



RELICI

## A PSICOLOGIA COMO RECURSO FICCIONAL: UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO PARA *TUDO BEM* (ARNALDO JABOR, 1978)<sup>1</sup>

*PSYCHOLOGY AS A FICTIONAL RESOURCE: A PROPOSAL INTERPRETATION FOR TUDO BEM (ARNALDO JABOR, 1978)*

*Gabriel Marques Fernandes<sup>2</sup>*

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo principal propor um caminho teórico-metodológico, com base na interconexão entre Psicologia/História/Ficção, para interpretação indutiva de *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978) – trama: Juarez Ramos Barata vive um conflito existencial, figurado pelos seus fantasmas (o Integralista, o Industrial e o Poeta), que impactam sua maneira de se relacionar com situações de seu cotidiano (vida conjugal, reforma no apartamento e recepção de seu “genro” multinacional) -. Para isso, realizou-se: 1) debate teórico sobre a interface entre Psicologia, História e Ficção; 2) aproximação entre o filme e as reflexões do psicoterapeuta Wilhelm Reich; 3) interpretação reichiana dos tropos que representam a psicologia na obra (a relação entre os fantasmas de Juarez). Concluiu-se: é necessário, para evitar deduções teóricas frente à estética, problematizar a estrutura dos recursos ficcionais da linguagem, articulando, de forma crítica e harmônica, onde a ferramenta construída irá atuar; no caso desta proposta, na dimensão tropológica do filme.

**Palavras-chave:** *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), psicologia, história/ficção.

### ABSTRACT

The main objective of this article is to propose a theoretical-methodological path, based on the interconnection between Psychology/History/Fiction, for an inductive interpretation of *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978) – plot: Juarez Ramos Barata lives an existential conflict, represented by his ghosts (the Integralist, the Industrialist and the Poet), which impact his way of relating to everyday situations (marital life, apartment renovation and reception of his multinational “son-in-law”) -. For this, it was

<sup>1</sup> Recebido em 03/02/2022. Aprovado em 06/02/2022.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Uberlândia. gabrielmf027@gmail.com



RELICI

5

realized: 1) theoretical debate about the interface between Psychology, History and Fiction; 2) approximation between the film and the reflections of the psychotherapist Wilhelm Reich; 3) Reichian interpretation of the tropes that represent psychology in the work (the relationship between Juarez's ghosts). It was concluded: it is necessary, in order to avoid theoretical deductions regarding aesthetics, to problematize the structure of the fictional resources of language, articulating, in a critical and harmonious way, where the built tool will act; in the case of this proposal, in the tropological dimension of the film.

**Keywords:** Tudo Bem (Arnaldo Jabor, 1978), psychology, history/fiction.

## INTRODUÇÃO

Não há interpretação indutiva sobre *Tudo Bem*<sup>3</sup> (Arnaldo Jabor, 1978). Essa é a lacuna que este artigo buscará preencher; aproximando-se das relações entre Psicologia/História/Ficção para construir uma ferramenta teórico-metodológica adequada para problematizar o longa.

Durante meu Mestrado Acadêmico em História Social, dialogando com o Cinema, identifiquei que *Tudo Bem* é uma obra instigante para estudar a classe média brasileira; mas, após ter feito o Estado Atual da Arte (onde encontrei grandes nomes do cinema e dos estudos cinematográficos no Brasil, que assinaram alguns

---

<sup>3</sup> 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 (Ietreiros). 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 Penteado), Jorge Loredo (Alarico Sombra), Paulo César Pereiro (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.



RELICI

6

ensaios críticos sobre o filme, como: Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, Leopoldo Serran, Hélio Eichbauer, Prof. Dr. Jean-Claude Bernardet e Prof. Dr. Ismail Xavier), não percebi nenhuma análise estrutural da película, o que me levou a concluir que nenhuma interpretação indutiva tinha sido feita – o que temos são interpretações dedutivas, com base em projetos político-estéticos ou teorias acadêmicas.

Rocha (1978), por exemplo, em um texto que acompanha o *press-book* de *Tudo Bem* (MARCONI, 2002), vincula o longa com seu projeto político-estético da década de 1970, que associa os intelectuais/cineastas à uma posição “mdbista” diante da abertura política do Governo Ernesto Geisel (REBECHI JUNIOR, 2011). Arnaldo Jabor (OLIVEIRA; PEREIRA, 1978; BRANCO, 1979), co-roteirista/diretor/produtor/diretor musical da obra, autojustifica (RAMOS, 2002) suas opções, em suas entrevistas (que são amplamente reproduzidas pelo material publicitário do filme (CAVALIÉRI, 1987)), usando a crítica de Rocha de forma passiva.

Leopoldo Serran (1978), co-roteirista do longa, por sua vez, comenta, brevemente, sobre o enredo de *Tudo Bem*, destacando sua dimensão cômica; Hélio Eichbauer (2007), diretor de arte da película, ao depor sobre a obra a associa com Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade, sem desenvolver maiores explicações.

Interpretações, um pouco mais elaboradas, por mais que dedutivas, de *Tudo Bem* só serão encontradas nos escritos de Jean-Claude Bernardet (1978, 1979a, 1979b, 1979c) e Ismail Xavier (1994). Bernardet junta *Tudo Bem* com obras como *Chuvas de Verão* (Carlos Diegues, 1978), *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978) e *Se Segura, Malandro* (Hugo Carvana, 1978), que traziam, de forma periférica, em sua diegese, a figura dos operários (BERNARDET, 1979c); em outros momentos, o crítico usa do longa para debater sobre as categorias de Alegoria e Metáfora (BERNARDET, 1978, 1979a, 1979b).



RELICI

7

Xavier<sup>4</sup>, por outro lado, encaixa *Tudo Bem* em sua hipótese sobre a filmografia de Arnaldo Jabor (influenciada por Nelson Rodrigues e Glauber Rocha, em uma psicologia social do conservadorismo). A obra seria uma mistura dos vícios privados (Nelson Rodrigues) e catástrofes públicas (Glauber Rocha), ritmadas em uma metáfora da psicologia social, que não é sustentada, especificamente, em sua reflexão sobre esse longa de Jabor, já que, para o pesquisador, “[...] *Eu Te Amo* (1980) e *Eu sei que vou te amar* (1986) marcam a passagem da ironia endereçada à decadência da família – tônica até *Tudo Bem* – para encenação de uma crise de identidade e de sentimentos” (XAVIER, 1994, p. 84); só após 1980 a psicologia, através da representação do emocional, entra em cena no universo jaboriano.

Segundo os resultados da análise estrutural feita em minha dissertação<sup>5</sup>, *Tudo Bem* apresenta, de forma historicamente descontextualizada (não sabemos o que há fora do apartamento, não sabemos a conjuntura das lembranças do protagonista), a crise existencial de Juarez Ramos Barata, aposentado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que é representada pelo conflito com seus fantasmas (o Integralista, Alarico Sombra; o Industrial, Giacometti; e o Poeta, Pedro Penteado), que aparecem para ajudar o personagem a refletir sobre os problemas (financeiros) presentes de sua vida.

Ao longo das situações de convivência com sua família, com as empregadas, com os operários (durante a reforma do apartamento) e com seu “genro” (o multinacional, Bill Thompson, na festa de noivado com sua filha, Vera Lúcia), identificamos que há uma coesão psicossocial na obra (diferente do que

---

<sup>4</sup> Os principais trabalhos influenciados pelos resultados de Xavier, sem criticá-los, em âmbito acadêmico, são: *Policarpo e Juarez: duas trajetórias nacionalistas – de Triste Fim à tudo Bem* (Fernanda Furniel, 2006) e “*Tudo Bem* e o nacional-popular no Brasil dos anos 70” (Tânia da Costa Garcia, 2007).

<sup>5</sup> As ferramentas teórico-metodológicas utilizadas, prezando pela análise corpo-a-corpo com o filme, problematizando qual seria sua estrutura central, foram: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (Erich Auerbach, primeira publicação: 1946) e *Poética* (Aristóteles). A análise, esmiuçada, está presente no Capítulo 1 de minha dissertação.



RELICI

8

Xavier (1994) destaca, por exemplo): o que acontece no tempo psicológico do protagonista, em seu embate fantasmagórico, interfere, centralmente, na sua tomada de decisões no mundo social (família, empregadas, reforma e recepção do multinacional).

Como, então, interpretar indutivamente esse resultado? Para pensarmos tal problema, esse artigo foi dividido em três momentos: 1) “Psicologia/História/Ficção”, onde, a partir da psicanalista Maria Rita Kehl e dos historiadores Alcides Freire Ramos e Hayden White, será urdida a ferramenta teórico-metodológica para interpretação; 2) “O caráter neurótico de Juarez Ramos Barata”, demonstra como a teoria do psicoterapeuta Wilhelm Reich afina-se com o longa; e, por fim, 3) “Uma interpretação reichiana de *Tudo Bem*”, onde a ferramenta construída será aplicada para desvendarmos o tropo psicológico que une Juarez e seus fantasmas.

## PSICOLOGIA/HISTÓRIA/FICÇÃO

Em *Ressentimento* (primeira publicação: 2007), a psicanalista Maria Rita Kehl debate o conceito de ressentimento, partindo de Friedrich Nietzsche, em diálogo com Max Scheler, estabelecendo sua raiz neurótica, por meio de Sigmund Freud; Kehl busca refletir sobre a ética e a estética desse conceito.

Seu encontro com as linguagens artísticas se dá por meio do teatro e da literatura. Kehl pensa a estética do ressentimento em 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).

Um dado interessante sobre tais objetos escolhidos pela autora é: as obras de Shakespeare e Dostoiévski são anteriores a Nietzsche; ou seja, não há como tais linguagens usem Nietzsche como fundamento para sua mensagem. Tal situação é



RELICI

9

relevante, pois: a ferramenta teórico-metodológica e a estética são coisas distintas, porém, que devem ser combinadas de forma harmônica. O que isso quer dizer?

A obra escolhida para análise deve possuir todas as características do conceito utilizado como ferramenta; não se deve deixar nada de lado na estética. E se ficar algo marginalizado? Preza-se pela estética, não pela teoria. O maior exemplo disso é quando Kehl analisa *Ricardo III*, concluindo que, apesar de, para muitos, o Duque de Gloucester ser um personagem ressentido, dentro da ferramenta teórico-metodológica utilizada pela autora, ele não é (KEHL, 2020).

Podemos deduzir que é feita uma análise “corpo-a-corpo” com a linguagem artística? Não. Quando Kehl define as características estéticas do ressentimento, elas são vinculadas à categoria analítica do melodrama, baseada nos debates feitos por Ismail Xavier (KEHL, 2020).

Analiticamente, o que isso implica? Não se analisa a estética da literatura/teatro desprovida de preconceções da memória crítica, mas mescla-se a característica do melodrama, naturalizando-o ao ressentimento, para aí, então, observar a estética; torna-se uma interpretação dedutiva, não indutiva da linguagem artística, apesar de considerar todos os elementos presentes na narrativa: não é a linguagem que dá a tônica, é a teoria (apesar de Kehl ter o discernimento de não forçar a ferramenta em qualquer obra, vide o caso de Shakespeare).

Existe um meio de amplificar os debates da psicologia, identificada na estética de *Tudo Bem*, sem as lentes da teoria literária ou cinematográfica, evitando cair, indiretamente, em lugares categóricos comuns? Os debates sobre História e Ficção nos ajudam a responder tal problemática.

*Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil* (2002), tese do historiador Alcides Freire Ramos (Universidade Federal de Uberlândia – UFU), é a tradição de História e Cinema, pioneira no Brasil (SANTIAGO JÚNIOR, 2008), que uso como fundamento para desenvolver minha compreensão de História e Ficção.



RELICI

10

A obra oferece “[...] uma contribuição teórico-metodológica, tendo como tema principal o debate acerca da relação entre História-Cinema” (RAMOS, 2002, p. 16), a partir do tema/objeto fílmico *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Nesse sentido, o historiador, ao analisar as obras de Georges Sadoul, Marc Ferro, Michèle Lagny e Pierre Sorlin, chega a uma lacuna, pensando um caminho para se trabalhar com filmes históricos a partir de uma revisão crítica de Sorlin.

Ao mesmo tempo em que Sorlin afirma que o historiador não deve se preocupar com o que o filme pretende dizer, mas com “como” e com “o que” se diz (SORLIN, 1977), evitando usar a linguagem cinematográfica como uma “versão fílmica” de uma historiografia, Ramos identifica que os debates de História e Ficção que o pesquisador envereda precisam ser problematizados, já que: será mesmo que história é não-ficção e ficção é não-história?

Então, em uma incursão através de Charles V. Langlois, Charles Seignobos, Michel de Certeau, Roland Barthes, Carlo Ginzburg, Peter Gay e Hayden White, Ramos reflete sobre tal problema, encontrando 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)), um fundamento teórico-metodológico para criticar 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).



RELICI

11

Após Ramos evidenciar a historicidade dos recursos ficcionais, rompendo com a dicotomia feita por Sorlin, é fundamental aprofundarmos sua colocação perguntando: o que são recursos ficcionais?

Em “O texto histórico como artefato literário” (1994), White discute a natureza ficcional da narrativa histórica, referenciado por autores como Northrop Frye, R. G. Collingwood, Roman Jakobson, Charles Sanders Peirce, dentre outros, enfatizando que:

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 ordená-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).

Recursos ficcionais são os elementos que ligam aquilo que está disperso na realidade, gerando uma forma de representação de uma ideia do que aquilo possa ser; expresso, centralmente, por meio da estética, da linguagem.

Portanto, a ordenação dos signos (partículas da representação da realidade), gera sentido (ideologia, historicamente, mobilizada pela obra). A ligação de signos com signos, é um tropo (metáfora, sinédoque, metonímia, ironia (WHITE, 1992)); a relação entre tropos é um enredo (comédia, tragédia, sátira, estória romanesca (WHITE, 1992)). Então, os recursos ficcionais são formas de estruturar, ligar e ordenar a representação da realidade. Como a psicologia pode ser tratada como recurso ficcional?

Segundo White,

O problema do terapeuta, então, não é exibir 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



RELICI

12

*sentido* para ele daqueles acontecimentos e a sua *significação* para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida (WHITE, 1994, p. 117).

O terapeuta, sujeito que usa da “caixa de ferramentas” da psicologia tem que, por meio da estrutura das categorias analíticas que ele domina, fazer com que o paciente reorganize as ligações que estrutura a narrativa da memória da sua vida, conferindo ao trauma um novo significado.

As categorias da psicologia, nesse ensejo, servem como recursos ficcionais que (re)ligam, explicam, os signos do passado. Logo, aqui, neste artigo, a psicologia não será mobilizada como uma semântica dos signos representados, ou uma semântica do enredo (como Kehl faz, ao explicar o melodrama pelo ressentimento), mas sim como a explicação tropológica da relação entre Juarez e seus fantasmas em *Tudo Bem*.

Reitero, portanto, antes de adentrarmos na interpretação da obra, que: é necessário escolhermos categorias da psicologia, entendendo suas mecânicas (como Kehl faz com o ressentimento), respeitando os elementos estéticos presentes no filme: nada pode ficar de fora, a linguagem cinematográfica não é uma ilustração teórica (a teoria deve funcionar, harmonicamente, com a estética). Qual “caixa de ferramentas” usar?

## **O CARÁTER NEURÓTICO DE JUAREZ RAMOS BARATA**

Para conseguir realizar a análise estrutural de *Tudo Bem*, como demonstrado em minha dissertação, dividi o longa, para além de prólogo e epílogo, em três atos (conflito conjugal, reforma do apartamento e recepção do multinacional), onde podemos observar o comportamento de Juarez Ramos Barata.

O personagem possui três características centrais em suas relações sociais:  
1) impotência sexual (quando se relaciona com sua esposa, Elvira, só consegue



RELICI

13

finalizar o ato sexual se pensar em sua amante imaginária, Waldette), 2) tentativa de manter as boas aparências (quando conversa com as empregadas, operários e com o multinacional) e 3) agressividade desmedida (após o fantasma do Poeta ser assassinado pelo Integralista e pelo Industrial, Juarez não faz mais “teatrinhos”, adula apenas quem tem mais poder econômico que ele – com o intuito de ser salvo da miséria que estava presenciando e começando a viver). Como avaliar esse comportamento? A teoria do psicoterapeuta Wilhelm Reich pode nos ajudar.

Em *A Função do Orgasmo: problemas econômicos-sexuais da energia biológica* (1975), Reich nos apresenta sua teoria da economia sexual, refletindo sobre a bioenergética 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).

Nesta chave de leitura, Juarez não é apenas impotente por conta de elementos somáticos. Há a possibilidade de ler tal dado como um bloqueio de sua energética, de sua pulsão de vida, movida pela libido que se direciona “para fora do eu” (REICH, 1975). O patriarca tem uma sexualidade bloqueada: detém angústia (a libido presa dentro de si).

O ser humano, então, na teoria reichiana só pode ser saudável se satisfazer sua sexualidade o tempo inteiro? Não. É aqui que o conceito de caráter entra. O caráter é um dispositivo de defesa psicossomática (couraças e resistências) da *psique* (Id, Ego, Superego), ativado pela repetição de memórias traumáticas (REICH, 1998), criando um comportamento restritivo.



RELICI

14

Juarez, por exemplo: por mais que ele queira fugir com sua amante, ele não vai; é impedido pelo Integralista, parte moral de sua mente. Qual o motivo? Sua antiga amante, prostituta, dos tempos juvenis, Waleska Krupskaia, que ele tanto amava, foi assassinada ainda adolescente. Diante do trauma, ele se protege, evitando atualizá-lo, se restringindo, sem consumir os incentivos do Poeta que tanto o encoraja: fica no casamento com Elvira.

Entretanto, é comum, até certo ponto, o ser humano se proteger; o caráter não faz ninguém doente; exceto quando ele se torna neurótico. Quando a restrição se torna tão intensa, a pulsação energética saudável da sexualidade é impedida, fazendo com que o sujeito sinta o mal-estar da angústia, o que impacta seu aparelho *psíquico*. Portanto, para Reich, “[...] 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, Juarez possui outras características do caráter neurótico. A 1) transferência negativa latente, faz parte de um grupo de sujeitos “[...] solícitos, ostensivamente cordiais” (REICH, 1998, p. 45), “[...] que convertem seu ódio em ‘polidéz a todo custo’” (REICH, 1998, p. 45)): é exatamente isso que o patriarca faz ao manter a cordialidade com os operários e ao adular o multinacional (percebemos isso na cena final, “Velório: *Bessama Mucho*” (TUDO, 2006), onde o fantasma do Integralista está, visivelmente, raivoso, enquanto Juarez apresenta-se bajulador).

Após a morte do Poeta, Juarez apresenta características de comportamento similar aos descritos por Reich quando se fala da 2) Peste Emocional, uma potencialização do caráter neurótico, que leva o sujeito a episódios mais intensos de angústia, beirando a expressão de sua libido reprimida através da raiva (na cena “Amanhã temos uma recepção aqui” (TUDO, 2006), Elvira se espanta com a forma



RELICI

15

que Juarez trata os operários e vizinhos; não sabe o que aconteceu com o marido para ele estar tão agressivo).

Considerando, portanto, que, a princípio, a ferramenta reichiana dialoga com os três elementos centrais do comportamento social de Juarez em *Tudo Bem*, será que ela dá lastro para interpretarmos o tropo psicológico do longa? Analisemos, detalhadamente, a relação de Juarez e seus fantasmas à luz da teoria reichiana como tropo do recurso ficcional do filme<sup>6</sup>.

### **UMA INTERPRETAÇÃO REICHIANA DE *TUDO BEM***

Alarico Sombra: veterinário, dentista, fundador do clube integralista de Vassouras – RJ e redator do jornal camisa verde. Expressando suas ideias para Juarez, o patriarca, na cena de abertura do longa, “Carta ao Redator I” (TUDO, 2006) (em que conversa com os seus fantasmas sobre o aumento do preço da carne), as nega. O Integralista reage:

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”).

Esse parágrafo nos traz elementos fundamentais para a representação do signo do Integralista. O aspecto que, a princípio, chama mais atenção é o destaque em “ferocidade patriótica” e “língua nacional”; usa-se dois conceitos: “pátria” e “nação”. Qual o sentido de não ser “ferocidade nacional” ou “língua pátria”?

Etimologicamente, existem diferenças entre “pátria” e “nação”. O “Patriota” é “aquele que ama a pátria” (HOUAISS, 2009), e, “pátria”, é “terra natal” (HOUAISS,

---

<sup>6</sup> Tal reflexão é um trecho, compactado e reformulado para o sentido deste texto, do Capítulo 3 da dissertação que este artigo é derivado.



RELICI

16

2009), derivada do genitivo *patris*, que se refere a “pai”, que se estende à ideia de “antepassado” (VESCHI, 2019). O “nacionalista”, por sua vez, tem “preferência pelo que é próprio da nação a que se pertence (HOUAISS, 2009): uma “nação” é um “agrupamento político autônomo” (HOUAISS, 2009).

Logo, a “ferocidade patriótica” de Sombra está ligada com a exaltação excessiva, até agressiva, de um Brasil Localizado, recortado em seu regionalismo pelo olhar familiar específico; que rege a “língua nacional”, o código do agrupamento de famílias de regiões por meio do estado.

Tal forma moral de entender a realidade, para o Prof. Dr. Jefferson Rodrigues Barbosa (2012), advém da influência de Oliveira Vianna, discípulo de Alberto Torres, na ideologia Sigma. Para Profa. Dra. Angela de Castro Gomes, Vianna era defensor do “Brasil Real”: ruralista, calcado no poder privado e pessoal dos caudilhos (GOMES, 1998); um Brasil patriótico, não nacionalista/legalista.

É neste sentido que, para Plínio Salgado (um dos principais nomes do integralismo no Brasil), o objetivo dos Sigmas era 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 na Pátria” (SALGADO, 2019, p. 5), garantindo a liberdade dos cidadãos tementes aos bons costumes da família brasileira (SALGADO, 2019). Qual é a família brasileira que dá base para o fervor patriótico para Alarico Sombra?

O Integralista de *Tudo Bem*, após a tensão com Juarez, embate o Industrial, Giacometti, que possuía uma fábrica de macarrão: “Meus parentes só comem carne, graças a Deus!” (TUDO, 2006, 05’46” – 05’47”); continua a questionar o fabricante de massas, após seu delírio liberal: “Seu erro! Em nome da liberdade a raça humana caminha para ruína total. Plínio, 1932” (TUDO, 2006, 06’40” – 06’47”). Deus e Plínio Salgado, como se relacionam?



RELICI

17

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 era antiliberal, porém, não anticapitalista (já que, segundo o *Manifesto-Programa da Ação Integralista Brasileira* (primeira publicação: 1938), sua proposta de administração mantinha o sistema bancário e forte incentivo ao setor agrícola por meio da industrialização e infraestrutura para exportação de produtor (SALGADO, 2019)). Sua forma de gestão do capitalismo está vinculada ao “Brasil Real”, à ideia de pátria; sustentada por uma família católica.

O Estado Integral não viria antes de uma revolução cristã (daí o lema do integralismo: “Deus, Pátria e Família”) (BARBOSA, 2012). Seria necessário, para não existir o uso da força, a mudança, primeiramente, moral, gestada pela educação, religiosa e militar, que faria com que o sujeito se aproxima-se com o espírito, tornando-se integral, salvando-se desse mundo material; esse é o progresso da civilização.

Nesse sentido, conseguimos entender que Alarico Sombra, o Integralista da mente de Juarez, carrega, em si, o símbolo do catolicismo em sua face mais moralista e autoritária de gestão dos corpos da sociedade. Como ele se relaciona com o Juarez?

Na cena “É assim que você paga o meu sacrifício para manter a minha família esses anos todos?” (TUDO, 2006), Elvira teme que o marido esteja mentindo (não está impotente, não está sem dinheiro: tem uma amante), por isso conversa com ele, fala de seus anseios. Cada um dos fantasmas reage de uma forma: o Poeta, preocupado, recita *Amor é fogo que arde sem se ver* (Luiz Vaz de Camões, 1598), fazendo Juarez acariciar Elvira, expressar seu desejo, enquanto o Industrial apreciava o soneto e o Integralista se desagradava com a situação. Fim da



RELICI

18

declamação. Sombra, rapidamente, diz: “É assim que você paga o meu sacrifício para manter a nossa família esses anos todos?” (TUDO, 2006, 21’56” – 21’59”); Juarez repete de prontidão, cortando seu afeto: Elvira fica chateada; fim de cena.

O Integralista, então, é um símbolo da ideologia Sigma, influenciada pelo catolicismo autoritário e caudilho, patriótico, de Plínio Salgado, sendo um regulador sádico da moral de Juarez, cortando toda a possibilidade de satisfação do protagonista. Sempre impondo ao patriarca sua vontade, sempre açoitando-o, discutindo com os outros fantasmas (em especial o Poeta, que tentava fazer o patriarca largar a vida, católica, que lhe deixava infeliz): “Juarez... não seja derrotista! Vamos fazer uns cortes, uns cortes” (TUDO, 2006, 22’34” – 22’ 37”), “Vai embora coisa nenhuma, Juarez! [...] Esquece essa Waldette, Juarez. Toma. Toma seu abacaxi” (TUDO, 2006, 40’09” – 40’47”), “Que isso, Juarez. Respeite! Você é um homem. E os nossos ideais?” (TUDO, 2006, 87’12” – 87’17”).

Sombra se relaciona com Juarez através da coerção moral rígida, da regulação de “fora para dentro”: ele se comporta como “[...] o superego” (REICH, 1998, p. 174) no estado do caráter neurótico, que tem como característica a “negação sexual” (REICH, 1998, p. 174) (por isso ele castra, a todo momento, qualquer possibilidade de satisfação de Juarez – o Poeta), estabelecendo “[...] conflito e antipatia entre id e o superego” (REICH, 1998, p. 174) do patriarca. O Industrial e o Poeta são reprimidos por Sombra: qual é o Id, qual é o Ego?

Giacometti, diferente de Sombra, não traz em si uma regulação moral. O liberal, imigrante italiano e dono de uma Indústria de Massas Alimentícias em São Paulo coloca-se como pivô da industrialização no Brasil ao discutir com Sombra, em “Carta ao Redator I” (TUDO, 2006):

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



RELICI

19

alimentícias Giacometti, quanta gente não comeu do meu macarrão? (TUDO, 2006, 05' 15" – 05'39").

Será que tinha indústria em 1915? A agricultura era mesmo tão ineficiente?

Segundo o Prof. Dr. 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).

Imensas eram as fazendas do estado de São Paulo que produziam café; representavam "[...] 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). Tal informação, vai de encontro, desarticulador, com a conjunção "mas", que busca uma contradição, na fala de Giacometti.

Não nos é revelado se o Industrial passa pelo campo, como outros imigrantes italianos, mas sabemos que o momento de sua ascensão na indústria, após a Primeira Guerra Mundial, relaciona-se com a fala do Prof. Dr. Marcos Napolitano (2020, p. 38):

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)

Destaca-se, portanto, através do signo do personagem do Industrial esse fragmento da historiografia, enfatizando que, de fato, há, dentre 1914-1918, a expansão do parque industrial. Entretanto, não foi apenas por conta da chegada dos imigrantes italianos, mas sim por conta da conjuntura externa, que leva ao declínio



RELICI

20

da economia baseada no café (MAMIGONIAN, 1976), do Brasil e da cooperação entre classe média, burguesia e operários.

Nota-se, portanto, uma intensa distorção histórica de Giacometti diante da historiografia, onde ele se coloca como o centro, individualista e capitalista, do processo de industrialização nacional. O apagamento de outros agentes e conjunturas, a diminuição de outras forças econômicas, aponta que o personagem é um narcisista.

Considerando que Juarez, socialmente, demonstra indícios de deter um caráter neurótico e que Alarico Sombra, o Integralista, relaciona-se com os outros fantasmas e com o patriarca como um Superego enrijecido, o Industrial é o Ego, que, dentro dessas condições caracterológicas, demonstra 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 potente da industrialização do Brasil. Entretanto, ele não é católico, ele não é integralista, e pela sua cobiça, que gera o açoite de Sombra a ele, perde toda sua indústria.

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").

Nessa fala, observando que Giacometti mantém seu conflito com Sombra (Superego oprimindo Ego: sentimento de culpa), destacando o que os Sigmas julgavam em sua conduta: ser imigrante, frequentar “puteiros” (atentado contra a pátria católica, mas nada anticapitalistas – até comiam os panetones).



RELICI

21

Sem dar detalhes do que aconteceu, o Industrial menciona a 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 se o Industrial estivesse falido, ele não teria como pagar suas despesas. Mas, por que “fraudulenta”? “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 peiorar a posição dos credores na fallencia iminente [...]” (BRASIL, 1908).

Giacometti era corrupto? O liberal, após defender o livre-mercado e a meritocracia, enriqueceu indevidamente. Sentiu-se injustiçado, pois, talvez, outros comerciantes também faziam isso; porém, como ele era menor do que contava que era, foi o bode-expiatório. Não era burguês, era classe média. Qual saída para não enfrentar problemas econômicos e a miséria? Vender a fábrica para os estrangeiros:

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”).

Essa seria a melhor saída para manter, em *Tudo Bem*, durante a crise econômica (sinalizada pelo aumento da carne), o estilo de vida regulado pelo Integralista: casar Vera Lúcia com o multinacional; o estrangeiro, por mais que não fosse patriota, poderia salvar a classe média novamente; era melhor que o Poeta, que apoiava Juarez a abandonar tudo diante dos problemas.

Nesse sentido, apesar de Giacometti flertar com Poeta, mantendo um diálogo amigável (pois: o Ego se relaciona com o Id (REICH, 1998)), ele, aos poucos, se alinha ao Integralista, Superego que conflitava, oprimindo o fantasma



RELICI

22

que era o caminho da satisfação de Juarez: “Bravo! Bravo. É poesia de muita inspiração, mas muito complicado, né, o povo não entende” (TUDO, 2006, 23’ 15” – 23’ 22”) (dizia ao Poeta, na cena “Carta ao Redator II” (TUDO, 2006), após Juarez se sentir mal por ter seguido as palavras do Integralista na conversa com Elvira, na cena ““É assim que você paga o meu sacrifício para manter a minha família esses anos todos?” (TUDO, 2006)”).

Giacometti, então, é aquele imigrante italiano que escalou, fraudulentamente, as promessas do capitalismo, sem se unir aos outros proletariados. Com medo de perder seu estilo de vida, culpado por ter sido pego pelas regras e impotente, ao ponto de ser desmedidamente narcisista, vende-se para o estrangeiro, apoia a moralidade de Sombra (pelo menos por agora, já que o Ego entra em conflito com o Superego – afeto de culpa (REICH, 1998)) assassinando, cada vez mais, o Id. O Poeta é, de fato, o Id Violado pelo Superego e Ego encouraçado?

O Poeta, Pedro Penteado, teve sua primeira aparição verbal em “Carta ao Redator I” (TUDO, 2006), provando Giacometti. Enquanto a discussão entre Superego e Ego acontecia na cena, Juarez se aproximava de Penteado, querendo saber sobre a vida sexual do Poeta, que responde: “Que isso... eu não como ninguém” (TUDO, 2006, 06’ 50” – 06’ 53”).

Juarez, cansado dos ideais católicos e capitalistas que regulavam-no, cansado de sua angústia, culpa, autoritarismo e narcisismo, queria fugir para um tempo mais leve, de satisfação: relembra o Poeta de Epopina, uma antiga amante, que queria ficar tuberculosa para atrair Penteado. O patriarca não quer, para finalizar a carta contra o aumento do preço da carne, o Integralista ou o Industrial, quer a fala do Poeta (que se espanta) – deseja a amar (REICH, 1975):

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



RELICI

23

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").

Depois de apresentar uma perspectiva prostrada da sociedade, Penteado reaparece declamando *Camões*: é castrado pelo Integralista. O conflito entre Superego e Id se intensifica em “Carta ao Redator II” (TUDO, 2006):

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 estupidez. Põe tudo aí, Juarez. Põe tudo a... (TUDO, 2006, 22' 37" – 23' 15").

Como vemos, o Poeta enfrenta o Integralista (e é coibido por Sombra e por Giacometti na mesma cena), fala para Juarez se expressar e, nessa expressão, mostra uma perspectiva pejorativa do povo.

Acontece que: por mais que, no roteiro de *Tudo Bem*, Jabor e Serran classifiquem Pedro Penteado como um poeta castroalvista (JABOR; SERRAN, 1978, p. 12), chegando, em diversos momentos, durante seu assassinato, a lembrar Juarez da importância de Castro Alves (mencionado pela primeira vez quando o Poeta incentivava o patriarca a fugir com sua “amante” e se satisfazer), o Poeta divergia dos princípios do romantismo de Castro Alves.

Enquanto Alves aproxima-se de uma forma de representação popular (SILVA, 2017), no romantismo, próxima à William Wordsworth, que segundo Edward Palmer Thompson (2002), valoriza o homem comum, sem construir escritos que o colocam como seres que devem ser tutelados ou que estão em uma hierarquia inferior do escritor, Penteado está próximo de Robert Bloomfield, em um romantismo conservador, que prevê um olhar paternalista (THOMPSON, 2002) do povo.

Levando em consideração que o foco narrativo do romantismo é subjetivo (WILLIAMS, 2002), ou seja, parte dos conflitos e anseios do mundo interior do



RELICI

24

personagem, entendemos que o olhar do Id, do Poeta, da expressão de “fora para dentro” de Juarez não tem como ênfase a responsabilidade social que Alves/Wordsworth detém; pelo contrário, há, como vimos nas falas de Penteado, uma visão ultrajante do povo, tratando-o como “petulante” e “estúpido”.

Tal comportamento, do Poeta “castroalvista”, se dá devido à repressão que ele sofre do Integralista e do Industrial, é o Superego e o Ego reprimindo o Id, a possibilidade de se satisfazer no mundo (até o assassinam), fazendo com que a pouca ação, em direção da preservação da sexualidade, “[...] fique associada ao material proibido e recalcado” (REICH, 1998, p. 173). Ou seja: a repressão interna, do caráter neurótico do patriarca, gera tanta imobilidade que o Id, o Poeta, busca satisfazer, primeiramente, os desejos ligados aos principais traumas, sem pensar em expressar-se para fora de si mesmo de uma forma culturalmente, socialmente, empática, fazendo com que o “[...] excedente de libido não [...]” (REICH, 1998, p. 173) fique “[...] disponível para a ação social” (REICH, 1998, p. 173).

Para concluirmos, com a seleção dos trechos das incursões dos fantasmas, conseguimos observar como cada signo é composto: Alarico Sombra é uma expressão do catolicismo patriótico, refratado pelo autoritarismo do integralismo; Giacometti é o capitalista de classe média que é o bode expiatório da corrupção do sistema; Pedro Penteado é o poeta romântico, porém, conservador e individualista quando pensamos temas sobre causas sociais.

Quando ligados, constituem o lugar, o tropo, da mente de Juarez, acometida pelo caráter neurótico (segundo a perspectiva da psicologia de Wilhelm Reich, que se adequa aos elementos estéticos existentes na obra): a relação moralista e coercitiva de Sombra é explicada pelo Superego autoritário, que regula o patriarca a partir de sua ideologia, entrando em conflito com o Ego, o Giacometti, que, por conta da culpa de suas falhas, desenvolve um comportamento narcisista e autocentrado, e com o Id, Pedro Penteado, gerando a angústia do patriarca nunca conseguir



RELICI

25

satisfazer as sexualidade mais imediata, ele não consegue se autorregular para fora de si mesmo; o protagonista de *Tudo Bem* “[...] não é capaz de descarregar sua libido livre e não sublimada num orgasmo satisfatório” (REICH, 1988, p. 173).

O que tal tropo, de caráter neurótico, diz sobre Juarez? Dentro da teoria de Reich, a repressão sexual do caráter neurótico faz com que o sujeito fique mais suscetível a saídas sociopolíticas, para problemas da sociedade, que estejam vinculadas à um comportamento de massa, como o fascismo. O psicoterapeuta diz:

Os fascistas afirmam estar efetuando a "revolução biológica". A verdade é que o fascismo evidencia totalmente o fato de que a função vital no homem se tornou neurótica. Do ângulo das populações que o seguem, um desejo inflexível de vida está, sem dúvida, em jogo no fascismo (REICH, 1975, p. 126-127).

Nesse ensejo, não é incoerente dizer que a relação do Superego de Juarez, em *Tudo Bem*, tem como símbolo o Integralista que, apesar de não admitirem ser um movimento fascista, aproximam-se em diversas características dos movimentos de extrema-direita da Europa no entreguerras durante o século XX (BARBOSA, 2012). Como tal dado dialoga com o tempo histórico do longa? Para isso, é necessário historicizar a obra, compreendendo a relação entre Arte e Sociedade; este movimento, apesar de necessário, extrapola o objetivo deste artigo (pois precisaríamos utilizar outras ferramentas teórico-metodológicas<sup>7</sup>); portanto, encerremos a interpretação aqui, seguindo para as disposições finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer uma interpretação indutiva de uma linguagem audiovisual é considerar todos os elementos da sua narrativa, compreendendo como se estruturam os recursos ficcionais da estética.

---

<sup>7</sup> Em minha pesquisa, utilizo a ferramenta da Estética da Recepção. Para aprofundar em tal assunto, sugiro a leitura de: “*Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*” (Alcides Freire Ramos; Rosangela Patriota; 2012).



RELICI

26

É exatamente isso que, para preencher a lacuna identificada ao longo de minha pesquisa de Mestrado Acadêmico em História social, busquei demonstrar ao longo deste texto.

A peculiaridade de *Tudo Bem*, de seu enredo psicossocial, levou-me aos estudos da psicologia (se trabalhasse com outro objeto, na lógica indutiva, meu caminho poderia ser diferente, pois cada obra é singular), encontrando em Wilhelm Reich um alento conceitual para conseguir explicar a relação entre os signos da obra, a dimensão tropológica que os fantasmas de Juarez, a mente do protagonista, criaram, sendo o seu conflito o motor diegético.

De forma harmônica entre teoria e película, podemos concluir que a obra aponta que o comportamento do patriarca no filme é ritmado por seu caráter neurótico, por sua angústia e culpa. Reich, brevemente, nos indica um interessante indício: a relação entre o caráter neurótico e movimentos autoritários de extrema-direita.

Portanto, pensar a relação entre teoria e arte requer a problematização da estética sem marginalizações, mas, centralmente, a conscientização dos recursos ficcionais, compreendendo onde deveremos articular as ferramentas teórico-metodológicas, evitando a colonização da linguagem e exaltando o uso crítico da interdisciplinaridade na interpretação indutiva fílmica.

## REFERÊNCIAS

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.

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.



RELICI

27

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, Aduino (Org.). **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979c. p. 29-47.

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.

BRANCO, Ivo. Arnaldo Jabor - Parem de se lamentar!. **Folhetim**, Rio de Janeiro, mar. 1979.

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.

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](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/FGV_3c55b3cbb9f8246360a85706e787dd00). Acesso em: 17 jul. 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.

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.



RELICI

28

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

MAMIGONIAN, Armen. O Processo de Industrialização em São Paulo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 50, p. 83-99, 1976.

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.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República**: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2020.

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.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

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.

ROCHA, Glauber. Tudo Bem – O Filme de Arnaldo Jabor. **Encontros Civilização Brasileira**, [S. l.], n. 3, p. 219-224, 1978.

SALGADO, Plínio. **Manifesto-Programa da Ação Integralista Brasileira (AIB)**. 2019.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**,



RELICI

29

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.

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).

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.

THOMPSON, Edward Palmer. Educação e Experiência. *In*: THOMPSON, Edward Palmer. **Os românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 11-47.

**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.

VESCHI, Benjamin. Etimologia de Pátria. **Etimologia – Origem do Conceito**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://etimologia.com.br/patria/>. Acesso em: 23 jun. 2021.

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.

XAVIER, Ismail. Vícios privados, catástrofes públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor. **Novos Estudos**, [S. l.], n. 39, p. 67-65, jul. 1994.