

“Afiml, nós somos todos amigos...”: a figuração dos “Operários” em *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978)

“After all, we are all friends...”: the figuration of the “Workers” in *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978)

Gabriel Marques Fernandes*

Resumo

Derivado das análises realizadas através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFU), entre 2017-2019, esta reflexão, que parte da aproximação entre História e Cinema, tem como objetivo central interpretar a figuração dos “Operários”, durante a decomposição do “Milagre” Econômico e Ditadura Militar Brasileira, na construção alegórica do longa-metragem *Tudo Bem* (1978) – argumentado, roteirizado e dirigido por Arnaldo Jabor, roteirizado por Leopoldo Serran -, questionando: nesse enredo, qual é a relação entre os “Operários” figurados no filme?

Palavras-chave: Operários; *Tudo Bem* (1978); Arnaldo Jabor

Abstract

Derived from the analysis carried out through the Institutional Program for Scientific Initiation Scholarships (PIBIC / CNPq / UFU), between 2017-2019, this reflection, which starts from the approximation between History and Cinema, has the central objective interpreting the figuration of the “Workers”, during the decomposition of the Brazilian Economic “Miracle” and Military Dictature, in the allegorical construction of the feature film *Tudo Bem* (1978) - argued, scripted and directed by Arnaldo Jabor, scripted by Leopoldo Serran -, questioning: in this plot, would what is the relationship between the figuration of the “workers” in the film?

Keywords: Workers; *Tudo Bem* (1978); Arnaldo Jabor

* Mestrando em História Social no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) do Instituto de História (INHIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) - Bacharel e Licenciado em História pela mesma instituição (2019) -, compõem a linha "Linguagens, Estética e Hermenêutica". Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). A pesquisa desenvolvida atualmente concentra-se no aprofundamento das relações entre História e Cinema, História e Psicanálise, História dos Conceitos, Biografia Histórica e Crítica da Arte, com o intuito de compreender e refletir a temática da Classe Média Brasileira.

Introdução

A pesquisa que resulta neste artigo teve como objetivo central a investigação do fenômeno da classe média brasileira. Em sua primeira etapa (2017/2-2018/1), desenvolvida dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) [financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico e Científico (CNPq), na Universidade Federal de Uberlândia (UFU)], realizou-se o contato inicial com a pesquisa histórica, metodologia de História-Cinema a partir da obra *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil* [do historiador Alcides Freire Ramos, originalmente publicada em 2002 pela editora EDUSC] e a decupagem de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978). Em sua segunda etapa (2018/2 – 2019/1), no mesmo programa, com o mesmo financiamento e na mesma universidade, questionou-se possíveis ferramentas hermenêuticas de interpretação das construções alegóricas e figurações do longa.

Durante o desenvolvimento da segunda etapa da pesquisa, foi identificado a necessidade de, para aprofundar no debate da classe média, analisar as outras classes que também eram figuradas no filme, com o intuito de, em um movimento futuro, estabelecer, de forma aprofundada, as relações entre as figurações. Portanto, assim como qualquer texto, este artigo é uma “fotografia” de uma etapa da pesquisa, que tem como objetivo fazer a análise da figuração dos “operários”¹, contribuindo como a reflexão/debate sobre o tema dos mundos do trabalho.

A escolha de *Tudo Bem* se deu devido ao tema da pesquisa, a classe média:

[...] é a classe média responsável pelo movimento cultural brasileiro. Não há grupos aristocráticos ou de grande burguesia que possam sequer manter uma forma qualquer de parnasianismo. Quanto às classes que trabalham com as mãos, os operários e camponeses, ainda lhes faltam consistência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica. Pode acontecer que elementos das classes operária ou camponesa se tornem artistas, mas são sempre indivíduos isolados, cuja produção é logo consumida pela classe média, à qual passam a se dirigir pela qual são absorvidos (BERNARDET, 2007, p. 23)².

Portanto, a classe média ocupa, para consolidar sua visão de realidade, o processo produtivo dos meios de comunicação de massa, dentre eles, o Cinema. Foi com o Cinema Novo que o cinema brasileiro propôs construir uma estética cinematográfica nacional, captando “[...] a linguagem do colonizador” (É PRECISO, 1978) devolvendo-lhe maldições; ou seja, através de uma antropofagia, reelaboração, da estética dos movimentos cinematográficos estrangeiros, constituindo a singularidade cinematográfica nacional. Para o cineasta baiano Glauber Rocha, *Tudo Bem* (1978), é “[...] o ponto-de-partida para que se comece a falar em Cinema Novo”

¹ O uso das aspas nesse caso, neste artigo, se dá devido a condição do trabalhador figurado no longa: ele não é um operário, como o mestre de obras o vende ao Juarez, mas um “biscateiro”, ou seja, um trabalhador informal, não registrado.

² Obra publicada, originalmente em 1967, pela editora Civilização Brasileira.

(ROCHA, 1981, p. 428), pois retém as temáticas, perspectivas e tensões do movimento em microescala.

Tudo Bem, quinto longa-metragem dirigido por Arnaldo Jabor [relacionava-se com o membros do Cinema Novo, do Centro Popular de Cultura – CPC -, com integrantes do curso de Arne Sucksdorff no Itamaraty-UNESCO (FERNANDES, 2019)], foi concebido através da experiência de Jabor com a reforma de seu apartamento:

Como dito à entrevista para *Filme Cultura* em 1978, feita por José Haroldo Pereira e Marhel Darcy de Oliveira, o diretor afirma que tinha duas ideias para um possível longa: 1) fazer um filme que contasse a história da viagem de um casal de Classe Alta pelo Rio de Janeiro, tendo contato com as diversas Classes Sociais; 2) Fazer um documentário *reality-show* com uma mulher rica, um “pivete”, uma garota de programa, um “favelado”, uma lavadeira, um pau-de-arara e um executivo trancados em um apartamento. Devido ao custo, nenhuma destas ideias saiu do papel, mas seus significados são objetivos: destacar o conflito de Classes Sociais no Rio de Janeiro a partir de 1973/1974. Após uma reforma em seu apartamento na Gávea em 1976, o diretor une as ideias à experiência: um conflito entre as Classes Sociais e suas Gerações a partir de uma reforma em um apartamento de Classe Média Alta de Copacabana, uma tentativa alegórica totalizante da condição, da personalidade, do país. Jabor viaja aos Estados Unidos com Carlos Diegues, lendo *O Prazer do Texto*, do Filósofo Francês Roland Barthes [...] e, em uma epifania, escreve, rapidamente, o argumento e estrutura do que viria a ser seu mais novo longa: *Tudo Bem* (FERNANDES, 2019, p. 32).

Quando Jabor volta ao Brasil procura Leopoldo Serran; juntos eles constroem a estrutura de roteiro e escolhem o elenco, finalizando a parceria em fevereiro de 1977 (Ibid, 2019). O longa foi produzido e distribuído pela Sagitarius Produções Cinematográficas Ltda. e pela Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., em um momento onde seu lema era “mercado é cultura” (DAHL, p. 3); portanto, segundo a historiadora Tânia da Costa Garcia, diante dessa conjuntura, 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” (GARCIA, 2007, 198).

Com baixo custo, 2 milhões e 900 mil cruzeiros, a produção se deu em quatro semanas e meia, arrematada em junho de 1977; acabando no prazo e com o orçamento mantido (FERNANDES, 2019, p. 41). Após as finalizações e montagens, em abril de 1978, o material foi enviado para censura:

O Parecer nº 1.038 [...] (10/04/1978), feito pelos técnicos de censura Luiz Mauro Geistas e Marina de A. Brum Duarte, classificaram o filme como uma crítica ao sistema social que “achincalha” os interesses nacionais, logo, foi pedida sua interdição total. No Parecer nº 1.260 [...] (11/04/1978), feito pelos técnicos de censura Joana Silveira Passos, Maria Lucia F. de Holanda, Maria Célia Reichert e Jean Farias, a obra foi classificada como uma crítica social, porém, com ênfase no cotidiano da Classe Média, por isso, foi liberada para exibição e exportação com classificação para maiores de 18 anos. Devido ao veto

do Parecer de nº 1.260, foi encaminhado o Parecer de nº 31.503 [...] do Chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas/RJ (SCDP/SR/RJ), Augusto da Costa, ao Diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas, pedindo para reconsiderar o veto. Em 11 de abril de 1978, é expedido o Certificado de Censura nº 95. 746 [...], assinado Rogério Nunes, onde *Tudo Bem* é considerado impróprio para menores de 18 anos, de boa qualidade e livre para exportação (Ibid, 2019, p. 41).

O filme atingiu aproximadamente 800 mil espectadores (ADES; KAUFMAN, 2007), teve boa classificação da crítica, apesar dos problemas sonoros (FERNANDES, 2019), recebendo prêmios como:

Melhor filme e Melhor ator coadjuvante para Paulo Cesar Pereio no 11º Festival de Brasília, 1978, DF; Prêmios Molière de Cinema, 1978, de Melhor Filme, Melhor direção e Melhor atriz para Fernanda Montenegro; Melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival de Taormina, Itália; exibido no Fórum do Cinema Jovem do Festival de Berlim (Ibid, 2019, p. 41).

Mas afinal, do que se trata *Tudo Bem*?

Tudo Bem é a história de uma família cercada de Brasil por todos os lados, que se acredita capaz de exorcizar os males do mundo para longe de suas portas e janelas. Esta família se tranca até de si mesma, mas vive perseguida pelos fantasmas que cultiva quase como parentes (JABOR; SERRAN, 1978).

Juarez Ramos Barata (Paulo Gracindo), funcionário aposentado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), incomodado com o aumento do preço da carne, reza ao editor de um jornal carioca, uma entidade invisível, suas angústias financeiras conjugais. Confuso diante da situação [início do fim do “Milagre” Econômico, após o Primeiro Choque do Petróleo, e movimento de flexibilização da Ditadura Militar (GARCIA, 2077, p. 187)], conversa com seus amigos-personalidades-fantasmas: o integralista, ex-veterinário e dentista, Alarico Sombra (Jorge Loredo), o poeta tuberculoso, Pedro Penteado (Luiz Linhares) e o pequeno empresário imigrante, falido, de indústrias alimentícias, Giacometti (Fernando Torres): busca possibilidades de ação em um momento delicado.

Trancada junto ao marido está Elvira Barata (Fernanda Montenegro), uma dona de casa hesitante que acredita que a falta de dinheiro e impotência de Juarez advém dele manter uma amante; incapaz de olhar para os problemas da realidade que a cerca, Elvira exige uma reforma no velho apartamento em que eles viviam para sair dessa situação. O casal Barata não vivia sozinho, os filhos moravam junto a eles: a estudante Vera Lúcia (Regina Casé) e o funcionário da multinacional *Declair*, Zé Roberto (Luiz Fernando Guimarães), davam sentido à vida familiar: buscavam casar Vera com o diretor da multinacional, Bill Thompson (Paulo César Pereio).

Em meio a esse universo de classe média, comandadas por Elvira, eram toleradas as empregadas: a prostituta Zezé (Zezé Motta) e a religiosa Aparecida de Fátima (Maria Sílvia). Com a deterioração da sanidade mental da personagem de Juarez, a pororoca que vê na

televisão o assusta: que comece a reforma; mas, nada estrutural, apenas uma “reforminha”, na sala-de-jantar. Entram em cena os “operários”: o “esquizofrênico” Zeca Maluco (Stenio Garcia), o biscateiro urbano Washington (Anselmo Vasconcellos) e o migrante rural Piauí (José Dumont).

Através dessa composição alegórica nacional familiar (XAVIER, 2005), Jabor e Serran colocam em discussão o conflito entre as classes sociais brasileiras na decomposição do “milagre” econômico e da ditadura militar, da perspectiva e figuração da classe média, durante um momento de transição de apoio civil, com o processo de abertura, para um novo projeto de Brasil [rascunhado pelo filme como sendo mais próximo de multinacionais]. Diante desse quadro, a proposta para este texto, como já mencionado, é analisar a figuração dos “operários”, partindo de sua primeira aparição e apresentação na cena intitulada “Afinal, nós somos todos amigos...”.

“Afinal, nós somos todos amigos...”: os “operários” em *Tudo Bem*

Desdobrada de “A promoção de Zé Roberto” [cena onde há uma negociação entre as gerações de classe média, dando sentido à reforma, enunciando o possível casório de Vera Lúcia], “Afinal, nós somos todos amigos...” apresenta as quatro faces dos “operários”: Zeca Maluco, Piauí, Washington e Figurantes; confluindo para a cena do “Carnaval” [onde, nos largos corredores do apartamento, a classe média, em seus quartos, observa o desfile da cultura de seus “empregados”]; o arco encerra: o cano estoura e molha todos os personagens, da classe média aos “operários”.

Após a noite com os membros da *Declair*, Juarez, que se ofendeu com a falta de respeito dos jovens ao ouvirem o belo canto do Uirapuru, tenta negociar com Seu Francisco, o chefe da obra, a diminuição do custo ou cancelamento da reforma: a situação transmite certa estranheza: considerando a vestimenta de Juarez, um terno cinza, simbolizando solidez, o patriarca Barata demonstra o contrário: indecisão; principalmente após Seu Francisco ameaçar diminuir o pagamento de Zeca Maluco, Washington e Piauí: Washington reitera a posição de Seu Francisco, “o operário está caro”; Piauí reprime Washington; e, por fim, Zeca Maluco, murmurando irritado, vai tomar seu banho, pois “a coisa estava ficando feia”.

A “estranheza” do plano se prolonga até seu final, onde, após um relato de Washington, as personagens de classe média se olham de maneira sinistra e silenciosa, voltando seus rostos para a câmera, que perpassa, em *zoom out*³, por seus ombros: estão olhando para o espectador ou para Zeca Maluco que não está próximo de seus pares? A alegoria desse plano se pauta na tensão entre as classes sociais para formar e moldar a reforma: os “operários” apresentam-se pela primeira vez à classe média, que se espanta.

Tal proposição pode ser considerada através da interpretação dos enquadramentos e principais movimentos da câmera: do enquadramento, o plano conjunto (MARTIN, 2005) predomina, indicando a integração dos sujeitos no ambiente, tensões, disputas psicológicas; o ângulo da câmera altera-se na vertical em um momento, sinalizando a autoridade de Seu

³ Redução de aproximação focal da câmera.

Francisco e a falsa autoridade de Juarez; dos movimentos de câmera, destaca-se o *travelling*⁴ para frente e para trás, construindo uma descrição do acontecimento. Logo, conclui-se que “Afiml, nós somos todos amigos...”, apresenta as personagens dos “operários” e suas relações internas e externas [com a classe média]. Analisemos, agora, cada um dos “operários”: Piauí, Washington, Zeca Maluco e Figurantes.

Piauí, vestindo uma camiseta da Copa Atlântica [disputa para decisão de qual país da América do Sul era o melhor no futebol; possui três edições: 1956, 1960 e 1976], 1956-1960 Piauí é o trabalhador que veio do Nordeste para construir Brasília no governo de Juscelino Kubitschek e, agora, com os efeitos do Primeiro Choque do Petróleo no Brasil, passa por fortes dificuldades na vida urbana. A história de Piauí, no enredo do filme, verifica seu símbolo indexado pelo figurino: sua família, migrante nordestina e rural, encara a face da fome no Rio de Janeiro dos anos 1970; Piauí, diferente de Washington, não comunga do *status* (WEBER, 1977) da vida carioca urbana, pois ele não tem dinheiro para manter nem ao menos seu barraco; sendo “radical” demais, seu fim é a demissão, é morar debaixo do Viaduto Lobo Júnior. Da sua apresentação em trilha sonora fônica, dramatizada pela estética do desespero, transcreve-se:

Francisco (*debochando*): Tá pela hora de morte esses operários...

Piauí (*irritado*): Que operário? Aqui não tem operário não, doutor; aqui todo mundo, todo mundo é biscateiro aqui. Nós somos todos biscateiros... não tem sindicado, carteira? Não! Então é o quê? É biscateiro mesmo, né.

Francisco (*indignado*): E os impostos que eu pago por semana? Eu queria ver se você tivesse empregados...

Piauí (*inquieta*): Não sei... só sei que eu trabalhei de graça pro senhor dois dias lá na... na sua casinha de Vaz lobo, tá?

Patrão (*à Juarez*): Casinha que eu tô fazendo há cinco anos, doutor.

Piauí (*mantendo a indignação*): Ah, não sei, só sei que eu quero um avanço.

Patrão (*ainda mantendo contato com Juarez*): É para as compras! Você já está avançado desde o outro avanço. Tá vendo como é que é doutor?

Juarez (*ameno e monotônico*): É... eu sei que cinco mil cruzeiros é muito dinheiro.

Piauí (*sentindo-se injustiçado*): Ah, pouco dinheiro é se for pra fazer... Sabe, eu tive uma erisipela aqui na perna, ficou parecendo essa infiltração aí; tá vendo, entendeu?? Então foi pra isso que eu precisava de um vale, cabô. Só quero um vale, só isso.

Patrão (*cínico*): Vale como, Piauí? Não tá vendo o doutor achando caro aí?

Washington (*ameno*): Claro, rapá, tem que cooperar. Não fica criando caso aí não, pô.

Piauí (*irritado*): Ah! Cale a boca, você fica puxando o saco dos homens...

Washington (*irritado*): Que puxa saco, pau de arara? Eu tô cooperando, rapaz.

Piauí (*irritado*): Cê é puxa saco! Seu vira-bosta. Ah... tá pensando o quê? Todo mundo aqui é biscateiro mesmo, não é operário coisa nenhuma, é biscateiro. Mesmo tu, como é seu nome?

⁴ Movimento de deslocamento fixo do corpo da câmera.

Trabalhador figurante (*ofendido*): Ei, ô cara, biscateiro é o cacete. Biscateiro é sua mãe, ô (TUDO, 1978, 58' 49" – 59' 57").

Piauí queria um vale, um adiantamento; ele não diz especificamente qual é a finalidade. Seu Francisco argumenta com Juarez que o aumento da reforma se daria devido aos impostos que ele paga aos “operários”, porém, Piauí revela que não existe operário, pois não tem sindicato, nem carteira assinada: os trabalhadores ali não são registrados, portando, não há imposto, é Seu Francisco querendo superfaturar a obra. Piauí é acusado de gastar os adiantamentos em compras, em coisas “supérfluas”, mas que, Juarez, mesmo não tendo dinheiro para reforma, autoriza sua filha a gastar.

Incomodando o patrão por expor situações desagradáveis do emprego urbano; incomodando Juarez, por expor situações escatológicas de outras classes sociais; e, incomodando os outros trabalhadores por expor a situação de classe em que eles se encontravam; Piauí não enquadra-se no delírio de adulações do Brasil que estava se reformando, novamente: os migrantes rurais, os não adaptados à lógica urbana, os miseráveis, são excluídos da construção do projeto nacional [na democracia ou ditadura].

A situação de Washington é diferente de Piauí: é um trabalhador de origem urbana que tende a concordar com toda a situação colocada pela classe média, porém, reprimindo-se, no auge de seu limite, alcoolizado, assassina um dos trabalhadores na sala recém-reformada e foge, indicando o abalo da utopia doméstica, um projeto de país natimorto (XAVIER, 2012) ou, a incapacidade de coesão da classe trabalhadora:

Juarez (*levantando a voz*): Olha, Elvira, eu não admito...

Elvira (*gritando*): E quem é você para não admitir? Aí que... quem é você? Juarez, eu estou me sacrificando a vida inteira, Juarez; o dinheiro ali contado, Juarez. E só Deus sabe as coisas que eu tenho que me sujeitar... só Deus, não, só Deus sabe. Agora, dinheiro para piscininha de água quente você tinha, não é, Juarez?

Juarez (*baixinho, envergonhado*): Elvira, o momento não é próprio...

Elvira (*gritando*): Não é próprio... É próprio! Ué, eu falo quando eu quero falar. Não tenho papa na língua, nem sangue de barata!

Juarez (*incomodado, falando por cima de Elvira*): Seu Francisco, pode fazer, pode fazer.

Elvira (*ainda gritando, acalmando, explicando*): Não! Já que estamos com a mão na massa, vamos fazer uma reforma, ué? O senhor não acha que eu tenho razão? Não, o senhor pode dizer, eu não tenho razão?

Washington (*explicando de forma gentil*): É... a madame tá certa. Aliás eu vou dar até um exemplo que aconteceu comigo. Eu moro ali no morro da Babilônia, no Leme, nós somos praticamente vizinhos, né, madame? Mas aí o meu barraco estava com uma parede ruim, chovia, entrava água, molhava colchão, panela; de manhazinha as crianças lá brincando com os pinicos, né? Os pinicos boiando assim no chão. Eu olhava, madame, não tinha o que fazer, dava um alô aqui, dava um alô ali, entrava água, molhava o colchão, aí eu disse a mim mesmo: só pode ser uma reforma geral. Aí, que que eu fiz? Peguei uma lata de banha dessas de dez quilo e créu, cortei no meio. Aí fui no chiqueiro do seu Giba, você conhece o seu Giba, não é?

Trabalhador figurante (*empolgado*): Conheço sim! Seu Giba dos porcos, é bom pra pampa.

Washington (*empolga-se e volta à tonalidade gentil*): Seu Giba dos porcos... Aí fui lá, peguei uma tábua daquelas bem forte, daquelas não bicha, sabe madame, trinquei aquilo no chão, peguei os pneus velho, amarrei em volta, tranchei bem forte mesmo que é pra água não entrar. Agora, madame, pode chover, mas pode chover que não tem bronca, ficou beleza (Ibid, 62' 50" – 64' 20").

Washington tem uma intimidade que não é bem vida pelos membros da classe média; uma similitude que ofende seu *status*. Cabe a reflexão: é Washington que se parece com a classe média ou a classe média que se parece com Washington? Ambos prestam serviços, apesar da diferença de renda; ambos possuem influências dos meios de comunicação de massa, feitos pela classe média; ambos são urbanos e tem contato com os dispositivos do capitalismo industrial: a diferença está em viver e sobreviver; a diferença está em que Washington quer uma reforma geral e o casal Barata quer uma “reforminha” na sala-de-jantar.

Zeca Maluco, com uma velha camiseta camuflada, o porta voz do imaginário da classe dos “operários”, transpassa Piauí e Washington em suas singularidades, faz todos seus iguais rirem ao distorcer sua condição miserável:

Zeca Maluco (*entrando no centro da reforma, se aproximando, até chegar a Juarez, de forma dramática*): Seu doutor, meu patrão, o negócio é o seguinte: despede o Seu Francisco. Despede o patrão, aí fica tudo mais barato, né? A gente sabe fazer o trabalho mesmo. Viu, ô Seu Francisco, o senhor tá despedido. Fica eu, o Washington, o Paraíba aí, esses pé de poeira. É, esses pé de poeira pode ficar; é pé de poeira sim! Só sabe comer terra! Isso come terra pra cagar tijolo, hahahaha. Aí, eu o senhor não despede não, doutor, eu já só desempregado, sabe... eu descobri isso: eu sou desempregado; aí, tudo que eu ganho eu gasto antes! Se eu não ganho eu devo. Eu devo pra quem? Devo pra mim mesmo. Devo, mas devo, uma grana preta pra mim mesmo! Olha, eu moro em Coelho Neto... Coelho neto é o seguinte, todo dia eu pego o ônibus 135, deixo uma grana lá na mão do trocador, que é sempre um Criolo igual assim, sem dente; pego o trem, deixo uma grana; tomo uma, que eu não sou de ferro, né? Deixa uma grana... Aparece aquele capinzal lá da tijolaria, gasto meu sapato, deixo uma grana. Ainda sou assaltado, sabe: “passa essa grana pra cá, ô otário”, ainda me encham de porrada porque a grana é pouca. Chego em casa e aquela velha desgraçada todo dia vem cobrar o aluguel; ei, meu dinheiro vai embora, acaba o dinheiro, aí quando eu vejo eu tô devendo, devendo pra mim mesmo, devo uma grana preta! Uma nota pra mim mesmo! Aí vem aquela assistente social e diz assim: “Me diga uma coisa, seu moço: como é que você consegue viver com esse dinheiro?” Aí eu grito pra ela: MISTÉRIO! Mistérios populares, minha santa, hahahahaha. Aí ela diz que eu tô louco! Hahahaha. Tô louco é que morri, eu morri, eu morri, ó aí ó; ó eu, que nem alma... eu doído que eu morri [...] (Ibid, 59' 57" – 61' 48").

Sem intermédio de patrão, já que todo mundo é informal; sem saber direito de onde vem o migrante rural; trabalhando para sobreviver e não para fazer carreira, para ter melhores condições de vida ou para deixar o dinheiro na caderneta de poupança. Zeca Maluco é o espírito que reside lá nos confins da zona norte, denunciando a situação do cotidiano do trabalhador informal de baixa renda no Rio de Janeiro dos anos 1970 [ditatorial]: coletivo, mais de um emprego informal, família, estado interferindo na família, assalto; diferente de Washington, que tenta sobreviver na zona sul, diferente de Piauí que não tem lugar para morar.

Entre as três vozes ativas, preenche o silêncio os figurantes: servindo de recepção multivocal, concordando ou discordando; grande parte concorda com Washington, ri de Zeca Maluco e despreza Piauí. Alguns só querem trabalhar, porém, é deixado claro pela classe média que há uma distinção de intimidade entre os grupos: ao Elvira se trocar, mudar de pele, para ficar melhor adaptada ao ambiente, vê um trabalhador; assustada e assustando-o, ela quase o mata. Os figurantes podem ser considerados as vozes passivas dos trabalhadores de baixa renda, aquela que facilmente apoia ideais que se encaixam na lógica de reforma cosmética do apartamento; nada de vale, nada de delírio, nada de reforma geral.

Sistematizando: 1) Piauí figura os migrantes rurais de baixa renda, que não conseguem se manter na vida urbana; 2) Washington figura o trabalhador de baixa renda urbano, possui valores similares ao da classe média; 3) Zeca Maluco figura o espírito de denúncia do cotidiano dos trabalhadores em vida urbana, a vida exclusiva de sobrevivência, que o deixa “maluco”; 4) figurantes, trabalhadores urbanos, que servem de recepção das vozes, passivos, apenas reagem, sendo mais afinados à Washington.

Portanto, considerando a transcrição da trilha sonora fônica, dos fotogramas, figurinos, cenografia, conclui-se que: a classe de operários informais é fragmentada: os trabalhadores urbanos, mesmo vivendo em condições de extrema desigualdade social e miséria, comungam com os valores da classe média, expresso fortemente por Washington, que prefere “entender” o lado do patrão e ser despedido a contestar Seu Francisco.

Às margens dessa situação, Piauí, trabalhador urbano, mas migrante rural, é excluído pelos operários informais que negam serem “biscateiros”; Piauí não comunga com condições sociais, políticas e muito menos culturais da classe média. Mimetizando o apoio dos trabalhadores, Elvira estimula a enunciação de Washington em comparações de similitude que a deixam insatisfeita: os “operários” falando que são vizinhos, os “operários” falando que moram na zona sul; os valores culturais podem até ser consumidos através de produtos, porém, a classe média da modernização conservadora repudia as classes de baixa renda. Nesse sentido, há de propor-se a reflexão: por meio dessa figuração de tensão da apresentação, há a aproximação dos trabalhadores urbanos com a classe média e o distanciamento dos rurais: isso pode indicar que os trabalhadores rurais não serão considerados na reforma, como já não foram considerados anteriormente, como também, o impacto da vida urbana na construção da cultura desses grupos: eles possuem, apesar dos diferentes espaços, uma cultura conjunta fundamental.

Conclusão

Não há como compreender a classe média apenas pelos seus membros sincrônicos no enredo fílmico, ou seja, a família barata; temos que olhar para as outras classes sociais. Conclui-se que *Tudo Bem* revela um sintoma: o sintoma da vida urbana. Como apresentado, ao final da análise da sequência “Afinal, nós somos todos amigos...”, constata-se que há fragmentações dentro da classe “operária” e que esta fragmentação se dá a partir de uma relação entre a cultura da classe média, em que os trabalhadores urbanos: Figurantes e Washington, aproximavam-se mais da cultura *White Collar*⁵; ou tinham um forte distanciamento dessa lógica, caso de Piauí, de origem rural. Portanto, a vida urbana tem influência na formação da cultura das classes sociais, para além de seus divergentes estratos sociais.

Há de questionar-se: qual é a cidade, o Rio de Janeiro, em que os habitantes alegóricos de *Tudo Bem* viviam? O antropólogo Gilberto Velho, em *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social* (1989), analisa a antropologia social dos símbolos de poder do Rio de Janeiro, com ênfase em Copacabana, dos anos 1950 até 1970. Velho destaca que:

O nosso universo situa-se num meio urbano, em uma sociedade “complexa”, dentro uma série de características heterogêneas mas apresentando certas experiências básicas comuns. Estou privilegiando o fato de morarem em Copacabana, de terem optado por ir para este bairro (ou ficar). Por outro lado, há um razoável predomínio de indivíduos *White Collars* dentro do universo, esmagadoramente, de camada média (VELHO, 1989, p. 65).

A análise, feita por Velho foca-se na vida urbana da classe média, nos símbolos de poder a serem consumidos e no desejo de mobilidade social não só das camadas médias, mas dos migrantes que saíam de outras zonas da cidade para viver em Copacabana, mesmo que com trabalhos e condições de vida ruins. Não cabe neste momento discutir a diferença entre classe e estrato, ou a natureza do que seria uma classe social, mas sim, destacar que: Copacabana, espaço onde os acontecimentos de *Tudo Bem* ocorrem, é considerada, por Velho, uma expressão da linguagem *White Collar*.

A *White Collar* é apenas uma cultura da classe média? Se o consumo de massa atinge diversos estratos sociais e é, como apontado por Bernardet, ocupado pela classe média que, segundo Velho, está em uma lógica *White Collar*, seus valores seriam propagados para outras classes? A figura de Washington não seria uma evidência da relação entre mobilidade, *White Collar* e vida urbana? Confrontada toda vez que contrastada com a figura de Piauí, formado em uma vida rural, tendo outra relação com a vida urbana?

⁵ O conceito de cultura *White Collar* (colarinho-branco) é enunciado pelo sociólogo Charles Wright Mills em *White Collar: the american middle classes*, publicado originalmente em 1961, pela *Oxford University Press*. Refere-se, em linhas gerais, à cultura da Nova Classe Média dos Estados Unidos da América, formada no século XX [uma classe média urbana], que institui-se após o movimento de monopolização de empresas, burocratização e atomização das relações sociais, constituição de um grande *magazine* de comunicação de massa e do mercado de personalidades (MILLS, 1976).

Tudo Bem inspira o questionamento entre Família Barata, Washington e Piauí, entre as relações da vida urbana e rural, questionando a singularidade da estética das classes sociais, reformulando a proposição de Nelson Rodrigues: “O Homem é de classe média” (ARNALDO, 2012, 01’ 29” – 01’ 31”) para “O Homem urbano é de classe média”.

Referências

- ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007.
- ARNALDO Jabor - O Ser Humano é de Classe Média - Ocupação Nelson Rodrigues**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XkYgmPep94I>. Acesso em: 27/05/2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DAHL, Gustavo. **Histórico da Distribuição da Embrafilme**. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/textos/760540>. Acesso em: 12/06/2020.
- É PRECISO ver as luzes no fim do túnel. **Veja**. São Paulo, 25 out. 1978.
- FERNANDES, Gabriel Marques. **“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)**. 2019. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.
- 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.
- JABOR, Arnaldo. SERRAN, Leopoldo. **Tudo Bem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivros, 2005.
- MILLS, C. Wright. **A Nova Classe Média (White Collar)**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- ROCHA, Glauber. **Tudo Bem 78**. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981, p. 423-428.
- TUDO Bem**. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Embrafilme; Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978 (111 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aAtFNRYeKII>. Acesso em: 25/02/2019.
- VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- WEBER, Max. Classe, *status*, partido. In: BERTELLI, A. R.; PALMEIRA, M. G. S.; VELHO, O. G.. (Org.). **Estrutura de classes e estratificação social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 61-83.
- XAVIER, Ismail. A Alegoria Histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Artigo recebido em 06/05/2020 e
aprovado para publicação em 26/06/2020