima-se de Wordsworth, em um monólogo onde o personagem, sem nome, veleja no mar e avista um navio que estava traficando escravizados e, com a liberdade e força dos olhos de um Condor, descreve o que via dentro da embarcação: um “[...] quadro d’amarguras” (ALVES, 1880):

Presa nos elos de uma só cadeia,
 A multidão faminta cambaleia,
 E chora e dança ali! Um de raiva delira, outro enlouquece,
 Outro, que martírios embrutece,
 Cantando, geme e ri!” (ALVES, 1880).

Não identificamos, aqui, uma visão estereotipada ou hierárquica do escravizado, pelo contrário, aqui ele tem sentimentos, é tratado como um ser humano. Não é um ser “estúpido” ou “petulante”, passível de riso como Pedro Penteadado representa o “povo” e suas manifestações em suas passagens, mantendo a distinção social e sua subjetividade.

Nesse sentido, podemos afirmar que Pedro Penteadado afina-se ao setor conservador do romantismo, que delira em um devaneio de superioridade de uma classe média letrada e educada, que não chama atenção de Juarez para a responsabilidade social que Castro Alves representa, mas sim, para a mudança de foco narrativo, ênfase na subjetividade, que *O Navio Negreiro* traz, destacando que o patriarca deve olhar a realidade a partir de sua sensibilidade, a partir de seu afeto, seu Id, para assim satisfazer sua sexualidade, deixando de lato as leis externas do catolicismo e capitalismo, do Superego e Ego, do Integralista e Industrial, que o controlam.

Esse comportamento do Poeta, portanto, sem preocupar-se com a expressão da sexualidade para o mundo social, é típico de um aparelho psíquico acometido por um caráter

³⁷ WORDSWORTH, William. **The Prelude**. Reino Unido: Oxford University Press, 1805.

neurótico, que faz com que a ação fique “[...] associada ao material proibido e recalado” (REICH, 1998, p. 173). Ou seja: a repressão intensa, gera tanta imobilidade, que o primeiro instinto dessa dimensão é satisfazer os desejos ligados aos principais traumas, sem pensar em expressar-se para fora de si mesmo em uma forma, socialmente e culturalmente, empática, fazendo com que “[...] o excedente de libido não [...]” (REICH, 1998, p. 173) fique “[...] disponível para a ação social” (REICH, 1998, p. 173): individualismo social.

Concluindo: a dinâmica do mecanismo de resistência da *psique* de Juarez, que detém o caráter neurótico, é composta pelo Integralista, que é o Superego autoritário, que regula o patriarca pelo catolicismo, angustiando-o ao flagelar seu Ego, o Industrial, e o Id, o Poeta. Por sua vez, Giacometti, nessas condições, apresenta uma defesa narcísica, apegada aos valores capitalistas, para se livrar da culpa apontada por Alarico Sombra, ressalta uma saída para Juarez dentro da crise financeira que vivia: depender, novamente, do estrangeiro. Para realizar isso, o Industrial e o Integralista se uniram, em uma medida autoritária, o caráter encorajado, ritmados pelo catolicismo e capitalismo, contra Pedro Penteado, um romântico conservador e individualista que busca sanar o problema mais urgente da satisfação da sexualidade de Juarez, incentivando a fuga do protagonista com sua amante imaginária, uma projeção da prostituta assassinada, que o patriarca se apaixona, Waleska Krupskaia.

Cabe questionar: qual é a historicidade das defesas católicas/capitalistas do caráter neurótico de Juarez, que o isolam do mundo? Em “O Funeral do Poeta”, cena do terceiro ato, *Tudo Bem* nos apresenta uma pista: enquanto Pedro Penteado era enterrado, ao som de *Sinfonia dos Salmos*, de Ígor Stravinski – trilha sonora que marca a repressão sexual no filme –, como um integralista e funcionário público do departamento de águas e esgotos – a sexualidade associada a algo “sujo”, endossando a angústia e culpa, reelaborando sua libido –, com participação periférica do Industrial, alguns espectadores observavam a evento.

Figura 20 - Espectadores do Funeral



Fonte: TUDO, 2006, 91'19".

Plano geral, contra *plongée*, leve *travelling* horizontal para direita: em primeiro plano temos animais empalhados, velas e santos em sacrifício de carne. Atrás, vemos índios, padres, viúvas e, principalmente, soldados brancos; figurinos aparentam nos levar ao Brasil Colonial. Segundo Luiz Mott (1997), o período colonial no Brasil não deu conta de construir um espaço público, investindo nas decisões sociais, capitalistas, a partir do âmbito privado, familiar, católico, regendo o país através do que Gilberto Freyre, segundo João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (2007), destaca como “privatismo patriarcalista”, onde os valores do capitalismo selvagem perpassam o seio da família católica sem a máscara liberal.

Essa Catolicismo Capitalista Colonial levou a um projeto de condução da cultura política nacional pautado em uma “religião utilitária”³⁸:

³⁸ Para entender o uso do conceito “utilitário” seria necessário aprofundar nas obras de Mello, Novais e Freyre, compreendendo a origem da acepção “religião utilitária”, identificando a tradição de utilitarismo que alimenta a semântica mobilizada pelos autores; ação que, dado ao tempo disponível para realização do Mestrado Acadêmico não será possível de ser concluída. Entretanto, com o intuito de elucidar, brevemente, o que seria o utilitarismo, podemos tomar como base de interpretação o filósofo inglês Jeremy Bentham, em *Uma introdução aos princípios da moral da legislação* (primeira publicação: 1789), que, no capítulo 1 define o princípio da utilidade, que se baseia nos dois senhores que dominam o ser, dentro dessa filosofia, a dor e o prazer, portanto, o utilitarismo “[...] reconhece essa sujeição e a coloca como fundamento desse sistema, cujo objetivo consiste em construir o edifício da felicidade através da razão e da lei” (BENTHAM, 1974, p. 09), ou seja, as ações úteis tem que gerar a felicidade para o indivíduo e comunidade. Qual é a historicidade do prazer e da dor que rege o sistema do utilitarismo? A resposta é ampla: capitalismo. O utilitarismo, portanto, é um sistema moral que conserva a sociedade capitalista. É muito similar à dimensão ascética, na religião, pois constrói uma moral, porém, como dito por Bentham, no capítulo 2, o ascetismo é ideado em torno da dor material, para se ter o prazer fora da vida, é uma aplicação “[...] errônea do princípio da utilidade” (BENTHAM, 1974, p. 15); o filósofo tecia uma crítica ao cristianismo/catolicismo. Logo, uma “religião utilitária”, é uma religião que prevê a satisfação da dor e do prazer em terra, sempre prezando o que é melhor para si e para a comunidade, que é, dentro da sociedade brasileira e, também inglesa, capitalista. Portanto, o utilitarismo de Bentham condiciona a religião ao capitalismo, esvaziando sua ética.

Como Gilberto Freyre descreveu em páginas famosas, estamos diante de um cristianismo inteiramente esvaziado de conteúdo ético. É essa religião utilitária, em que Deus, a Virgem e os Santos vão socorrendo a cada momento, milagrosamente, a inação dos homens. Uma religião ritualista e festiva, acentuadamente mágica, uma religião dos sentidos destituída de interioridade. Uma religião puramente adaptativa, que reduz a quase nada a tensão entre código moral que deve ser praticado e o mundo tal como existe (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 607 – 608).

Portanto, o catolicismo apresentava uma dimensão moral para lidar, sem alterar, com o universo capitalista, que mantinha “[...] relações de exploração econômica e de dominação política, nesta sociedade que impera a ‘vontade de poder’” (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 608); ou seja, um capitalismo selvagem, que não contribui para construção de um Brasil Legal (GOMES, 2007), mas sim, mantém a dinâmica do Brasil Real (GOMES, 2007), beneficiando os donos do capital.

O aparelho psíquico de Juarez, então, é formado por uma relação entre catolicismo/capitalismo que tem sua raiz na memória dos vencedores do processo de colonização brasileiro, no discurso da “Casa Grande”, por mais que a classe média não faça parte dela. O peso dessa herança moraliza sua sexualidade, orientando o sentido de suas ações, deixando-o em inanição de satisfações, fazendo com que ele se feche em si, isolando-se, individualizando-se, dentro da angústia e culpa, cedendo, então, ao comportamento da peste emocional, de seu agravamento do caráter neurótico, sendo a única fora de relação para fora de seu simulacro, por meio de um prazer sádico (REICH, 1998).

Diante disso, é necessário questionar: onde Juarez tem contato com o Catolicismo Capitalista Colonial que forma seu caráter neurótico? Por que suas defesas são ativadas na conjuntura histórica do Governo Ernesto Geisel? Para respondermos a isso, devemos investigar o trauma reprimido: Waleska Krupskaja.

4.2 A repressão de Waleska Krupskaja

Depois de Piauí, em “A senhora pensa que o único lugar seguro no mundo é o apartamento da senhora?”, no segundo ato, confrontar Juarez e Elvira, demonstrando que o culpado pelo seu despejo foi Juarez, desmascarando sua caridade, explicitando a miséria, o patriarca tenta ter relações sexuais com Elvira e não consegue; então fica bêbado e vai para sala de jantar, vazia, onde a reforma estava acontecendo: Pedro Penteadado incentiva seu monólogo, Alarico Sombra e Giacometti não – essa cena termina com o assassinato do Poeta - . Analisemos a dramatização de Paulo Gracindo, único momento em que o patriarca relembra, em “Juarez Bêbado II”, por si só, de sua amada amante:

Ô de casa! Ô de casa! Esculhambação... essa... mais de 30 anos... bodas de prata que eu tô segurando essa barquinha da Cantareira. Ah! E o povo? Olha o povo, olha a roupa do povo! 400 anos segurança a malha... olha a roupa do povo. Ele tá aí, tá invadindo tudo. Vou dormir é o cacete, vai pro diabo que te carregue. Cadê tuas unhas vermelhas? Ca... Cadê o teu cabelo dourado? Cadê? Cadê a Waldette? Hã? Onde é que está a Waldette? “Nunca, nem que o mundo caia sobre mim! Nem que Deus mandasse!”, nem assim eu te levo pro motel. Olha aqui: eu nunca vou levar você pra um motel de... de piscininha quente. Nunca! Nem que você me enforque nas tuas borrachas aí da tua cinta calça! Nem que você me enforque nas malhas do teu sutiã cor de rosa, nas suas joelheiras, nas, nas, nas tuas meias de varizes! Nem você... Não levo você pro motel! Waldette! Vem, Waldette! Waleska Krupskaia dos meus puteiros juvenis! Doce calma da minha adolescência. Vem ancas juvenis, seios infantis, cútis delicada como a pétala da rosa. Vem meu brotinho de 1930! Vem brotinho! Vem! “Ai, ai brotinho! Não cresça meu brotinho!”, mui... por fa... ju... ah... tinha... É isso... essa tarde fria de subúrbio que vocês mataram; vocês mataram os meus amores suburbanos! Venham, venham; entrem, podem ver o panteão medíocre das minhas lembranças da classe média. Meu chão de lembranças... Vá! Vá embora, vá! “Vai embora vai! Eu não quer você mais! Nunca mais!”. Vai embora! (TUDO, 2006, 83’ 08” – 86’ 38”).

O monólogo é volátil. Juarez muda rapidamente de assunto, falando palavras embromadas e, em alguns momentos, até mesmo incompreensíveis. Sente-se, a princípio, na primeira sentença, fora de sua própria casa, chamando quem ali mora. Rapidamente, lembra de seu casamento: sua maior insatisfação foi o matrimônio católico, ter aguentado por tanto tempo a repressão, ter deixado para trás seu verdadeiro amor. Adentrando na reforma, começa a se queixar o povo, mexe nas roupas dos operários, vê aquele “canteiro” de obras como uma invasão: ele está com ódio de Piauí; está com ódio desses “pobres”, “irmãos” trabalhadores que não deixam ele viver seu simulacro medíocre em paz.

Elvira entra em cena e o que antes era monólogo, com pequenas intervenções, em reações, dos Fantasmas, passa a ser uma espécie de diálogo. A culpa da invasão do povo, a culpa da sua infelicidade, toda ela, é de Elvira: Elvira fingiu ser Waldette, mas não é. Nunca seria igual como Waleska: então Juarez descreve o que parece ser uma adolescente que ele “namorava” no subúrbio do Rio de Janeiro: quem matou os amores suburbanos de Juarez? A instituição do matrimônio católico, os deveres capitalistas do homem de família do Brasil “moderno”: culpa de Elvira, mesmo Juarez aceitando se casar também. Queria apenas seu “brotinho” de 1930.

Para Juarez: Waleska Krupskaia foi seu único momento de impulso sexual correspondido, ou seja, felicidade e satisfação; porém, completamente incompatível para uma vida de integridade católica e capitalista da família brasileira de classe média. Como Juarez conheceu essa prostituta? É através dos relatos da vivência de Arnaldo Jabor, como bem indicado por Jean-Claude Bernardet no Capítulo 2, que alguns trechos de *Tudo Bem* são

construídos: Waleska Krupskaia é um desses, sendo uma personagem que é replicada, para além do longa, em outros dois momentos.

No capítulo “Tudo era pecado nos anos 50”, de *A Invasão das Salsichas Gigantes* (2001), Jabor relembra suas memórias de infância, quando fez 16 anos e foi ao Manguê – mesmo lugar que Juarez conheceu Waleska:

O Manguê eram quarteirões de casas toscas, porta e janela varandinha, onde se exibiam as mercadorias, as mulheres, diante das quais os homens se postavam como em filas de emprego, em filas de alistamento. [...] Havia negras, brancas, louras, pintadas, velhas, muitas velhas, mocinhas fracas e, mais espantoso, quase todas nuas numa época pudica, só de calcinha e sutiã, e em posições contrárias a qualquer elegância [...]. Foi então que aconteceu. De uma casa, em meio à súbita gritaria de pânico, um marinheiro mulato surgiu correndo desabalado e sumiu na esquina do Manguê em um segundo, como um raio. E na mesma porta, em câmera lenta, uma mulher apareceu, parada quase, completamente nua, muito, muito branca, usando apenas uma fita vermelha descendo-lhe entre os seios, obliquamente até a cintura, uma fita perfeita, rubra, como faixa de *miss*. Sua mão erguida com delicadeza apontava para cima e de seus dedos pingavam estrelas vermelhas como as flores do *flamboyant* que caíam em volta de Ciomara, lá no país remoto de onde eu tinha vindo. A mulher, muito branca, de cal, de gesso, não era uma *miss* com faixa; a fita vermelha perfeita era a navalhada que o amante tinha deixado antes de sumir na rua e, de seus dedos erguidos, o sangue caía como flores de uma árvore alta (JABOR, 2001, p. 30-32).

Independente da veracidade do relato sobre a mulher assassinada no Manguê, com ou sem a presença de Jabor, é tomada como parte de sua vivência. Por que Jabor/Juarez foi ao Manguê?

Segundo a crônica, em 1956, Jabor se apaixonou por Ciomara; contou para seus amigos de rua, Bené – pipoqueiro - e Alfredinho – “ajudante aleijado” (JABOR, 2001) de Bené -, seus formadores sexuais alternativos, já que sua escola, o Colégio Santo Inácio, tratava a sexualidade como se fosse uma “[...] tristeza doce e humilhante” (JABOR, 2014, p. 18):

O fato foi considerado por Bené e Alfredinho como um deslize romântico, prejudicando suas aulas de sexo (“amor é coisa de viado”). Bené fez um muxoxo e Alfredinho limitou-se a perguntar se eu “já lhe segurara nos peitinhos”, sendo que meu amigo Cabeção ficou pálido, o que me fez desconfiar que ele também amava Ciomara. Não me lembro mais do rosto de meu amor, mas vejo ainda as flores sangrentas dos *flamboyants* que caíam no chão à sua volta, naquele antigo verão. Bené mexia a pipoca calado, fingindo desatenção, quando soltou de súbito: “Vocês já foram ao Manguê?”. “É mesmo! O Manguê, o Manguê!”, ecoou o Alfredinho animado, balançando nas muletinhas (JABOR, 2001, p. 29)

Foi simples assim que Jabor justifica sua ida ao Mangue: por influência do pipoqueiro. Lá viu o assassinato da prostituta e teve contato com a pluralidade da miséria e exploração de parcela das mulheres no Brasil.

Na narrativa que Jabor constrói para relembrar a sua juventude, ele explica suas idas hipotéticas ao Mangue, pautado na repressão sexual que vivia no Colégio Jesuíta. Esse seria o motivo dele encontrar Waleska, de se perder com as “polacas”, pois lá era o único lugar em que ele poderia expressar sua sexualidade plenamente. Assim como Juarez, que tem as memórias entrelaçadas com as vivências de Jabor: lá estava o seu amor, para o uma perspectiva reichiana: a sua satisfação.

Em *A Suprema Felicidade* (2010), longa-metragem de Jabor, onde ele atua como produtor, roteirista e diretor, diversas cenas de sua juventude, descritas em suas crônicas, são filmadas – apesar de não se tratar de uma obra autobiográfica.

Rio de Janeiro, 1945. Paulo é um menino de 8 anos e assiste à comemoração do fim da guerra [...] ao lado do pai, Marco, aviador da FAB, e da mãe, Sofia. O tempo passa e na juventude, a relação entre Paulo e o pai é distante, mas compensada pelo companheirismo de seu inseparável amigo Cabeção e pela grande cumplicidade do avô Noel, que o inicia na animada noite carioca. Inquieto, inseguro, intenso, o rapaz vai questionando cada situação de sua vida, mas de repente, tudo parece acontecer ao mesmo tempo: uma surpreendente história de amor com Marilyn, uma dançarina sensual e provocante, a deterioração mental da mãe, a aproximação com o pai, e até o envelhecimento do avô. Um dia, vai ser bom olhar para trás e perceber que, apesar de tudo, viveu momentos de suprema felicidade (YOUTUBE, 2013).

Construído em uma narrativa episódica, com várias esquetes que, em determinados momentos, intercalam as temporalidades de infância e juventude de Paulinho – *alter ego* de Jabor –, em *flashbacks*. O Mangue é apresentado em um momento onde o personagem, aqui com 25 anos, está apaixonado – por Deise –, assim como na crônica, e seu avô, Noel, *bon-vivant*, sua figura paterna – já que não tinha uma boa relação com Marco, seu pai da aeronáutica - que lhe iniciou na noite dos prostíbulos do Rio de Janeiro, contribuindo para sua formação sexual alternativa, já que o Colégio Santo Inácio era repressivo, não estava mais junto dele, dado a idade, para lhe acompanhar. Vai ao Mangue para afogar as lembranças de Deise e rememorar os tempos com avô, satisfazendo-se sexualmente da única maneira que aprendeu. Vê a morte da “polaca”, assassinada por um marinheiro, que fugiu; uma navalhada que parecia uma faixa de *miss*:

Figura 21 - Waleska Krupskaia



Fonte: A SUPREMA, 2010, 80'20".

A iniciação sexual em prostíbulos, por meio do pipoqueiro ou do avô, movida por curiosidade, hábito ou nostalgia, nas narrativas de Jabor, é desencadeada devido à repressão sexual do Colégio Santo Inácio: um colégio jesuíta.

Em *O Malabarista* (2014), outro compilado de crônicas de Jabor, o cineasta, agora escritor, une, em uma parte nomeada como “Infância”, diversas situações de sua juventude; sem nenhum título, apenas separadas por asteriscos, lembrando o estilo de construção de *A Suprema Felicidade*. Em algumas delas, Jabor lembra seu tempo de estudante no Colégio Santo Inácio, servindo de base para construir a representação existente em seu último longa:

“Quantas vezes praticaste o vício solitário?”, perguntavam os padres no confessionário. A expressão tinha uma tristeza doce e humilhante. Minha fé vacilava. Será possível que Deus estivesse tão preocupado assim com nossos pobres pintinhos? Eu rezava para ter fé. O padre-prefeito examinava minhas espinhas como um guarda de fronteira: “As espinhas aumentaram muito nas férias, hein?”. Eu esfregava Lugolina na cara para esconder as brotoejas deladoras. “Você sabe que o vício solitário é um pecado mortal?”, perguntava o padre. “Porque cada vez que você o pratica são milhões (‘millhõessss...’, ele repetia) de seres humanos que poderiam nascer e que morre na vala comum dos esgotos!”. Minha culpa era total. Além de odiado por Deus, além da humilhação de ver as meninas passando intocadas com suas bundinhas lindas e seus pequenos seios, além de contemplar em desespero os primeiros biquínis na praia, eu era um assassino de milhões... Eu era um reles criminoso covarde que, além do mais, não comia ninguém. E continuei exterminando milhões de homens destruídos no banheiro. O padre Barros berrava no púlpito: “Tua alma vai para o inferno, queimar por toda eternidade!...”. Deus me parecia um sujeito violentíssimo, nos obrigando a sofrer para sempre, por nada. “Mas, padre, o cara passa uma vida santa. No último dia, antes de morrer, falta uma missa. Vai para o inferno?”. “Por toda a eternidaade...”, ecoava o bom padre Barros, implacável (JABOR, 2014, p. 17)³⁹.

³⁹ Uma curiosidade é: o Padre Barros, em *A Suprema Felicidade*, na adaptação desse trecho (A SUPREMA, 2010, 24'23" - 25'10"), é interpretado por Jorge Loredó, ou seja, o Alarico Sombra, Integralista de *Tudo Bem*.

Maus educadores existem em qualquer cultura. Vemos que padre Barros era um deles. A questão é: padre Barros é padre Barros, “implacável” e radicalmente intolerante, balizando todo seu discurso na compressão dolorida, angustiante, da culpa, ou é um símbolo para o Catolicismo do Santo Inácio? Investiguemos um pouco mais.

Nas sombras daquele colégio secular, tremia um desejo torto que se adivinha nas luzes mortíferas, nos sinos batendo. De dia, os padres olhavam mãos dos alunos vestidas como as atrizes do cinema, muito pintadas de cabelos altos, imitando Ava Gardner ou Lana Turner e, de noite, se recolhiam às tristes clausuras. A sexualidade pulsante era reprimida por todos os lados, matada a rosários, a panos roxos, a velas, na fumaça dos turibulos (JABOR, 2014, p. 29).

Os padres, para Jabor, não eram só algozes, eram vítimas, também, da repressão sexual mordaz da instituição católica que regiam o Colégio Santo Inácio. Era por conta disso que os jovens fugiam pelas brechas, ouvindo orientações de pipoqueiros, de avôs devassos, caindo nos puteiros juvenis. A disciplina católica funcionava como um grande torniquete que espremia as entranhas de seus fiéis, ascetas e leigos, impetuosamente, fazendo escorrer o sangue do pecado para os ralos e bueiros das margens na miséria social; o reinado da angústia e culpa.

Não sabemos se Juarez estudou no Colégio Santo Inácio; isso não é revelado em *Tudo Bem*. Podemos deduzir que: sendo Waleska Krupskaia também uma vivência de Jabor, sendo o catolicismo e o capitalismo, de origem colonial, ideologias fundamentais, para formação do caráter neurótico do patriarca, é válido propor a reflexão: qual seria o impacto de uma educação católica na repressão sexual de um sujeito? Essa pergunta nos fará questionar a representação que o cineasta/cronista constrói do Colégio Santo Inácio, no Rio de Janeiro, no início do século XX.

Em *O Leviatã e os Jesuítas: uma análise das regras disciplinares do Colégio Santo Inácio no quadro institucional do Estado-Novo (1937 – 1945)* (1982), Verônica de Araújo Capelo, analisa as normas disciplinares que regulam a conduta das crianças e adolescentes, que se organiza em torno de documentos básicos escritos pela Companhia de Jesus, redigidos durante o século XVI – Constituições, *Ratio Studiorum* e os *Exercícios Espirituais* - pensando a relação entre Estado e Escola, entre 1937 e 1945.

O Colégio Santo Inácio foi fundado por volta de 1886, no Rio de Janeiro, em um Brasil independente, funcionando na propriedade destinada à Companhia de Jesus – ordem de jesuítas, fundada em 1534, por Santo Inácio de Loyola, que tinha fim missionário e educacional após a onda protestante -. De início, a instituição só formava jovens para a

primeira comunhão, porém, aos poucos, passou a atender as demandas do ensino elementar - escola básica -. Passa a atuar como colégio em 1905.

Não cabendo fazer-se um histórico do Colégio Santo Inácio, gostaríamos apenas de indicar um importante documento que permite situar a posição da Companhia de Jesus – que dirige o Colégio Santo Inácio -, frente ao aparelho governamental do Estado Novo. Trata-se de uma carta de Felinto Muller a Getúlio Vargas, datada de 26 de novembro de 1938, e onde o chefe de Polícia do Distrito Federal relata ao presidente uma conversa mantida com o Monsenhor Dainese, membro da Companhia e então diretor das Confederações Marianas no Brasil. Felinto expõe a Dainese o descontentamento do governo com as hostilidades de elementos de clero, com relação ao Estado-Novo, destacando sobretudo a atuação de D. Helder Camara. A pregação integralista assumida por tais setores da Igreja, passa a constituir-se em ameaça para o governo, dizendo Felinto que o “integralismo tomou vulto nos confessionários” e que sua propaganda significa uma “desobediência as autoridades constituídas” (CAPELO, 1982, p. 424-425).

Por que o Colégio Santo Inácio seria confundido com um espaço de pregação integralista? Acontece que, assim como para os integralistas, o educando deveria passar por uma revolução espiritual, e a mistagogia de Loyola estava presente na estrutura pedagógica da escola para educar leigos. Quais eram os cidadãos que o colégio pretendia formar?

Acompanhando o argumento de Capelo, que passa a destrinchar o regulamento – que, segundo o Pe. Luiz Pecci, reitor do colégio em 1976, não tem data de criação discriminada; porém, após o “Concílio Vaticano II”, na década de 1960, houveram mudanças na instituição para se adequar aos novos costumes, atingindo novos fiéis, nesse sentido, apenas a partir desse acontecimento que o regulamento é alterado (PAIM, 2004) [principal mudança: o colégio se torna misto]; mantendo-se, portanto, o mesmo, projeto pedagógico entre Juarez e Jabor -, que servia tanto para os mestres quanto para os alunos, tendo como principal a construção de uma moral cidadã com base na religião – ou seja: a sociedade capitalista seria gerida pelo catolicismo.

De forma a efetivar este “aperfeiçoamento” espiritual, o Regulamento estabelece em seu Capítulo I as seguintes normas disciplinares: a religião será dada em curso especial, estendendo-se desde os rudimentos da Doutrina Cristã até à Apologética Científica da Fé, de forma a adequar o desenvolvimento intelectual dos jovens com as exigências dos tempos modernos [...]; as aulas de religião serão obrigatórias para todos os alunos. Se um aluno não obtiver nesta matéria, considerada principal, a média exigida para as outras disciplinas, será considerado reprovado, devendo submeter-se a exame de segunda época [...]; a assistência à Missa no Colégio aos Domingos e Dias Santos é obrigatória para todos os alunos e é condição indispensável para a matrícula ou permanência neste educandário. As faltas deverão ser justificadas na caderneta pelos responsáveis [...]; deseja o colégio que seus alunos comunhem pelo menos uma vez por mês e nas festas principais [...]; ao menos uma vez por mês haverá exortação espiritual e durante o ano todos os alunos farão um retiro de três dias [...]; a prática de qualquer ato religioso deverá ser

acompanhada da compostura, seriedade e reverência, que exige a gravidade das nossas relações com Deus (CAPELO, 1982, p. 427).

Parece óbvio, porém, em um colégio católico espera-se, pelo regulamento, que os jovens sejam católicos e, sua prática educacional, seja construída com base em ritos católicos. Seria muito fácil considerar o ser como passivo e dizer: “essa é a prova da repressão do Colégio Santo Inácio”. Mas não é. São atividades, com base em situações religiosas; é uma escola rigorosa, porém, está bem distante do cotidiano pintado por Jabor, onde a repressão sexual era tão grande que os velhos padres olhavam, em uma lascívia sistêmica, para as mães dos alunos. Qualquer divergência dessas disposições gerais, para além das outras postas no regulamento, o aluno seria expulso: o discente tem que ser dócil e aplicado.

Existe algo que dispõe sobre sexo e/ou sexualidade? Não. O único momento do regulamento que menciona algo sobre o corpo dos discentes é nos capítulos referentes à educação física:

A educação física, tão necessária ao desenvolvimento do organismo, à disciplina do caráter e a higiene moral, é obrigatória de acordo com as leis vigentes. Esta secção está confiada a técnicos competentes, diplomados pela Escola de Educação Física do Exército e registrados na Divisão da Educação Física do Ministério da Educação e Saúde (CAPELO, 1982, p. 431).

Por incrível que pareça, a primeira disposição de regulação direta do corpo do discente, na narrativa do regulamento, é uma exigência do Estado Novo, com professores formados pelo Estado Novo, uma “nova” forma de ideologia.

Entretanto, “[...] a importância conferida à ginástica e aos exercícios físicos e militares, data de muito antes da implantação do Estado-Novo” (CAPELO, 1982, p. 432). Segundo Pe. Madureira, os colégios jesuítas, até no tempo do Império, como o Colégio São Luiz, tinham interesse na educação física para instruir militarmente seus alunos; pois, entendia-se que a disciplina, patriotismo e militarismo, seriam fundamentais para construção do caráter. Esse, talvez, fosse um dos receios do Estado Novo: uma instituição, que parecia ter os mesmos ideais que o integralismo, militarizando seus alunos. Inclusive, o próprio discurso de alguns padres aproxima-se do integralismo no quesito de distinção entre pátria e nação:

Destinando-se a viver na sociedade, não como um egoísta indiferente, mas como membro ativo e interessado na vida nacional, o jovem educando não receberia no Colégio uma formação completa se não lhe fossem ensinados os princípios teóricos e práticos da educação cívica [...]. E justamente nos jovens de hoje, que se fundam as esperanças da nacionalidade [...]. O verdadeiro patriotismo não consiste somente numa feto instintivo e inconsciente, mas sim num sentimento racionalmente guiado e unido ao verdadeiro civismo. [...] O civismo, como o Estado, visa a felicidade

temporal da pátria, de cada grupo humano. Quando este fim (o bem da pátria) nos proíbe de cooperar erradamente com o Estado, não seria bom civismo proceder de acordo com ele. Daí o erro dos que proclamam e louvam na atualidade o exagero do mesmo sentimento [...]. Para moderna Estadolatria, o Estado é um deus de quem tudo depende e a que todos devem estar sujeitos – A família, a pátria, a moralidade, a religião (CAPELO, 1982, p. 439).

Essa fala de Pe. Madureira é crucial. Como vimos, no subcapítulo anterior, o integralismo também divide pátria e nação – aqui chamada de estadolatria -, onde a escola, católica militarizada, deve servir à família católica – os discentes, inclusive, por regulamento, tinham que demonstrar, em ações, gratidão filial: “[...] o melhor testemunho de gratidão que podem dar a seus pais é o esforço constante em realizar suas esperanças e corresponder seus sacrifícios” (CAPELO, 1982, 435) -; cabendo ao patriota sempre que necessário criticar o Estado, a nação, quando divergisse do seu propósito – como Juarez o faz: deixa os relicários nacionais, “estadolátricos”, de lado, e segue a ideologia de sua formação pátria, seguindo o vulto do “integralismo” e capitalismo que foi formado -.

Ora, mas isso não é o integralismo, o Brasil Real? Seria, dentro da arquitetura construída neste texto, porém, dentre 1870 e 1920 a Igreja Católica passou pela reforma católica (MELLO; NOVAIS, 2007), que buscou formar os sujeitos sob a ética cristã, mantendo a ideia de individualidade, mas construindo um devir, uma responsabilidade social, solidária, cristã, liberal política, uma forma moderna de lidar com o capitalismo.

É por isso que o regulamento do Colégio Santo Inácio formava jovens para o mundo, para um Brasil Legal, nacionalista, que, até certo ponto, apoiava o governo, o Estado Novo; tanto que, Getúlio Vargas chegou a ser homenageado, em 1942: “[...] fotografias onde aparecem o Papa Pio XII e o Presidente Getúlio Vargas, tem como fundo os contornos do mapa do Brasil, ocupando-lhe o lugar central: os supremos dignatários da Igreja e da Nação, estão, portanto, no “coração do Brasil” (MELLO; NOVAIS, 2007, p. 437).

Capelo, portanto, conclui que o Estado Novo e o Colégio Santo Inácio coexistiam, em sua autonomia, com diferentes formas de domesticação psicossomáticas, em constante interlocução para construção de uma república brasileira baseada no catolicismo/capitalismo solidário e do Brasil Legal.

O sexo e/ou sexualidade, então, como tema, não é uma das preocupações imediatas do Colégio Santo Inácio – pelo menos oficialmente -. Acontece que, na gênese da Companhia de Jesus, a Igreja Cristã tinha uma ordenação de repressão sexual que divergia, bastante, da descrição de Jabor. Em *A Prostituição na Idade Média* (primeira publicação: 1984), o

historiador Jacques Rossiaud analisa a prostituição na idade média, especificamente na região do Ródano, na França, no século XV, porém, trasladando pelos séculos XIII, XIV e XVI.

Partindo de fontes que poderíamos chamar de processos crimes da época, a obra apresenta uma perspectiva diferente da ideia de que a prostituição se forma diante das guerras, ou até mesmo que era algo marginal. Para Rossiaud, a prostituição, aqui similar ao tipo existente no Mangué⁴⁰ – não avaliou prostitutas “de luxo”, dado que não apareciam nas fontes –, tinha uma função social que era construída sazonalmente.

Quando a sociedade não estava em tempos de crise – política, econômica, sanitária –, o *prostibulum publicum* servia para fortalecer o matrimônio, para proteção das mulheres pobres – de estupros coletivos; uma alternativa aos monastérios –, para purgação das mulheres que pecaram – quando mais adultas, poderiam se casar novamente [até já participavam de festividades coletivas, familiares] ou ser donas de banhos públicos, até mesmo prostíbulos –, para vigilância de adúlteros e, principalmente, para ser um lugar de expressão da sexualidade da juventude masculina.

A Igreja concedia muito aos “costumes locais”. O maior contingente das suas forças estava absorvido por outras missões mais urgentes. Era preciso reconstruir o temporal, fechar as feridas abertas pelo cisma e pela contestação conciliar, reconquistar as terras e as almas ganhas pela heresia. Muitos eclesiásticos aceitavam tacitamente as recentes inflexões da moral social; outros sabiam que não estavam em condições de opor-se a leigos que consideravam os sacerdotes ou irmãos como “administradores do sagrado” [...] e que se remetiam – quando às suas obras – a Deus e aos seus sistemas de seguros espirituais (ROSSIAUD, 1991, p. 109).

Portanto, como a Igreja Cristã Ocidental controlava os leigos? Fazendo concessões. Estabelecendo lugares onde eles poderiam ou não expressar a sua sexualidade, sua satisfação. Ora, os estudantes do Colégio Santo Inácio são leigos, não ascetas – e, até mesmos esses, para Rossiaud, também se relacionavam com as prostitutas -. A juventude era o lugar para sexo desenfreado – apenas para os homens –, para fazer valer os valores naturais; porém, o casamento era um espaço sagrado, sendo que o adultério era considerado crime social (ROSSIAUD, 1991) - só se a sociedade julgasse assim -. A Igreja, no século XIII, XIV e XV, não tinha controle coercitivo sobre a sociedade em tempos sóbrios, era necessário o caos para figurar a escatologia no cotidiano, para culpar até os pequenos pecados – já que o sexo era

⁴⁰ O Mangué era marginal, não tinha mesma utilidade pública dos prostíbulos da Idade Média. Como podemos analisar em *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), coletânea de textos de João do Rio, jornalista carioca, pseudônimo para João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, as prostitutas, devido às medidas higienistas e segregacionistas das reformas urbanistas do Rio de Janeiro no Governo Pereira Passos, foram criminalizadas e colocadas na margem da sociedade. Nesse sentido, a avaliação de Jabor sobre o lugar é pontual: “[...] todos sabiam, era cloaca barata, a vala comum, ali só estavam os sem-esperança, os sem-dinheiro, os que viviam na miséria do sexo, o proletariado do desejo” (JABOR, 2001, p. 30).

considerado um pecado da carne, não espiritual, portanto, menor -, pela ira de Deus. Ações como a do Colégio Santo Inácio, testemunhada por Jabor, não foram relatadas por Rossiaud.

A situação da prostituição só passa a mudar de dinâmica no século XVI, com a ascensão do catolicismo:

Os Zeladores das reformas chegaram a proibir a prostituição pública; acabou o tempo em que, no imaginário cívico, o *prostibulum publicum* erguia-se no centro da cidade, entre a catedral e a estalagem. Assim desapareceu uma certa forma de escravidão; mas essa “libertação” foi acompanhada por um número ainda maior de coerções apara as mulheres. Não foi só a liberdade masculina que desvaneceu lentamente, mas também a esperança que as mulheres tinham tido de poderem aceder às suas próprias alegrias (ROSSIAUD, 1991, p. 144).

Então quer dizer que a análise de Jabor é precisa? O Catolicismo reprime muito mais que o Cristianismo? Não. Mott (1997), mencionado ao final do subcapítulo anterior, aponta que a administração da Igreja Católica, da Companhia de Jesus, em um Brasil Colonial, que se aproxima muito da forma de trato dos leigos no Cristianismo, na França, no século XV – delimitando lugares, afrouxando a coerção:

Se por um lado notava-se em certos momentos e espaços da sociedade colonial corajosa ousadia por parte dos heterodoxos, fossem eles cristãos-novos, protestantes adeptos das religiões tribais ou de feitiçarias de inspiração europeia, todos eles negligentes ao risco de serem enquadrados nos draconianos artigos das *Constituições do Arcebispo da Bahia* ou, pior ainda, cair nas malhas do Tribunal da Inquisição, são igualmente evidentes os muitos cuidados tomados pela grande maioria dos desviantes no sentido de manter ocultas as crenças e rituais que pudessem despertar a repressão da justiça civil, episcopal ou inquisitorial (MOTT, 1997, p. 202).

Talvez, uma das grandes diferenças entre o Brasil Colonial e a França de Rossiaud é a formação do espaço público; no Brasil, as práticas religiosas, até mesmo católicas, eram privadas; aconteciam nas paróquias familiares. Assim, as divergências heterodoxas também se davam e um âmbito privado, com cuidado para não sofrer nenhuma penalidade legal da inquisição – apesar de muitos padres, inclusive, praticarem heterodoxia, ou fazerem vista grossa para a situação -. Portanto, o que concluímos? Existiam lugares para a heterodoxia leiga, sem coerção; a Igreja Católica sabia da existência dessas práticas, mas a estratégia não era a perseguição ou repressão sistêmica, mas sim, a determinação de espaços.

Outra informação que aparenta ser útil para nossa reflexão, presente em Mott, é o relato do cotidiano dos residentes do Colégio da Bahia, jesuíta, que funcionou em Salvador no século XVI até o XVIII:

Na *Carta Anual* da Companhia de Jesus de 1552, dava-se conta que “duas ou três vezes na semana os alunos do Colégio da Bahia se disciplinam, cingem-se os rins com cilícios aspérrimos, muitos dedicam em suas casas ou em nosso templo duas horas inteiras à oração e andam com tal modéstia nos olhos e em os rostos, que mais que meninos, parecem religiosos (MOTT, 1997, p, 172).

“Mais que meninos, parecem religiosos”: o ato da autodisciplina, da autoflagelação, da penitência, não era comum entre os leigos, entre os discentes dos Colégios Jesuítas. Isso demanda a aceitação da fé católica, da ética católica. Jabor não se flagelava pela fé, muito menos Juarez. Apesar de faltar fontes, para esta pesquisa, para avaliarmos o cotidiano do Colégio Santo Inácio na metade do século XX, pode-se concluir que o relato de Jabor não é simétrico com o a forma de operação da repressão e disciplina católica para leigos, como vimos em Roussiaud e Mott. Outro aspecto de distinção é a dimensão interna dos Colégios Jesuítas: não se esperava que os jovens estudantes se comportassem como ascetas. Por que, então, no século XX, esperar-se-ia esse comportamento inquisitorial dos padres em relação aos estudantes? Jabor não disserta sobre o assunto, porém, isso levanta suspeitas para sua forma de representação do cotidiano escolar/religioso.

Waleska Krupskaia, portanto, é encontrada enquanto Juarez buscava saciar seu prazer juvenil, fugindo da repressão, estritamente sexual, do Colégio Santo Inácio; e, sabendo que estava fazendo algo moralmente reprovável, ao presenciar a morte da prostituta, se angustia, traumatiza-se, encorajando seu caráter, aprofundando suas defesas, baseado sem uma formação escolar/religiosa capitalista e católica, metaforicamente integralista e industrial. Aprende que tomar a liberdade para se satisfazer é errado; a morte de Krupskaia só serve para contrastar a sua regulação, que, assustado por agir por si só, se apegava, em um momento instável, ao seu caráter, ao seu mecanismo de defesa, deixando a moral que lhe educava o regular.

Apesar do Colégio Santo Inácio ser uma incógnita em seu cotidiano, apenas por meio de seu regulamento, ele poderia construir um caráter neurótico? Sim. É nítida a dimensão moral das atividades do educandário; porém, os seres humanos não são passivos, eles reelaboram, criticam o que subjetivam. E é por isso que, sozinhos, a escola e religião não dariam conta de construir cidadãos dóceis, como se tem por objetivo no colégio: a devoção aos interesses familiares, dos pais, é central; isso gera a perda de autonomia necessária para regulação externa do sujeito, abrindo-o para moral do colégio, historicamente construída, edificando o caráter dos jovens.

Para Wilhelm Reich (1975), a regulação, a moral, do caráter neurótico, que constrói sujeitos passivos, dependentes, impotentes, insatisfeitos, se dá através de um trabalho de

articulação entre instituições, que orbitam em torno de uma ideologia comum – capitalista –, para construir o domínio dos corpos; a religião, a escola e, principalmente, a família são fundamentais para construção do conservadorismo do sistema.

Bruna Lombardi, em seu programa *Gente de Expressão* (1991), da Rede Manchete, entrevistou o psicoterapeuta, reichiano, José Ângelo Gaiarsa⁴¹ e questionou: “Quais são os problemas mais comuns que a família inflige ao ser humano?” (GENTE, 2018, 00’ 43” – 00’ 46”):

A obrigatoriedade de um convívio muito estreito e muito frequente. Isso é possível em qualquer lugar e a qualquer título. Eu quero dizer que: mesmo se você tiver uma equipe de trabalho pequena [...]; você vai num escritório, onde trabalham seis pessoas, sempre aquelas, daí em 1 mês você tem quase todas as encrencas da família lá também. É impossível viver bem com quatro, cinco, pessoas num apartamento vendo cada um todo dia de manhã, de tarde, de noite, dormindo junto, comendo junto, falando sempre as mesmas coisas (GENTE, 2018, 00’ 46” – 01’ 18”).

Lombardi aprofunda: “[...] o quê que você solucionaria dessa família?” (GENTE, 2018, 1’ 40” – 1’ 43”); Gaiarsa responde:

Quanto mais puderem se separar, se afastar, melhor. [...] Criança humana nasce precisando de alguém do lado, se não morre. Família é o jeito que cada sociedade arrumou pra cuidar da criança humana que, durante três, quatro, anos não consegue sobreviver. Esta é a minha definição biológica, funcional e social de Família. Ela é indestrutível. Alguma forma de Família precisa [...]. Quando eu digo “sair”, não é sair de uma vez. Uma criança de dois anos você não vai pôr na rua, mas você pode pôr num maternal. Então ela vai passar várias horas por dia lá. O de cinco anos desce no condomínio; o adolescente vai encontrar os amigos. E se encontram às vezes, um pouco, por que na maior parte do tempo cada um estaria fazendo o que é do seu agrado. Isto poderia harmonizar muito a Família: se ela não se obriga-se a ficar muito junta (GENTE, 2018, 01’ 44” – 02’ 51”).

“Mas o quê que obriga?” (GENTE, 2018, 02’ 51” – 02’ 52”):

O medo e a segurança [...], uma falsa noção de segurança, de que aqui em casa tudo é seguro. Mentira. Não existe nenhum lugar mais perigoso pra uma criança do que o lar. E nenhum ser mais perigoso pra criança, do que a mãe. [...] A função dela é socializar seus filhos; é gerar filhos. Ela é a principal das funcionárias públicas. Função social delas é: gerar filhos, modelar o comportamento deles, pra que eles estejam adaptados a esse mundo. O que quer dizer isso? Os filhos homens vão ser preparados pra serem outros machos subdesenvolvidos, como a maioria; e as moças vão ser preparadas para ser outra boa mãe, como a mãe é (GENTE, 2018, 02’ 57” – 03’ 46”).

⁴¹ Autor das obras *Sexo, Reich e Eu* (1985), *A Família de que se Fala e a Família de que se Sofre* (1986), *Poder e Prazer* (1986), dentre outras.

“Se você deixa o teu filho ser o que ele é, ele pode te surpreender e ser o que você não sabe. E é isso que assusta a mãe?” (GENTE, 2018, 03’ 53” – 03’ 46”).

Com toda certeza. E ela faz tudo que pode para pô-lo no chamado “bom caminho”. Note o seguinte, é uma coisa que também não é falada: a educação ficou tão misturada com bons conselhos, que muitas vezes não tem pé nem cabeça, que ninguém percebe que a educação consiste em dizer “não”, em limitar movimentos. O que a criança mais ouve no mundo é “não”. Qualquer gesto, qualquer esboço, qualquer movimento é: “não”, “não”, “não”, “não”, “não”, “não”. Conclusão de grandes homens, uma frase terrível, hein? Diz ela: todos nós nascemos gênios, a educação nos torna incrivelmente mediocres. Ó: estreita, apertada. Quadradinho, bonzinho. [...] há variação nas pessoas, há. Alguma variação é inegável. Mas note o seguinte: este é o dado que me pôs na pista de todas as minhas ideias: toda a psicoterapia demonstra que o seu destino é traçado nos cinco primeiros anos da vida; esse é que é o negócio, e aí a mãe é 90% da influência. Todas as escolas de psicoterapia, veja, todas as escolas começando pelo mestre Freud, dizem o seguinte: toda neurose começa no lar, antes dos cinco anos de idade, quase sempre por influência materna. A mãe é a repressora oficial do sistema. A obrigação dela é reprimir (GENTE, 2018, 03’ 46” – 05’ 43”).

“Mas ela poderia também incentivar, ela pode também estimular, entusiasmar, não pode?” (GENTE, 2018, 05’ 45” – 05’ 53”): “Poder ela pode e filhos que tem uma mãe assim que agradeçam aos deuses, por que a maioria não é muito assim: [...] medo de ser diferente, de ser criticada, de ser tida como uma má mãe” (GENTE, 2018, 05’ 53” – 06’ 08”).

Não pretendo, aqui, buscar validar, ou não, as análises de Gaiarsa. Entretanto, gostaria de chamar atenção um elemento central da construção do caráter neurótico, a partir da Família, que o psicoterapeuta destaca: a frequência constante de coerções morais, construídas, por meio da figura materna, diametralmente ligada com os tipos de ideologia ao qual a mãe concorda que a prole deva ser criada.

Imaginemos a seguinte situação: um jovem, estudante do Colégio Santo Inácio, que tem disciplina rigorosa, que segue a moral católica e capitalista moderna, legalista, que controla, até mesmo, os corpos, militarmente. Ele vai até a escola, depois, volta para casa, distante daquele espaço repressivo, ele encontra sua família que, por sua vez, também é militar e católica, inclusive, sua mãe faz parte da Doutrina de Solidariedade Cristã (Solidarismo), ligado ao IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), divulgando a ideologia similar à da sua escola, só que utilitária, advinda do projeto do Brasil Real. O que esse jovem não tem? Espaço. Dentro da tríade das instituições formadoras do caráter neurótico – família, escola e religião -, o jovem tem contato, frequente, com a mesma ideologia expressa em diferentes formas, mas ligada à mesma fonte ideológica moral, católica/capitalista, que o estreita.

Esse jovem não terá a distância, que Gaiarsa debate, da frequência, das formas de estreitar dizendo “não”. Aí ele pode ir buscar na rua, algum prazeroso “sim”, do pipoqueiro ou do avô; aí, ao ir no Mangue, presencia um assassinato – o trauma não precisa ser tão violento, como ver alguém morrer – nem todo mundo que vê uma pessoa morrer tem um caráter neurótico, não é essa a condicionante; o que frustra, aqui, é agir de forma autônoma e ter suas expectativas fortemente frustradas, levando ao isolamento, distanciamento, do mundo, apego ao “bom caminho” da regulação ideológica moral externa - seu breve lapso de coragem se desfaz: culpa o pipoqueiro, culpa o avô, culpa da esposa, culpa o outro por levá-lo à destruição de sua felicidade -.

Quando a restrição, a defesa, o excesso de “nãos”, frequente, com ausência de espaço, se torna excedente, o caráter se encoraja, restringindo a mobilidade do corpo para o pulsar da energia libidinal, sexual, levando a angustia, estase energética, e a culpa, por sentir a energia em si, tornando o sujeito incapaz de satisfazer seus desejos, fazendo com que o ele desenvolva um caráter neurótico, se apegando à moral que o esconde das adversidades que excitam seu mecanismo de defesa, tornando-se conservador, pois não consegue se livrar da sua condução de “nãos”, da sua razão moral que o faz mover-se na vida, gerando uma ação social baseada no Medo da responsabilidade e liberdade (REICH, 1988).

Juarez é esse jovem?

Há, no longa, poucas informações sobre a família de origem de Juarez. Na cena “É assim que você paga?”, do primeiro ato, Elvira tenta seduzir Juarez enquanto ele ouvia seu canto Xavante; a conversa toma um rumo de remédios e doenças:

Elvira: Amanhã eu vou visitar a tia Vitória lá no hospital, coitada; ela tá vai não vai. Se você visse a dificuldade que ela tem para fazer cocô.

Juarez: Tá com as fezes pastosas, é?

Elvira: Não sei; sei lá. O câncer tá comendo tudo. Ela evacua umas placas negras. Dói, coitada, dói. Tá um palitinho assim (*levanta o dedo mindinho*).

Juarez: O tio Ozório também, sabe... eu até fui fazer uma visita à ele; tio Ozório está terrível, com espasmos encima de espasmos. (TUDO, 2006, 18' 09" – 18' 45").

Esse é o único trecho que Juarez fala da família em que foi criado. Há diversas possibilidades de explicação da origem do câncer e de seus efeitos psicossomáticos: uma delas é o caráter neurótico, já que o Câncer é uma das doenças biopáticas, para Reich, que podem ser causadas devido à peste emocional (REICH, 1998); sendo os espasmos uma resposta somática ao encorajamento do aparelho psíquico, demonstrando uma estrutura

escolar/religiosa/familiar, ideologicamente articulada e frequente na formação moral do sujeito.

Esse pequeno trecho, por mais que possa ser associado a Reich, não é suficiente para sustentar os resultados sobre a família de Juarez construir um ambiente de caráter neurótico que poderia estar vinculado ao Catolicismo Capitalista Colonial do Brasil Real.

Outro momento da obra, no Prólogo, que pode ser válido para nossa incursão são os filmes caseiros da família de Jabor, inseridos como memórias de Juarez, lembrando de sua infância, após ver as notícias na televisão. As imagens mostram uma família de imigrantes, católica e feliz: a mãe brincando e educando os filhos, o pai os protegendo, os irmãos – uma menina e um menino –, se divertindo, *Halloween* e dias de missa. Os trechos se relacionam com catolicismo, família, imigração e dependência de práticas culturais estadunidenses. Esses seriam os elementos estruturantes da mente do personagem, que dariam lastro para seus fantasmas, o Integralista e Industrial, o catolicismo/capitalismo e sua relação colonial com o estrangeiro.

Por que Juarez se lembra disso ao ver a televisão? O que ele assistia? Apesar do aparelho, a princípio, estar em calibragem, o único programa que aparece em *Tudo Bem é Amaral Netto – O Repórter*, na cena “Pororoca”, do primeiro ato:

Narrador: Na foz, dentro da foz, vai acompanhando a margem, com a gravação do [...]. Lá vem a pororoca do Araguari, contendo [...], e as ondas vão crescendo, vão aumentando, ao chegar na voz, elas vão se multiplicar e invadir o [...] olha: agora ela tá entrando na praia, tá entrando na praia, vocês começam a vê-la começar a invadir a terra (TUDO, 2006, 31’ 04” – 31’ 30”).

Para além dos vídeos e narração, surge, na tela, uma citação de Veiga Cabral: “Num rugido surge, lúgubre, arrastando florestas, entra pelo Araguari com um salteador, roubando árvores e barrancas” (TUDO, 2006, 31’13” – 31’17”).

O que é a Pororoca do Araguari? Por que Amaral Netto está fazendo uma reportagem sobre esse fenômeno?

Pororoca é um “[...] fenômeno natural produzido pelo encontro das correntes fluviais com a maré do Oceano Atlântico” (MESQUITA, 2020), gerando um confronto entre rio e mar, que culminava em uma onda. No caso da pororoca do Rio Araguari, no Amapá, se estendia por longos espaços de terra; como diz o narrador: a onda crescia, “invadia” a terra e levava tudo com ela, como diz Cabral.

Entretanto, a representação desse fenômeno era ideológica e melodramática (KRAUSE, 2013). Segundo Kátia Iracema Krause, Netto dramatizava um projeto de

integração, da Rede Globo de televisão, que era afinado ao projeto de redescobrimto nacional, através do “Milagre” Econômico, da Ditadura Civil-Militar – representante do Brasil Real por meio de um projeto de capitalismo selvagem e plutocrático, de uma religião católica utilitária (MELLO; NOVAIS, 2007):

Em sua parcialidade, o programa expunha sua franca identificação com os valores representados pelo regime. Os filmes tinham como denominador comum a otimista apresentação das soluções encontradas por setores da sociedade e pelo governo no sentido de desenvolvimento e da construção de um *novo* Brasil. Um *Brasil grande*, feito por brasileiros para brasileiros, como Amaral gostava de enfatizar. Além disso, é muito difícil desvincular a pessoa do jornalista e político Amaral Netto do programa *Amaral Netto, o Repórter*. Embora tivesse roteiros e extensas pesquisas prévias, a atuação e improvisação de Amaral pautavam intensamente as reportagens. Não chega a causar surpresa vê-lo incluir eventuais comentários sobre sua atuação como deputado ou, espontaneamente, comparar ou elogiar as realizações do governo federal, dos militares, dos empresários, ou de setores em cujas práticas identificasse um movimento no sentido de desenvolvimento do país (KRAUSE, 2013, p. 13).

Juarez estava com Medo de sua liberdade, de seu destino na abertura, culpando-se e angustiando-se, como vimos na relação do conflito entre seus Fantasma: as coisas acabaram mal quando ele decidiu agir por conta própria, seu amor foi assassinado, Waleska Krupskaia morreu. Tal dilema é expresso, didaticamente, na Figura 22 - onde vemos Juarez, boquiaberto, na primeira camada e, ao fundo, uma prostituta nua, similar à posição de Waleska na Figura 21.

Figura 22 - Para onde ir?



Fonte: TUDO, 2006, 31'20”.

E se ele agir, deixando de lado seus valores católicos/capitalistas/coloniais em um caráter neurótico e a pororoca dos trabalhadores miseráveis invadir, fazendo uma revolução,

mudando sua vida para sempre. A velocidade da narração, o suspense da música, a invasão incontrolável, aponta: a natureza precisa ser contida, regulada. Juarez não pode fazer a vontade de seu Poeta, ele deve conservar sua integridade, ser um agente do Brasil Real, por mais que se sinta abandonado pelo Governo Ernesto Geisel, não pode cometer o mesmo erro de fugir para o Mangue.

Nesse sentido, Juarez assiste a uma propaganda ideológica que estimula e reatualiza sua formação Católica, Capitalista e Colonial, agravando sua repressão sexual, fazendo-o lembrar da sua infância católica, familiar, imigrante e deslumbrada com a cultura estadunidense: uma mentalidade colonizada, que advém de um projeto plutocrático de administração patriótica da nação brasileira, que o personagem aprendeu a obedecer; e continuará obedecendo no processo de abertura política.

É por isso que a nova geração dessa classe média, ou seja, os filhos de Juarez, apesar de atritos com o patriarca em torno de seu nacionalismo - que é abandonado no terceiro ato -, se unem para apoiar Bill Thompson de uma forma individualista e capitalista, sem se preocupar com o outro, apenas com si próprio: fruto da vida doméstica e dos valores herdados do casal Barata.

Zé Roberto, por exemplo, apesar de não adorar os símbolos nacionais, como o pai, luta para manter o estilo de vida de sua classe média, através de uma tecnocracia agressiva, passando por cima de quem precisar, justificando o que for necessário para fazer a união entre o trabalho e o capital, como o mesmo diz:

Que isso, cara, eu não sei contar piada não. Toninho! Te derrubei? Quem que te derrubou, Toninho? Te derrubei? Fala sério! Falei pra você: eu sou legal com todo mundo, todo mundo tem que ser legal comigo, certo? Agora: neguinho atravessa na minha frente eu atropelo (TUDO, 2006, 51' 14" – 51' 39").

O mesmo serve para Vera Lúcia, onde o individualismo é tanto que não consegue nem perceber quando alguém está relacionando-se com ela de uma forma nociva, vivendo para agradar, a qualquer custo, o bom marido que lhe dará uma vida “digna” no capitalismo:

Mãnhê! Mãnhê! Tropeçando no que, mãe? Tá vendo não que eu tô bêbada, é? Eu tô de porre, mãe. Me entupiram de Whisky até aqui, mãe. O Marianinho... o Marianinho... o Marianinho me largou, me esqueceram na boate. Me esqueceram lá, mãe! Eu sou cega que nem você! Quando eu penso naquela desgraçada da Neide, mãe! Aquela diaba da Neide! Ela falava que dava maior força pra eu namorar o Marianinho; que eu que era mulher pra ele, confidente, o cacete! Me esqueceram lá, foram pro Rio das Ostras, mãe. Eu que paguei a boate, gastei o dinheiro... vim pra cá assim, com essa roupa, de ônibus. Mãe, eu botei o sutiã que ela falou, que tinha que ser o negócio da rendinha, furadinho; a calcinha que ela falou, de dezenove e oitenta, eu comprei hoje de manhã pra impressionar o Marianinho, mãnhê. [...] E a operação,

que eu fiz no mês passado, quisto... Eu que sei. Quisto é o cacete! Só tem cafajeste nesse país? Tá louca? (TUDO, 2006, 24' 27" – 26' 50")

As únicas preocupações dos filhos de Juarez são com a escalada social, selvagem, com a devoção do capital, à multinacional, sendo autoritários, em uma ferramenta corporativa, sem nacionalismos. Se há catolicismo, aqui, ele assume a epitome do utilitarismo, sendo, meramente, ornamental, até mesmo, dispensável.

Concluo, portanto, que nos falta informações sobre a família de Juarez, entretanto, há como deduzirmos alguns elementos. Se a formação do patriarca se deu no âmbito do Colégio Santo Inácio, compondo aspectos institucionais escolares e religiosos, construindo uma ideologia moral católica e capitalista, deduzo que sua família transformou a religião em utilitária e o capitalismo em ética, pois, as lembranças da composição do mecanismo de defesa do caráter neurótico do personagem são disparadas pelo programa de *Amaral Netto – O Repórter*, ou seja, pela atualização de um projeto de Brasil Real, selvagem, plutocrático e colonial, na Ditadura Civil-Militar, fazendo-o lembrar do que poderia acontecer se ele agisse em liberdade, satisfazendo sua sexualidade, seguindo o Poeta: era melhor se manter junto do Integralista e do Industrial, seguindo a angústia e a culpa, com medo, sem trocar de canal. Sendo o patriarca um conservador, outra circunscrição de sua formação está na própria educação de seus filhos, que não demonstram ser católicos, porém, vem de uma família católica, e potencializam, veementemente, os valores capitalistas acima de tudo com o objetivo individualista de escalada social e manutenção do simulacro de estilo de vida da classe média, emulando o desejo de ser como os donos do capital, da *Declair*, distantes da solidariedade legalista do Colégio Santo Inácio.

Logo, quando o Governo Ernesto Geisel negligencia a classe média, deixa-a à deriva para lidar com os problemas financeiros da decomposição do “Milagre” Econômico, Juarez terá que agir por conta própria, mas para onde ir na abertura política? Quais os parâmetros para seguir? Ele deve continuar a ouvir o Integralista e o Industrial, a seguir o projeto do Catolicismo Capitalista Colonial, mantendo a estrutura de sua família? Tentado agir de uma forma que lhe satisfaça, passa a ouvir o Poeta, o que traz à tona seu trauma do assassinato de Waleska Krupskaia, deixando-o com Medo de mover-se livremente, fazendo seu mecanismo de defesa lhe proteger, mantendo-o na linha: conserva-se a dependência do outro, do estrangeiro, o futuro do capitalismo selvagem por meio do catolicismo e família, mantendo o projeto colonial da “religião utilitária” seguindo os ensinamentos do Colégio Santo Inácio: ser dócil e fiel à tradição familiar, dotada da ideologia do Brasil Real, que é Católico, Capitalista e Colonial.

4.3 Angústia, Culpa e Medo

O Capítulo 3 teve como intuito investigar a causa do comportamento conservador de parcela da classe média brasileira durante a abertura política, decomposição do “Milagre” Econômico e negligência do Governo Ernesto Geisel com o universo doméstico do país durante a Crise Petrolífera Mundial (1973-1979). Para isso, mergulhamos, por uma perspectiva reichiana, no aparelho psíquico do protagonista do longa, Juarez Ramos Barata, que é modulado por um caráter neurótico, refletindo sobre os recursos ficcionais, tropos psicossociais, que ligam a relação entre o Integralista, Industrial e o Poeta, nos levando a problematizar o trauma do patriarca: Waleska Krupskaia.

No primeiro subcapítulo, concluiu-se que os ataques do Integralista ao Industrial e Poeta, culminando no assassinato de Pedro Penteadado, revelam um estado de Angústia e Culpa do protagonista, que está insatisfeito, pois não consegue pulsar sua sexualidade de forma plena e autorregulada, sendo moralmente oprimido sua base católica/capitalista, em um projeto de religião utilitária, de raiz Colonial, em uma ética regida pelo capital. Entretanto, diante da conjuntura, o que esse quadro psicológico impacta na ação social do personagem?

Ele sente Medo, é isso que identificamos no subcapítulo 2. Os vestígios de Waleska Krupskaia nos levam ao Colégio Santo Inácio, onde o protagonista pode ter se formado e, ao presenciar o assassinato da prostituta, em seu momento de escolha autorregulada, se traumatiza, apegando-se de forma intensa à moralidade católica e capitalista que lhe era ensinada em uma perspectiva legalista. Porém, por si só, essa instituição não consegue transformar o caráter de alguém em neurótico, é necessário ter uma frequência ideológica estável, como destacado por Gaiarsa, diminuindo os espaços de distanciamento do sujeito da moral que lhe é imposta, por isso, a família, segundo Reich, é fundamental.

Tudo Bem não representa a família de Juarez, porém, através de alguns trechos, mais escassos que os referentes à Waleska Krupskaia, conseguimos traçar, por meio das filmagens da família de Jabor, conversa entre Juarez e Elvira, o programa *Amaral Netto – O Repórter* e os filhos do patriarca, uma ideologia ligada a um projeto insolidário, individualista, que preza pelo capitalismo selvagem (MELLO; NOVAIS, 2007), pela plutocracia, que é erigido no Brasil Real (GOMES, 2007), patriótico, caudilho, levando-nos a deduzir que a família Barata também comungava do projeto Católico Capitalista Colonial.

Juarez, portanto, abre mão do apoio à Ditadura Civil-Militar, deixando seus símbolos nacionais de lado, porém, mantém, em sua decisão, ritmada pela Angústia, Culpa e Medo, a conservação de um projeto de Brasil que se preserva a dependência do capital estrangeiro,

continuando uma estrutura que beneficia a Casa Grande, explora a Senzala, e deixa parte da classe média fascinada com a possibilidade de ir para Disneylândia viver um final feliz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante desta pesquisa, podemos concluir que a classe média brasileira, partindo do tema/objeto de pesquisa, como demonstrado no Capítulo 1, - **“É assim que você paga o meu sacrifício para manter a minha família esses anos todos?”: uma análise estrutural de *Tudo Bem*** -, é uma fatia da classe trabalhadora que difere de outros assalariados a partir da possibilidade de acesso aos bens de consumo, que são adquiridos por meio da renda que, por sua vez, dependem de diferentes formações culturais, sociais, políticas, econômicas, dentre outras, construindo a hierarquia do mundo empregatício.

Nesse sentido, a classe trabalhadora é um fractal e a classe média é a parcela desse universo que não apenas sobrevive, ou seja, existe, apesar das condições miseráveis, mas vive, existindo de uma forma confortável dentro da distinção exploradora e desigual da sociedade capitalista, apesar de não deter, de fato, o capital, gerando, portanto, um simulacro, uma ilusão, de que estão distantes dos trabalhadores, alimentando a continuidade do sistema.

Diante dessas condições, quando há uma crise financeira, esse simulacro desestabiliza, fazendo a miséria afogar os diversos espectros dos que antes se chamavam de classe média por meio da correção monetária. Como demonstrado no Capítulo 2 - **Das Recepções: investigação da historicidade de *Tudo Bem*** -, a conjuntura histórica que *Tudo Bem* dialoga é o momento da abertura política, no Governo Ernesto Geisel, e, simultaneamente, da Crise Petrolífera Mundial (1973-1979), onde o Estado Ditatorial opta, por meio da sua ferramenta legal, em dar continuidade ao II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), que privilegia o pagamento de capitais estrangeiros, equilibrando a Balança de Pagamentos (BP), negligenciando a economia da nação - alimentando, inocuamente, indústrias de base tradicionais e de capitais pesados, estagnando uma possível saída para a situação precária da população, que tinha um respiro efêmero de renda para sobreviver -, deixando a classe média abandonada na ressaca de miséria do “Milagre” Econômico.

O filme de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran, então, é uma interpretação para essa situação e, por meio de uma família de classe média, que vive em Copacabana, um símbolo do simulacro capitalista nacional, busca problematizar, de forma descontextualizada, qual seria a ação social de parte do grupo. Eles deixam de apoiar o nacional, a Ditadura Civil-Militar, para exaltar o capital estrangeiro de novas indústrias, mantendo a dependência econômica do país, como concluímos após termos em mente os resultados do Capítulo 1 e do Capítulo 2. A primeira pergunta do problema da pesquisa estava respondida: qual é a forma do comportamento dessa classe média nessa situação? Conservador.

Tudo Bem não trata de uma classe média que optaria por uma revolta ou revolução, que tem consciência do espaço que ocupa na sociedade, desmistificando suas ilusões, mas sim, que optou por deixar de apoiar um governo que, anteriormente, sustentou para manter sua vivência em seu simulacro. Por isso que, ao compararmos o Brasil que os criadores observam em 1977 e o Brasil de 2020, com a ascensão do Governo Jair Messias Bolsonaro, conseguimos ver pontos de contato, já que, em ambas as situações, após um período de ascensão social – “Milagre” Econômico/Governo Luís Inácio Lula da Silva - veio a crise financeira - da Crise Petrolífera Mundial (1973-1979)/Crise Financeira Mundial de 2007-2008 -, corroendo o poder de consumo dos trabalhadores, fazendo com que determinados setores da classe média se comportassem de maneira conservadora, pedindo Golpe Civil-Militar, como feito em 1964, ligando-se à um projeto de país vinculado ao Brasil Real, ou seja, católico, utilitário, capitalista e patriótico, manifesto através da força simbólica de Bolsonaro: as forças nacionais, legalistas e solidárias não estavam no horizonte do processo, assim como acontece no aparelho psíquico de Juarez.

Dado, então, a linguagem lacunar e decontextualizadora da obra, metafórica, seria impossível não me apropriar dela para pensar meu tempo presente, realizando um importante questionamento para *Tudo Bem*: qual é a causa do comportamento conservador de parcela da classe média brasileira? A resposta se deu ao, após historicizarmos o longa, destrincharmos seus recursos ficcionais, ou seja, os tropos psicossociais da coesão da narrativa, utilizando a teoria de Wilhelm Reich para interpreta-los.

Angústia, Culpa e Medo, esses são os afetos do conservadorismo – representados através do Integralista, do Industrial e do Poeta -, destacados no Capítulo 3 - **Afetos do conservadorismo: a psicologia social de Juarez Ramos Barata** -, aquilo que a faz conservar sua dimensão ideológico, formativa e moral. Incapaz de se satisfazer, angustiando-se e culpando-se, dado um trauma do passado – o assassinato de Waleska Krupskaia -, Juarez Ramos Barata tem medo de agir por conta própria, livremente, então se atém a moral pátria em que foi criado, ao seu caráter – neurótico - que orientou sua vida: católica e capitalista, a partir de espírito do projeto de Brasil dos vencedores: um Catolicismo Capitalista Colonial, utilitário, selvagem e plutocrático. É isso que Juarez conserva: a estrutura exploradora da sociedade brasileira, que, ironicamente, é a causa dos problemas socioeconômicos da nação.

Mas, o que faz com que Juarez, por mais que detenha essa ideologia, tenha esses afetos, possua um caráter neurótico, que influa, fortemente, no funcionamento de seu aparelho psíquico, impactado suas ações sociais? *Tudo Bem* não nos confere uma resposta direta, afinal, para isso, seria necessário sair dos limites do apartamento da Família Barata,

entretanto, por meio da teoria reichiana e alguns vestígios diegéticos, compreendemos que a ausência de espaço em sua formação, construindo um atentado frequente da ideologia vencedora à sua mente, através da escola, religião e família, arquiteta uma espécie de panóptico, encorajando-o. Deduzimos, então, que a causa dos afetos e estrutura psíquica que causam o comportamento conservador dessa classe média está em sua formação interinstitucional coordenada, amparada pela tríade família/escola/religião - rememorada, no longa, pelo entretenimento melodramático - que tanto lhes distingue de outros trabalhadores.

Portanto, tendo como base essa síntese dos resultados desta dissertação, avalio que o problema de pesquisa foi respondido e os objetivos foram atingidos, já que, na busca por uma interpretação histórica original dos recursos ficcionais de *Tudo Bem*, nosso tema/objeto, a ferramenta teórico-metodológica da Estética da Recepção, na esteira do que foi debatido por Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, nos permitiu colocar a análise estrutural da obra – organizada, no Capítulo 1, por Erich Auerbach e Aristóteles -, na luz de seu tempo – organizada, no Capítulo 2, por meio de Ramos, Charles V. Langlois e Charles Seignobos -, evitando anacronismos ao interpretarmos os recursos ficcionais, os tropos psicossociais – fundamentados por Wilhelm Reich -, do filme – organizada, no Capítulo 3, por meio de Maria Rita Kehl e Hayden White -, nos auxiliando a fazer uma incursão crítica ao passado, investigando historicamente o segmento conservador da classe média brasileira a partir da relação entre História-Cinema.

BIBLIOGRAFIAS

ALBERTINI, Paulo. Reich discorda de Freud: uma crítica ao “mal-estar na cultura”. *In*: ALBERTINI, Paulo (Org.). **Reich em diálogo com Freud**: estudos sobre psicoterapia, educação e cultura. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005, p. 11-39.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUTRAN, Arthur. Desassombrar os mitos. *In*: MARGARIDO, Orlando; PINTO, Ivonete (Orgs.). **Bernardet 80**: impacto e influência no cinema brasileiro. Jundiaí: Paco, 2017. p. 155-165.

AZEVEDO, Thales de. **O Catolicismo no Brasil**: um campo para a pesquisa social. Salvador: Edufba, 2002.

BARBOSA, Jefferson Rodrigues. **Integralismo e ideologia autocrática chauvinista regressiva**: crítica aos herdeiros dos sigma. 2012. 717 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/101002>. Acesso em: 15 jul. 2021.

BENTHAM, Jeremy. **Uma introdução aos princípios da moral e da legislação**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

BERTONHA, João Fábio. **O Antifascismo socialista italiano em São Paulo nos anos 20 e 30**. 1993. 223 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281403>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BRASIL, José Umbelino de Sousa Pinheiro. **As críticas do jovem Glauber**: Bahia 1956/1963. 2007. 196 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12933>. Acesso em: 02 jul. 2021.

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.

CALIL, Carlos Augusto. Professor de Cinema. *In*: LUNARDELLI, Fatimarlei; PINTO, Ivonete; SILVA, Humberto Pereira da (Orgs.). **Ismail Xavier**: um pensador do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 20-25.

CAPELO, Verônica de Araújo. **O Leviatã e os Jesuítas**: uma análise das regras disciplinares do Colégio Santo Inácio no quadro institucional do Estado-Novo (1937-1945). 1982. 466 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1982. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9342>. Acesso em: 12 jun. 2021.

CARVALHO, Aloysio Castelo de. **Liberalização e tutela militar: o governo Geisel**. Rio de Janeiro: Consequência, 2019.

CASTRO, Lavinia Barros. Privatização, abertura e desindexação: a primeira metade dos anos 90 (1990-1994). In: CASTRO, Lavinia Barros de *et al.* (Orgs.). **Economia brasileira contemporânea (1945-2015)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016. p. 131-164.

CASTRO, Ronaldo Oliveira de. Em busca dos fundamentos: Auerbach como uma das fontes da crítica literária no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 23, n. 67, p. 173-177, jun. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000200015>. Acesso em: 05 ago. 2021.

CAVALIÉRI, Ana Maria Villela. **Cultura de massas e criatividade artística no Brasil da abertura política**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/FGV_3c55b3cbb9f8246360a85706e787dd00. Acesso em: 17 jul. 2021.

COIMBRA, Cecília M. B. Desenvolvimento sociocultural e político (anos 60-80) e meios psicoterápicos. In: CIORNAI, Selma (Org.). **25 anos depois: gestalt-terapia, psicodrama e terapias neo-reichianas no Brasil**. São Paulo: Ágora, 1995. p. 53-63.

DOSSE, François. Os inovadores. In: DOSSE, François. **A história em migalhas**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1992. p. 71-83.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado - ação política, poder e golpe de classes**. Petrópolis: Vozes, 1981.

FAVRE, Regina. Terapias neo-reichianas. In: CIORNAI, Selma (Org.). **25 anos depois: gestalt-terapia, psicodrama e terapias neo-reichianas no Brasil**. São Paulo: Ágora, 1995. p. 41-51.

FERNANDES, Gabriel Marques. A vida urbana em Tudo Bem (Arnaldo Jabor, 1978): a figuração dos “operários” durante a decomposição do “milagre” econômico brasileiro. **Revista Cantareira**, [S. l.], n. 34, p. 179-189, 25 jan. 2021a.

FERNANDES, Gabriel Marques. **“Estamos em pleno mar!”: análise das continuidades representadas através do conflito geracional da classe média brasileira na composição alegórica 190 de Tudo Bem (Arnaldo Jabor, 1978)**. 2019. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26745>. Acesso em: 04 fev. 2021.

FERNANDES, Gabriel Marques. Pesquisa, Pânico e Pandemia: a *internet* como fundamento exclusivo do estado atual da arte. **Semina - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF**, Passo Fundo, v. 20, n. 2, p. 10-26, 24 ago. 2021b.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2019.

GARCIA, Estevão. **Leopoldo Serran: escrevendo imagens**. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2012.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

GENTE de expressão – Ângelo Gaiarsa. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (1 min 24 s). Publicado pelo canal Bruna Lombardi. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mB-ZjE1l_XI&t=422s. Acesso em: 25 jun. 2021.

GIAMBIAGI, Fabio. Fim de ciclo: o governo Dilma (2011-2015). In: CASTRO, Lavinia Barros de *et al.* (Orgs.). **Economia brasileira contemporânea (1945-2015)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016. p. 239-275.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 489-558.

GONÇALO, Pablo. Quando a literatura se faz imagem: alegoria e olhar na obra de Ismail Xavier. In: LUNARDELLI, Fatimarlei; PINTO, Ivonete; SILVA, Humberto Pereira da (Orgs.). **Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 58-71.

HERMANN, Jennifer. Auge e declínio do modelo de crescimento com Endividamento: o II PND e a crise da dívida externa. In: CASTRO, Lavinia Barros de *et al.* (Orgs.). **Economia brasileira contemporânea (1945-2015)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016a. p. 73-95.

HERMANN, Jennifer. Reformas, endividamento externo e o “milagre” econômico (1964 - 1973). In: CASTRO, Lavinia Barros de *et al.* (Orgs.). **Economia brasileira contemporânea (1945-2015)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016b. p. 49-72.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: ITAÚ Cultural. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 31-37.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

KOBS, Verônica Daniel. **Brasil: nas melhores lojas do ramo**, em livro e DVD. 2009. 576 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/20910?show=full>. Acesso em: 02 fev. 2021.

KRAUSE, Katia Iracema. Amaral Netto, o Repórter – O Brasil na televisão, de 1968 a 1983. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: [s. n.], 2013.

LANGLOIS, Charles V.; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos estudos históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.

LUNARDELLI, Fatimarlei; PINTO, Ivonete; SILVA, Humberto Pereira da. Introdução: o intelectual militante e o pensador antenado. *In*: LUNARDELLI, Fatimarlei; PINTO, Ivonete; SILVA, Humberto Pereira da (Orgs.). **Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 12-17.

MAMIGONIAN, Armen. O Processo de Industrialização em São Paulo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 50, p. 83-99, 1976.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. *In*: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 559-658.

MENDONÇA, A. G. O protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas. **Revista USP**, São Paulo, n. 67, p. 48-67, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13455>. Acesso em: 03 nov. 2021.

MENEZES, R. C. Uma visita ao catolicismo brasileiro contemporâneo: a bênção de Santo Antônio num convento carioca. **Revista USP**, São Paulo, n. 67, p. 24-35, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13453>. Acesso em: 03 nov. 2021.

MESQUITA, João Lara. Pororoca no rio Araguari não existe mais, uma triste notícia. **Estadão**, São Paulo, 28 out. 2020. Disponível em: <https://marsemfim.com.br/pororoca-nao-existe-mais/>. Acesso em: 23 jun. 2021.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre capela e o calundu. *In*: NOVAIS, Fernando A.; MELLO E SOUZA, Laura de (Orgs.). **História da vida privada no Brasil 1: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 155-220.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo**. São Paulo: Contexto, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas. *In*: LEBRUN, Gérard. **Friedrich Nietzsche – Obras Incompletas**. São Paulo: Abril, 1974. p. 61-89.

PAIM, Vicente (Org.). **Colégio Santo Inácio 1903-2003: uma história que começou com o primeiro colégio carioca**. Rio de Janeiro: Colégio Santo Inácio, 2004.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. **Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 124-141, 2012. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/3436>. Acesso em: 07 out. 2021.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. p. 05-31.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. **Revista Econômica do Nordeste**, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 411-424, 2009. Disponível em: <https://g20mais20.bnb.gov.br/revista/index.php/ren/article/view/367>. Acesso em: 22 out. 2021.

QUADROS, José Waldir de. **O “Milagre Brasileiro” e a expansão da Nova classe Média**. 1991. 234 f. Tese (Doutorado em Economia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285485>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, V. S.; OLIVEIRA, A. L. “Por Cristo luto; por Cristo vos conclamo”. Plínio Salgado e o catolicismo no Brasil: um casamento perfeito?. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 7-32, jun. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/22983>. Acesso em: 03 nov. 2021.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Glauber Rocha Ensaísta. **Revista de Males**, [S. l.], p. 321-340, jan./dez. 2011.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo: problemas econômicos-sexuais da energia biológica**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REICH, Wilhelm. **Análise do caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REICH, Wilhelm. **Psicologia de massas do fascismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RICOEUR, Paul. **Da interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

ROCHA, Glauber. ‘O Guarany’ e ‘Dom Casmurro’ ou a competição entre Iracema e Capitu pelo título de Misse Brazyl. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 set. 1976.

ROSSIAUD, Jacques. **A prostituição na idade média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SALDANHA, Alberto. **A UNE e o mito do poder jovem**. Maceió: EDUFAL, 2005.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151-173, 2011. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>. Acesso em: 07 out. 2021.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n. 3, p. 65-78, nov. 2008. Disponível em:

<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23146>. Acesso em: 07 out. 2021.

SENNA, Marta de. A Poética Romântica de Castro Alves. **Revista Scripta**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 222-237, 1998.

SILVA, Elis Angela da. **Castro Alves, o Poeta Romântico Social**. 2017. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - FAAT Faculdades, Atibaia, 2017. Disponível em: <http://186.251.225.226:8080/handle/123456789/70>. Acesso em: 11 set. 2021.

SORLIN, P. **Sociologie du cinema**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica**: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. 2014. 432 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16318>. Acesso em: 11 set. 2021.

SPERBER, George Bernard; SPERBER, Suzi Frankl. Introdução. *In*: AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. I-III.

THOMPSON, Edward Palmer. Educação e Experiência. *In*: THOMPSON, Edward Palmer. **Os românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 11-47.

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

VESCHI, Benjamin. Etimologia de Pátria. **Etimologia – Origem do Conceito**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://etimologia.com.br/patria/>. Acesso em: 23 jun. 2021.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. *In*: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994. p. 112-127.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WORDSWORTH, William. **The Prelude**. Reino Unido: Oxford University Press, 1805.

FONTES

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 fev. 2019.

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

A SUPREMA Felicidade. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Paramount Brazil, 2010 (125 min.).

ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. (Orgs.). Entrevista com o cineasta. *In*: ADES, Eduardo. **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007. p. 08-37.

ALVES, Castro. “**O Navio Negroiro**”. 1880. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CastroAlves/navionegroiro.htm>. Acesso em: 21 fev. 2019.

AMOR à primeira vista: Carnaval. Direção de Arnaldo Jabor. França: Telecip and Reteitalia, 1990 (26 min.).

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1976.

ANTONIO Delfim Netto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/personas/delfimNetto.html>. Acesso em: 07 out. 2021.

ARGENTI, Pedro Augusto Fontoura. “**Eu Te Amo**”: a representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor. 2010. 94 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/25613>.

ARNALDO Jabor fala sobre onda de protestos contra aumento nas tarifas de ônibus. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 min 37 s). Publicado pelo canal Joseph McCarthy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=luLzhtSYWC4>. Acesso em: 02 mar. 2021.

ARNALDO Jabor - 30/12/1991. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 h 29 min 34 s). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bO34O5WEWU>. Acesso em: 02 mar. 2021.

AUGUSTO, Sérgio. Vai Tudo Bem mesmo? **Jornal de Brasília**, Brasília, out. 1978.

AZEREDO, Ely. Tudo Bem, até certo ponto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, out. 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. Comentário sobre o recurso à metáfora e à alegoria no filme *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor, e no Cinema Novo em geral. **Cine Olho**, [S. l.], n. 5/6, jun./ago. 1979a.

BERNARDET, Jean-Claude. Jabor dá um espelho à classe média. **Última Hora**, Rio de Janeiro, mar. 1979b.

BERNARDET, Jean-Claude. Jabor retoma a briga: Tudo Bem. **Jean-Claude Bernardet**, Rio de Janeiro, dez. 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979c. p. 29-47.

BOSCO, Francisco. **A vítima tem sempre razão?** Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro. São Paulo: Todavia, 2017.

BRANCO, Ivo. Arnaldo Jabor - Parem de se lamentar!. **Folhetim**, Rio de Janeiro, mar. 1979.

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

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. **Encaminhamento nº 31.503 de abril de 1978**. Rio de Janeiro: Departamento de Polícia Federal, 1978. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0020007C00501>. Acesso em: 25 fev. 2019.

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

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 1.260 de abril de 1978**. Rio de Janeiro: Departamento de Polícia Federal, 1978. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?0020007C00301>. Acesso em: 25 fev. 2019.

BRASIL. Lei nº 2.024, de 17 de dezembro de 1908. Reforma a lei sobre fallencias. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 8633, 19 dez. 1908. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1900-1909/lei-2024-17-dezembro-1908-582169-publicacaooriginal-104926-pl.html>. Acesso em: 23 jun. 2021.

CAIXETA, Fernando; DUTRA, Francisco; FURQUIM, Gabriella. Falas de Bolsonaro e violência em ato antidemocrático geram repúdio. **Metrópoles**, Brasília, mai. 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/falas-de-bolsonaro-e-violencia-em-ato-antidemocratico-geram-amplo-repudio>. Acesso em: 13 maio 2020.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CIVITA, Victor. Apresentação. *In*: ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1976. p. III-XXIII.

DAHL, Gustavo. Histórico da Distribuição da Embrafilme. **Banco de Conteúdos Culturais**, Brasília, 2021. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/textos/760540>. Acesso em: 12 jun. 2020.

DONA Flor e seus dois maridos (Bruno Barreto, 1976). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (118 min). Publicado pelo canal Igor Leonardo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iWTxIa2fWDg>. Acesso em: 02 mar. 2021.

EICHBAUER, Hélio. Depoimento. In: ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Orgs.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007. p. 207-210.

ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: DUARTE, Adriane da Silva (Org.). **O Melhor do Teatro Grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 19-89.

EU Sei que vou te amar. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme); Sagitário Produções Cinematográficas Ltda., 1986 (105 min.).

EU Te Amo. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Flávia Filmes, 1981 (108 min.).

EWALD FILHO, Rubens. As contradições brasileiras povoam o bom filme de Jabor. **Estado de São Paulo**, São Paulo, mar. 1979.

FORUM Ambiental e Cinema: Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (22 min 01 s). Publicado pelo canal jornaldaimprensa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sbwZvWs3_Hg&t=1153s. Acesso em: 02 mar. 2021.

FURNIEL, Fernanda. **Policarpo e Juarez: duas trajetórias nacionalistas – de *Triste Fim à Tudo Bem***. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2006.

GARCIA, Tânia da Costa. Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 182-200, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/8803>. Acesso em: 05 nov. 2021.

GOETHE, J.W.V. **Fausto I**. São Paulo: Editora 34, 2014.

IRAJÁ, Victor. “A economia leva tempo para reagir”, diz Michel Temer sobre PIB. **Veja**, São Paulo, 04 mar. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/a-economia-leva-tempo-para-reagir-diz-michel-temer-sobre-pib/>. Acesso em: 13 maio 2020.

JABOR tenta a síntese do Brasil em *Tudo Bem*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, fev. 1979.

JABOR, Arnaldo. **A Invasão das Salsichas Gigantes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JABOR, Arnaldo. **Amigos Ouvintes**. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

JABOR, Arnaldo. Entrevista de Arnaldo Jabor. [Entrevista concedida para Roberto Gervitz e Sônia Maria de Freitas]. **Museu de Imagem e do Som**, São Paulo, 57 min., maio, 1990.

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

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

JACOB, Beth. A direção de arte e a construção de uma certa visualidade brasileira. *In*: BOUILLET, Rodrigo; BUTRUCÉ, Débora. **A Direção de Arte no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2017. p. 60-69.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. Beyond Cinema Novo. **Jump Cut**, [S. l.], n. 21, p. 13-18, nov. 1979.

LONGO, Ivan. Manifestações em Brasília e SP pedem intervenção militar. **Fórum**, Brasília, 28 mai. 2018. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/movimentos/manifestacoes-em-brasilia-e-sp-pedem-intervencao-militar/>. Acesso em: 13 maio 2020.

MACIEL, Alice; RUDNITZKI, Ethel. Com verba pública, publicitário do Aliança pelo Brasil, cuida de redes sociais de deputados que apoiam protestos antidemocráticos, **Publica**, Brasília, 08 maio 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/05/com-verba-publica-publicitario-do-alianca-pelo-brasil-cuida-de-redes-sociais-de-deputados-que-apoiam-protestos-antidemocraticos/>. Acesso em: 13 maio 2020.

MAIA vê aproximação de Bolsonaro com “Centrão” como algo positivo. **UOL**, São Paulo, 07 maio 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/07/maia-ve-aproximacao-de-bolsonaro-com-centrao-como-algo-positivo.htm>. Acesso em: 13 maio 2020.

MANIFESTAÇÃO pede impeachment de Dilma e intervenção militar. **O Tempo**, Belo Horizonte, 01 nov. 2014. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/manifestacao-pede-impeachment-de-dilma-e-intervencao-militar-1.941028>. Acesso em: 13 maio 2020.

MANIFESTAÇÕES contra Dilma ocorrem em todo os estados do Brasil. **G1**, São Paulo, 12 dez. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/12/manifestacoes-por-impeachment-de-dilma-sao-registradas-pelo-brasil.html>. Acesso em: 13 maio 2020.

MARCONI, Celso. Para Jabor “Tudo Bem” contrapõe mundos diferentes. *In*: MARCONI, Celso. **Super 8 e Outros – Cinema Brasileiro**: (Volume II). Recife: Bagaço, 2002. p. 355-357.

MELLO, Marcus. O País na Sala de Jantar. **Programadora Brasil**: central de acesso ao cinema brasileiro. 2007.

MOLIÈRE. **O Doente Imaginário**. São Paulo: Martin Claret, 2019.

MORAES, Malú (Org.). **Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro**: seminário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950 – 1980). São Paulo: Contexto, 2014.

O CASAMENTO. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Ventania Produções Cinematográficas Ltda.; Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.; Sagitário Produções Cinematográficas Ltda., 1975 (111 min.).

O CIRCO. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Itamarati; Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, 1965 (28 min.).

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 fev. 2019.

OPERA BUFFA. **Encyclopedia Britannica**. 2016. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/opera-buffa>. Acessado em: 22 out. 2021.

PERDIGÃO, Paulo. Tudo Bem, Brasil?. **O Globo**, Rio de Janeiro, ago. 1985.

PICELI, Garon. Arnaldo Jabor gravará filme em Foz do Iguaçu. **Click Foz**, Foz do Iguaçu, 04 mar. 2010. Disponível em: <https://www.clickfozdoiguacu.com.br/arnaldo-jabor-gravara-filme-em-foz-do-iguacu/>. Acesso em: 11 maio 2021.

PINDORAMA. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Kamera Filmes Ltda, 1971 (95 min.).

PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail. **Nelson Rodrigues e o Cinema**. São Paulo: Heco Produções, 2004.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Brasília: Ministério da Cultura; Fundação biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, Domínio Público, 2016.

ROCHA, Glauber. Tudo Bem – O Filme de Arnaldo Jabor. **Encontros Civilização Brasileira**, [S. l.], n. 3, p. 219-224, 1978.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

SALGADO, Plínio. **Manifesto-Programa da Ação Integralista Brasileira (AIB)**. 2019.

SERRAN, Leopoldo *et al.* Seminário de Roteiristas. [Preservação feita por] Carlos Alberto Pereira e Marco Antônio Feliz. **Museu de Imagem e do Som**, São Paulo, 12 dez. 1978. (191 min).

SERRAN, Leopoldo. Revólver de Brinquedo. In: SERRAN, Leopoldo. **Duas histórias para cinema**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: HELIODORA, Bárbara (trad.). **William Shakespeare: Teatro Completo – Volume I: Tragédias e Comédias Sombrias**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 349-511.

SHAKESPEARE, William. Ricardo III. In: HELIODORA, Bárbara (Trad.). **William Shakespeare: Teatro Completo – Volume III: Peças Históricas**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 1055-1207.

SILVA, Alberto da. **Genre et dictature dans le cinéma brésilien**: les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor. Paris: Editions Hispaniques, 2016.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: DUARTE, Adriane da Silva (Org.). **O Melhor do Teatro Grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 91-191.

STAM, Robert; XAVIER, Ismail. Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival. **Film Quartely**, [S. l.], p. 15-30, 1988.

TODA Nudez Será Castigada. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), 1972 (103 min.).

TRAJETÓRIA de Arnaldo Jabor. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (5 min 27 s). Publicado pelo canal vanderfantoni. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pp8VgOL2EZg>. Acesso em: 02 mar. 2021.

TUDO Bem (1978). A Palavra do Diretor. Direção de Oceano Vieira de Melo. Rio de Janeiro: Versátil Home Stúdio, 2006, (44 segs.).

TUDO Bem (1978). Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Embrafilme; Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978 (111 min.).

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

TUDO Bem. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Embrafilme; Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 2006 (111 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aAtFNRYeKII>. Acesso em: 25/02/2019.

URUBUS, papagaios e cruzeiros do sul. **O Globo**. Rio de Janeiro, mai. 1977.

VENTURA, Roberto. Roteiro enquanto texto. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 37, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga Coração**. Rio de Janeiro: Coleção Vianninha digital, 2007.

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.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. Brasil: Movimentos Táticos, para um tempo sem estratégias /Mouvements Tactiques Pour Um temps Sans Stratégies. **Cinémas D'Amérique Latine**, [S. l.], n. 7, p. 113-117, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42598730>. Acesso em: 12 nov. 2021.

XAVIER, Ismail. Nelson Rodrigues: Ein besonderes Kapitel im Verhältnis zwischen Kino und Theater in Brasilien. *In: ALVES-HENGSTL, Gizelda. Im Schatten des Cinema Novo: Kino und Filmwissenschaft in Brasilien. Augen-Blick 38, 2006. p. 99-114.*

XAVIER, Ismail. Pais Humilhados, Filhos Perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues. **Novos Estudos**, [S. l.], n. 37, p. 59-81, nov. 1993.

XAVIER, Ismail. Vícios privados, catástrofes públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor. **Novos Estudos**, [S. l.], n. 39, p. 67-65, jul. 1994.

YOUTUBE Movies – A Suprema Felicidade. Youtube. 2013.