

doi <https://doi.org/10.5335/srph.v24i2.17087>

Toda nudez será castigada e o ódio ao outro: a sociedade brasileira no divã de Arnaldo Jabor

Toda desnudez será castigada y odio al otro: Sociedad Brasileña en el diván de Arnaldo Jabor

All nudity shall be punished and hatred towards the other: Brazilian society on Arnaldo Jabor's divan

GUILHERME COLOMBARA ROSSATTO¹  

Resumo: O artigo analisa o filme *Toda nudez será castigada* (1972) de Arnaldo Jabor, adaptação do texto dramático homônimo escrito por Nelson Rodrigues em 1965. Olhamos para os aspectos políticos presentes na trama, montagem e execução do filme, revelando uma visão contraditória sobre a identidade da sociedade brasileira. Na adaptação de Jabor, entendemos que o cenário político é analisado por um olhar psicológico, para então, atingir uma mentalidade geral. A hipocrisia dos personagens, presos às relações de poder ao seu redor, demonstra como as identidades do país estavam em conflito nos anos 1970, durante a ditadura militar (1964-1985). **Palavras-chave:** Autoritarismo. Identidade brasileira. *Toda nudez será castigada*.

Resumen: El artículo analiza la película *Toda desnudez será castigada* (1972) de Arnaldo Jabor, una adaptación de la obra homónima de Nelson Rodrigues de 1965. A partir de ahí, se observan los aspectos políticos presentes en la trama, el montaje y la ejecución de la película, revelando una visión contradictoria sobre la identidad de la sociedad brasileña. En la adaptación de Jabor, entendemos que el escenario político se analiza desde un punto de vista psicológico y llega a una mentalidad general. La hipocresía de los personajes, ligada a las relaciones de poder que les rodean, muestra cómo las identidades del país estaban en conflicto en la década de 1970, durante la dictadura militar brasileña (1964-1985). **Palabras clave:** Autoritarismo. Identidad brasileña. *Toda desnudez será castigada*.

Abstract: This article analyzes the film *All nudity shall be punished* (1973) by Arnaldo Jabor, an adaptation of the textplay written by Nelson Rodrigues in 1965. We look at the political aspects present in the plot, editing and execution of the film, revealing a contradictory view of the identity of Brazilian society. In Jabor's adaptation, we understand that the political scenario is analyzed through psychological aspects, in order to reach a general mentality. The hypocrisy of the characters, trapped in power relations, demonstrates how the country's identities were in conflict in the 1970s, during Brazil's military regime (1964-1985).

Keywords: *All nudity shall be punished*. Brazilian identity. Authoritarianism.

¹ Graduado (2023) em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrando em História Social pela mesma instituição.

Considerações Iniciais

Durante os anos 1970, na medida em que a ditadura militar (1964-1985) continuava um cerco contra qualquer tipo de pensamento livre, diversas obras do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues foram adaptadas para o cinema (continuando até os anos 1980). Elas transmitiram as ambiguidades de uma sociedade “fechada” em direção à abertura que o cinema possibilita, ainda mais ao tratar de temas tão complexos, como a natureza humana. Segundo o historiador Marcos Napolitano:

No começo dos anos 1970, o campo artístico-cultural protagonizado pela esquerda viveu um momento paradoxal. Por um lado, estava cercado pela censura rigorosa às artes, sofrendo com a repressão direta a artistas engajados. Por outro, passava por um momento criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado e pelo papel político que assumiu como lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários (2014, p. 173).

A literatura e o teatro, obviamente, transmitem essas angústias há muito mais tempo do que o cinema, contudo, acreditamos que a partir da imagem em movimento, aliada à montagem e outros fatores técnico-criativos, a sétima arte tenha um papel diferenciado, sendo a única forma de documentar a “verdade” do século XX e ressignificando alguns antigos debates. Por isso, é necessário “[...] destacar os princípios gerais de forma e estilo e mostrar esses princípios em ação em filmes específicos.” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 22). No cinema, os elementos visíveis movimentam-se de modo distinto, gerando a presença de um espaço “fora da tela”, rompendo com o espaço teatral e transformando o quadro em um ponto de tensão, uma janela para a transformação, ao invés de um simples limite (Xavier, 2005, p. 20-21).

Assim, as identidades de um ser humano ou de um país podem ser manipuladas pela montagem cinematográfica, tentando encontrar respostas para questões de séculos atrás. Muitas vezes, a tentativa importa mais do que as respostas, rompendo com um modelo tradicional de obra de arte e buscando outras invenções retóricas. A ruptura pode ser realizada de diversas maneiras, como uma trama irregular ou a construção de uma estética específica, alinhada aos interesses do diretor. Nesse sentido:

[...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (Eco, 2005, p. 41).

Ou seja, em qualquer uma dessas mídias artísticas, as questões e problemas ainda serão parecidos, pois são todas pensadas, interpretadas e produzidas por seres humanos. O espectador apresenta papel ativo em sua composição, fornecendo valores ao analisá-las. As questões nacionais, por exemplo, acabam emergindo destas fontes. O escritor Nelson Rodrigues alimentou-se disso, rompendo diversos limites da moralidade vigente e pintando quadros “vulgares” de uma sociedade que se diz herdeira de valores europeus e iluministas. Para a classe média e parte da burguesia, ela seria uma sociedade cristalina, sem qualquer excesso ou vício. Rodrigues foi pelo caminho contrário e resgatou a humanidade brasileira, expondo as contradições presentes na formação da nação.

Na realidade, estamos olhando para uma sociedade autoritária, estruturada pela matriz senhorial colonial e nas relações privadas, sempre ressaltando o poder das ordens e da obediência (Chauí, 2000, p. 55-56). A estrutura nacional foi pensada de acordo com as necessidades da colonização. Segundo Caio Prado Jr, o sentido nacional é um resultado da vocação nacional para o exterior. A sociedade e a economia brasileiras foram pensadas assim, ignorando os aspectos internos (2011, p. 29). Além disso, a colonização ibérica teria outros paradoxos: motivada por uma exploração de riquezas a qualquer custo, operada a partir da violência sexual e uma miscigenação forçada, ao mesmo tempo em que o catolicismo proselitista do século XVI procurava se expandir ao máximo. A “liberdade sexual” dos séculos passados nada mais é do que uma colonização exploratória e escravista (Vainfas, 1997, p. 61-62).

Dessa forma, a sexualidade como trauma é uma constante temática dentro da narrativa nacional, cujos aspectos públicos e privados, apesar das ressalvas de elites ressentidas, são congruentes. Tudo isto ocorre em contextos nos quais o Estado entende a desigualdade como aspecto natural, embrionário e até mesmo intrínseco ao território nacional. No Brasil, a sexualidade, assim como o poder, é parte de um aparelho muito mais complexo, ligado aos interesses da burguesia (misturada à classe média), que decidiria o que seria mostrado e o que deveria ficar resguardado.

Carregando essas questões em mente, assumidamente ou não, em 1972, com roteiro e direção de Arnaldo Jabor, *Toda nudez será castigada* foi lançado, baseado no texto dramaturgicamente homônimo, escrito por Nelson Rodrigues em 1965. A dupla artística Darlene Glória (Geni) e Paulo Porto (Herculano) assumem o protagonismo, como duas partes de um mesmo personagem: o espírito brasileiro e todas as contradições que o acompanham. Em nossa análise, entendemos que o diretor conectou as ambiguidades do passado brasileiro, examinando a moralidade desta sociedade, aos dilemas da década de 1970.

O nosso objeto é o filme de 1972, não o texto dramaturgicamente de Rodrigues, ainda que o segundo seja mencionado em algumas passagens do artigo. O filme de Jabor acompanha Herculano, viúvo conservador e parte da classe média carioca, desiludido com as perspectivas futuras. Ele desistiu das relações amorosas, completamente isolado. O seu irmão, em uma tentativa de curar a depressão de Herculano, planeja um encontro com uma prostituta chamada Geni. Primeiramente, o viúvo considera a situação um absurdo, mas se apaixona por Geni, o que provoca atritos entre eles e seu filho, Serginho, que obrigou o pai a não se relacionar com outra mulher após a morte da mãe. Como mencionamos, por meio deste enredo familiar, Jabor discute questões sociais e políticas do período militar, dialogando com as problemáticas do passado.

Buscar um/a alma/*éthos* brasileira/o não é algo recente, alimenta debates e perguntas originárias desde o processo de independência (1822), passando pelas contradições de um Império com elementos da ex-metrópole portuguesa (1822-1889) e a eclosão de uma república que não era para todos. Um dos primeiros historiadores brasileiros, Capistrano de Abreu (1907), já enfrentava problemáticas relacionadas a essa discussão, afirmando que após três séculos de formação, o Brasil era constituído por cinco grupos distintos, dispersos em cinco regiões diferentes e apenas ligados por uma única língua e a passividade da religião cristã (2009, p. 195).

Assim, nós estamos diante de um problema já posto na independência, com suas rupturas e permanências, formando o ritmo da modernização brasileira e a reprodução de um dito modo de produção atrasado. “O nacionalismo brasileiro não precedeu, sucedeu, a criação do estado nacional. O Brasil não se tornou independente porque fosse nacionalista, mas fez-se nacionalista por haver-se tornado independente.” (Mello, 2022, p. 13). As categorias estavam deslocadas, aprofundando esse sentimento de incompletude. Com isso, era preciso fabricar a

nação, para continuarmos nos termos de Evaldo Cabral de Mello, a partir do que se localizava ao redor, desde que fosse de “bom gosto”.

Em outras palavras, estamos tratando de diversos países no interior de apenas uma realidade nacional, oprimida por um passado violento e moldada por instituições seculares. Acreditamos que as tentativas de definir o Brasil possuem certas semelhanças com um enigma, afinal, obras artísticas como livros, músicas e neste caso, filmes, ainda não conseguiram unir tais grupos tão distintos, sempre esbarrando nas diferenças e conflitos, cujo poder é muito maior do que qualquer semelhança.

Enquanto enigma, o Brasil deu origem a uma imensa herança interpretativa de suas próprias mazelas, seja em teses acadêmicas, seja em ramificações no senso comum. Diversas vezes, ouvimos que o país é incompleto, pois nunca passou por um processo de formação ou organização completa. Essas ideias vão desde a literatura até as conversas informais, preenchendo um oxigênio mental nacional. Segundo Paulo Arantes,

Vem de longe esse sentimento acabrunhador da posição em falso de tudo o que concerne à cultura brasileira, a bem dizer tem a idade de nossa vida mental e com ela se confunde - bem como as metamorfoses do desejo sempre renovado de corrigi-la mediante alguma sublimação descalibrada (1997, p. 14).

Os cineastas buscam padrões de sociabilidade, mas estão condenados a uma desilusão profunda: a identidade brasileira continua nas sombras, esperando pela luz em uma sala escura. Nos anos 1970, ao abordar as temáticas de sexo e riqueza; claramente de forma caricata, Arnaldo Jabor deparou-se com conclusões interessantes, porém nem um pouco definitivas. Como ele mesmo afirmou em texto posterior, o sentido cinematográfico encontra-se nesta incompletude. “Não há uma realidade que se congele. Buscá-la, tanto no cinema quanto na política, é fracasso certo.” (2006, p. 80). Neste artigo, tentaremos identificar alguns destes fracassos no filme de 1972.

Tédio e Decadência

A trama de *Toda nudez será castigada* tem início em um carro. O protagonista Herculano (Paulo Porto) se dirige à sua casa e os créditos começam. Ao chegar na mansão (cuja aparência lembra o abandono), Herculano carrega um buquê de flores, chamando pelo nome de Geni (Darlene Glória), a sua esposa. Contudo, ele é surpreendido por um gravador que reproduz

a voz dela, revelando que a mesma se suicidou. A partir daí, a trama retorna ao passado, nos mostrando a decadência da mansão da família após a morte da primeira esposa de Herculano. Sim, Geni era a sua segunda esposa e o lapso temporal leva o telespectador à um momento no qual ambos não se conheciam. Sendo assim, a trama de *Toda Nudez Será Castigada* funciona a partir de um longo *flashback*: o protagonista encontra um gravador, gatilho para relembrar eventos do passado.

O cenário da mansão é escuro, somente o tom marrom da velha mobília e os pijamas brancos são visíveis, ressaltando a melancolia daquele ambiente. Uma mansão do pretérito, para um homem que só olha para o passado, sem qualquer possibilidade de felicidade no futuro. As pessoas que ali vivem são seu irmão Patrício (Paulo César Pereio) e as tias dos dois irmãos (Henriqueta Brieba, Isabel Ribeiro e Elza Gomes) que não passam de meras sombras, simplesmente existindo, ausentes de qualquer objetivo ou meta de vida, e presas ao ambiente doméstico. Para a trama, elas funcionam como alívios cômicos, envergonhadas com os discursos de Patrício. Neste núcleo familiar, as conversas nunca são diretas, sendo pautadas por interesses secundários e ausentes de um sentimentalismo verdadeiro. Patrício vive sustentado por Herculano, sem trabalho, apenas temendo que o irmão se irrite ou caia numa depressão profunda, abalando qualquer chance de uma vida sem labuta.

As tias, por sua vez, assim como outros personagens nelsonianos, são a voz da moral e dos bons costumes. O autor, em diversos textos dramaturgicos, soube captar como a sociedade brasileira ignorava a realidade e preconizava valores morais inexistentes (Seibt, 1998, p. 99). Na versão fílmica de *Toda nudez será castigada*, as tias questionam os métodos de Patrício e reprovam, mesmo a partir de breves olhares, o modo como ele ultrapassa certos limites. Apesar disso, a reprovação não passa das palavras, sem qualquer atitude para impedir o mesmo. Estas personagens parecem presenças fantasmagóricas de outro tempo, aparições que devem guiar os perdidos, ainda que com pouquíssimo poder retórico.

Tal como Patrício, elas vivem imersas pelo tédio, reprovando a cantoria do homem e sussurrando “pelos cantos”, rezando para que Herculano reaja. As suas intenções são duvidosas, pois o amor por seus familiares não parece parte integral de suas personalidades. A família passa seus dias assistindo uma pequena televisão, símbolo da decadência burguesa.

Nem mesmo as posses materiais podem salvar essas pessoas sem identidade; peões de um destino muito maior, desprovidos de qualquer decisão. A classe média brasileira, em meio aos delírios burgueses, somente pode dançar e cantarolar como Patrício, escapando de seu tédio

e esquivando-se de qualquer análise sobre sua identidade. No contexto do filme, essa classe média acaba se tornando um retrato velado do país, censurado pelo próprio Estado e à mercê de vigilantes comuns, outros cidadãos brasileiros entediados. A população julga os outros, mas não percebe a inutilidade de tais críticas.

Tudo segue desta maneira, até que Patrício, em um momento de lucidez (ou talvez loucura), toma uma decisão: apresentar uma mulher para Herculano. Com esse encontro, ele promete que o irmão irá deixar as tristezas e memórias para trás, aproveitando os pontos positivos da vida: "[...] ela é a solução para todos nós" (8min50s). Uma das avós, nesta mesma passagem, entende que a dita mulher é uma prostituta, porém não utiliza esse termo, como se a manifestação da palavra trouxesse energias negativas para o cômodo, demonstrando como o moralismo ataca até mesmo a linguagem.

Paralelamente, a angústia de Herculano ocorre no quarto, associando frustração sexual com luto, vida privada com tristeza pública e apatia com falta de excitação. No cinema, essa última associação é recorrente, principalmente na chamada Velha Hollywood (1920-1960), onde o homem em cadeira de rodas, por exemplo, era desprovido de desejos, fraco diante dos arquétipos masculinos ao seu redor. Herculano, apesar de seu bigode (símbolo da masculinidade), aparece como um homem inferior; já Patrício, sempre com os pelos do corpo à mostra e próximo da vida boêmia, conversando com naturalidade com prostitutas e clientes, é o oposto de seu irmão. Ele esbanja uma autoconfiança resoluto, ainda que apenas exterior. Por outro lado, nas cenas internas na mansão da família, o espectador entende as frustrações e temores de Patrício, que como apontamos, não quer deixar de ser financiado pelo irmão.

Sendo assim, ambos são parte da mesma realidade, pois a sexualidade funciona como escape para um vazio espiritual e social. O brasileiro não consegue compreender totalmente a realidade à sua volta, tendo que escolher entre dois caminhos: julgar aqueles que vivem uma vida "inferior" à sua -como Herculano- ou "abraçar o caos", saindo todas as noites com pessoas que nem conhece- Patrício- alimentando-se de prazeres momentâneos e enxutos.

Em um desses momentos de prazer, Patrício visita a prostituta Geni, acompanhando parte de sua apresentação em um bar. Ela canta uma canção num cenário cor de rosa, com um vestido cinza, em uma cena com diversos *closes* em seu rosto. Após se retirar para o camarim (um cenário oposto ao anterior, escuro e claustrofóbico, denotando as conspirações dos personagens), Patrício conversa com ela, propondo um encontro com Herculano, afirmando que o ato sexual iria salvá-lo. Segundo Patrício, Herculano nunca teve relações sexuais com

nenhuma outra mulher fora sua ex-esposa, ressaltando a inexperiência do irmão. Após Patrício explicar que necessita financeiramente dele, Geni aceita o acordo, com certa ressalva.

Logo em seguida, Patrício leva uma fotografia de Geni para Herculano, afirmando que o mesmo deveria se encontrar com ela. Herculano, diante do absurdo da situação, fica perplexo, insultando Geni e sua posição na sociedade. Mais tarde, porém, motivado pela curiosidade em relação à fotografia, ele visita a prostituta em um bordel, onde os dois iniciam um romance.

Na cena anterior, durante a conversa entre Patrício e Herculano, o primeiro dispara: “Você não vê que essa inércia é uma degradação?” (13min30s), ao chegar em casa enraivecido. A fala possui um caráter irônico, visto que as companhias noturnas de Patrício, seguindo os valores burgueses daquela família, também se encaixam nesta mesma degradação. Os dois irmãos são tão opostos que até mesmo um simples diálogo já é motivo para uma longa discussão, como se pertencessem a pontos distintos da casa. Eles são incapazes de se encontrarem em um mesmo cômodo, limitados por naturezas diferentes.

No mesmo diálogo, Herculano decide retrucar, tentando sair da posição inferior perante seu irmão mais novo, passando a se colocar como mártir, pedindo maior sofrimento e afirmando que a perda não dói o suficiente, afinal, sua falecida esposa merece muito mais. É a partir daí que a religião entra em cena, assombrando um país que não consegue largar os velhos vícios. Herculano busca aproximar-se da figura de Cristo, orgulhosamente gritando aos céus e demonstrando como administra sua dor com disciplina, sem se desviar do caminho correto. Após conversar com o irmão, a garrafa de uísque e a foto de Geni atuam como tentações, violando a mente confusa de Herculano.

Seguindo os discursos de Serginho (Paulo Sacks), seu único filho, a falecida esposa foi santificada, como um anjo que habitou a terra por um curto período. Vale mencionar, inclusive, que a vida da falecida nunca é o foco das conversas, sempre tratando da idealização que o filho formou ao redor da mesma. Os três, apesar de todos os “desvios” morais, parecem querer reproduzir a Santíssima Trindade, lutando contra um país em ruína, isolando-se na segurança da mansão, sem reconhecer que ela também faz parte da mesma decadência social. Em outras cenas, Serginho assume um papel ambíguo: o personagem tenta seduzir Geni, ignorando os discursos sobre a mãe. Como veremos, os dois iniciam um relacionamento, mas Serginho acaba preso e foge do país.

Dessa forma, pelos olhares de Jabor e Rodrigues, dá-se a entender que a miséria social é formada a partir da falência moral do país. Em diversas temporalidades (1970 ou no passado

colonial, por exemplo), os brasileiros não conseguem decidir o que querem, como se não habitassem em um território nacional, mas sim, em mundos distintos, unidos por finos laços, tal qual a ideia de Capistrano de Abreu.

Naquela casa, exemplar da vida burguesa racional, está localizado o país. As pessoas são incapazes de dialogarem entre si, apelando para sussurros e outras intrigas, fugindo de suas próprias identidades. O cronista da "vida como ela é" encontra o cineasta da realidade cotidiana, dando origem a um retrato em movimento de uma sociedade doente, presa por supostos limites morais. Como em outros filmes autorais, as imagens são criadas a partir da consciência dos personagens. A câmera penetra em seus pensamentos e ações, ficando difícil distinguir entre o objetivo e o subjetivo (Deleuze, 2018, p. 41-42).

Ao analisarmos a trama, fica claro que as temáticas do filme não estavam nem um pouco alinhadas aos interesses do regime militar, sendo censurado e acusado de imoral em 1972. *Toda nudez será castigada* foi vetado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em documento assinado pelos censores Luiz Carlos Aucelino e Vilma Duarte do Nascimento. Segundo este relatório, o filme era uma representação negativa do Brasil, com personagens desvirtuados moralmente. O regime militar alegava que, para liberação posterior, seria necessário cortar determinadas cenas envolvendo temáticas sexuais e termos "ofensivos". Ao final do mesmo ano, mediante tais cortes, o filme foi exibido com classificação indicativa para maiores de 18 anos (Martins, 2012, p. 222-223).

Contudo, em 1973, o filme foi censurado novamente e retirado das salas de cinema do país. O retorno ao circuito de exibição nacional somente foi possível após a obra conquistar a premiação Urso de Prata no Festival Internacional de Berlim no mesmo ano, quando houve pressão pela liberação. Nesse sentido, a relação do governo com o cinema pode até parecer contraditória, pois produzia os filmes, mas ainda os censurava. O esclarecimento está na estratégia de política externa pensada pelos militares, mostrando ao público europeu que o cinema brasileiro continuava com prestígio, logo, ainda havia uma normalidade constitucional, dado que as decisões da censura não eram as mesmas para o contexto exterior (Pinto, 2006, p. 12).

Anteriormente, em 1968, o texto dramaturgico de Rodrigues também foi censurado pelo governo militar: "Uma das peças proibidas em seguida à promessa de 'Gaminha' foi 'Toda nudez será castigada', três anos depois de já ter sido levada no Rio, em São Paulo, Porto Alegre

e Salvador.” (Castro, 1992, p. 371). Na ocasião, o autor adotou uma postura irônica e celebrou o ocorrido:

E o Nelson Rodrigues, feliz da vida, ficou eufórico ao ler na primeira página do Correio que sua peça “Toda Nudez Será Castigada” foi proibida pela Censura. O Nelson já estava ficando com complexo de inferioridade: todos mundo tinha peças censuradas e ele não? Agora lavou a alma...ⁱ

A hipocrisia: especialidade de Rodrigues

Dentro do “casarão abandonado”, a família de Herculano, além do tédio, também possui algo em comum com outros personagens de Nelson Rodrigues: hipocrisia, um dos destaques de sua obra teatral. Durante todo o filme, as ações e falas do protagonista parecem estar em contradição, pois a hipocrisia faz parte da identidade de Herculano, assim como, em certa medida, pode ser extrapolada para o cenário nacional dos anos 1970.

Um exemplo está na relação de Geni e Herculano, na qual os aspectos sexuais dão lugar ao arrependimento momentâneo, para então, gerar uma cruel obsessão e diversas perseguições pelas ruas cariocas. Na primeira noite, lutando contra seus receios morais, Herculano cede à hipocrisia e deita-se na cama da prostituta para durante o ato, clamar aos céus: “Minha mulher era uma chata!” (20min55s). A fala, ironicamente, se aproxima de uma reza, um grito contra o destino que Deus lhe deu, em um momento de adultério contra a esposa morta e a pureza do filho que ainda vive.

Além disso, essa cena é filmada a partir de um espelho no quarto de Geni. Para nós, o espelho funciona, justamente, como um reflexo da posição dúbia de Herculano, escondendo uma falsa moralidade. Ele abandona o discurso religioso e moralista, revelando outra faceta de sua personalidade, desprezando a ex-esposa e aceitando os prazeres carnavais de Geni.

Por pior que o sentimento de culpa seja, ele não pode barrar a vontade pelo corpo e experiência de Geni. Herculano afirma que sua ex-esposa não o surpreendia como aquela nova mulher. Em Geni, encontrou um mundo de tentações que ele não pretendia adentrar. Posteriormente, motivado não tanto por amor, mas por medo do que as outras pessoas iriam pensar, Herculano quer oficializar a união, pedindo Geni em casamento diante de um ambiente público. Nestas cenas, Jabor questiona a moralidade brasileira, em um contraste entre aquilo que o personagem busca esconder e as verdades do cotidiano.

No decorrer da narrativa, Serginho começa a se interessar por Geni, mais uma vez revelando as contradições familiares, pois em diversos momentos, incluindo uma visita ao túmulo da mãe, condenou a relação do pai com uma mulher de “baixo nível”. Entretanto, indo contra tudo que pregou, em sua cama de hospital, o filho demanda o corpo de Geni, apelando para sua saúde frágil. As falas de Geni se aproximam do consolo, assim como as conversas com Herculano, não esperando a reação sexual de ambos, mas imaginando tal possibilidade. “Olha os meus seios como são bonitos” (1h25min02s) diz Geni, atendendo às ordens de Serginho e tentando se conciliar com o sujeito que a despreza.

Esta indiferença, por sua vez, está ligada a um desejo reprimido pela própria mãe, como suas palavras indicam: “Eu quero trair meu pai com a esposa dele. Tem que ser a esposa” (1h27min10s). O filho não consegue utilizar o termo “mãe”, contudo, a partir da utilização de “esposa”, suas cruéis intenções tornam-se evidentes, buscando uma punição ao pai pelo ataque contra a honra familiar. Colocando Geni como um objeto de desejo, o pai se torna, de novo, um obstáculo a ser superado.

Por isso, depois de consumir tal desejo, Serginho transfere seus olhares para o ladrão boliviano (Orazir Pereira), uma vez que a figura paterna já foi transposta (Moreira, 2016, p. 72). O personagem boliviano é inserido na trama como um alívio cômico, semelhante às tias de Herculano. Nas cenas finais, ele será importante para o desfecho da trama, invertendo as expectativas do público acerca do destino de Serginho.

A perda é fundamental neste quesito, assim como o consolo, ditando as relações sexuais de pai e filho. O primeiro perde sua esposa, enquanto que o segundo perde a pureza. Uma das identidades brasileiras explorada no filme se localiza no interior desta perda, nesse sentimento de incompletude, preenchido pela imoralidade. Daí, a hipocrisia se mostra como solução final: esconder o desejo ou o objeto do desejo. Os personagens transmitem uma falsa imagem para a sociedade, mantendo certa responsabilidade.

O senso ético e moral de tais personagens são praticamente inexistentes; superficial como a religiosidade. *Grosso modo*, eles expressam os valores da classe média brasileira, que se esconde nesses artifícios do tradicionalismo e nega seus desejos. Esse grupo geralmente buscou uma estratégica hesitação política em diversos momentos históricos, sem abandonar sua unidade ideológica e econômica (Saes, 1984, p. 19-20). A partir da constante adaptação de seus ideais para satisfazer os detentores do poder, eles conseguiram impor tal mentalidade aos outros membros da sociedade brasileira, seja em 1970, seja na contemporaneidade. Ao fim, estabelece-

se uma contradição no cerne da mentalidade brasileira, pois um hesitante grupo nacional designa os paradigmas sociais.

Traio, logo existo

Analisando a trajetória de Herculano e seu filho, os dois identificam-se pela traição, seja contra pessoas ou valores. A traição funciona como a câmera de Jabor, revelando as hipocrisias e o verdadeiro caráter dos personagens, escondidos por um falso moralismo. Trair é uma ação natural para ambos, burlando o sofrimento da sociedade que os constitui enquanto cidadãos e entrando em contato com os desejos por trás da carne. Em uma sequência próxima do final da trama, por exemplo, ao beijar Geni, a janela da casa está completamente vermelha, como uma luz diabólica, adentrando o coração de Serginho. O cenário cinematográfico demonstra como a religião católica não permite qualquer traição e por isso, os dois casais abominam discursos religiosos, pelo menos enquanto estão na cama.

Na cena em que Serginho recebe Geni em seu quarto no hospital, já discutida antes, à medida que os dois tornam-se íntimos, uma solitária cruz ocupa a parede, como lembrete inútil de uma moralidade “morta” pelos beijos do recém-formado casal. A força da religião não é suficiente para retardar a cegueira do desejo, dialogando com uma das características fundamentais da identidade brasileira: o falso sentimento religioso.

O catolicismo brasileiro suprime as distâncias, valorizando a intimidade com os santos, de uma forma quase desrespeitosa, corrompendo o verdadeiro sentimento religioso. A partir de um culto amável e fraterno, à primeira vista, nos deparamos com uma religiosidade superficial, apegando-se ao concreto e guardando rancor da verdadeira espiritualidade (Holanda, 2014, p. 179-180). O apego aos valores materialistas, marca dessa identidade brasileira, aparece em diversas sequências do filme: na mesquinhez de Patrício, na obsessão de Herculano pelo corpo de Geni e no uso da sexualidade como reprodução de prazeres instantâneos, sem qualquer amor ou respeito pelo outro.

Acreditamos que a traição de valores morais, de certa maneira, não possui ligação com uma tradição brasileira, ou seja, ao traírem, os dois personagens não estão traindo os valores brasileiros, porque, em primeiro lugar, não há um conjunto firmado dentro dessa sociedade. O “ser brasileiro” sempre esteve em formação, assim como em outras épocas, e por isto, pode ser moldado pelos homens poderosos que controlam leis, sentimentos e prazeres. A classe média

carioca, tentando emular os valores da burguesia, assim como o brasileiro médio, não enxerga para além de seus próprios interesses, logo, a traição faz parte de seu cotidiano. O relativismo controla as ações institucionais.

Muito mais do que traidores, ambos são covardes, tomando decisões precipitadas e se arrependendo na manhã seguinte. A mentalidade brasileira, assim, seria representada por homens fracos, hipócritas e covardes. Entre quatro paredes, há coragem e o desejo pode ser consumado, contudo, quando a notícia chega aos outros, o temor é muito maior. Em outro texto posterior ao filme de 1973, Jabor define tais sujeitos como os “canalhas nacionais” (2006, p. 11-14).

De certa forma, no final do filme, ao ir embora com o ladrão boliviano, Serginho também trai Geni, a grande vítima da obra, condenada entre dois homens. Ela não compreende seus desejos, em um estado de confusão e desespero, como nas cenas na mansão vazia. Herculano utiliza-a como um simples suporte para fugir do abismo em que o mesmo se encontra. Serginho, por sua vez, a usa para motivos ainda mais diabólicos: causar sofrimento ao pai, o adúltero inconsequente.

Teatro e cinema

Essas duas formas de arte não são opostas, complementando-se com certa frequência e possibilitando interessantes congruências, seja no campo estético, sejam nas temáticas e tramas, adaptadas para a mídia que melhor lhes convém. O sucesso das adaptações cinematográficas das obras de Nelson Rodrigues comprova uma parte dessa reflexão. A ilusão, acompanhada de certas doses de realismo, é o firmamento das duas formas de arte, seduzindo o espectador pelas neuroses e dores de personagens que eles acabam de conhecer.

O cinema, por natureza, é dramaturgia, necessitando da construção de um espaço aberto, substituindo o universo, ao invés de se incluir nele. O sentimento de espaço é formado pela ilusão, com a ajuda de garantias naturais (Bazin, 1985, p. 152). Um palco teatral filmado, com todas as armadilhas e especificidades da montagem. No entanto, há diferenças entre o texto dramático de Nelson Rodrigues e o filme de Arnaldo Jabor. No primeiro, por exemplo, Patrício é ainda mais manipulador, fazendo a cabeça de Serginho e possibilitando as traições já citadas. No filme, o personagem somente possui destaque nos minutos iniciais, arranjando o citado encontro entre Herculano e Geni.

De todo modo, as diferenças podem complementar o texto dramático, dialogando com a forma como Rodrigues cria as situações e os personagens. Parecidos com monstros de filmes de terror, os protagonistas do dramaturgo prometem voltar a qualquer momento, tocando nos lapsos do tempo (a maior ferida da modernidade) e na impossibilidade de comunicação real entre as pessoas. Com isso, a partir do cinema, Geni encontra sua verdadeira essência em Darlene Glória, que explode seus próprios dramas na personagem, com imagens pulsantes (Silva, 2001, p. 158).

Além desse encontro entre teatro e cinema, devemos observar como o filme dialoga com a cultura brasileira, afinal, se algum dia for possível construir uma teoria que a explique, o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens e mulheres brasileiras deve ser a matéria-prima, constituindo o modo de viver e uma cultura verdadeiramente popular (Bosi, 1992, p. 324).

Trata-se de analisar a organização social enquanto resultado de um processo de adaptações culturais e ambiguidades. No limite, é a negação da realidade para conseguirmos dar conta do que “não” estava presente nela até então, forçando a revelação parcial de uma inconformidade. Antonio Candido, de forma muito bem humorada, comentou sobre as complexidades desta dialética autenticamente brasileira:

Então eu penso que no nosso tempo nós devemos desenvolver a nossa reflexão em torno deste problema do contra, quer dizer, meditar até que ponto nós devemos ser do contra, contra o que devemos ser, para depois podermos ser, também, a favor (2002, p. 373).

Apesar de suas diferenças, Jabor e Rodrigues querem retratar a mesma realidade de um país sem identidade única, utilizando-se de temas, cenários e atuações que entram em contato com o que os espectadores acreditam. A vida material, tal qual pregada por Bosi, orienta diversos momentos da obra, desde os créditos e o passeio de Herculano em seu carro conversível. Assim como as contradições propostas por Candido, presentes nos dilemas morais e existenciais dos personagens.

O realismo das ruas, avenidas e casarões cariocas é o que fornece sentido ao filme, aproximando e afastando seus personagens das outras realidades na cidade. Há uma tensão entre as práticas isolacionistas da família e o modo como Jabor opta por filmar, porque as portas fechadas da mansão não são suficientes para trancar os sentimentos e desejos de Geni, que ao final do filme, acaba “explodindo” próxima ao gravador, embalada por um melancólico tango.

O sangue de Geni deveria chocar e quebrar os valores irreais dessa família, demonstrando como as dinâmicas de poder estavam invertidas.

O poder e a Lei: a política acima de qualquer moral

Junto com a sexualidade e a moralidade, o poder também é analisado a partir dos diálogos e situações do filme, principalmente após a prisão de Serginho, motivada por um ataque de raiva num bar. Um poder característico da realidade brasileira, espalhado por várias fontes e utilizado como barganha econômica, aliado a forças políticas.

A política, em Rodrigues, está acima de qualquer condenação moral, mas abaixo do poder econômico, por causa da decadência desta família. Aqui, seguimos a seguinte perspectiva: não estaremos olhando simplesmente para as implicações e afirmações políticas do filme, mas sim, para os aspectos políticos presentes na narrativa, produção, estética, entre outras (Rosenbaum, 1997, p. 4).

Até o momento da prisão, Herculano afirmava estar moralmente acima dos outros (degenerados como Geni e seu irmão), sem qualquer referência econômica ou de classe. Todavia, não podemos dizer o mesmo sobre a cena na delegacia, na qual, após ser notificado da violência cometida contra o filho na prisão pelo citado ladrão boliviano, Herculano impõe ordens, gritando com o comissário de polícia (Hugo Carvana) e demandando “justiça”. A conversa não é uma opção, afinal, seu status de classe lhe garante outros jeitos para lidar com a “escória” de uma sociedade “perdida”.

O estupro do filho, muito mais do que um trauma emocional, é um gatilho para a liberação da raiva de classe de Herculano, controlada pelos seus discursos moralistas. Por meio da atuação de Paulo Porto, suas falas e gestos são parte de um retrato típico da classe média brasileira. “O senhor sabe com quem está falando? Sabe com quem está falando?” (1h15min48s), grita o viúvo. A atitude de Herculano é um reflexo de traumas não cicatrizados, relações de poder hierarquizadas e sujeitos que não querem pertencer ao mesmo país onde o “populacho” reside.

Uma identidade brasileira pode ser localizada nesta tensão: uma classe média que se vê como burguesia e luta para se afastar da população. O grito, além de ameaça, é a forma de comunicação escolhida por Herculano, expressando insatisfação em habitar o país. A sua própria noção de justiça é errônea, pois ele quer matar o ladrão com o revólver que trouxe para

dentro da delegacia. As instituições não iriam garantir uma solução adequada: a morte é a única punição possível, pelas mãos daquele que se sentiu injustiçado.

A morte, identificada pelo sentimento vingativo, é outro exemplo de identidade brasileira, contra estereótipos e falsas noções de um Brasil pacífico. Pelo contrário, entre as classes inferiores, o estado de guerra é constante. Enquanto o estrato social ao qual pertence Herculano pode atuar livremente em um ambiente policial, burlando suas regras institucionais. Essa classe média esboça um certo revanchismo contra sujeitos menos privilegiados. O ladrão, assim como todos os presos daquela pequena cela, deve enfrentar um julgamento e pagar por suas ações, não aos caprichos de uma família disfuncional da alta sociedade carioca.

Neste sentido, o Brasil se encontra em “[...] um período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica é a desagregação. Se for assim, o que está na ordem do dia não é o abandono das ilusões nacionais, mas sim a sua crítica especificada.” (Schwarz, 1999, p. 160). A modernização, assim, torna-se destrutiva e produtora de riscos, gerando um sentimento profundo de insegurança, principalmente em alguns espaços delimitados. Neles, o normal se torna exceção e as situações fora do ordenamento jurídico, desde que positivas para as classes dominantes, são tratadas com a mais aparente normalidade.

Segundo o antropólogo Roberto DaMatta, a expressão “Você sabe com quem está falando?” foi integrada aos discursos cotidianos de diversos estratos sociais do país, resultando em um processo de personalização das relações institucionais. Em suas próprias palavras:

[A Frase passa a] permitir e legitimar a existência de um nível de relações sociais com foco na pessoa e nos eixos e dimensões deixados necessariamente de lado pela universalidade classificatória da economia, dos decretos e dos regulamentos. O ‘sabe com quem está falando?’- e podemos dizer isso sem receio de cometer um curto-circuito sociológico- é um instrumento de uma sociedade em que as relações pessoais formam o núcleo daquilo que chamamos de ‘moralidade’ (ou ‘esfera moral’), e tem um enorme peso no jogo vivo do sistema, sempre ocupando os espaços que as leis do Estado e da economia não penetram (DaMatta, 1997, p. 195).

Porém, uma ressalva deve ser feita: concordamos com parte da hipótese de DaMatta (1997), afinal, a frase denota a força das relações pessoais na estrutura social brasileira. Por outro lado, discordamos que a expressão esteja afastada dos interesses econômicos e políticos da sociedade. Em nossa análise, argumentamos, justamente o contrário, pois Herculano, assim como parte da classe média nacional, utiliza a expressão enquanto um marcador de classe. O personagem, em uma situação próxima à realidade do país, reforça os seus interesses classistas para ganhos próprios.

A reação do comissário, no entanto, não é tão pacífica quanto Herculano esperava. Ele não concorda com os gritos e as ordens, pedindo respeito, pois ambos estão em um local público. Em seu discurso, uma frase chama a atenção, ainda mais no período ditatorial: “Meu amigo, polícia é verba” (1h17min23s). Na cena, ao fundo dos dois, um cartaz ufanista típico do período traz um dos lemas da ditadura, provocando um sentimento de ironia.

Com esta sequência, uma situação corriqueira, ligada às necessidades do protagonista, ganha contornos sociais, expressando modelos presentes em variados momentos históricos do Brasil. Assim como Rodrigues, a intenção de Jabor é relacionar os aspectos psicológicos com os elementos sociais, discutindo a sociedade por meio da análise de seus personagens: “Está na hora de se olhar para dentro das pessoas e fazer a ligação entre a realidade e a consciência.” (Johnson, 1982, p. 18). Se “polícia é verba”, o resultado não é o esperado, porque mesmo com a força do lema governamental, o problema não foi solucionado.

Considerações finais

Ao final da narrativa fílmica, seja nas conversas entre a família, seja na violência ocorrida na prisão ou na obsessão de Herculano pelo corpo de Geni, o longa descreve uma sociedade sem identidade única. Ao mesmo tempo, é o cenário para o embate entre diferentes identidades, entre sujeitos que não querem conviver uns com os outros, optando pelo exílio. A relação sexual entre a prostituta da classe inferior e o homem de classe média alta é o único ponto de convergência entre as duas vidas brasileiras, imersas em situações abusivas. Os personagens odeiam uns aos outros, mas no caso de Geni e Herculano, a raiva mistura-se ao amor e torna-se obsessão.

No filme, a convivência significa violência, entre momentos de tédio e tristeza, relembrando tempos nos quais a vida era melhor e a esposa ainda estava viva. Como analisamos antes, até mesmo a hipocrisia é resultado de tal vivência, com personagens divididos entre o desejo e a resignação absoluta. A união entre tristeza e violência, por outro lado, pode ser observada na chegada de Geni a mansão, onde ela se sente deslocada, invadida por uma profunda melancolia e deixando o riso de lado. Herculano pretende escondê-la, pois acha insuportável a dividir com outros homens, em um ambiente tão degradante como o antigo prostíbulo (Hermanns, 2018, p. 87).

Por fim, até mesmo os espaços são instrumentos de opressão, dando lugar a uma sociedade reprimida, que por não entender seus desejos, não consegue conviver com a figura do outro, tão importante para a própria identidade. Desta falta de compreensão, surge o ódio de classe, escondido entre as identidades brasileiras, pronto para aflorar juntamente com os gritos e ordens de superioridade. Como dito antes, o resultado brasileiro, assim como a análise proposta por Jabor acerca do cinema, é o fracasso. Logo, como conclusão, as palavras do diretor parecem apropriadas: “Há um grande amor brasileiro pelo fracasso. Quando ele acontece, é um alívio. O fracasso é bom porque nos tira a ansiedade da luta. Já perdemos, por que lutar?” (2006, p. 207).

Filmografia

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA. Direção: Arnaldo Jabor. Intérprete: Darlene Glória, Paulo Porto. Roteiro: Arnaldo Jabor, baseado na obra de Nelson Rodrigues. [S.I]: Produções Cinematográficas Roberto Farias, 1973. Filme, 102 min.

Referências

ABREU, Capistrano de. **Capítulos da História Colonial.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2009.

ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: **Sentido da formação:** três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades; Editora. 34, 2002.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico:** a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Giles. **Cinema 2- A imagem tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: perspectiva, 2005.

HERMANNNS, Ute. **O riso dos narradores mortos em filmes brasileiros**: Toda Nudez será castigada (1973), Brás Cubas (1988), Memórias Póstumas de Brás Cubas (2001). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*. Vol. 7, n. 1 (2018).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27º ed- São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JABOR, Arnaldo. **Pornopolítica: paixões e taras na vida brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

JOHNSON, Randal. **Nelson Rodrigues as filmed by Arnaldo Jabor**. *Latin America Theatre Review* (Fall 1982), University of California, Los Angeles.

MARTINS, William de Souza Nunes. **A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988**. *PolHis*, año 5, número 9, primer semestre 2012, 437 páginas, pp. 208-231.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Um imenso Portugal: história e historiografia**. São Paulo: Editora 34, 2022.

MOREIRA, Ricardo Luis de Sousa. **O Édipo Nelson Jaborneano: o Complexo de Édipo abordado na adaptação cinematográfica de Arnaldo Jabor**. *Revista Festim: Paradigmas Humanísticos* (edição 4, volume 3), Novembro de 2016-Natal/RN.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**, 2006. Disponível em: <
http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: 26 de maio de 2025.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo: colônia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSENBAUM, Jonathan. **Movies as Politics**. Berkeley, Calif London: University of California Press, 1997.

SAES, Décio. **Classe média e sistema político no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEIBT, Rosana Trevisol. **O trágico e o moral em Nelson Rodrigues**. Dissertação (mestrado em literatura)- Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998.

SILVA, Soraia Maria. **Toda Nudez Será Castigada, obsessão em três atos- Desvelamento da alma à luz da perspectiva cinematográfica:** de Nelson Rodrigues (1912-1980) à Arnaldo Jabor, uma recapitulação intersemiótica. Linha de Pesquisa, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 2 - 149/164 - abril 2001.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos Pecados:** moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3º ed- São Paulo, Paz e Terra, 2005.

NOTA:

ⁱ O acontecimento foi documentado pela coluna do jornalista José Dias, presente no periódico Tribuna da Imprensa. DIAS, José. Os caros Colegas. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1968. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pagfis=34581>. Acesso em: 24 de julho de 2025.