

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 915

***Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972)
 para além de Nelson Rodrigues um encontro com *O Último
 Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972)**

***Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972)
 más allá de Nelson Rodrigues: un encuentro con *O Último
 Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972)**

***All Nudity Shall Be Punished* (Arnaldo Jabor, 1972)
 beyond Nelson Rodrigues: na encounter with *O Último Tango
 em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972)**

Gabriel Marques Fernandes

Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). São Paulo (SP). Brasil.

E-mail: gabrielmf027@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2194-4276>

Resumo: Este artigo problematiza o império interpretativo de Nelson Rodrigues sobre *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972). Considerando, junto de Robert Stam (2008 [2005]), que a ideia de fidelidade de uma adaptação cinematográfica é uma estratégia retórico-publicitária, a intriga que este texto busca solucionar é: existe uma possível leitura de *Toda Nudez Será Castigada* para além de Nelson Rodrigues? Para dar conta de responder a essa questão, *Toda Nudez* foi investigada em seu processo histórico, questionando, como destaca Rosangela Patriota (2018), acrescida de Pascal Ory (2015) e Walter Benjamin (1984), o processo de memorização da obra durante a investigação das fontes de época, publicadas na imprensa, e pesquisas acadêmicas; indagando, então, a cristalização da representação rodrigueana ao explorar, com ajuda da leitura de Paulo Roberto Monteiro de Araujo (2016) de Georges Didi-Huberman, as relações fantasmáticas entre as experiências da narrativa de Jabor com *Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972); e seguindo a pista de comparação feita por diversos críticos que, ao longo do tempo, foram negligenciados pela herança de Rodrigues/Jabor sobre o filme. O texto, diante disso, é dividido em dois momentos: “O império representacional de Nelson Rodrigues”, em que é demonstrada a cristalização da interpretação da linhagem da representação de Nelson Rodrigues sobre o filme *Toda Nudez Será Castigada* e, em seguida, “As tensões entre *Toda Nudez* e *Último Tango*”,



em que as narrativas das obras são analisadas. Através dessa incursão, entende-se que *Último Tango* amplifica os horizontes interpretativos de *Toda Nudez* para além de Nelson Rodrigues, propondo que o leitor pense, de forma preliminar, nas distinções entre modernização e modernidade na formação da humanidade – ancorado, teoricamente, em Ernst Cassirer (2001) e Hannah Arendt (2011) – em diferentes culturas.

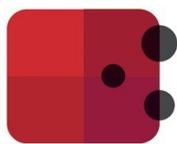
Palavras-chave: *Toda Nudez Será Castigada*; *Último Tango em Paris*; Adaptação; Modernidade.

Resumen: Este artículo problematiza el imperio interpretativo de Nelson Rodrigues sobre *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972). Considerando, junto a Robert Stam (2008 [2005]), que la idea de fidelidad en una adaptación cinematográfica es una estrategia retórico-publicitaria, la intriga que este texto busca resolver es: ¿existe una lectura posible de *Toda Nudez Será Castigada* más allá de Nelson Rodrigues? Para responder a esta pregunta, *Toda Nudez* fue investigada en su proceso histórico, cuestionando, como lo destaca Rosangela Patriota (2018), junto a Pascal Ory (2015) y Walter Benjami (1984), el proceso de memorización de la obra durante la investigación de fuentes de época, publicadas en la prensa y académica investigación, cuestionando así la cristalización de la representación de Rodrigues explorando, con la ayuda de la lectura de Georges Didi-Huberman por Paulo Roberto Monteiro de Araujo (2016), las relaciones fantasmáticas entre las experiencias de la narrativa de Jabor con el *Último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) - siguiendo la comparación hecha por varios críticos que, con el tiempo, fueron ignorados por el legado de Rodrigues/Jabor en la película. El texto, ante esto, se divide en dos momentos: "El imperio representacional de Nelson Rodrigues", donde se demuestra la cristalización de la interpretación del linaje de representación de Nelson Rodrigues de la película *Toda Nudez Será Castigada* y, luego, "Las tensiones entre *Toda Nudez* y *Último Tango*", donde se analizan las narrativas de las obras. Como conclusión, se considera que: a través de esta incursión, se entiende que *Último Tango* amplifica los horizontes interpretativos de *Toda Nudez* más allá de Nelson Rodrigues, proponiendo que el lector piense, de manera preliminar, en las distinciones entre modernización y modernidad en el formación de la humanidad - anclada, teóricamente, en Ernst Cassirer (2001) y Hannah Arendt (2011) - en diferentes culturas.

Palabras clave: *Toda Nudez Será Castigada*; *Último Tango en Paris*; Adaptación; Modernidad.

Abstract: This article problematizes Nelson Rodrigues' interpretative empire on *All Nudity Shall Be Punished* (Arnaldo Jabor, 1972). Considering, together with Robert Stam (2008 [2005]), that the idea of fidelity in a film adaptation is a rhetorical-advertising strategy, the intrigue that this text seeks to resolve is: is there a possible reading of *All Nudity Shall Be Punished* beyond Nelson Rodrigues? To answer this question, *All Nudity* was investigated in its historical process, questioning, as highlighted by Rosangela Patriota (2018), along with Pascal Ory (2015) and Walter Benjamin (1984), the process of memorizing the work during the investigation of period sources, published in the press, and academic research; questioning the crystallization of Rodrigue's representation by exploring, with the help of Paulo Roberto Monteiro de Araujo's (2016) reading of Georges Didi-Huberman, the phantasmatic relationships between the experiences of Jabor's narrative with *Last Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972); and following the comparison made by several critics who, over time, were neglected by Rodrigues/Jabor's legacy on the film. The text, therefore, is divided into two moments: "The representational empire of Nelson Rodrigues", in which the crystallization of the interpretation of the lineage of Nelson Rodrigues representation of the film *All Nudity Shall Be Punished* is demonstrated and, then, "As exposed between *All Nudity* and *Last Tango*", in which the narratives of the works are proven. We understand, through this incursion, it is understood that *Last Tango* expands the interpretative horizons of *All Nudity* beyond Nelson Rodrigues, proposing that the reader thinks, in a preliminary way, about the distinctions between modernization and modernity in the formation of humanity – anchored, theoretically, in Ernst Cassirer (2001) and Hannah Arendt (2011) – in different cultures.

Keywords: *All Nudity Shall Be Punished*; *Last Tango in Paris*; Adaptation; Modernity.



Considerações iniciais

Este artigo, um estudo introdutório sobre o filme *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972)¹, tem como objetivo principal revisitar, criticamente, a interpretação em torno do fenômeno cinematográfico de *Toda Nudez*.

Será apresentado, aqui, um caminho alternativo para repensar as potencialidades de experiências expressas em *Toda Nudez*, saindo do império representacional de Nelson Rodrigues (dramaturgo que escreve a peça que origina o longa), adentrando na relação de sobrevivência fantasmática que paira sobre a película de Jabor e que emerge por meio da tensão diante de *Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972)².

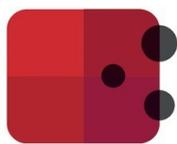
Para isso, sob influência da história cultural desenvolvida por Rosângela Patriota (2018), busca-se colocar *Toda Nudez Será Castigada* em seu processo histórico, ou seja, revisitar suas memorizações por meio da análise de entrevistas e críticas da época de lançamento³, buscando compreender, com a ajuda de Pascal Ory (2015) e Walter Benjamin (1984), a tradição interpretativa construída em torno do longa. Isso para, posteriormente, questioná-la por meio da análise narrativa, em um diálogo “corpo-a-corpo”, com inspiração na leitura de Paulo Roberto Monteiro de Araujo de Georges Didi-Huberman (2016), em que se privilegia as análises das obras em detrimento da teoria, ampliando os horizontes interpretativos de *Toda Nudez* por meio da tensão com *Último Tango*.

Nesse sentido, este texto foi dividido em dois momentos. Em “O império representacional de Nelson Rodrigues”, demonstra-se a cristalização da interpretação da linhagem da representação de Nelson Rodrigues sobre o filme *Toda Nudez Será*

¹ Em uma breve sinopse, podemos destacar que *Toda Nudez Será Castigada* é uma obra, adaptada da peça de Nelson Rodrigues de mesmo título, que apresenta as lembranças da prostituta Geni, em uma fita gravada por ela enquanto espera a morte em seu suicídio, escutada por Herculano, seu marido. A produção trata da hipocrisia da classe média que “absolve”, na figura das tias, os pecados da nudez sem amor da protagonista – porém, toda nudez é castigada quando Serginho, filho de Herculano, entra em cena.

² *Último Tango em Paris* apresenta a história de Paul, um estadunidense que vivia em Paris, um homem de meia-idade que passa pelo luto do suicídio de sua esposa. Nesse período, buscando um novo apartamento, tem um encontro inesperado com uma jovem de 19 anos que está à procura de um novo local para viver. Com uma ardente e fulminante conexão, os dois engatam um relacionamento clandestino que os “libertava”, até mesmo, de seus nomes. Pouco a pouco, essa situação começa a sair do controle, chegando a níveis extremos de violência (ÚLTIMO, 2022).

³ A postura epistemológica de Patriota pode ser verificada, de forma direta e sintética, em sua obra *Antonio Fagundes no Palco da História: um ator* (2018), onde é destacado que uma das formas de evitar a hipnose das ideias-forças (categorias que organizam e alicerçam representações de práticas, construindo marcos e fatos interpretativos) é retornar ao processo histórico, ou seja: fazer um levantamento exaustivo de documentações e estudos em torno do tema pesquisado, questionando os movimentos de memorizações estabelecidos, buscando compreender o processo de disputa, esquecimentos e lembranças das memórias históricas que formam as culturas ao longo do tempo – evitando, assim, importar narrativas prontas como se fossem um dado natural do meio cultural.



Castigada. A partir disso, evidencia-se que existem possíveis caminhos reflexivos em potencial que foram negligenciados, como a relação, feita pela recepção, do longa com *Último Tango em Paris*. Adentra-se, então, em “As tensões entre *Toda Nudez* e *Último Tango*”, em que as narrativas das obras são analisadas.

O confronto de *Toda Nudez* e *Último Tango* faz questionar as diferentes formas de representação da humanidade dos sujeitos em cada película. Apesar da distância entre as ações de experiência dos filmes, entende-se que *Último Tango* amplifica os horizontes interpretativos de *Toda Nudez* para além de Nelson Rodrigues, propondo que o leitor pense, de forma preliminar, nas distinções entre modernização e modernidade na formação humana em diferentes culturas.

O império representacional de Nelson Rodrigues

É um caso conhecido, para aqueles que estudam o cinema brasileiro, que Nelson Rodrigues nunca gostou das adaptações de suas obras para o cinema: “[...] em *Bonitinha mas ordinária*, por exemplo, o texto ficou, embora o filme fosse ruim. Já em *A falecida*, há um defeito muito grave: a supressão do humor. Ficou uma fita seca” (RODRIGUES, 2007, p. 153).

Quando Arnaldo Jabor⁴ o procurou para pedir autorização para filmar a peça *Toda Nudez Será Castigada*, de 1965, o dramaturgo ficou receoso, pois tinha medo de ele ser como José Celso – que ficou conhecido, na história do teatro brasileiro, por encenar, no Teatro Oficina, *O Rei da Vela* (1967) – peça de Oswald de Andrade, de 1933. “[...] [C]erta vez, fui ver o seu Brecht. Ora, o Brecht do José Celso não é Brecht, mas José Celso” (RODRIGUES, 2007, p. 149), e a primeira coisa “[...] que me ocorreu foi um paralelo entre Jabor e José Celso” (RODRIGUES, 2007, p. 149). Mesmo assim, Rodrigues concedeu ao Jabor o direito de filmar seu texto dramático, mas não confiava que o cineasta iria manter seu estilo em seu futuro longa.

Rodrigues tem se frustra, pois grande parte das adaptações cinematográficas não correspondem às suas expectativas de intensa simetria entre o texto dramático e a película. O que isso quer dizer? Antes mesmo de *Toda Nudez Será Castigada*, o filme de Jabor, ser produzido, pode-se deduzir que Rodrigues já imaginava uma forma de

⁴ Arnaldo Jabor (1940 – 2022) foi um dramaturgo, cineasta e escritor brasileiro que ficou conhecido por se vincular ao Cinema Novo, assinando filmes como *O Circo* (1965), *A Opinião Pública* (1967), *Pindorama* (1971), *Toda Nudez Será Castigada* (1972), *O Casamento* (1975), *Tudo Bem* (1978), *Eu te Amo* (1981), *Eu sei que vou te amar* (1986), *Amor à primeira vista: carnaval* (1990), *A Suprema Felicidade* (2010) e *Meu Último Desejo* (não lançado). Em sua carreira como comentarista político, por sua vez, publicou: *Os Canibais estão na sala de jantar* (1993), *Brasil na Cabeça* (1995), *Sanduíches de Realidade* (1997), *A invasão das Salsichas gigantes* (2001), *Amor é prosa, sexo é poesia* (2003), *Pornopolítica* (2006), *Amigos Ouvintes* (2009) e *O Malabarista* (2014) (FERNANDES, 2023).



representação de sua peça no cinema. O desgosto rodrigueano com o cinema levanta um problema epistemológico fundamental para a presente reflexão: o da representação.

A partir de Pascal Ory (2015), entende-se que as representações são formas de conhecer os fenômenos da realidade, e elas, por sua vez, não são únicas, mas sim plurais, advindas de diferentes experiências socioculturais. Logo, uma representação tem um limite espacial e temporal, além de ser construída pelas sensibilidades de um sujeito histórico, que é transpassado por manifestações dos fenômenos singulares, sincrônicos e diacrônicos, que o clivam no tempo – gestando, então, uma variedade de verdades/representações que estão em constante mutação.

Ory rompe com a ideia de totalidade e unidade em torno das representações e formas de conhecer o mundo. Nesse sentido, o desejo de Nelson Rodrigues de manter o império de sua representação sobre as obras adaptadas é uma tentativa de cristalizar, de fechar o debate do fenômeno artístico, conservando o controle que constrói um esparso critério para interpretação única, não apenas de suas obras, mas também do impacto delas na cultura brasileira – uma tentativa de perdurar sua visão de mundo para formação do ser e entendimento do fenômeno de realidade que chamamos de Brasil.

Nelson Rodrigues se frustra, também, com *Toda Nudez Será Castigada?* Não. Vejamos seu relato sobre a primeira vez que assiste o longa⁵:

Um dia, telefona: – “O filme está pronto.” Fui vê-lo, ali, no Museu de Arte Moderna. Jabor continuava com as olheiras intensas, cavadas, de cinema mudo. Vou resumir, para não tomar tempo do leitor: – *Toda Nudez será castigada* foi magistralmente dirigida. É o mais belo, o mais denso, o mais crispante, o mais realizado filme brasileiro que vi, até hoje (RODRIGUES, 2007, p. 150).

Qual é o efeito disso?

Rodrigues, junto de Jabor, confere diversas entrevistas “explicando”⁶ *Toda*

⁵ Sobre o lançamento de *Toda Nudez Será Castigada*, é importante ressaltar: o filme foi censurado. Apesar de ganhar diversos prêmios no Brasil e fora dele ao longo de 1972, o filme só estreou no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, em março de 1973, depois de um longo embate com o Departamento de Polícia Federal, especificamente a Divisão de censura de Diversões Públicas (D.C.D.P.), que o liberou, em princípio, em dezembro de 1972, e com diversos cortes – ver processos de nº 70.695, nº 71.275 e nº 71.276.

⁶ Analisar um filme, segundo Manuela Penafria, “[...] é sinônimo de decompor esse mesmo filme” (2009, p. 1), descrevendo as partes decompostas e, posteriormente, estabelecendo relações entre elas – ou seja, interpretando. Existem múltiplas formas de realizar uma análise/interpretação sobre uma obra



Nudez – ou seja: diversas entrevistas onde tentavam condicionar a representação de Rodrigues à adaptação que Jabor fez da peça. Qual o motivo desse movimento?

Robert Stam, em *A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008 [2005]), apresenta uma reflexão importante para compreender o movimento feito por Rodrigues e Jabor. Eles tentaram amplificar a venda de *Toda Nudez Será Castigada*, através do ânimo e satisfação de Nelson Rodrigues, construindo a retórica da “fidelidade” da adaptação, já que

[...] a noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes (STAM, 2008 [2005], p. 20).

Porém, a argumentação da “fidelidade” não se sustenta para Stam, já que, quando falamos de adaptação entre linguagens, há uma mudança entre meios de comunicação. E, na chave apresentada por Ory (2015), há uma mudança de experiências e representações, já que Jabor possui uma subjetividade distinta de Rodrigues – portanto, imaginará *Toda Nudez Será Castigada* a partir de seus referenciais⁷.

artística. Para além dos métodos, é fundamental que se questione quem analisa/interpreta, o momento da análise/interpretação e o sentido. É truismo que o ser humano analisa/interpreta algo com o sentido de gerar uma ideia sobre o fenômeno que desperta sua consciência, expressando-a por meio de uma representação. Essa ideia/representação, por sua vez, tem uma configuração. Qual é a natureza dessa configuração? Segundo Reinhart Koselleck (2006), todos os conceitos e categorias detêm historicidades. Existem conceitos/categorias, entretanto, que aglutinam um número exagerado de significações e sentidos – exemplos: modernidade, revolução, autoritarismo, tragédia, comédia, etc. Tais arquiteturas servem para organizar práticas, explicar partes decompostas em análises. Dependendo do analista/interprete, a categoria/conceito pode ser utilizada de uma forma científica ou não científica, organizando os momentos decompostos de acordo com as experiências e expectativas do sujeito que irá explicar – exemplo: um jornalista comentando sobre o 11 de setembro de 2001, mobilizando a categoria de “bárbaro”, é diferente de um cientista político explicando o 11 de setembro de 2001 mobilizando o mesmo termo. Existiria, diante disso, uma hierarquia de análise/interpretação com base no rigor científico do emprego de conceitos/categorias? Não. Ambas são formas de construir saberes que impactam as visões de mundo, as culturas de uma sociedade. Portanto, esta nota justifica a relevância do uso de entrevistas para pensar o processo de construção de um império representacional rodrigueano de *Toda Nudez*, pois, por mais que Jabor e Rodrigues não detenham uma forma de análise/interpretação no sentido científico, acadêmico – como é o caso, como se verá, de Ismail Xavier –, eles elencam uma forma de organização da memória em torno da obra no momento de suas entrevistas, da qual, como demonstrado no corpo do texto, Xavier é herdeiro.

⁷ Caso o leitor desejar se aprofundar, de forma introdutória, no debate da teoria da adaptação para além de Robert Stam, sugere-se a leitura de *A theory of adaptation* (Linda Hutcheon, 2006) e *Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais*: algumas observações sobre teorias da adaptação (Álvaro



A subjetividade de Jabor não é considerada nos comentários do diretor com Nelson Rodrigues. Na entrevista concedida para *O Globo*, “*Toda Nudez: um papo entre Nelson e Jabor*” (1973), Jabor fala da admiração por Nelson Rodrigues e dos problemas psicológicos e sociais que *Toda Nudez Será Castigada* apresentavam ao Governo Emílio Médici (1969-1974). Rodrigues, entretanto, não destaca as questões políticas do momento, mas enfatizava seu ânimo com uma adaptação que, finalmente, atendeu suas expectativas – “Arnaldo Jabor preservou em toda a sua pureza e violência o meu dramalhão” (TODA NUDEZ, 2007, p. 155).

Em outro momento dessa entrevista, Jabor teve a oportunidade de destacar as diferenças e semelhanças entre a peça e o filme:

As diferenças que existem são que a peça é uma obra literária, e o filme, uma obra cinematográfica. O filme tem uma história que forneceu a mim, diretor, um material rico. É um grande tema. Não me submeti nem me coloquei na posição de crítico. Por acaso, apesar da admiração que tenho pelo Nelson, o que mais gosto no filme é uma cena que não tem na peça: a da prisão (*op. cit.*, p. 156).

Nessa fala, entendemos que Jabor aponta que fez, apesar de incluir cenas, uma adaptação objetiva de *Toda Nudez Será Castiga* – ou seja, não quer assumir a subjetividade de sua leitura em prol da publicidade do longa em torno da fidelidade destacada por Nelson Rodrigues.

Portanto, quando observamos o calor do momento do lançamento de *Toda Nudez Será Castigada* no Brasil, identificamos que há uma tentativa de construção de uma representação/interpretação cristalizada do fenômeno estético estudado. Qualquer tentativa de sair da égide rodrigueana era, incisivamente, reprimida, como é o caso da aproximação feita pelos críticos da época do lançamento do longa entre *Toda Nudez* e *Último Tango em Paris*:

Falou-se que *Toda Nudez* era “O último tango no Rio” [sic]. O que vocês acham disso?

NR: Acho que *Toda Nudez* é muito mais forte que *O Último Tango* porque é uma história que se resolve em termos

Hattner, 2013).



dramáticos. Certas coisas, no entanto, são coincidentes. Mas, de qualquer maneira, acho *Toda Nudez* muito melhor que *O Último Tango* e Darlene Glória é melhor que Jane Fonda.

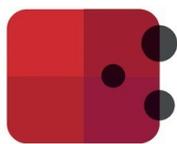
AJ: Quem primeiro falou dessa semelhança foi o Pierre Klast e Alexandra Stewart, que viram *Toda Nudez* e disseram: mas isto é “O último tango no Rio”. Eu ainda não vi o filme do Bertolucci, mas o acho um grande cineasta. Só espero que *Toda Nudez* faça o mesmo sucesso que *O Último Tango* para eu e o Nelson sairmos para outro projeto que já está em andamento, embora não possa ainda revelar qual peça será adaptada (*op. cit.*, p. 156-157).

Muito se comparou *Toda Nudez* com *Último Tango*, apesar dos criadores destacarem que não há influência na criação. Outros críticos destacaram a similaridade dos problemas morais e existenciais entre obras (ARNALDO, 1973) – mas não são explorados por Rodrigues e Jabor.

Os anos se passaram para *Toda Nudez Será Castigada*. Na academia, pesquisas sobre a relação entre Teatro e Cinema retomaram a adaptação de Arnaldo Jabor. As tentativas de domínio rodrigueano sob suas obras e adaptações perduraram: não existem trabalhos pensando, por exemplo, as possíveis relações entre *Toda Nudez* e *Último Tango* – cristalizou-se, apenas, a leitura entre peça-filme, entre Rodrigues e Jabor.

Como evidenciado no acervo do *Catálogo de Teses & Dissertações – CAPES*, encontrou-se sete produções que estudam o filme *Toda Nudez Será Castigada*⁸. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem* (Joel Cardoso da Silva, 2001), *Nelson Rodrigues e sua cena: teatro da dupla tensão, cinema e a síntese* (Jade Gandra Dutra Martins, 2008), *Toda Nudez de Nelson Rodrigues na Dramaturgia e no Cinema* (Francisco de Assis Ferreira Melo, 2009), *Nelson Rodrigues e Arnaldo Jabor se encontram no cinema: as representações da família brasileira na década de 1970* (Francisco Rafael Lima Farias, 2013) e *Genre et dictature dans le cinéma brésilien: les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor* (Alberto da Silva, 2016) são trabalhos que tem algo em comum: pensam

⁸ Duas dessas produções não estão disponíveis na *internet* e nem para aquisição paga – são elas: *A viagem do olhar em Toda Nudez Será Castigada* (Gilberto Freire de Santana, 2001) e *Toda Nudez Será Castigada: de Nelson Rodrigues a Arnaldo Jabor: um percurso estrutural* (Julio César Pessoa Nogueira, 2005). Em ambos os trabalhos, segundo o resumo encontrado nos repositórios institucionais que discriminam a existência das obras, busca-se analisar as relações entre peça e filme de *Toda Nudez*, trazendo para o centro o problema das adaptações de Nelson Rodrigues no cinema.



Toda Nudez Será Castigada por meio da linhagem de leitura do longa cultivada pela representação de Nelson Rodrigues, transformando-o, aqui, em uma estrutura epistemológica (FOUCAULT, 2014).

Quem realiza a transformação da representação de Rodrigues em um critério epistemológico de análise de suas adaptações não são os autores dos trabalhos anteriores, mas sim a referência citada por todas essas produções: Ismail Xavier.

Xavier é um dos principais teóricos do cinema brasileiro. Conhecido, a princípio, por suas relevantes reflexões em torno do cinema de Glauber Rocha, a partir da década de 1990 retoma seus estudos iniciais, sobre o melodrama no cinema, explorando a relação entre Teatro e Cinema brasileiros, centralmente por meio das adaptações de Nelson Rodrigues (FERNANDES, 2022).

A interpretação de Xavier sobre *Toda Nudez Será Castigada*, foi circulada na *Revista Novos Estudos*, em 1993, com o título de “Pais humilhados, filhos perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues”.

O artigo analisa *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1975), destacando a ironia tropicalista nos estilos dos filmes, que retomam uma constante de Rodrigues, em um momento em que a família se torna a tópica das câmeras. Para Xavier, “[...] o fracasso da figura paterna, a decadência” (1993, p. 59), expõe os mal-estares do processo de modernização que achincalham os valores patriarcais nacionais. No que tange *Toda Nudez*, o argumento principal é: o filme potencializa a dimensão de humilhação e culpa de Herculano e Geni, levando o conflito do tema da moralidade para o âmbito privado (através da tensão geracional, familiar, com Patrício, Serginho e as tias) e da autocompaixão ressentida dos personagens patriarcais.

Em nenhum momento Xavier faz uma reflexão crítica sobre o uso de Nelson Rodrigues como base epistemológica de sua reflexão, seguindo a herança da representação de Rodrigues no longa, destacando como Jabor faz para enfatizar os principais elementos da peça de Rodrigues no cinema⁹. Nesse sentido, por mais que

⁹ Para além de “Pais Humilhados, filhos perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues”, investigado no corpo do texto, Xavier, em “Vícios Privados, Catástrofes Públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor” (1994), analisa, brevemente, *Toda Nudez Será Castigada* dentro da trajetória da carreira de Arnaldo Jabor como cineasta e cronista. Nessa ocasião, Xavier usa os resultados de seu artigo de 1993, relacionando-os com outros filmes de Arnaldo Jabor e, também, de Glauber Rocha – *Terra em Transe* (1967), pensando como Jabor reelabora as propostas do Cinema Novo de Rocha por meio de Rodrigues. Tal tentativa não seria uma forma de pensar *Toda Nudez* para além de Nelson Rodrigues? De certa forma, sim. Entretanto, não como nos termos postos neste artigo – colocando o filme em seu processo histórico (PATRIOTA, 2018). A produção de Ismail Xavier, como destacado por Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, constrói uma espécie de “[...] homologia entre o microcosmo ficcional e o macrocosmo social” (2012, p. 127) que, “[...] por meio deste tipo de ‘análise estrutural’, torna-se possível descortinar o foco narrativo, a construção das personagens, a composição das cenas, a relação personagens-espaco, figurino, etc” (*Ibid.*). Entretanto, apesar de suas interpretações usarem os posicionamentos do diretor, relação com diversas



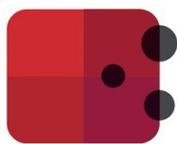
Toda Nudez Será Castigada seja uma adaptação de Nelson Rodrigues, isso não quer dizer que a interpretação do filme precisa ser exclusivamente fechada na representação rodrigueana sobre suas obras e impactos culturais. Como vimos em Stam (2008 [2005]): a fidelidade peça/filme é uma retórica-publicitária.

Portanto, diante dessa cristalização representacional para ler *Toda Nudez*, encontra-se uma situação similar à que Walter Benjamin encontra na Alemanha, tecendo sua crítica por meio de sua tese *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984 [1928]). Para Wolfram Eilenberger, Benjamin questiona o enrijecimento interpretativo da tradição crítica da cultura alemã, levando-o a reformular uma postura epistemológica do investigador que tem como ética, em sua pesquisa, “a emergência, a partir de extremos mais distantes” (2019, p. 38), trazendo novos ares para hermenêutica, chacoalhando os fundamentos da tradição literária.

Ou seja, a filosofia de Benjamin assume uma atitude de tensionamento, em um campo interdisciplinar das Ciências Humanas, para amplificar o ato de conhecer, deixando de lado a replicação de grandes modelos representacionais, privilegiando a singularidade e descontinuidade dos fenômenos artísticos.

Quando se olha para a tradição interpretativa de *Toda Nudez*, não existe tensão. Tudo que é diferente de Nelson Rodrigues, tanto na publicidade, quanto nos trabalhos acadêmicos, é deixado de lado. Isso faz com que a obra se feche para novos olhares. Portanto, ao fazer esse panorama do material hermenêutico do filme, verificando as memorizações de *Toda Nudez*, identificam-se pistas que apontam para outros caminhos que foram sufocados pela tradição – e é nesses caminhos que se buscará ampliar os horizontes para pensar o fenômeno *Toda Nudez Será Castigada*, resgatando a relação entre a obra e *Último Tango em Paris* – que, em princípio, parece ser uma produção distante, apesar de relacionada por alguns críticos, da adaptação de

obras de arte e uso de material de contexto, não se questiona a historicidade dos filmes – toma-se uma conjuntura e fatos como dados. Diante dessa forma de trabalho como Xavier relaciona *Toda Nudez*, parte-se de uma historiografia do cinema e teatro brasileiros que são canônicas na memória da arte nacional. Quando o melodrama entra no campo de interesses de Xavier, Arnaldo Jabor se torna relevante, pois Nelson Rodrigues, tido como um marco para historiografia canônica do teatro moderno brasileiro (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012) gosta de adaptação feita por Jabor – como vimos no corpo do texto. A relação entre Jabor e Glauber Rocha, apesar de parecer arbitrária, pois não existem fontes da época que ligam *Terra em Transe* e *Toda Nudez* (diferente da relação aqui feita entre *Toda Nudez* e *Último Tango*), também é explicada pelo uso de uma figura que é considerada um marco na historiografia do cinema brasileiro: Glauber Rocha – que, diga-se de passagem, foi tema de estudo de Ismail Xavier em sua tese de doutoramento. A grosso modo, Xavier entende *Toda Nudez Será Castigada* não a partir de sua historicidade, mas por meio de uma dedução entre a historiografia do teatro e cinema brasileiros, mantendo as estruturas de lembranças e esquecimentos da memória canônica da arte nacional. Faz uma produção relevante, mas que gravita em torno da hipnose de ideias-forças (PATRIOTA, 2018), evocada por meio de figuras-marco (Rocha e Rodrigues), que obliteram e reorganizam as singularidades do processo histórico – cristalizando sua interpretação. Este artigo tem como intuito criticar, exatamente, esse império interpretativo. Por isso, apesar de Xavier aproximar Jabor-Rocha-Rodrigues, em nenhum momento ele coloca *Toda Nudez Será Castigada* no processo histórico, abrindo a obra para outras perspectivas que rompem com a atmosfera árida da historiografia canônica da arte brasileira.



Rodrigues, já que se trata de outra cultura (e a obra, em si, não influencia a produção de *Toda Nudez*).

Porém, surge uma questão: como operacionalizar a tensão entre *Toda Nudez Será Castigada* e *Último Tango*? No artigo “A questão da sobrevivência em dois personagens cinematográficos a partir da concepção de História da Arte de Didi-Huberman” (2016), Paulo Roberto Monteiro de Araujo apresenta, um curioso caminho para pavimentar a sistematização reflexiva das tensões entre as obras:

[...] a imagem borboleteia, em um sentido dinâmico e metafórico. Tal borboletear não significa que a imagem seja imprecisa, improvável ou inconsistente. No entanto, todo o conhecimento das imagens de modo geral deve se construir como um conhecimento de movimentos exploratórios – de migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem em particular. São nesses movimentos exploratórios que as imagens mostram as ações humanas nas obras em um processo de velar e revelar (aparecimento e desaparecimento) em uma espécie de Aletheia grega (concepção grega do ato de ao mesmo tempo velar e desvelar a verdade) (2016, p. 55).

Portanto, a presente análise pretenderá explorar a imagem, a narrativa, dos fenômenos estéticos investigados, buscando desvelar a experiência humana representada em tela, deixando de lado quaisquer categorias interpretativas, tensionando a relação de sobrevivência entre as duas obras. Com isso, perceber-se-á algo além da teoria estabelecida, destacando a descontinuidade dos processos históricos e de aparentes anacronismos que constituem as culturas, fazendo fantasmas, que se achava que tinham sido superados, retornarem à vida nos horizontes de expectativas.

Diante disso, o segundo momento deste texto irá apresentar a síntese da análise “corpo-a-corpo” com *Toda Nudez Será Castigada* e *Último Tango em Paris*, identificando o que sobrevive, as experiências humanas que permanecem ao longo do movimento exploratório, entre as obras, revelando outros fantasmas que assombram *Toda Nudez* para além das de Nelson Rodrigues – ampliando, então, os horizontes interpretativos do longa.



As tensões entre *Toda Nudez* e *Último Tango*

Ao comparar *Último Tango em Paris* e *Toda Nudez Será Castigada*, o que sobrevive, assombrando distantes representações, para além dos acontecimentos similares entre os roteiros, é a temática. Apesar de abordagens diferentes, ambas as obras tocam no mesmo problema: a humanidade em culturas distintas; enquanto *Toda Nudez* ilumina a falta de consciência da humanidade na crise familiar de Herculano (Paulo Porto), no Brasil, *Último Tango* explicita uma incursão à desumanização na tentativa da construção de um relacionamento entre Paul (Marlon Brando) e Jeanne (Maria Schneider), na França.

Falta de consciência da humanidade e desumanização não são a mesma coisa? Não. Para compreender a “humanidade”, deve-se questionar: qual é a singularidade do ser humano – o que o diferencia de um outro animal? Segundo o filósofo Ernst Cassirer (2001), é o adjetivo “simbólico” que distingue o ser humano de outros animais; constituindo, então, sua especificidade, sua humanidade.

Para Cassirer, nas palavras de Roger Yabiku, “[...] o ser humano, por sua capacidade simbolizante, distingue-se dos demais animais, porque edifica um mundo próprio a partir da criação de símbolos, a principal atividade humana, não podendo viver sem expressá-los” (YABIKU, 2015, p.1). Logo, o humano, como um animal-simbólico, para construir a linguagem, sua cultura, necessita da admissão de sua existência com conjugações sensíveis e intelectuais, almejando, assim, a liberdade.

Em Hannah Arendt, especificamente em *O conceito de História – Antigo e Moderno* (2011), a modernidade coloca o ser humano no centro do mundo – em uma região europeia –, não mais a natureza, como na antiguidade, ou Deus, como na sociedade feudal. Portanto, é fundamental repensar os valores da cultura moderna a partir do renascimento, reconstruindo o mundo à imagem do homem como um animal-simbólico: enfatizando, nos projetos de modernidade, a expressão da dimensão sensível e intelectual dos seres.

Dentro desse prisma, falar em falta de consciência da humanidade, como *Toda Nudez* destaca, é dizer que a experiência, a ação, a sociabilidade expressas por meio dos personagens destacam um projeto de valores da modernidade pouco estruturado, já que o ser, ali, não tem consciência de sua dimensão simbólica no sentido de libertação dos seres. No caso de *Último Tango*, o processo de desumanização significa que há uma consciência da dimensão simbólica do ser humano, porém, há o desejo de negligenciá-la.

Será que essa hipótese sobre as obras se sustentam?

Começemos a investigação por *Último Tango em Paris*.

O tema do longa é expresso no prólogo do filme. Enquanto ouvimos o *jazz* suave de Gato Barbieri que acompanha os créditos, aparecem em campo duas pinturas do artista Francis Bacon, *Ritratto di Lucian Freud* (1964) e *Study for Portrait of Isabel Rawsthorne* (1964). As pinturas apresentam um homem e uma mulher em ambientes geométricos e minimalistas, sozinhos, com uma aparência deformada, o que dialoga com a narrativa fílmica: o filme tem uma tônica introspectiva, que expressará o mundo interno, o mundo emocional, dos afetos, da sensibilidade, dos personagens da obra.

Após o introito, vemos Paul andando por Paris, embaixo de uma ponte em que, acima, passa um trem; ele tem seu próprio ritmo, seu próprio caminho, está sozinho e um pouco desajustado na sociedade. Sua esposa, que ele acredita que mal conhecia, tinha acabado de cometer suicídio – cortou os pulsos com uma navalha. Enquanto caminha, dilacerado por lidar com sua sogra católica, a quem despreza, e com o luto, passa por ele Jeanne, que anda rápido – eles ainda não se conhecem. Ambos estão procurando um novo apartamento; encontram um, na Rua Jules Verne. Em desencontros, acabam se encontrando na visita a um velho apartamento – que não está em boas condições.

Poucas palavras, poucas trocas de olhares; o interesse da parisiense Jeanne, de 19 anos, por aquele homem, estadunidense, melancólico e misterioso de 48 anos, cresce. Após um contato ríspido, ainda no mesmo encontro, ele a agarra e fazem sexo ali, na sala-de-estar suja. Ele a dominara. Ambos saem do apartamento, ela pela rua, ele pela ponte, acima dela, e o trem, acima dele.

Jeanne está noiva de uma celebridade, que está gravando um documentário sobre si: o jovem Tom. Tom não compreende Jeanne como ser humano, mas como objeto: a sua história de vida, a sua subjetividade e a sua experiência na cultura, a sua liberdade, a sua capacidade de simbolizar o mundo são obliteradas em função da “órbita Tom” – ela está visivelmente insatisfeita com o relacionamento.

Passagem de tempo.

Jeanne e Paul retornam ao apartamento; Paul está de mudança e faz a propositura para Jeanne:

Paul: A cama é muito grande para o quarto...

Jeanne: Eu não sei como posso te chamar.

Paul: Eu não tenho nome.

Jeanne: Você quer saber meu no...

Paul (interrompendo, de forma agressiva, aproximando-se dela – colocando-a contra a parede e tampando sua



boca): Não! Não! Eu não quero! Eu não quero saber seu nome. Você não tem nome e eu não tenho nome também. Sem nomes aqui; nenhum nome.

Jeanne (assustada, se libertando dele de uma maneira delicada): Você é louco!

Paul (novamente cercando-a; parece um predador): Talvez eu seja, mas eu não quero saber nada sobre você. Eu não quero saber onde você vive ou de onde você veio. Eu não quero saber nada, nada, nada (**erguendo a voz, gritando**)!

Jeanne (novamente, se libertando dele): Você está me assustando.

Paul: Você e eu vamos nos encontrar aqui sem saber nada do que acontece fora daqui. Certo?

Jeanne: Mas, por quê?

Paul: Porque... porque nós não precisamos de nomes aqui. Você não vê? Nós vamos esquecer tudo que nós sabemos. Tudo, todas as pessoas, tudo que fizemos, independentemente do que vivemos. Nós vamos esquecer essas coisas, tudo, tudo.

Jeanne: Mas eu não posso. Você pode?

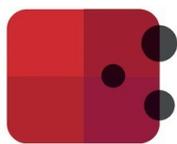
Paul: Eu não sei. Você está com medo?

Jeanne: Não (ÚLTIMO, 1972 24min46s-27min12s).

A premissa aceita por Jeanne, talvez movida pela tentativa de Paul de esquecer a dor de sua perda e a instabilidade de sua vida, implica um processo de esquecimento de suas experiências e identidades, do esquecimento de sua dimensão simbólica, privilegiando a única coisa que restaria ali: o instinto animal, a atração sexual entre ambos. Mas será possível, por mais que não pronunciadas, eliminar a cultura do comportamento dos personagens?

O processo de desumanização de Paul leva o casal a, aos poucos, tornar-se mais e mais agressivo. Em diversas cenas, as expressões de afeto tornam-se formas de domínio e humilhação, muitas delas por ações sexuais e insultos verbais – tendo seu ápice na cena de estupro real do longa¹⁰.

¹⁰ Segundo relato de Bernardo Bertolucci, a cena de estupro de *Último Tango em Paris* foi “encenada”



Tal ato, o ato de esquecer a identidade cultural que se tem, só pode existir a partir do momento em que o ser já se coloca como um sujeito moderno, uma animal-simbólico que atua na cultura: ele tem algo para esquecer. Um típico sintoma de um sujeito formado em uma cultura moderna, colonizadora, como destaca Arnaldo Jabor, em conversa com Ivo Branco, ao lembrar do diálogo entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard¹¹:

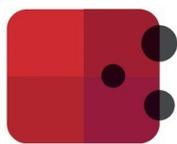
O Godard falou uma vez para o Glauber: “temos que destruir as câmeras do cinema”. E o Glauber respondeu: “deixa isso pra lá, bicho! Isso é problema teu, que é francês, tem dois mil anos de cultura. Nós temos que ter câmeras de cinema”. Quer dizer, Glauber falou isso pro Godard. Não tem essa não, essa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

A ação de Paul, de esquecer quem é de forma radical, não enunciando nem o próprio nome, é uma postura que apenas um sujeito que passou por um processo civilizador poderia ter. O sujeito colonizado, que enfrenta, diariamente, a (re)construção de sua cultura, lutando contra a dominação dos costumes, não tem o que esquecer – não é por acaso que tanto Paul, quanto Jeanne são oriundos da cultura estadunidense e francesa. Eles querem esquecer tudo – um privilégio de quem tem o que lembrar; uma ação muito similar aos movimentos de vanguardas europeias, como o dadaísmo, por exemplo (TELES, 2012).

Jeanne, a jovem, talvez por já fazer parte de um relacionamento abusivo com

sem a atriz, Maria Schneider, que já denunciava o estupro antes do comentário, em 2016, de Bertolucci. A passagem foi combinada, em seus detalhes entre Bertolucci e Marlon Brando no dia da filmagem. Segundo Bertolucci, em 2013, “[...] eu queria a reação dela como uma garota, não como uma atriz” (BERTOLLUCI, 2016, 00min50s-00min54s).

¹¹ Para além do comentário de Jabor, que recebe as reflexões de Glauber Rocha, podemos esmiuçar a arquitetura da categoria colonizador e colonizado, empregada neste artigo, por meio da obra *História do Brasil Colônia*, de Laima Mesgravis: “[...] o termo *colônia* designa a posição jurídica de um país que é posse de outro (a *metrópole*), que, por sua vez, tem toda autoridade sobre ele do ponto de vista político, administrativo e, sobretudo, econômico – o que significa exploração das riquezas da colônia em benefício da metrópole” (2018, p.9). Logo, o colonizador é um filho da metrópole, em um período da construção de estruturas modernas, e, por sua vez, o colonizado, é um filho da colônia, sendo cultivado nesse ambiente onde a independência era castrada, fechando os espaços públicos oficiais para autonomia de expressões populares – a educação era metrificada pela metrópole via modernidade cosmética. É nesse sentido que Jabor, ao mencionar o diálogo entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, fala de estruturas para destruir. Como um cinema, herdeiro de uma cultura colonial, destruiria suas tradições sendo que os agentes, oficiais, da colonização institucional, castraram e reescreveram as expressões de culturas autônomas do território que viria a ser o Brasil? Diferente dos herdeiros da metrópole, o cinema brasileiro, o cidadão brasileiro deveria, ao invés de se encaixar, novamente, nas normas modernas, resgatar as culturas populares. É isso que o Cinema Novo e, também, diversos outros tipos de arte modernas no Brasil tentam fazer (FERNANDES; SILVA, 2022).



Tom (com quem, no final do filme, se casa), chega mais rapidamente na desumanização, estando, em diversos momentos, mesmo quando Paul está vestido, sem roupas, sem identidade. Em muitas cenas, ela tenta entender mais sobre Paul, por meio de brincadeiras (quase em um estado infantil), porém, ao falar sobre ela, ele sempre a reprime fortemente:

Jeanne: Sabe o porquê você não quer saber nada sobre mim? Por que você odeia mulher.

Paul (*de forma jocosa, sem dar importância*): Sêrio?

Jeanne: O que elas fizeram para você?

Paul: Bem, ou elas fingem saber quem eu sou ou elas fingem que eu não sei quem elas são, e isso é muito chato.

Jeanne: Eu nunca tive medo de dizer quem eu sou. Eu tenho vinte anos...

Paul (*cortando ela de forma agressiva*): Não! Jesus Cristo! Não... Onde está seu cérebro? (ÚLTIMO, 1972, 64min38s-65min07s).

As humilhações, de forma misógina, em abuso físico e emocional, após a cena de estupro, ficam mais intensas, onde ele a compara, em alguns momentos, com um rato morto. Quando Jeanne diz que ama Paul, ele quer provas de amor, imaginando pedidos sexuais sádicos que ela deveria fazer para comprovar seu sentimento – como fazer sexo com um porco.

Paul some. Jeanne não sabe o que aconteceu e aceita o pedido de casamento de Tom.

Paul reaparece, porém, agora querendo outro contrato: ele quer que se conheçam, quer compartilhar a experiência de vida dele com ela e dela com ele. Vão ao tango; o seu último tango em Paris. Ela, ao conhecer mais sobre Paul, não gosta do que vê – a paixão se vai. Quando eles saem do espectro animalesco, onde o símbolo passa a entrar, ela não o ama; não ama sua humanidade e sua subjetividade. Da mesma forma que ele a tratava de forma desumana, ela também o via de forma desumana. Na realidade, para a jovem, eles não ficarão juntos. Paul não aceita bem, assedia Jeanne, segue-a até em casa, invade seu apartamento. Ela, uma mulher indecisa, porém moderna, não se coloca na posição de dominada, já que está acolhida por sua potência simbólica: ela atira em Paul – que morre em posição fetal na varanda de Jeanne.



Entende-se, então, que *Último Tango em Paris* apresenta uma reflexão sobre o abandono da dimensão simbólica do ser humano, transformando-o em um animal, relegado aos urros de seu instinto (nessa representação, o sexual), sem preocupação social ou cultural. O problema da relação entre Paul e Jeanne, da suspensão de suas experiências e cultura, de suas humanidades, tem como efeito uma visão distorcida que cada um tem de si, levando à implosão do relacionamento.

A questão que fica para nós é: colocar em suspensão o símbolo moderno que forma Jeanne e Paul, sua cultura, tradição e experiência que os estabelece como sujeitos ativos, seria possível em um relacionamento que possui uma outra historicidade na formação cultural? A implosão da tradição da cultura moderna é coisa de país colonizador – e os colonizados? E o Brasil?

Toda Nudez Será Castigada, como dito, possui semelhanças com o roteiro de *Último Tango em Paris*, porém não há tradição cultural moderna para implodir. A câmera, em *Toda Nudez*, apresenta esse palco nelson-jaboriano com a figura de Herculano, dirigindo, indo encontrar Geni (Darlene Glória), ao som do tango de Astor Piazzolla.

Herculano chega em sua casa; não encontra Geni. Encontra, apenas, um gravador. Ajusta e começa a ouvir a fita: “Herculano, quem te fala é uma morta! Eu morri! Me matei. Você pensa que sabe de tudo? *(ri)* Você não sabe de nada! Há uma coisa que você não sabe e nem desconfia... e vai saber agora. Eu falo pra ti e pra mim mesma... escuta, meu marido” (TODA NUDEZ, 2020, 04min54s-05min36s).

Aqui encontramos o primeiro ponto de contato entre os enredos: as esposas de Paul e Herculano se suicidaram. Porém, diferente de *Último Tango*, não saberemos o que Herculano fará, mas sim, o que ele fez. E o relato, por sua vez, não será em uma perspectiva onisciente, enfatizando a dominância de Herculano, como acontece com Paul: saberemos de tudo, em *flashback*, por meio de Geni – ela contará, primeiramente, da traição e de Patrício (irmão de Herculano – Paulo César Pereio) e, posteriormente, de Serginho (filho de Herculano – Paulo Sacks).

Logo, diferente de *Último Tango*, *Toda Nudez* apresentará não o drama existencial do protagonista masculino, mas sim, seu drama familiar na perspectiva de sua esposa morta: qual é a relação de Herculano com sua família?

A memória de Geni conta a primeira história de Herculano, que, novamente, remete a Paul. Patrício procura Geni, uma prostituta, para animar o irmão, Herculano, que passava por uma crise existencial após a morte de sua primeira esposa (morreu de câncer). Então, como Paul, Herculano sofre antes de entrar em um mergulho romântico atípico, que irá mudar, fortemente, sua vida.

Porém, diferente de Paul (não sabemos quase nada de sua família – apenas um pouco da mãe de sua falecida esposa), Herculano não age sozinho, não anda pelas



ruas, não tem domínio; ele depende de seu irmão, Patrício, para algo acontecer – já que ele queria se matar. Patrício “ajuda” Herculano sob pressão de sua irmã e de suas tias, já que o patriarca suicida era a única fonte de renda familiar; ele procura Geni para encontrar, na ensandecida paixão, uma razão do existir (mas claro, a inveja de Patrício diante do dinheiro do Herculano faz essa ação se tornar uma traição).

Convencer Herculano a encontrar Geni não foi fácil, o argumento de Patrício foi o seguinte:

Herculano (*gritando*): Eu não admito!

Patrício: Mas qual é...

Herculano (*gritando*): Seu moleque! Moleque!

Patrício: Então, vai ou não vai?

Herculano (*nervoso*): Patrício, se você não fosse meu irmão eu te partia a cara agora.

Patrício: Mas Herculano, isso não tem sentido. Escuta...

Herculano (*nervoso*): Sai daqui, sai daqui! Como que tá... pra ter a coragem pra ir à zona!

Patrício: Não é zona, é *Rendez-vous* de gabarito. A Geni não é o que você pensa, não.

Herculano (*gritando*): É uma vagabunda!

Patrício: Mas ela não é que nem as outras... De noite ela canta numa boate.

Herculano (*nervoso*): Vagabunda é vagabunda sempre.

Patrício: Mas a Geni fez até o Científico. É humana. É gente, entende?

Herculano: Está lá por quê?

Patrício: Influencia do meio.

Herculano: Hm. Descarado... (TODA NUDEZ, 1973, 12min34s-13min23s).

“Ter Científico”, ter estudo, talvez; é isso que faz Herculano abrir uma exceção para Geni. Ela seria, então, humana; ele poderia se relacionar com ela. A humanidade não estaria nas emoções e intelecto, na experiência cultural, na identidade singular da personagem; estaria no quanto ela conseguiu acumular de uma tradição – no quanto ela era disciplinada pela cultura colonizada, cosmeticamente moderna, que Herculano fazia



parte.

Depois da conversa de Herculano com Patrício, ele bebe e vai ao encontro de Geni – que domina o protagonista. Ao acordar, na ressaca da noite anterior, a culpa de Herculano por se render aos instintos, ao animal, é intensa: “Você está abaixo de tudo, você é pública! É pública!” (TODA NUDEZ, 1973, 23min33s-23min38s) – ele a humilha, tirando a sua humanidade. Diferente, então, de *Último Tango*, onde há a busca pelo animal, deixando de lado o simbólico, aqui há a negação do animal e a humilhação a partir do animalesco, da retirada da humanidade: a desumanização dói, pois não há humanidade construída. Porém, a tradição em *Toda Nudez* é libertadora, como deveria ser o animal-simbólico, moderno, de Cassirer – como é que Paul e Jeanne se comportam?

Após a discussão, Herculano vai embora. Geni se apaixona por ele, mas Patrício faz com que ela o manipule: Patrício quer que Herculano peça Geni em casamento – assim, o irmão mais jovem poderá chamar Serginho, o filho de Herculano, que morava fora da cidade. Este não aceitaria que o pai se casasse novamente (ainda mais com uma prostituta). Patrício queria afundar a vida de Herculano.

Mesmo assim, Geni estava muito ofendida com Herculano, então ele teve que reconquistá-la. Seu argumento central, para isso, novamente está em torno do processo de humanização da protagonista:

Herculano (falando ao telefone público, com uma voz mansa): Eu, quando estive com você, eu te chamei de... te chamei de mulher pública. Não devia ter comparado você a... Você é um ser humano, Geni. Você não é isso! Você é humana, Geni (TODA NUDEZ, 1973, 29min45s-29min59s).

Depois disso, Herculano, mais à frente do filme, reencontra Geni e, quando está próximo de pedi-la em casamento, Patrício avisa Serginho, que retorna. Herculano, portanto, tenta “salvar” Geni da vida de prostituição, recuperando sua humanidade, tentando transformá-la em uma mulher “direita” dentro de sua cultura familiar – por isso, terão relações sexuais apenas após o casamento, o que deixa Geni inquieta.

Quando Herculano cede a Geni, fazendo sexo antes do casamento, Serginho vê o seu pai com a outra mulher. Ele foge, vai até um bar, briga, é preso, e, por fim, na cadeia, é estuprado pelo Ladrão Boliviano. Herculano culpa Geni, as tias culpam Geni. Serginho, tido como um santo para a família, agora foi imaculado pelo sexo. A cultura que regula Herculano e Geni advém, centralmente, de uma simbólica fala das tias sobre



Serginho (é isso que os impedia de seguir, autonomamente, a vontade de se casar: a cultura, aqui, aprisiona-os – Herculano nunca a negaria como Paul o faz):

Tia (*nervosa*): Abre, desgraçado! Herculano! Herculano!

Herculano: Já vou, titia!

Tia (*nervosa, entra na casa, procurando, vê Geni, ignora*):

Abre! Herculano... Herculano? Herculano? Herculano?

Herculano (*entra, em cena, correndo*): Mas o que houve, o que houve?

Tia: O Serginho...

Herculano (*preocupado*): Quê que tem o Serginho?

Tia: O Serginho!

Herculano: O que houve com meu filho, titia?

Tia: O Ladrão Boliviano... O Ladrão Boliviano!

Herculano: O que foi?

Tia: O menino viu você com essa vagabunda no jardim. Bebeu, foi preso; fizeram ele de mulher no xadrez... Ladrão Boliviano. O Ladrão Boliviano!

Herculano (*andando, até Geni, com raiva*): Você é que é culpada, ouviu? Você (*dá um tapa na cara de Geni*)! Sua vagabunda. Vai embora daqui! Vai embora agora!

Geni (*chorando, tentando acariciar Herculano, que recusa*): Não vou mais embora, Herculano. Fico aqui feito uma cadela para ajudar a recuperar o seu filho. (**Herculano sai, Geni se aproxima da tia, que fica**) Madame, isso que aconteceu com o Serginho acontece a qualquer um.

Tia: Acontece? Acontece? Meu pai se fosse o Hitler mandava matar todos os pederastas. Ele vivia repetindo: “Pederasta, eu matava”. Você, que é uma vagabunda, uma mulher da vida... Saiba que meu menino nunca teve mulher, nunca teve desejo; o meu menino era impotente como um santo (TODA NUDEZ, 1973, 72min33s-74min55s).

Serginho, para a família, era um símbolo da impotência de um santo – a ironia é que isso só acontecia pois ele era homossexual, mas ainda não assumido. Essa tradição, que prega o assassinio de gays, a ausência de libido, em uma interpretação



radical do Antigo Testamento do cristianismo, marca a cultura que impede Geni e Herculano de se salvarem, de serem livres.

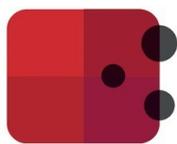
Não devemos, aqui, ser inocentes quanto à cultura dos personagens de *Último Tango em Paris*: para eles quererem fugir de sua cultura, é claro que, em certa medida, há repressão. Entretanto, Paul e Jeanne têm autonomia: eles são livres para negar e retomar o simbólico ao longo do filme – o sentimento de culpa não existe. Entretanto, em *Toda Nudez Será Castigada*, o sentimento de culpa existe, Herculano e Geni não conseguem se movimentar, autonomamente, dentro da obra – estão sempre presos aos valores da família: um simbolismo importado, que tem seu ápice em Serginho, que nega a existência deles como animais-simbólicos.

Geni e Herculano só se casam no filme por conta de Serginho, ele aprova o casamento depois do estupro. Pronto, agora as ações dos protagonistas podem ocorrer sem a culpa que a reprovação da família estava alimentando. Geni, desse momento em diante, será humana, tornando-se “direita”, “virgem” – um novo papel que a leva ao suicídio que foi usada por Serginho, que a mantém como amante – e, depois, foge com o Ladrão Boliviano.

Ao comparar, então, *Toda Nudez Será Castigada* e *Último Tango em Paris*, vê-se que o enredo dos filmes se assemelha: ambos tratam da história de um homem que, após a morte da esposa, entram em uma aventura amorosa que termina em outra morte. A diferença eles é: *Último Tango* é um drama existencial, *Toda Nudez* é um drama familiar. Agora, em convergência, o tema são as diferentes formas de abordagem da questão da humanização. Enquanto em *Último Tango* há a busca da desumanização, do encontro com o animal, deixando o símbolo de lado sem nenhuma culpa, em *Toda Nudez* há a busca da humanização, deixando o animal de lado, e a culpa abunda. Entretanto, encontra-se uma dimensão simbólica repressiva, que leva ao suicídio da protagonista, demonstrando os problemas da falta de consciência do que é humanização – acredita-se que o apego à tradição e a exaltação da tradição, perdendo a autonomia, sentindo constante culpa, é ser civilizado, humano.

Em que essa comparação ajuda a amplificar a interpretação de *Toda Nudez Será Castigada*?

Ismail Xavier (1993), em sua reflexão, não menciona nada sobre as experiências de humanidade em *Toda Nudez*; entretanto, como vimos, essa reflexão ganha contraste quando comparada com *Último Tango*. A questão em torno das formas de humanização do longa está ligada com a dimensão cultural, com os valores modernos ou não, de cada um dos personagens. O sujeito formado no país colonizador tem uma tradição para destruir, retornando ao seu estado primitivo, animalesco, mas o nascido em um país colonizado precisa romper, antes de tudo, a tradição e cultura do colonizador



(expressa, aqui, pela família de Herculano) – só assim conseguirá encontrar sua modernidade, sua humanidade: seu símbolo com potência criadora, como destaca Cassirer (2001).

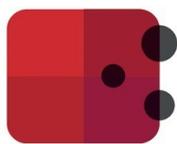
Toda Nudez mostra o processo de dilaceramento de Herculano entre o que ele quer (casar com Geni) e o que ele precisa fazer (manter a tradição de sua família), é isso que o destrói. Geni, por sua vez, busca se humanizar na cultura da família de Herculano que, após o filme, amaldiçoa a recém-casada, já que, em nenhum momento, considerou-a como sujeito (dotada de sensibilidade e inteligibilidade), mas sim como um objeto.

Logo, o que vemos entre os dois filmes são experiências de sujeitos que vivem em diferentes culturas no mundo ocidental: os herdeiros do colonizador e os herdeiros do colonizado, onde a culpa é o termômetro para entender os personagens diante da cultura moderna. O sujeito moderno de *Último Tango* tem sua sensibilidade considerada, ele age como quer, sem remorso; em *Toda Nudez* não se considera a sensibilidade e o intelecto, apenas a tradição opressiva, de fora para dentro – por isso a família sempre está presente, achando na liberdade da dissidência a culpa da não modernidade. Nesse sentido, é um filme que apresenta, para a presente discussão, o problema da modernidade no Brasil: não se considera, nessa cultura, o animal-simbólico, o sujeito moderno – mas assim, o que manda no homem é a vontade da família (de Herculano), que, como vimos, até afeita a Adolf Hitler é: uma lógica totalitária, sem liberdades individuais.

Toda Nudez aponta que o Brasil do Governo Emílio Médici, que passava por um intenso processo de modernização econômica (MELLO; NOVAIS, 2007), não era moderno, pois não considerava a humanização da modernidade em seus valores de costumes culturais, ainda se mantinha a lógica colonizada (de fora para dentro) de visão do sujeito no mundo. Portanto, a forma da experiência de concepção de sujeito que *Toda Nudez Será Castigada* apresenta, em comparação com *Último Tango em Paris*, que um país modernizado não é, necessariamente, um país moderno, redefinindo a dimensão conceitual/categórica utilizada por Xavier (1993).

A cultura da família de Herculano não é moderna, já que nega a dimensão sensível e, até mesmo, intelectual do sujeito: ele não tem liberdade para criar símbolos, apenas repetir – não é isso que acontece em *Último Tango em Paris*, onde Paul e Jeanne têm tanto domínio da dimensão simbólica de sua cultura que se desumanizam e reumanizam para viver a experiência da obra.

Por outro lado, vemos, em *Toda Nudez Será Castigada*, uma classe média abastada, que anda com ótimos carros, que veste belas roupas, que possui uma casa com aparatos antigos, porém tecnológicos. Isso é diferente, novamente, de *Último*



Tango, em que não vemos nada de modernizador (apenas o descompasso de Paul e Jeanne em relação ao trem); apesar de estar em Paris, o apartamento é vazio, até mesmo, em certa medida, primitivo.

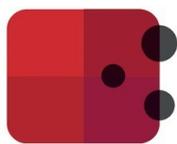
Portanto, o uso de modernização como sinônimo de modernidade no artigo de Xavier, que retoma sua interpretação de *Toda Nudez* no campo representacional de Nelson Rodrigues, parece, após essa reflexão, gerar confusão quanto a um dos caminhos que a adaptação cinematográfica propõe. Por mais que haja um “[...] desencanto com os termos da modernização brasileira” (XAVIER, 1993, p. 81), que, de fato, ocorre, não podemos dizer que Rodrigues está “[...] exilado na modernidade” (*Ibid.*), já que o Brasil, como expresso na sobrevivência da sociabilidade da experiência dos personagens do longa, não é moderno, pois não se liberta, em vida, através da capacidade de simbolização. Ou seja, a imprecisão conceitual da chave Rodrigues-Xavier elide o debate sobre a historicidade e a forma do sujeito moderno em *Toda Nudez Será Castigada*, salientada ao ser embatida com *Último Tango em Paris*.

Considerações finais

Colocando, então, *Toda Nudez Será Castigada* de volta no processo histórico (PATRIOTA, 2018), na chave de Pascal Ory (2015), Walter Benjamin (1984 [1928]) e Georges Didi-Huberman na leitura de Araujo (2016), conseguimos identificar que existe, na interpretação do filme, uma linhagem hermenêutica cristalizada, privilegiando o universo representacional de Nelson Rodrigues de sua obra – tendo seu ápice acadêmico no artigo de Ismail Xavier (1993).

Ao ampliar o horizonte interpretativo de *Toda Nudez* diante da tensão comparativa com *Último Tango em Paris*, seguindo a pista de alguns críticos de época, entende-se que aquele longa, para além do descontentamento de Rodrigues e de Jabor com a modernização, denunciando seus limites, apresenta, em sua representação, uma reflexão sobre a cultura de tradição colonizada (não colonizadora, com os personagens do filme de Bertolucci). Uma tradição que forma sujeitos que não compartilham de valores modernos, que estão presos na teia da moral familiar opressiva que impede os personagens de atingirem a liberdade em suas ações, gerando o sentimento de culpa.

Tal situação faz rever o uso das categorias modernização e modernidade que Xavier (1993) herda da linhagem representacional de Nelson Rodrigues. No artigo do teórico, os conceitos são usados como sinônimos; entretanto, ao comparar *Toda Nudez* e *Último Tango*, vê-se que as reflexões sobre a modernidade estão fundamentadas na dimensão cultural e não, exclusivamente, econômicas, como o conceito de



modernização mobiliza – a ênfase dada por Xavier pode ser explicada como uma tentativa de pensar a relação da obra com o contexto de seu lançamento: o Governo Emílio Médici.

Portanto, como consideração final, esta investigação inicial de *Toda Nudez Será Castigada* reitera a necessidade de manter uma postura crítica e cética diante da tradição que precede a interpretação do fenômeno escolhido para estudo nesta pesquisa, pois há, na herança hermenêutica, uma dimensão representacional que é herdada e cabe a nós, cientistas das Humanidades, descortinar novos possíveis horizontes interpretativos para ampliar o debate crítico da memória que nos cultiva, evocando os fantasmas sobreviventes através do tempo – que são despertados por nossas inquietações intempestivas do presente.

Referências

ARAUJO, Paulo Roberto Monteiro de. A questão da sobrevivência em dois personagens cinematográficos a partir da concepção de história da arte de Didi-Huberman. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, n. 16, p. 49-61, 2016.

ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARNALDO Jabor – Toda nudez vista de perto. **Manchete**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1973.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984 [1928].

BERTOLUCCI faz confissão escandalosa sobre filme. **Jornal da Noite**, [6 dez.] 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=txO6ejjuIDM&t=54s>. Acesso em: 08 nov. 2022.

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

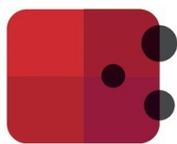
BRASIL. Departamento de Polícia Federal. **Processo de Censura nº 70.695**. dez. 1972a.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. **Processo de Censura nº 71. 275**. dez. 1972b.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. **Processo de Censura nº 71. 276**. dez. 1972c.

CASSIRER, Ernest. **Filosofia das formas simbólicas I – a linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EILENBERGER, Wolfram. **A grande década da filosofia 1919-1929**. São Paulo: Todavia, 2019.



FARIAS, Francisco Rafael Lima. **Nelson Rodrigues e Arnaldo Jabor se encontram no cinema**: as representações da família brasileira na década de 1970. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

FERNANDES, Gabriel Marques. **Afetos do conservadorismo**: Tudo Bem (Arnaldo Jabor, 1978) - desnudando a classe média brasileira. São Paulo: Edições Verona, 2022.

FERNANDES, Gabriel Marques. O desafio da transição democrática: uma interpretação do fenômeno cinematográfico *Eu Sei que Vou te Amar* (Arnaldo Jabor, 1986) durante o Governo José Sarney. *In*: FERNANDES, Gabriel Marques; SILVA, Pedro. P. **Expectativas democráticas**: o Brasil a partir de representações culturais. São Paulo: Edições Verona, 2023. p. 77-108.

FERNANDES, Gabriel Marques; SILVA, Fernando Santos da. *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e o uso do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922 durante o Governo de Emílio Médici. *In*: BETTINI, Lúcia Helena Polletti; CAETANO, Sheila Aragão; GUIRADO, Vanessa Zinderski; SCHWARTZ, Rosana. **22 e seus desdobramentos territoriais**. São Paulo: Liber Ars, 2022. p. 170-189.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: Ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HATTNER, Alvaro Luiz. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas considerações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, n. 36, p. 35-44, 2013.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. [S. l.]: Routledge, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. *In*: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 305-327.

MARTINS, Jade Granda Dutra. **Nelson Rodrigues e sua cena**: teatro da dupla tensão, cinema da síntese. 2008. 602 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91588>. Acesso em: 11 abr. 2022.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. *In*: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **História da vida privada no Brasil 4**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 559-658.

MELO, Francisco de Assis Ferreira. **Toda nudez de Nelson Rodrigues na dramaturgia e no cinema**. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11814>. Acesso em: 08 nov. 2022.

MESGRAVIS, Laime. **História do Brasil Colônia**. São Paulo: Contexto, 2018.

NOGUEIRA, Júlio César Pessoa. **Toda nudez será castigada**: de Nelson Rodrigues a Arnaldo Jabor. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ORY, Pascal. **L'Histoire Culturelle**. Paris: Puf, 2015.



PATRIOTA, Rosângela. **Antonio Fagundes no palco da história**: um ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 124-141, 2012. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/3436>. Acesso em: 07 out. 2021.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In: VI CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Resumos** [...]. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2009. p. 1-11.

RODRIGUES, Nelson. As Confissões de Nelson Rodrigues: "História de um filme". *O Globo*, Rio de Janeiro, mar. 1973. 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. 148 – 151.

SANTANA, Gilberto Freire de. **A voragem do olhar em Toda nudez será castigada**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

SILVA, Joel Cardoso da. **Nelson Rodrigues**: da palavra à imagem. São Paulo: Intercom, 2010.

SILVA, Alberto da. **Genre et dictature dans le cinéma brésilien**: les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor. Paris: Editions Hispaniques, 2016.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça (Org.). **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record – José Olympio, 2012.

TODA NUDEZ será castigada. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), 1972. (103 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=brnSsD4yVG8&t=5239s>. Acesso em: 08 nov. 2022.

TODA NUDEZ: um papo entre Nelson e Jabor. *O Globo*, Rio de Janeiro, mar. 1973. 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. 152 – 157.

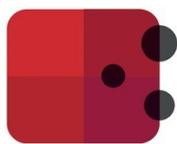
ÚLTIMO TANGO EM PARIS. Direção: Bernardo Bertolucci. Paris/Itália: Production Artistes Auteurs Associés (A.A.A.) / Production Produzioni Europee Associati (PEA). 1972. (130 min.).

XAVIER, Ismail. Pais Humilhados, Filhos Perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues. **Novos Estudos**, [S. l.], n. 37, p. 59-81, nov. 1993.

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

YABIKU, Roger. Introdução à filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. **Jus**, 23 mar. 2015. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/37457/introducao-a-filosofia-das-formas-simbolicas-de-ernst-cassirer>. Acesso em: 24/06/2024.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Recebido em: 16/02/2023. Rodada 1: Revisor A 13/03/2023. Revisor B
12/07/2023. Revisor C 23/10/2023. Aprovado em: 04/12/2023.

Informações sobre o artigo:

Resultado de projeto de pesquisa: não se aplica

Fontes de financiamento: não se aplica.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.