

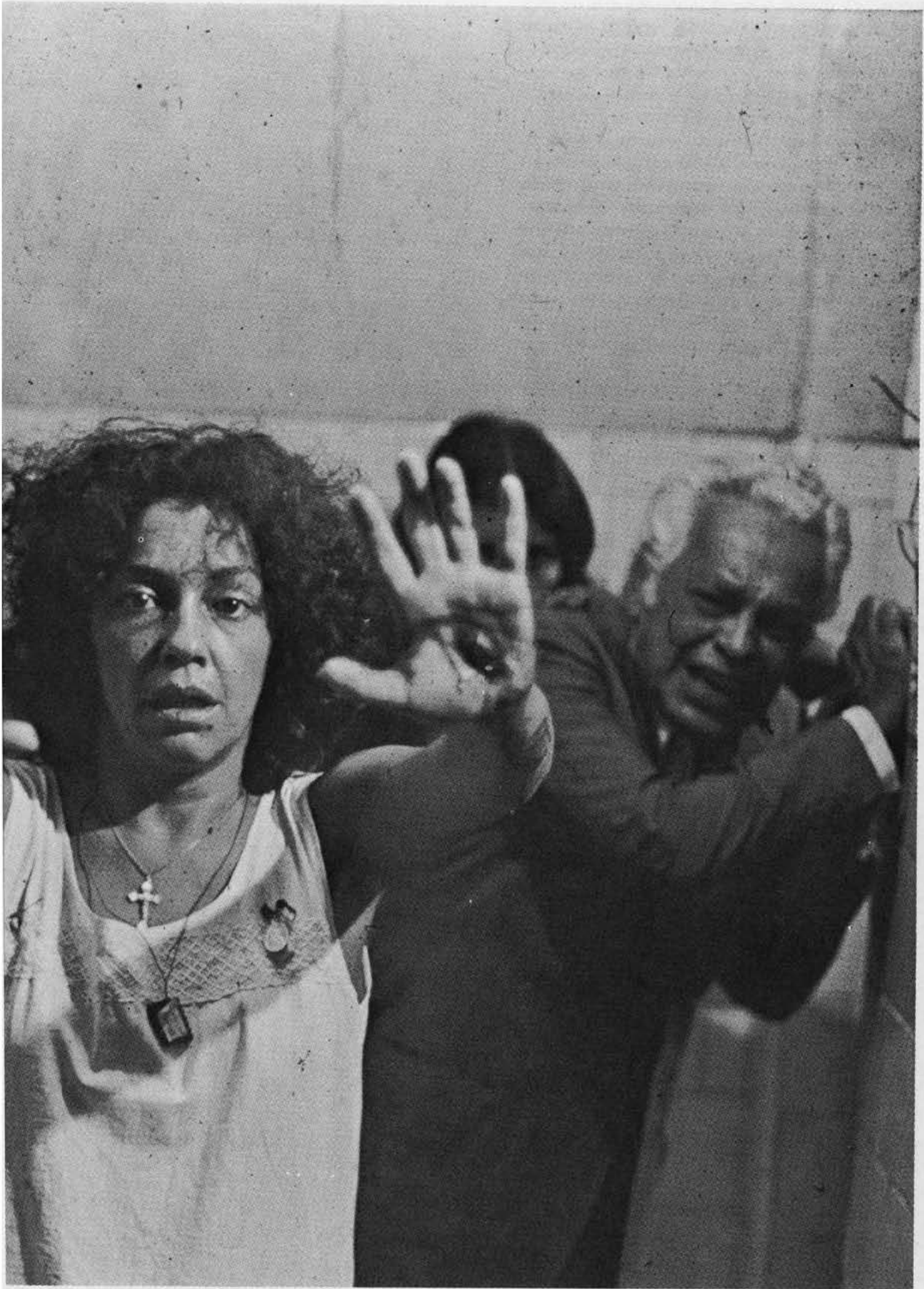
Bili

ARNALDO JABOR E “TUDO BEM”

Nas sessões especiais, para convidados, um filme vem obtendo extraordinária receptividade e promete ser um dos mais comentados de 1978: *Tudo Bem*. Com Fernando Montenegro e Paulo Gracindo à frente do elenco, roteiro escrito em colaboração com Leopoldo Serran e fotografia de Dib Lutfi, é o quinto longa-metragem de Arnaldo Jabor, que sobre ele concedeu a entrevista publicada a seguir.



Fernanda Montenegro e Maria Sílvia.



ARNALDO JABOR

— *Como nasceu a idéia de Tudo Bem?*

— 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 fariam uma viagem antes de tudo vertical, semelhante à de Dante descendo aos infernos, quer dizer, uma viagem através das diversas classes sociais brasileiras. Eu queria fazer um filme que mostrasse essa viagem que ninguém faz, porque ninguém *viaja* de uma classe para outra a não ser em dois casos: falência ou loteria esportiva. Quer dizer: ou por uma desgraça muito grande ou por uma sorte muito grande. Mas, normalmente, as pessoas vivem em compartimentos estanques. Uma pessoa rica e uma pessoa pobre, por exemplo, são dois mundos completamente diferentes. Existe um verdadeiro abismo entre as classes sociais brasileiras. Entre as classes e entre as regiões econômicas, que são regiões-classes e que determinam diferenças de linguagem, de pensamento, de tudo. Esse abismo entre as pessoas faz com que pareça ridículo usar expressões como "o brasileiro", "o povo". Penso que uma das coisas que o cinema pode fazer é isso: mostrar que existem muitos mundos no Brasil.

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 elas. Eu não diria nada, apenas colocaria essas pessoas em presença umas das outras e captaria tudo o que acontecesse. Imaginem o que não aconteceria! Então eu tinha vontade de fazer esse tipo de captação e o filme da viagem. Mas achava este projeto muito difícil de realizar e na época eu não podia sair do Rio por muito tempo. Então um dia ocorreu-me a solução de fundir os dois filmes num só. Não podendo viajar pelo Brasil, eu traria o Brasil para dentro de um apartamento, que seria o estúdio. Concentraria todos esses mundos diferentes do Brasil num apartamento de classe média e filmaria o que imagino que aconteceria nesse encontro. Foi esta a origem do filme.

— *No roteiro você trabalhou com Leopoldo Serran. De que maneira se desenvolveu sua colaboração com ele?*

— 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 o Serran, que é um rotei-



Jesus Pingo e Maurício do Valle em Pindorama (1970).



rista de alta categoria, talvez o melhor do cinema brasileiro. A partir desse pré-argumento nós começamos a trabalhar, diariamente, oito horas por dia. Fizemos juntos a estrutura de todas as seqüências. Ele escrevia as cenas de cinco em cinco, me entregava, e eu as reescrevia. Assim, poderia dizer que escrevemos juntos o roteiro. Ele fez o primeiro tratamento e eu o segundo. Trabalhamos durante quase três meses e meio, e terminamos no final de fevereiro do ano passado.

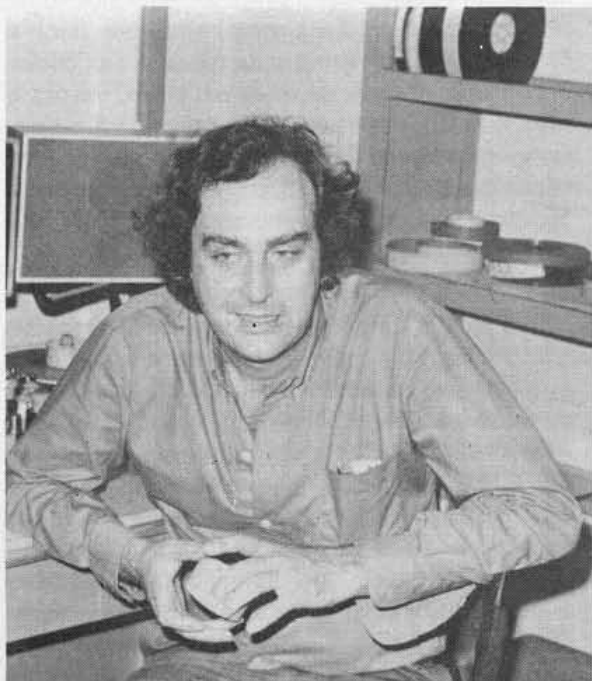
— *A filmagem teve problemas?*

— Não, foi muito rápida. Filmamos tudo em quatro semanas e meia, de maio ao final de junho de 77. O trabalho do filme transcorreu num clima de muita cooperação. Não podia ter sido melhor. Aluguei por dois meses um apartamento enorme e vazio, em Copacabana, e ali formamos uma verdadeira comunidade. Todos os dias, de manhã, aquela família, composta pela equipe e pelos atores, ia para lá e ficava filmando o dia inteiro. Como o filme se passa todo dentro do apartamento, com exceção de alguns poucos planos, conseguimos criar quase que as condições de estúdio, o que facilitou muito a filmagem. Não havia problema de interior-noite, interior-dia. Era só fechar ou abrir a janela, conforme o caso. E eu contei com uma equipe excepcional, pequena mas da maior competência. O Vitor Raposeiro, que faz o som direto, é talvez a pessoa que mais entende de som no Brasil; o Hélió Eichbauer, um dos maiores cenógrafos. O Dib Lutfi, que é o fotógrafo, já tinha trabalhado comigo em outros filmes. O mais impressionante nele não é



Paulo Porto e Darlene Glória em *Toda Nudez Será Castigada* (1972).

ARNALDO JABOR



Bili

nem mesmo a habilidade de câmera, que é extraordinária, mas a capacidade que ele tem de captar o que é mais importante na cena. Assim, durante a tomada ele aperfeiçoa o que se previu, enquadra um aspecto que se tornou mais significativo do que outro, etc. Os assistentes eram o Gilberto Loureiro e o Emiliano Ribeiro, que são pessoas com quem eu também já tinha trabalhado. O diretor de produção, o Cacá Diniz, é um gênio. Enfim, eu me dei bem com toda a equipe e tudo saiu perfeito.

Aliás, eu não agüento mais a tradição *pioneirística e sofredora* do cinema brasileiro, o diretor que diz: nesse filme eu sofri, morri de fome, tive gastrite, minha mulher me abandonou por causa do filme. Parece obrigatório no cinema brasileiro você sofrer feito um cão. Eu já sofri a minha cota e não quero mais problemas. Fazer o filme num clima bom, para mim, é fundamental. Se sou um diretor de cinema, seria absurdo admitir que cada vez que vou exercer a minha profissão, isto é, fazer um filme, seja a pior época da minha vida. Se o que mais gosto de fazer é filmar, eu tenho é que me sentir feliz filmando. E para isso preciso reunir as condições. Primeiro, realizar um filme de acordo com as possibilidades de produção que se tem no Brasil. Também não justificar a dificuldade de criação por dificuldade de produção, o que, aliás, é uma técnica muito comum. O diretor se desculpa dizendo que o filme ficou ruim porque ele não conseguiu obter os dez mil cavalos que pediu para uma cena ou porque não conseguiu mover uma montanha da direita para a esquerda. Em termos de produção, *Tudo Bem* foi muito tranqüilo. 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 porque os problemas sempre aparecem na tela. Se a produção foi complicada, isso acaba se refletindo no filme pronto. É claro que existem obras-primas, como *L'Atlante*, de Jean Vigo, que foram filmadas com dificuldade. Mas eu não agüento mais a tradição sofrida do cinema brasileiro.

— *E em relação aos atores?*

— Os atores também eram excelentes e busquei um clima descontraído em que eles também se sentissem criando. Não quero dizer que tenha havido uma criação coletiva, não se trata de espontaneísmo, porque o filme tinha um roteiro e diálogos escritos previamente. Mas muitas cenas foram crescendo durante a filmagem porque eu contei com a capacidade de improviso de atores e atrizes como Fernanda Montenegro, Paulo Gracindo, Maria Sílvia, Regina Casé, Luís Fernando, etc. No grupo de operários que participam do filme, tirando os três principais, que são o Stênio Garcia, José Dumont e Anselmo Vasconcellos, os outros não são atores. Eu fiz questão que fossem os próprios serventes da obra para poder captar uma verdade mínima daquelas pessoas.

— *Há quem considere a atuação de Darlene Glória em Toda Nudez Será Castigada como o maior desempenho feminino do cinema brasileiro. E agora vemos Fernanda Montenegro numa interpretação magistral. O que fez você para conseguir essas duas proezas de direção de atores?*

— Eu, como diretor, procuro não forçar os atores a fazer o que eu quero. Se eu apresento a um ator um personagem, ele não tem que se encaixar nele, mas dar-lhe a carne viva de sua experiência como pessoa. E dessa dialética entre o personagem e o ator ou a atriz surge uma terceira pessoa. Entendo que a minha função como diretor não é levar o ator a entrar na camisa de força do personagem, nem ficar apenas na captação do ator. É estimular a criatividade do ator. Em *Toda Nudez Será Castigada*, procurei estimular Darlene Glória no que ela tinha de mais profundo em sua personalidade: sua grande inteligência e aquela sua enorme violência emocional. E foi um desempenho brilhante porque a verdadeira força da Darlene estava nisso. Agora, em *Tudo Bem*, a minha relação com a Fernanda Montenegro foi a de deixar que ela criticasse o personagem, que emprestasse ao personagem elementos da sua vida pessoal. E Fernanda Montenegro não precisa nem ser dirigida, porque é a maior atriz do Brasil. Então, para mim, dirigir ator é dar força a ele para que se crie uma interação entre o personagem e a pessoa.

— *De Opinião Pública até Tudo Bem, você passou do documentário para um cinema essencialmente de atores e interiores. Isso é circunstancial ou tende a definir o seu caminho cinematográfico?*

— Eu acho que *Tudo Bem* retoma alguns aspectos de *Opinião Pública*, que os dois têm pontos

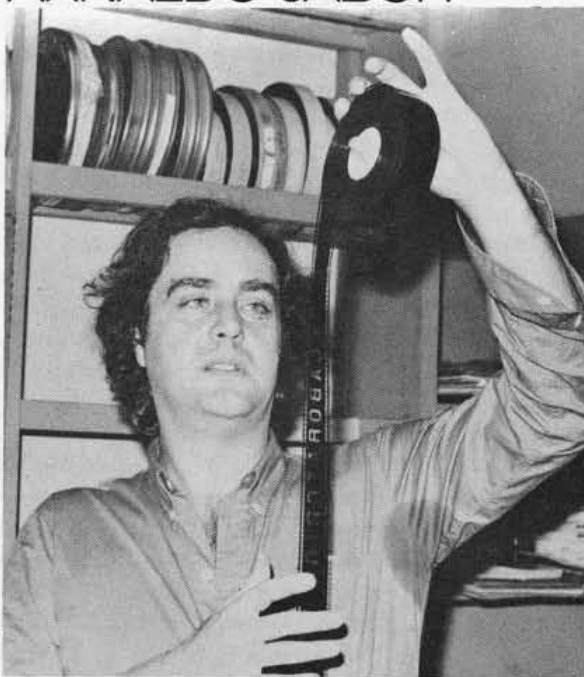
de contato muito grandes. *Opinião Pública* também era um filme, não sobre a classe média exclusivamente, mas sobre as classes sociais e o distanciamento entre elas. Enquanto o meu primeiro filme, *O Circo*, era um documentário, eu classifico *Opinião Pública* como um filme documental, um semi-documentário, porque eu fazia ali verdadeiros psicodramas. Eu ainda não tinha partido para a *mise-en-scène* de ficção, que só fui tentar em *Pindorama*. Este já se mostrou diferente dos anteriores. Era um filme alegórico, histórico, de reconstituição de época, complicado de se fazer. *Pindorama* também repercutiu em *Tudo Bem*. Acho que se passa a vida toda em busca de um estilo, de uma personalidade de criação. Mas, por mais que se queira encontrar uma linguagem pessoal, um estilo determinado, tudo muda de acordo com a própria vida. Só se podem encontrar, então, *pontos de fixação* nessa *mise-en-scène* movente que acompanha a pessoa durante a sua vida. Como dizia Pasolini, a vida é um filme que se monta quando a gente morre. Desde *Opinião Pública* eu procurava mostrar o absurdo da realidade à nossa volta, porque eu sou uma pessoa muito espantada com o mundo em que eu caí, em que me jogaram. A queda do útero numa cidade como o Rio de Janeiro é uma queda espantosa. Portanto, todos os meus filmes têm essa característica fixa, mas um estilo único e definitivo é uma coisa que eu nunca alcançarei. Talvez *Tudo Bem* represente o fim de um ciclo e o delineamento de uma nova

etapa. Em *Opinião Pública* eu ainda tinha um certo medo da *mise-en-scène* de ficção. Em *Pindorama* meu trabalho era influenciado por todas as correntes que na época me cercavam e me atormentavam. Tinha a influência do alegorismo historicista da época, 1968, do épico crítico-político, uma certa influência do Glauber. Mas as influências não são importantes. O que eu destaco como essencial é que, na época de *Pindorama*, eu me sentia paralisado entre várias atitudes cinematográficas possíveis. O cinema brasileiro também estava sob uma pressão culturalista muito forte transposta numa hesitação lingüística muito grande. Quando alguém ia decidir a posição da câmera, pensava: onde é que eu vou botar a câmera? Straub poria aqui, Godard poria lá, Losey talvez fizesse uma panorâmica, Jancso faria um *travelling* de dez minutos, Welles pegava uma lente 18mm, jogava aqui debaixo e fazia um *contre-plongée*. Então eu me sentia muito amarrado dentro dessa prisão cultural difusa que existia no cinema brasileiro. Quando fiz *Toda Nudez*, em 73, para mim foi uma libertação sensacional, eu me senti livre das modas, das obrigações culturais, porque até então eu não tinha objetivos muito definidos. Pode ser que os outros cineastas soubessem o que queriam, eu não sabia. Eu me liberei por ter tido a simplicidade, a alegre e saudável tranquilidade de fazer apenas um filme adaptado de uma peça de Nelson Rodrigues. Uma peça simples, que não estava no catálogo oficial do que de-



Cidinha Milan e Adriana Prieto em *O Casamento* (1975).

ARNALDO JABOR



Bill

veria e não deveria ser feito no cinema brasileiro. Eu não pensei nem mesmo em termos comerciais. Pensei somente em filmar emoções humanas normais. Tive a coragem de assumir um certo psicologismo condenado pela cultura brechtiana, crítica, reflexiva, da época, porque Brecht teve uma presença muito marcante no cinema e na cultura brasileira. *Toda Nudez* significou, portanto, uma liberação muito grande. Em *Opinião Pública* eu tive uma grande liberdade por não estar ligado a estilo nenhum. Era eu e a realidade. Quando, em *Pindorama*, surgiu a figura castrativa chamada *mise-en-scène de ficção*, surgiram também os fantasmas do panteão da cultura cinematográfica, que começa com Griffith e Eisenstein e vem terminar com Godard e Straub. Eu me lembro de um assistente de direção meu, super-culturalizado, me dizendo na época de *Pindorama*: "Jabor, não pode cortar! Se cortar, a cena acaba!". Quer dizer, "montagem" era de "direita", porque Straub não cortava: a mulher saía do quarto, caminhava pelo corredor, a câmera continuava no quarto e enquanto ela não abrisse a porta da rua e ligasse o motor do carro a câmera não saía de cima da penteadeira. Eu não tenho nada a ver com isso. Que é que eu tenho a ver com Straub, um alemão obsessivo, que pegava a câmera e ia filmar as ondas que Bach olhava, quer dizer, atravessava a Alemanha inteira para filmar na mesma praia onde Bach esteve olhando as ondas? Então, *Toda Nudez* é um filme que prezo muito na minha filmografia. E que teve um efeito liberatório geral muito grande. Agora que já se passaram quatro ou cinco anos, existe distanciamento para se dizer que foi um filme importantíssimo para o cinema brasileiro, porque foi um filme que chegou de repente e disse:

Vamos espanar essa poeirada de museu, que está sufocando todo mundo. E era um filme digno, sério.

— E o primeiro filme de um cineasta saído do Cinema Novo que obteve grande sucesso de bilheteria.

— Um tremendo sucesso. Ele rendeu, em dinheiro da época, 10 milhões de cruzeiros. Foi portanto um filme liberador em todos os sentidos. Seria ridículo dizer que hoje me sinto livre, mas me sinto mais livre agora do que em relação à época de *Pindorama*. E eu posso dizer que essa liberdade começou um pouco por eu ter feito *Toda Nudez Será Castigada*. Essa liberdade implica em se ter a capacidade de aceitar aspectos mais simples da própria personalidade. Porque a busca da complexidade pode ser uma prisão como qualquer outra. Em *O Casamento* eu estava tentando sair da fase de experimentação desses aspectos mais simples, mais lineares. Já é um filme mais torturado, mais de crise, porque Néelson Rodrigues já não representava a mesma coisa para mim. Eu queria voar livre de novo e era como se estivesse "matando" o pai. Foi uma espécie de rompimento com o que, antes, havia representado uma liberação para mim. Finalmente, *Tudo Bem* significa um reencontro com a minha individualidade, já não mais tão afligida por influências culturais, políticas e cinematográficas externas. Mas, ao mesmo tempo, acho que sua temática e sua linguagem levantam questões bastante importantes da criação cinematográfica contemporânea. É um filme muito meu, em que não me sinto influenciado artisticamente, tematicamente ou linguisticamente por ninguém. Por um lado, *Tudo Bem* é o início de um novo ciclo e, por outro, sintetiza diversas tendências que, dispersadamente, existiam nos meus filmes anteriores. Tem uma estrutura semelhante à de *Opinião Pública*, uma assimilação do alegórico, como em *Pindorama*, só que em um nível mais suave, mais funcional. É também um filme conceitual sem a frieza e a falta de humanidade que geralmente caracterizam o conceitualismo. Não há, por exemplo, os personagens sem alma, a falta de credibilidade das situações, que são os defeitos tradicionais do conceitualismo. Ao contrário, os personagens de *Tudo Bem* são psicologicamente possíveis, existentes, vivos. O que me agrada é ter conseguido fazer um filme conceitual, que é uma característica minha e da minha geração, em que várias dimensões — psicológicas, históricas, políticas — coexistem. E isso só foi possível porque antes eu tive a vontade e a coragem de enfrentar a tradição espetacular do cinema, a sua tradição psicológica e dramática. Enfim, tanto em *Opinião Pública* como em *Tudo Bem* eu confiei na intuição. Nos dois filmes eu não sabia o que estava fazendo. Aliás, eu percebi que para *Tudo Bem* ser bom eu não deveria saber exatamente o que estava fazendo,



Maria Sílvia em Tudo Bem.

apesar de partir de um roteiro prévio. Só descobri que filme eu tinha feito quando ele foi exibido pela primeira vez. Eu até me surpreendi com a resposta que o filme está obtendo, com a identificação que o filme provoca. Quer dizer: não foi uma jogada. Acho importante fazer filmes sem que se saiba aonde se quer chegar, porque, do contrário, é um jogo de cartas marcadas. Se, *a priori*, o cineasta sabe o que vai atingir, talvez até nem seja necessário fazer o filme. O filme perde o frescor de uma experiência, esse aspecto de mergulho no desconhecido.

— *Algumas pessoas acharam seu filme um pouco teatral. O que você diz disso?*

— Não acho o filme teatral. O que é um filme teatral? Às vezes um filme que tem fama de ser cinematográfico pode ser muito mais teatral, porque tem raízes narrativas teatrais. Você toma o cinema americano, filmes que são considerados ultra-cinematográficos, e verifica que são estruturalmente, visceralmente, esquemas aristotélicos de começo, meio e fim, de peripécia e progressão dramática, de crescimento, clímax e desenlace, todas aquelas regras de ouro da retórica aristotélica. Aristóteles continua firme como nunca na História da Humanidade. A estrutura de *Tudo Bem*, ao contrário, é de cenas modulares. É um filme de cenas soltas, que pode ser montado em qualquer ordem. Quando fiz o filme a minha idéia básica era a de que pela porta

principal daquele apartamento tudo poderia acontecer. 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 forma desdramatizada e, como já disse, isso só foi possível porque, anteriormente, eu tinha feito dois filmes profundamente dramáticos no sentido tradicional. Eu precisava *curtir* antes o cinema da identificação projetiva. Não poderia ter *desmontado* se, antes, eu não tivesse *montado*. O Glauber, a respeito do filme, disse que *Tudo Bem* vai desmontando à medida que o apartamento vai se montando. É um filme que funciona ao contrário. Por baixo da estrutura modular, de cenas estanques, há uma trama muito frouxa. O que pode ser considerado como teatral no meu filme não é portanto a estrutura, mas a utilização de uma *linguagem paródica*. Os personagens são muito bufos, quase de opereta. Também há um clima de palcos que se substituem, de entradas e saídas de cena, mas o filme tem uma teatralidade criticada, o que é muito diferente de ser um filme teatral. É a crítica da mentira, a crítica da *histeria*. E como disse alguém, o teatro é uma arte histérica. É uma mímica histérica, uma máscara-

ARNALDO JABOR

ra que critica outras máscaras. E o filme é a paródia dessa histeria. Todos os personagens são histéricos.

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. Cinema é uma coisa dinâmica, que vai se modificando. Eu não sei o que seria um filme cinematográfico, não cultivo a mitologia do cinematografismo. Para mim o cinematografismo é um vício como o teatralismo, o psicologismo, o culturalismo. Não sei em que medida Rossellini seria cinematográfico e Samuel Fuller não, ou o inverso. Eu, particularmente, acho *Tudo Bem* muito cinematográfico. Mas é um filme em que a fala também é muito importante. Por isso, muitas vezes a câmera se detém, para que o espectador possa ouvir em paz o que as pessoas estão dizendo.

— *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?*

— 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. As outras classes sociais entram não só para atrapalhar a vida dos burgueses como também para atrapalhar a *dramaturgia* que estava se montando. Porque a finalidade da dramaturgia burguesa é, justamente, apresentar um mundo homogêneo, sem conflitos, sem classes sociais, como se o mundo tivesse sido criado pela burguesia e tendesse necessariamente para a burguesia.

— *Tudo Bem lembra muito o surrealismo de Buñuel, especialmente O Anjo Exterminador, embora de aspecto rejuvenescido e bem brasileiro.*

— O filme é o anti-*Anjo Exterminador*. O *Anjo Exterminador* seria o clímax da destruição do *kammerspiel*, do teatro de câmera alemão, levando

esse teatro ao seu desespero, à sua arrebenção por dentro. *Tudo Bem* iria além na medida em que, no lugar de explodir por dentro, no beco sem saída existencial do *Anjo Exterminador*, o filme é invadido pelo mundo exterior, o que dá a ele um caráter mais direto, mais contundente. O filme tem uma consciência mais concreta da loucura do mundo, ultrapassando o desespero alegórico, vagamente metafísico, de *O 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".

— *Se fôssemos 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, cáustico, implacável. Você é um cineasta pessimista?*

— Eu não acho o filme pessimista no sentido tradicional e metafísico de pessimismo. Ao contrário, considero *Tudo Bem* fundamentalmente otimista. Na sua estrutura ele mostra que o Brasil é uma grande charada para ser resolvida, mas que esse desafio não será vencido pelo maniqueísmo tradicional das soluções oficiais nem pelo maniqueísmo das soluções contestatárias. O filme é otimista por acreditar mais no movimento das coisas, na dialética das coisas, do que no imobilismo. Embora o país esteja vivendo um momento crítico, a História continua andando com seu ritmo e suas leis. Da mesma maneira que aquela família não esperava que tudo aquilo acontecesse dentro do apartamento, no país pode se dar a mesma coisa. O filme, ao lado da crítica ao maniqueísmo, faz o elogio do inesperado, dos conflitos não previstos. O filme tenta mostrar que as coisas não são tão enigmáticas como talvez o *Anjo Exterminador* sugerisse nem tão simples quanto o maniqueísmo tradicional e contestatário acreditam. 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 removidas 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.

(Entrevista a José Haroldo Pereira e Marhel Darcy de Oliveira).



Paulo Gracindo e Washington Fernandes em *Tudo Bem*.

TUDO BEM

Direção: Arnaldo Jabor. **Argumento e roteiro:** Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran. **Fotografia:** Dib Lutfi. **Montagem:** Gilberto Santeiro. **Cenografia:** Hélio Eichbauer. **Som direto:** Vítor Raposeiro. **Música:** Stravinsky (*Sinfonia dos Ramos*) e músicas dos índios do Alto Xingu. **Diretor de Produção:** Carlos Alberto Diniz. **Elenco:** Paulo Gracindo (Juarez), Fernanda Montenegro (Elvira), Zezé Motta (Zezé), Maria Sílvia (Aparecida de Fátima), Regina Casé (Vera Lúcia), Luís Fernando Guimarães (Zé Roberto), Luís Linhares (poeta), Jorge Loredo (bêbado), Fernando Torres (industrial), Stênio Garcia, José Dumont, Anselmo Vasconcellos, Jarbas Cuméque-pode, Fumanchu, Maçaroca, Paulo Favela, Maria Helena Basílio, Álvaro Freire, Alby Ramos, Jesus Pingo, Daniel Dantas, José Maranhão Torres, Paulo César Pereio, Wellington Botelho, Washington Fernandes. **Produção:** Sagitarius Produções Cinematográficas. **Distribuição:** Embrafilme. Brasil, 1978.

FILMES DE ARNALDO JABOR

- 1965 — *O Circo* (média-metragem)
- 1967 — *A Opinião Pública* (1º Prêmio do Festival Internacional de Pesaro, Itália, Menção Honrosa na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília)
- 1970 — *Pindorama*
- 1972 — *Toda Nudez Será Castigada* (Urso de Prata do Festival de Berlim/1973, Melhor Filme do Festival de Gramado/1973, Prêmio Adicional de Qualidade/1972; Coruja de Ouro/1972 para Melhor Atriz, Darlene Glória, Melhor Ator, Paulo Porto, Melhor Cenografia, Regis Monteiro, Melhor Atriz Coadjuvante, Elza Gomes; Prêmio de Melhor Atriz em Gramado/1973 para Darlene Glória)
- 1975 — *O Casamento* (Prêmio Especial do Festival de Gramado/1976, Prêmio Adicional de Qualidade/1975; Coruja de Ouro/1975 para Melhor Ator Coadjuvante, Néilson Dantas; Prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante em Gramado/1976 para Camila Amado)
- 1978 — *Tudo Bem*