



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ISABELLA FERREIRA LUIZ

***MAGNÍFICA 70 (2015-2018) E A REPRESENTAÇÃO DO  
PASSADO:  
O CINEMA DA BOCA DO LIXO E A DITADURA MILITAR***

---

Londrina  
2022

ISABELLA FERREIRA LUIZ

***MAGNÍFICA 70 (2015-2018) E A REPRESENTAÇÃO DO  
PASSADO:  
O CINEMA DA BOCA DO LIXO E A DITADURA MILITAR***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Carolina Amaral de Aguiar

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ferreira Luiz, Isabella.

MAGNÍFICA 70 (2015-2018) E A REPRESENTAÇÃO DO PASSADO : O CINEMA DA BOCA DO LIXO E A DITADURA MILITAR / Isabella Ferreira Luiz.  
- Londrina, 2022.  
105 f. : il.

Orientador: Carolina Amaral de Aguiar .

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Magnífica 70 - Tese. 2. Ditadura militar - Tese. 3. Boca do Lixo - Tese. 4. Séries de TV - Tese. I. Amaral de Aguiar , Carolina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

ISABELLA FERREIRA LUIZ

**MAGNÍFICA 70 (2015-2018) E A REPRESENTAÇÃO DO  
PASSADO:**

**O CINEMA DA BOCA DO LIXO E A DITADURA MILITAR**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Carolina Amaral de Aguiar  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Paula Halperin  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Caroline Gomes Leme  
Universidade Regional do Cariri – URCA

Londrina, 06 de maio de 2022.

Dedico este trabalho às minhas avós, que não puderam completar os estudos escolares, em especial a minha avó Isabel (in memoriam).

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Prof.<sup>a</sup> Carolina, pela orientação, paciência e auxílio durante a pesquisa e escrita deste trabalho. As correções foram fundamentais para o melhor entendimento da fonte de pesquisa e desenvolvimento da dissertação.

Agradeço as professoras Caroline Gomes Leme e Paula Halperin por todos os apontamentos durante a banca de qualificação que auxiliaram no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço à minha família, Pablo, Eliane e Felipe por me apoiarem ao longo dos anos, sem esse apoio, não teria chegado até aqui. Ao meus pais que são os responsáveis por me fazerem assistir a primeira série de televisão da minha vida, *CSI – Crime Scene Investigation*, e muitas outras dali em diante.

Agradeço às minhas amigas que torceram por cada passo que dei até aqui, em especial a Raquel Fernandes Lanzoni pela amizade, pelo carinho e por ouvir minhas ideias, discuti-las e me auxiliar a colocá-las em prática sempre que necessário.

Agradeço especialmente a Roberto de Paula Junqueira Netto por ser meu companheiro, desde a graduação, com quem estudei, dividi livros, textos, ideias, alegrias, tristezas e carinho, por me ouvir falar sem parar sobre *Magnífica 70* e todas as outras séries de TV que ele deveria assistir, por me auxiliar com problemas tecnológicos e estar sempre disponível a me ouvir e me confortar. Nosso amor e companheirismo foram fundamentais durante todo esse processo.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina por possibilitar que essa pesquisa ganhasse corpo e se transformasse para além do projeto inicial.

Gostaria de agradecer à Universidade Estadual de Londrina (UEL) por todo aprendizado que adquiri ao longo desses anos como discente. Quando entrei no curso de História, em 2016, não podia imaginar que chegaria até aqui. Encerro esse ciclo na UEL agradecida por todos os professores que fizeram parte dessa trajetória, pelos amigos que fiz e pelas experiências vividas. Tudo isso ficará guardado com muito carinho – e nostalgia – em minha memória.

FERREIRA LUIZ, Isabella. *Magnífica 70 (2015 – 2018) e a representação do passado: o cinema da Boca do Lixo e a ditadura militar*. 105 f. Dissertação de Mestrado (História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

As séries de TV são um entretenimento popular no Brasil e no mundo, principalmente as produções da Rede Globo, que criaram um repertório público de produtos audiovisuais de ficção que dramatizaram a história nacional incidindo na memória pública sobre o passado brasileiro. Por outro lado, o lançamento recente das plataformas de streaming alterou a forma de consumo de séries, bem como sua lógica de produção, fazendo com que essa prática de audiência cresça no país. Em paralelo a esse fenômeno, a pesquisa histórica dedicada ao audiovisual começou, nos últimos anos, a utilizar as séries como fontes e objetos de pesquisa. Nesse sentido, esta dissertação se insere no campo mais amplo do estudo das relações entre história e ficção seriada ao procurar compreender os mecanismos utilizados para se representar determinada época nas produções audiovisuais. Especificamente, analisa-se a série *Magnífica 70*, uma produção da HBO Latin America que foi exibida originalmente entre 2015 e 2018, e que desenvolve seu enredo em torno ao personagem de um censor e sua relação com o cinema da Boca do Lixo, entre os anos 1973 e 1975. O objetivo desta pesquisa é compreender a importância das séries na formação de um imaginário sobre o passado, assim como as representações feitas pela série específica no que diz respeito à memória sobre o chamado Cinema da Boca do Lixo, sobre a ditadura militar. Em relação ao último ponto, o trabalho foca no estudo sobre a representação da censura e da relação entre a ditadura e sociedade civil no período. Utilizando a análise fílmica como metodologia, foram estudados os trinta e três episódios da série em conjunto, chamando atenção para aqueles que possam elucidar os objetivos da pesquisa.

**Palavras-chave:** magnífica 70; boca do lixo; ditadura militar; séries de tv

FERREIRA LUIZ, Isabella. *Magnífica 70 (2015 – 2018) and the representation of the past: Boca do Lixo cinema and the military dictatorship*. 105 p. Dissertação de Mestrado (História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## ABSTRACT

TV series are a popular entertainment in Brazil and in the world, especially the productions of Rede Globo, which created a public repertoire of audiovisual fiction products that dramatized the national history affecting the public memory about the Brazilian past. On the other hand, the recent launch of streaming platforms has changed the form of series consumption, as well as its production logic, causing this audience practice to grow in the country. In parallel to this phenomenon, historical research dedicated to audiovisual has started, in recent years, to use series as sources and research objects. In this sense, this dissertation is inserted in the broader field of the study of the relations between history and serialized fiction by trying to understand the mechanisms used to represent a certain era in audiovisual productions. Specifically, we analyze the series *Magnífica 70*, an HBO Latin America production that was originally aired between 2015 and 2018, and that develops its plot around the character of a censor and his relationship with Boca do Lixo cinema, between the years 1973 and 1975. The goal of this research is to understand the importance of the series in the formation of an imaginary about the past, as well as the representations made by the specific series regarding the memory about the so-called Cinema da Boca do Lixo, about the military dictatorship. Regarding the last point, the work focuses on the study about the representation of censorship and the relationship between the dictatorship and civil society in the period. Using filmic analysis as methodology, the thirty-three episodes of the series were studied together, drawing attention to those that can elucidate the objectives of the research.

**Keywords:** magnífica 70; boca do lixo; military dictatorship; tv series

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Ambientação tempo histórico em <i>Magnífica 70</i> .....	32
<b>Figura 2</b> – Ambientação tempo histórico em <i>Magnífica 70</i> .....	32
<b>Figura 3</b> – Referência a Zé do Caixão em cemitério em São Paulo, na série <i>Magnífica 70</i> , no primeiro episódio da série.....	37
<b>Figura 4</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> mostrando parte da Boca do Lixo.....	39
<b>Figura 5</b> – Fotograma mostrando a fachada da Magnífica Cinematográfica, em <i>Magnífica 70</i> , ao lado do Hotel dos Artistas.....	40
<b>Figura 6</b> – Cena de <i>Magnífica 70</i> em que mostra o Cine Triunfo exibindo o filme <i>A Devassa da Estudante</i> , uma produção da Magnífica Cinematográfica.....	41
<b>Figura 7</b> – Bar Imperador, inspirado no Bar Soberano. Na série, o bar está localizado na Rua da Luz, diferentemente do Bar Soberano, que se localizava na Rua do Triunfo .....	41
<b>Figura 8</b> – Fotograma de cena mostrando Manolo, Vicente e Dora no Bar Imperador conversando.....	42
<b>Figura 9</b> – Rosalvo (Fábio Marcoff), Lúçifer (Carlo Mossy) e Chang (Shalon Hsu), os investidores da Magnífica Cinematográfica .....	44
<b>Figura 10</b> – Departamento de Censura de Diversões Públicas de São Paulo, em fotograma primeira temporada de <i>Magnífica 70</i> .....	46
<b>Figura 11</b> – Fotograma da Dra. Sueli Ribeiro em sua sala, no Departamento de Censura de São Paulo. À direita, um quadro do Presidente General Emílio Garrastazu Médici .....	47
<b>Figura 12</b> – Vicente (Marcos Winter) e General Souto (Paulo César Pereio) conversam.....	53
<b>Figura 13</b> – Fotograma do Padre Ribeiro na cama com Dora. Dora drogou o Padre para que pudesse fotografá-lo com Dario em cenas "comprometedoras" .....	56
<b>Figura 14</b> – Fotograma de Vicente no episódio O Julgamento (2016, 49 min), sexto episódio da segunda temporada.....	61
<b>Figura 15</b> – Fotograma de Vicente, Manolo e Isabel na Magnífica Cinematográfica. Ao fundo, poster do filme <i>Um Amor no Paraguai</i> , musical produzido pela produtora .....	61
<b>Figura 16</b> – Fotograma de Vicente realizando parecer sobre os filmes na censura, durante o primeiro episódio da primeira temporada da série .....	62

<b>Figura 17</b> – Vicente em episódio da terceira temporada .....	62
<b>Figura 18</b> – Fotograma de <i>A Devassa da Estudante</i> .....	66
<b>Figura 19</b> – Fotograma de <i>A Devassa da Estudante</i> .....	67
<b>Figura 20</b> – Fotograma de Ângela se despindo .....	69
<b>Figura 21</b> – Fotograma de Ângela despida como a Estudante do filme .....	70
<b>Figura 22</b> – Fotograma do novo final de <i>A Devassa da Estudante</i> . .....	71
<b>Figura 23</b> – Movimento de câmera aproximando-se de Dora na gravação de <i>A Devassa da Estudante</i> . .....	71
<b>Figura 24</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> , utilizando recurso de flashback para mostrar uma repressão policial.....	74
<b>Figura 25</b> – Fotograma mostrando o beijo lésbico exigido por Larsen em <i>Minha Cunhada é de Morte</i> .....	78
<b>Figura 26</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> , utilizando o recurso de flashback ao mostrar gravação de <i>Um Amor No Paraguai</i> . .....	81
<b>Figura 27</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> , utilizando o recurso de <i>flashback</i> ao mostrar gravação de <i>Um Amor No Paraguai</i> . .....	81
<b>Figura 28</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> , utilizando o recurso de <i>flashback</i> ao mostrar gravação de <i>Um Amor No Paraguai</i> . .....	82
<b>Figura 29</b> – Cobaia 27, interpretada por Dora, no filme <i>A Máquina do Amor</i> .....	85
<b>Figura 30</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> com a gravação do filme <i>A Máquina do Amor</i> , mostrando o personagem de Dario e de Dora .....	86
<b>Figura 31</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> , mostrando cena de <i>A Máquina do Amor</i> com a Grande Líder, a Máquina e a Cobaia em cena.....	86
<b>Figura 32</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> , com Vicente fazendo a montagem do curta <i>Minutos Finais</i> .....	88
<b>Figura 33</b> – Vicente e Inácio realizam a montagem de <i>Minutos Finais</i> .....	89
<b>Figura 34</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> durante a produção de <i>Boca do Inferno</i> .....	92
<b>Figura 35</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> durante a produção de <i>Boca do Inferno</i> .....	92
<b>Figura 36</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> na gravação de <i>A Boca do Inferno</i> com escoteiro, Saulo e soldados brasileiros.....	94
<b>Figura 37</b> – Fotograma de <i>Magnífica 70</i> na gravação de <i>A Boca do Inferno</i> .....	95
<b>Figura 38</b> – Bianca como a Estudante para a cena final de <i>A Boca do Inferno</i> .....	95

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 - <i>MAGNÍFICA 70</i> E AS SÉRIES HISTÓRICAS COMO FONTE DO HISTORIADOR</b> .....	16
1.1 O PASSADO COMO ENTRETENIMENTO .....	16
1.2 <i>MAGNÍFICA 70</i> E A HISTORIOGRAFIA SOBRE A DITADURA.....	20
1.3 NOVOS FORMATOS DA FICÇÃO HISTÓRICA .....	23
<b>CAPÍTULO 2 - <i>MAGNÍFICA 70</i> E A REPRESENTAÇÃO DO PASSADO</b> .....	32
2.1 “NA BOCA DO LIXO” .....	34
2.2 “VAMOS MUDAR O BRASIL”: A DITADURA EM CENA .....	45
<b>CAPÍTULO 3 - UMA PRODUÇÃO MAGNÍFICA CINEMATOGRAFICA: OS FILMES DE <i>MAGNÍFICA 70</i></b> .....	65
3.1 <i>A DEVASSA DA ESTUDANTE</i> .....	65
3.2 <i>MINHA CUNHADA É DE MORTE</i> .....	73
3.3 <i>UM AMOR NO PARAGUAI</i> .....	79
3.4 <i>A MÁQUINA DO AMOR</i> .....	83
3.5 <i>MINUTOS FINAIS</i> .....	87
3.6 <i>A BOCA DO INFERNO</i> .....	90
3.7 O FIM DO FILME.....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101

## INTRODUÇÃO

A ditadura militar deixou fraturas profundas na sociedade brasileira, marcando toda uma geração, mas ainda assim atualmente nos deparamos com pedidos de “intervenção militar” e discursos em defesa da ditadura, que veem crescendo desde os protestos contra a presidente Dilma Rousseff após sua reeleição em 2014. Entre 2014 e 2018, período que circunda o *impeachment* de Dilma (2016), as manifestações que pediam e exaltavam a ditadura cresceram, e os discursos favoráveis aos militares e torturadores do período ganharam espaço até mesmo na Câmara dos Deputados. É nesse contexto do Brasil atual que a série de televisão *Magnífica 70* foi produzida e foi ao ar, pelo canal pago HBO, entre 2015 e fins de 2018, acompanhando os protestos, o *impeachment*, o governo de Michel Temer e, por fim, as novas eleições presidenciais. A respeito dos acontecimentos do período que marcam o contexto de produção e exibição da série, os autores Leandro Pereira Gonçalves e Odilon Caldeira Neto apontam:

Nesse momento, o contexto de radicalização política no Brasil estava muito alto. Entre 2015 e 2016, ocorreram diversos atos da extrema direita, em especial a favor do *impeachment* de Dilma Rousseff. Além do *impeachment*, as bandeiras conservadoras estavam na ordem do dia. Na capital de São Paulo, as manifestações pedindo a queda de Dilma Rousseff reuniam milhões de manifestantes. Entre eles, era possível observar a movimentação de diversos grupos de extrema direita convivendo pacificamente e criando diálogos e interação.<sup>1</sup>

Já Maud Chirio argumenta que tais protestos “mostram a continuidade das culturas políticas conservadoras e a bipolarização da sociedade brasileira”<sup>2</sup>, a autora aponta também alguns elementos que “marcaram politicamente essas manifestações: nostalgia de um governo forte, glorificação das Forças Armadas e da Polícia Militar e defesa de valores cristãos.”<sup>3</sup> Nesse sentido, Gonçalves e Caldeira Neto discutem que, após a queda de Dilma, esses grupos de extrema direita continuaram ainda mais ativos, pois “os meses de agitação e radicalização política trouxeram um novo espaço para contatos entre grupos e militantes da extrema direita”<sup>4</sup>, uma vez que estavam “apenas esperando o momento ideal para atuar com força”<sup>5</sup>. Assim, a

---

<sup>1</sup> GONÇALVES, Leandro Pereira; CALDEIRA NETO, Odilon (org.). O neointegralismo do século XXI: das redes sociais à violência política. In: GONÇALVES, Leandro Pereira; CALDEIRA NETO, Odilon. **O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020. Cap. 4. p. 155-200.

<sup>2</sup> CHIRIO, Maud. Qual o uso da rua pela direita? Considerações acerca da inscrição histórica e memorial das manifestações a favor do impeachment de 2016. In: CUNHA, Diogo; NABUCO, Rodrigo; CHIRIO, Maud (org.). **Crise política e virada conservadora no Brasil (2014 - 2018): o abismo brasileiro no espelho do mundo**. Curitiba: Appris, 2021. p. 67-80.

<sup>3</sup> CHIRIO, 2021, p. 77.

<sup>4</sup> GOLÇALVES; CALDEIRA NETO, 2020, p. 186.

<sup>5</sup> GOLÇALVES; CALDEIRA NETO, 2020, p. 186.

série audiovisual aqui analisada deve ser compreendida num momento em que a memória da ditadura militar (1964-1985) passou por uma revisão no espaço público brasileiro, e no qual se observa um crescimento de declarações que a atribuem características positivas. Porém, a série *Magnífica 70* se apresenta como um produto audiovisual que vai na contramão desses discursos, trazendo elementos para o debate público que enfatizam aspectos como a tortura, a censura e os distintos graus de participação da sociedade na ditadura. No entanto, a série analisada elege como porta de entrada para o período repressivo não seus opositores políticos mais evidentes (como o cinema militante), mas sim um contexto de produção cinematográfica supostamente libertário em termos de comportamento, conhecido como o cinema da Boca do Lixo.

A respeito de fontes audiovisuais na história, o autor Marcos Napolitano aponta que "a força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma 'realidade' em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada"<sup>6</sup>. Assim o autor discute que essas fontes são representações socialmente construídas ao mesmo tempo em que são evidências de processos ou eventos ocorridos<sup>7</sup>. Napolitano argumenta que "além de 'testemunho' de um determinado momento histórico, a televisão interfere na concepção de tempo histórico e nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e presentes"<sup>8</sup>. Desse modo, considera-se que *Magnífica 70*, assim como outras séries brasileiras que abordam a história do Brasil como pano de fundo de seus enredos, encena o passado recente enquanto dialoga sobre o presente brasileiro.

Além disso, as séries de televisão, bem como as séries exibidas exclusivamente em plataformas de *streaming*, têm se tornado cada vez mais objeto de estudos em diversos campos e, segundo Concepción Cascajosa Virino<sup>9</sup>, têm sido o foco de pesquisadores interessados em audiovisual e cultura popular. Esse foco destinado a discutir tais produtos, além de buscar compreender o poder que as séries possuem ao formar imaginários sociais sobre os assuntos que abordam em seu enredo, faz com que cada vez mais meios acadêmicos ofereçam espaços exclusivos para tais exposições.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. IN: PINSKY, C. B. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto. 2008, pp. 235 -289

<sup>7</sup> NAPOLITANO, 2008, p. 240.

<sup>8</sup> NAPOLITANO, 2008, p. 252.

<sup>9</sup> VIRINO, Concepción Cascajosa. The Rise of Series. *Seriarte*, v. 1, p. 4-6.

<sup>10</sup> Como exemplo mais recente, é possível citar a recém fundada revista espanhola *Seriarte*, que se apresenta como o primeiro periódico acadêmico destinado exclusivamente a pesquisas sobre as séries. Disponível em: <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/seriarte/index>. Acesso em jan. 2022.

Assim, a escolha por *Magnífica 70* não apenas como fonte para se pensar a memória recente sobre a ditadura, mas também como objeto se insere numa valorização recente do meio acadêmico dos produtos audiovisuais seriados, especificamente daqueles de caráter comercial e que alcançam um público relativamente amplo. No caso específico de *Magnífica 70*, a série dividiu-se em três temporadas, em um total de trinta e três episódios, e ambientando-se na década de 1970, buscou encenar a ditadura militar brasileira indo na contramão dos discursos favoráveis à ditadura, mostrando militares torturando, corrupção e desvio de verbas por parte de órgãos do governo. Por outro lado, a série optou também por colocar em cena as artes do período, mais especificamente o cinema nacional associado ao que se convencionou chamar “Boca do Lixo”, representada como um espaço de liberdade em contraposição ao cenário repressivo.

Assim, a série se soma a diversas outras produções que buscaram, nas últimas décadas, dramatizar a história nacional, especialmente as produções da Rede Globo que abordaram temas desde a própria ditadura militar, como períodos do governo João Goulart e Getúlio Vargas.<sup>11</sup> Desse modo, nesta dissertação buscou-se analisar como *Magnífica 70* encenou o passado e trouxe à tona figuras já conhecidas do imaginário brasileiro, como os militares e os censores, e o próprio cinema da Boca do Lixo, por vezes reduzido às pornochanchadas pela população. Segundo Monica Kornis, a dramatização da história feita pelas produções audiovisuais, há muitos anos, “[...] privilegia acima de tudo a construção de uma verossimilhança no tratamento de diferentes temas, apesar das singularidades de cada uma das produções, o que justifica a importância de suas análises internas.”<sup>12</sup> A opção por uma abordagem desse tipo é um indício de como as séries procuraram, tradicionalmente, criar um repertório visual que se fortalece na memória cometida não como uma versão do passado, mas como “o” passado. Cabe a nós, historiadores, compreender os mecanismos usados nessas produções e seu potencial alcance enquanto meio de representar a história.

*Magnífica 70* deve ser compreendida a partir das discussões sobre a história do tempo presente, uma vez que se insere em um contexto em que, de um lado, promove novos debates na historiografia que retomam o cinema produzido na Boca do Lixo e as ações da sociedade civil como resistência durante a ditadura militar e, por outro lado, apresenta discursos populares cada vez mais frequentes de ora negar que houve uma ditadura no país, ora exaltar o período.

---

<sup>11</sup> Entre as produções da Rede Globo podemos citar: *Anos Rebeldes* (1992), *Decadência* (1995), *Hilda Furacão* (1998), *Queridos Amigos* (2008), *Os Dias Eram Assim* (2017).

<sup>12</sup> KORNIS, Mônica Almeida. As revelações do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 173-193, 2011.

Segundo François Dosse<sup>13</sup>, a presença do passado nos espaços públicos não é recente, mas vem ganhando cada vez mais intensidade. Entretanto é preciso levar em consideração o apontamento que o autor faz sobre a projeção do presente sobre o passado: “Se é necessário partir do presente para fazer perguntas ao passado, é preciso, contudo, desconfiar de qualquer projeção do presente sobre o passado, pois ela é necessariamente ilusória.”<sup>14</sup>. Outro ponto relevante apontado pelo autor é a intencionalidade que a própria História possui<sup>15</sup>, por ser tanto narrativa quanto discurso, e assim como a história é permeada por uma espécie de “guerra de narrativas”, o mesmo ocorre com as produções audiovisuais.

Ainda a respeito do contexto em que a série se insere, é importante considerar o que as autoras Júlia Glaciela da Silva Oliveira e Valéria Silvina Pita apontam como uma “nova ‘onda’ feminista”<sup>16</sup> na América Latina, que deu visibilidade a antigas e novas pautas do movimento, isso pois a série dialoga com questões identitárias como a liberdade individual exposta como um certo feminismo que se preocupa com uma suposta libertação sexual e dos corpos femininos. Tais questões permearão todo o enredo da série, especialmente a partir da segunda temporada com o desenvolvimento da personagem Isabel.

Dessa forma, esta pesquisa dividiu-se em três capítulos destinados a compreender os diversos aspectos que compõem a representação do passado feita por *Magnífica 70*. O primeiro capítulo, “*Magnífica 70* e as séries históricas como fonte do historiador”, destina-se a tratar das séries históricas como fontes de pesquisa e os usos do passado no entretenimento, pensando tanto a respeito da televisão como os *streamings* de internet, afinal a série se encontrava disponível no *streaming* HBOGO<sup>17</sup>, abordando a relação entre identidade nacional e as ficções históricas, como defende a autora Monica Kornis. Ainda no primeiro capítulo, aborda-se as particularidades dos seriados e suas diferenças em relação às telenovelas, produtos populares no Brasil, e o modo de consumir séries e seriados.

O segundo capítulo dedica-se a tratar da visão que *Magnífica 70* passa da Boca do Lixo e da ditadura militar, os modos como a série representou a Boca e seus personagens, diretores,

---

<sup>13</sup> DOSSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 4, n1, p. 5 – 22, jan/jun. 2012.

<sup>14</sup> DOSSE, op. cit., p. 13

<sup>15</sup> DOSSE, op. cit., p. 12.

<sup>16</sup> OLIVEIRA, Julia Glaciela da Silva; PITA, Valeria Silvina. História e Gênero na América Latina: problemas, possibilidades e desafios interpretativos (séculos xix e xx). **Revista Eletrônica da Anphlac**, [S.L.], v. 21, n. 31, p. 1-13, 29 dez. 2021. Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC)

<sup>17</sup> A HBOGO deixou de funcionar no Brasil em junho de 2021 quando foi lançado a nova plataforma de *streaming* da HBO, chamada HBOMAX. Com essa mudança, muitos títulos anteriormente disponíveis na HBOGO não foram adicionados na nova plataforma, entre eles *Magnífica 70*, apesar de ser uma produção da própria HBO. *Magnífica 70* retornou ao catálogo brasileiro em meados de março de 2022.

produtores e todos aqueles que fizeram seu cinema acontecer. Também se analisa a representação da própria ditadura em si, colocando em foco a ação dos censores, representados pela figura do personagem Vicente (Marcos Winter), e dos militares, representados a partir de diferentes personagens: o General Souto (Paulo César Pereio) na primeira temporada, o Tribunal Militar na segunda temporada, e um grupo contrário ao governo Geisel na terceira temporada. Além disso, buscou-se analisar a maneira como *Magnífica 70* encena a guerrilha de forma caricata, como uma farsa. Procurou-se estudar como as representações feitas pela série vão de encontro com as discussões historiográficas a respeito dos temas tratados.

O terceiro capítulo dedica-se a analisar os filmes que a Magnífica Cinematográfica produz ao longo da série, ou seja, as produções audiovisuais criadas como metatextos (“as ficções dentro da ficção”): *A Devassa da Estudante*, *Minha Cunhada é de Morte*, *Um Amor no Paraguai*, *A Máquina do Amor*, *Minutos Finais* e *Boca do Inferno*. A produção fílmica dentro da série funcionaria como uma espécie de homenagem ao cinema da Boca da década de 1970, passando pelas pornochanchadas, musicais, ficção científica e mesmo filmes de suspense. Essa homenagem pode ser compreendida através de um viés nostálgico, que busca resgatar não só uma memória desse passado do cinema nacional, mas talvez até mesmo algo que poderia ter sido magnífico, mas que não foi, como a noção nostálgica defendida por autores como Bruno Souza Leal, Felipe Borges e Igor Lage, amparados nos estudos de Katharina Niemeyer<sup>18</sup>. A respeito da nostalgia e do seu uso em produções audiovisuais, vale ressaltar que nostalgia e memória não são sinônimas, afinal, segundo Lucia Santa Cruz:

Embora ambas se nutram da lembrança, na atividade mnemônica queremos exatamente recordar – trazer de volta ao coração [...] Na nostalgia, não queremos simplesmente lembrar – e muito menos afastar uma determinada lembrança negativa. Queremos que aquele passado volte a ser realidade, ou que seja realidade. Queremos que aquele passado tenha sido exatamente como desejamos<sup>19</sup>

A nostalgia que marca *Magnífica 70* se dá justamente por esse viés de desejar um passado diferente de como ele aconteceu, algo que marca as escolhas fílmicas da série.

<sup>18</sup> LEAL, Bruno Souza; BORGES, Felipe; LAGE, Igor. Experiências de nostalgia: de *Stranger Things* a *Vozes de Tchernóbil*, diferentes construções nostalgizantes. IN: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Thalita (org.) **Nostalgia e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E- papers, 2018, p. 47-65.

<sup>19</sup> SANTA CRUZ, Lucia. Poeiras da nostalgia em *Blade Runner 2049*: o desejo de vir a ser tudo o que um humano poderia ser. IN: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Thalita (org.) **Nostalgia e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E- papers, 2018, p. 92.

## CAPÍTULO 1 - *MAGNÍFICA 70* E AS SÉRIES HISTÓRICAS COMO FONTE DO HISTORIADOR

### 1.1 O PASSADO COMO ENTRETENIMENTO

*Magnífica 70* é uma série produzida em uma parceria da HBO Latin American Group com a produtora Conspiração Filmes, sendo exibida pelo canal HBO no Brasil entre maio de 2015 e dezembro de 2018. O enredo da série, desenvolvido ao longo de 33 episódios divididos em três temporadas, gira em torno de um censor da Polícia Federal e o desenrolar de sua relação com o cinema da Boca do Lixo na década de 1970. Assim, a série busca revisitar um período autoritário e violento do Brasil, ao mesmo tempo em que leva o espectador ao universo da Boca do Lixo e das produções fílmicas da época.

Ao situar seu enredo no passado, *Magnífica* mescla cenas da ficção com imagens documentais da São Paulo dos anos 1970, buscando um vínculo visual com a história que recorre à verossimilhança. As imagens documentais da cidade de São Paulo são frequentemente utilizadas na série em momentos de transição de um espaço para o outro, quando o foco muda do núcleo da Boca do Lixo para a Censura, por exemplo. Tais imagens são exibidas com uma qualidade inferior em comparação com a filmagem do restante da série, evidenciando a diferença entre as filmagens feitas para a produção e aquelas que são incorporadas como imagens de arquivo, assim como entre as duas temporalidades, passado e presente.

Apesar de as séries de TV e dos streamings digitais serem alvos de pesquisas em diversas áreas das humanidades, em especial na área da Comunicação, não existem pesquisas no campo da História que busquem analisar a série *Magnífica 70*. Entre as pesquisas em outras áreas, destacamos os capítulos de Mariana Soler Jorge (2018) e de Caroline Kraus Luvizotto (2016)<sup>20</sup>. Isso pode ser explicado, pois o interesse histórico por esse tipo de produção é recente. Desse modo, ao estudar a série *Magnífica 70* deve ser levado em consideração estudos que buscam compreender a “dramatização da história”<sup>21</sup> em outros formatos televisivos, tanto nas

---

<sup>20</sup> Vale ressaltar dois estudos que abordam *Magnífica 70* e suas relações com o passado, o cinema e a censura, apesar de não se situarem no campo historiográfico, dialogam com a História e trazem perspectivas históricas a respeito das discussões realizadas: JORGE, Marina Soler. *Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo*. In: Abreu, N. C.; Suppia, A.; Freire, M. (Org.). *Golpe de Vista - Cinema e Ditadura Militar na América do Sul*. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, v. 1, p.364-365; LUVIZOTTO, Caroline Kraus. *Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva “Magnífica 70”* In: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. pp. 293 – 30.

<sup>21</sup> Podemos citar pesquisas e estudos sobre séries e minisséries que dialogam com a pesquisa sobre *Magnífica 70*: KORNIS, Mônica Almeida. *As revelações do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar*. *Significação*, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 173-193, 2011; KORNIS, Mônica Almeida. *Da televisão*

novelas e minisséries da Rede Globo, bem como aqueles que procuram analisar a importância da televisão na construção de uma identidade nacional<sup>22</sup>.

Diante do diálogo entre passado e presente que se estabelece na série *Magnífica 70*, compreende-se a importância de analisar tal produto em concordância com o que ressalta Mônica Kornis sobre o lugar importante que produtos audiovisuais ocupam na memória coletiva. Os produtos audiovisuais da indústria cultural, especialmente aqueles que se propõem a dialogar explicitamente com a história (caso do objeto aqui analisado), são importantes fontes para compreender comportamentos, valores, identidades e ideologias de determinada sociedade ou momento histórico:

A impressão da realidade propiciada pelo cinema contém ainda um elemento central, que é dado pelo movimento e através do qual é construída uma ilusão de realidade ainda mais possante que na fotografia. Na relação específica com a história, trata-se da ilusão de estarmos diante dela tal como se desenrolou. Essa é a situação vivida pelo espectador, tanto na sala escura do cinema quanto no espaço doméstico que abriga a televisão. [...] O cinema e a televisão, poderiam ser, assim, considerados ‘lugares especiais de memória’, por trazerem *movimento* ao registro analógico, adensando o parecer real.<sup>23</sup>

*Magnífica 70* se insere numa gama de produtos audiovisuais televisivos que se dedicam a revisitar o passado nacional. Vale lembrar que o telespectador brasileiro já é familiarizado com produções que utilizam o passado como pano de fundo de suas narrativas fictícias, sejam novelas, minisséries e seriados, com produções nacionais e internacionais que são consumidas no Brasil, sendo as produções da Rede Globo as mais conhecidas e assistidas. Sobre as minisséries da emissora, Kornis aponta que foi justamente no período após a ditadura militar que a televisão brasileira passou a se dedicar com maior frequência a produzir e veicular ficções históricas: “[...] a história brasileira dos últimos cinquenta anos passa a ser representada em seis minisséries, exibidas entre os anos de 1986 e 1998, no tradicional horário após as 22h”<sup>24</sup>. Para a autora, é inegável que “a encenação do passado significa uma forma de falar sobre o presente, num processo de espelhamento típico de uma representação alegórica.”<sup>25</sup> Para Kornis, há uma profunda relação entre a identidade nacional e os produtos audiovisuais:

Uma dimensão importante dessa produção ficcional é o seu papel enquanto agente de construção de uma identidade nacional, e se considerarmos a vocação da escrita da história tanto para o cinema quanto para a televisão, a

---

para o cinema: paródia e memória da ditadura militar brasileira. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 163-177, set./dez. 2015.; KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 125-142, jan-jun 2003;

<sup>22</sup> KORNIS, Mônica Almeida. Da televisão para o cinema: paródia e memória da ditadura militar brasileira. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 163-177, set./dez. 2015.

<sup>23</sup> KORNIS, Mônica. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 14.

<sup>24</sup> KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 125-142, jan-jun 2003.

<sup>25</sup> Idem, p. 126.

questão assume maior relevância. O caráter pedagógico contido nessas narrativas se nutre de conteúdos históricos, visando à formação de uma memória nacional. E mesmo – ou talvez até por isso – numa sociedade globalizada como a de hoje há lugar para narrativas audiovisuais de fortalecimento desse tipo de pertencimento na construção de uma ‘comunidade imaginada’, tal como formulada por Benedict Anderson.<sup>26</sup>

Portanto, como coloca a autora, as ficções históricas cumprem um papel de produzir um conhecimento comum e socialmente difundido sobre o passado, em função do grande alcance de público da TV entre os brasileiros. A construção de uma identidade nacional através da ficção histórica transmitida pela televisão, por vezes no chamado “horário nobre”, pode ser entendida pelo que Renata Pallottini chama de “presença onipresente” da televisão, um alcance que somente a televisão tem, mantendo-se mesmo nos tempos digitais, com os *streamings* e consumo online:

Respeitando certos limites da realidade social, sempre que se trate de gente que escapa à miséria absoluta ou à riqueza total, digamos assim, o aparelho de televisão passou a fazer parte do cotidiano da humanidade, indispensável, como o fogão e a cama, nas moradias comuns. E esse aparelho onipresente na nossa sociedade transmite, durante boa parte o seu tempo de exibição, a chamada ficção televisiva.<sup>27</sup>

É possível compreender que o intenso e constante contato do público com a ficção histórica televisiva é parte crucial da construção dessa identidade nacional, isso pois, segundo Kornis, o espectador tende a ter uma grande simpatia pelo passado quando transformado em produto de entretenimento. Porém, como coloca a autora, o espectador espera encontrar nessas produções históricas uma representação verossímil da histórica, fazendo com que a ficção cumpra um papel pedagógico que dá forma e dissemina determinadas leituras e versões do passado:

As reconstruções de época na ficção cinematográfica e televisiva – incluindo os modos de vida, o comportamento, o vestuário e a arquitetura, por exemplo – são bem vindas quanto maior for a verossimilhança e quanto maior for a capacidade de o filme ou capítulo de uma ficção televisiva convencer o espectador de que ele está diante de um passado tal como este aconteceu.<sup>28</sup>

Para Kornis, “a construção de uma memória histórica é um elemento vital para a criação de um sentimento de pertencimento nacional, e sobre a qual se define uma determinada identidade”<sup>29</sup>, sendo a Rede Globo um importante agente da construção dessa identidade nacional<sup>30</sup>, posto que a emissora possui uma sólida presença na vida brasileira com produções

<sup>26</sup> KORNIS, 2008, p. 52.

<sup>27</sup> PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23

<sup>28</sup> KORNIS, 2008, p. 15.

<sup>29</sup> KORNIS, Mônica Almeida. As revelações do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. **Significação**, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 173-193, 2011

<sup>30</sup> KORNIS, 2003, p. 125.

desde a década de 1960, com novelas e minisséries que trazem “uma pedagogia do ser brasileiro” que se dá através do:

[...] reconhecimento de traços comuns – como língua, paisagem, hábitos, costumes e referências culturais – em total sintonia com as questões da realidade que é contemporânea ao momento de produção. Por essa razão, essa interpretação do país não é estática: faz-se de forma diferenciada segundo os diferentes contextos históricos, os formatos de suas programações, seus autores e suas propostas estéticas e narrativa.<sup>31</sup>

É interessante refletir sobre a ideia de Pierre Sorlin, apontada por Michele Lagny, de que a relação com o mundo das imagens foi modificada no século XX, primeiramente com o cinema e depois com a televisão, sendo cada vez mais condicionados por uma mediação audiovisual.<sup>32</sup> É possível pensar também que essa relação se modificou ainda mais com a expansão da internet, das redes sociais, de sites de *streamings* como a HBOMAX, Netflix, entre tantos outros, de modo que no século XXI o consumo de imagens e produtos de mídia são mais e mais presentes no cotidiano. Sobre as imagens veiculadas pelos produtos de mídia e a grande audiência desejada pela cultura da mídia, Douglas Kellner aponta que:

As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global. [...] A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com os tipos (gêneros), seguindo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital.<sup>33</sup>

Apesar de *Magnífica 70* ser uma produção da HBO, um canal de TV por assinatura com um público que se difere daquele que acostumado às novelas da época da emissora brasileira, muitas vezes exibidas no horário das 18 horas, ou então às minisséries históricas, exibidas após a novela das 20 horas, é importante ressaltar que há diálogos e conexões entre a série da HBO aqui analisada e o universo das ficções históricas da Rede Globo. Essas conexões podem ser percebidas tanto no elenco escolhido – vários atores de *Magnífica 70* estiveram tiveram uma longa trajetória emissora de televisão<sup>34</sup> – como no próprio modo de apresentar o período.

<sup>31</sup> KORNIS, 2008, p. 53.

<sup>32</sup> LAGNY, op. cit., p. 100.

<sup>33</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001. p. 9.

<sup>34</sup> Simone Spoladore, com participações na minissérie *Os Maias*, em novelas como *América* e *Éramos Seis*, entre outras; Marcos Winter com atuações na minissérie *Agosto*, no seriado *Brava Gente* e em outras produções; Adriano Garib, conhecido pelas atuações em minisséries como *Brava Gente*, *As Filhas da Mãe*, *O Quinto dos Infernos*, *A Casa das Sete Mulheres*, *JK* e *Maysa* – *Quando fala o Coração*, no seriado *Filhos da Pátria* entre

Por se tratar de uma série produzida na contemporaneidade, que aborda determinado momento da história nacional, ela se insere também um discurso de memória. Michèle Lagny chama atenção para um “efeito marcante da imagem sobre a memória”<sup>35</sup>. Assim, ao escolher situar seu enredo no passado, particularmente no período da ditadura brasileira, a série *Magnífica 70* não apenas se insere num universo temático já bastante trabalhado na televisão brasileira<sup>36</sup>, como opta por revisitar um período traumático da história nacional que passava, no momento em que a série foi produzida, por um processo de revisão na memória coletiva.

## 1.2 MAGNÍFICA 70 E A HISTORIOGRAFIA SOBRE A DITADURA

A série busca trazer à tona a atuação da censura sobre o cinema, em especial o cinema nacional produzido na Boca do Lixo, e a repressão militar nos anos 1970. O momento de produção e exibição da série no Brasil, em meados da década de 2010, foi um período de retomada de um discurso que defende e glorifica o período da ditadura militar brasileira, negando a censura, as prisões e torturas. Marcos Napolitano aponta que, os acontecimentos políticos da década de 2010, como os embates entre os partidos PT e PSDB e alianças conservadoras resultou no “surgimento de um liberalismo abertamente de direita e conservador, ainda que conserve traços republicanos, mas que trouxe de volta ao espaço público, uma extrema direita abertamente fascistoide e golpista.”<sup>37</sup> Para o autor, esse novo cenário político desestabilizou “um espaço sócio-político (institucional e simbólico) que sustentava a memória hegemônica do regime militar.”<sup>38</sup>

Ao abordar a questão em 2014, Napolitano apontou que “estas memórias ainda não tem a hegemonia dos espaços de formatação e reprodução da memória socialmente legítima da

---

outros; Maria Luísa Mendonça que passou por produções como *Engraçadinha: Seus Amores e Seus Pecados*, *Os Maias*, *Brava Gente*, *Queridos Amigos* entre outras; Stepan Nercessian em produções como *Pátria Minha*, *Anos Rebeldes*, *A Casa das Sete Mulheres*, *Malhação*, entre diversas outras; Paulo César Pereio, passando por *Roque Santeiro*, *Anos Dourados*, *Presença de Anita*; Taumaturgo Ferreira, introduzido na segunda temporada de *Magnífica*, fez parte de produções como *Grande Sertão: Veredas* e *Anos Dourados*, entre outras diversas novelas como *O Cravo e a Rosa*; Joana Fomm, em novelas como *Esplendor*, *Bang Bang* e *Boogie Oogie*

<sup>35</sup> LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. IN: NÓVOA, Jorge, (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, pp. 99-131.

<sup>36</sup> Algumas séries e minisséries que abordaram a temática da ditadura militar como pano de fundo de seus enredos, mesmo que brevemente: *Anos Rebeldes* (1992), *Decadência* (1995), *Hilda Furacão* (1998), *Queridos Amigos* (2008), *Os Dias Eram Assim* (2017). Há também o programa *Linha Direta – Justiça* (2003 – 2007), que abordou cinco casos que ocorreram durante a ditadura militar brasileira. Entre as telenovelas, é possível citar *Dona Anja* (1996 -1997), *Amor e Revolução* (2011 -2012), cujo enredo se desenvolve a partir da ditadura, assim como telenovelas que passam brevemente pelo período, apenas em uma das fases do enredo, como o caso de *Senhora do Destino* (2004 – 2005) e *Cidadão Brasileiro* (2006).

<sup>37</sup> NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9-45, nov. 2015.

<sup>38</sup> NAPOLITANO, 2015, p. 33.

sociedade, citados anteriormente (universidade, imprensa, meios de comunicação legitimados)"<sup>39</sup>. Porém, no cenário atual podemos observar um aumento de manifestações públicas que, entre outras pautas, clamam pela volta dos militares, assim como comemorações do Golpe Militar, o que nos levar a pensar que uma memória mais liberal desse evento vem sendo questionada por leituras feitas por setores mais conservadores que reivindicam uma memória positiva do período. Apesar desse quadro que se torna mais nebuloso nos últimos anos, a série ainda pode ser situada entre os preceitos de uma “memória hegemônica”<sup>40</sup> apontada por Napolitano em seu artigo, sendo crítica à ditadura militar.

Apesar de Lagny abordar a questão dos filmes, seus apontamentos cabem também às séries episódicas. A autora discute que os filmes têm a capacidade de se repensar a “historicidade da própria história”, e que isso ocorre pois há uma reflexão “[...] que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.”<sup>41</sup> Assim, para uma análise mais apurada da narrativa que *Magnífica 70* apresenta ao espectador, é possível relacionar o estudo da série com as discussões historiográficas feitas sobre o período da ditadura militar brasileira.

A série aborda em seu enredo questões a respeito da censura moral levada a cabo pela ditadura, bem como da ampla repressão política presente no período. Assim, ao desenvolver personagens que não se definem pelo rótulo de “militantes” ou que não representam setores que participaram de uma oposição direta ao regime (como integrantes da luta armada ou adeptos da “arte engajada”), *Magnífica 70* aborda, de alguma forma, como o cidadão “comum” resistiu à repressão – ponto que retomaremos no capítulo 2. Nesse sentido, a série dialoga com uma tendência que esteve presente na historiografia produzida nas efemérides dos 50 anos do golpe de Estado, que procurou dar ênfase ao papel da sociedade civil na ditadura<sup>42</sup>. Como os cidadãos que não se encontravam entre os engajados, e nem entre aqueles ditos colaboracionistas com a ditadura, foi afetado pela repressão? Como a arte e o cinema que escapam da articulação de um discurso propriamente engajado atuaram frente à censura e às

---

<sup>39</sup> NAPOLITANO, 2015, p. 33.

<sup>40</sup> NAPOLITANO, 2015, p. 17-18.

<sup>41</sup> LAGNY, op. cit., p. 100.

<sup>42</sup> O historiador Marcos Napolitano em seu livro “**Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**”, discorre sobre o papel da sociedade civil na ditadura, problematizando a ideia de que a sociedade civil como um todo foi vítima passiva do regime, defendendo também as muitas “faces” da resistência à ditadura no Brasil. O diálogo da série com essa tendência historiográfica se dá justamente por *Magnífica 70* apresentar personagens que não eram militantes organizados, mas buscaram ao seu modo, fazendo cinema, resistir contra a opressão imposta pelos militares.

limitações de produção e circulação fruto da ação dos militares? Essas são algumas das perguntas que a série procura responder por meio de seu enredo.

Dessa forma, para aprofundar a análise sobre *Magnífica 70* é preciso entender o amplo entendimento que a noção de “resistência”, e especialmente de “resistência cultural”, adquiriu nas duas últimas décadas. Sobre a resistência durante a ditadura, o historiador Marcos Napolitano aponta:

Nesse sentido, a poética da resistência cultural no Brasil pautou-se na maioria dos casos pela “sublimação lírica”, pela “paródia”, pela “nostalgia” como crítica do presente, afirmando menos pela “arte de barricadas”, voltada para exortação da ação direta e para apelo à mobilização coletiva. [...] A coexistência de “muitas faces” da resistência, vista para além da cumplicidade básica daqueles que “resistem”, revela a pluralidade de opções políticas e de identidades coletiva, nem sempre convergentes, que nasceram sob o signo da oposição ao regime.<sup>43</sup>

Napolitano também discute sobre como questões político-ideológicas foram essenciais para o processo cultural no Brasil dos anos 1970, assim como as “mudanças estruturais na vida sociocultural.”<sup>44</sup>, sobre esse momento o autor ainda ressalta

A dinâmica cultural no Brasil, no período do regime militar, dialogou com as vicissitudes políticas que marcaram o jogo entre governo e oposições (parlamentar, civil, armada). Ao longo dos anos 1970, confirmada a derrota da esquerda armada, constituiu-se um campo político-cultural que podemos chamar de “oposição civil” [...]<sup>45</sup>

Nesse sentido, é possível identificar que a narrativa presente nos episódios de *Magnífica 70* vai de encontro de uma historiografia que busca compreender o papel desses grupos da sociedade civil que resistiram à ditadura militar à sua maneira, ao mesmo tempo que satisfaz seu próprio público: uma classe média que pode se ver enquanto resistente, mas sem realmente o ser em termos políticos. No enredo, a série desenvolve a vida privada dos personagens como um espelho da própria sociedade (conforme será analisado no capítulo 2), da mesma forma que propõe uma certa memória sobre as produções culturais dos anos 1970 (tema que será desenvolvido no capítulo 3).

A série também deve ser analisada a partir das discussões sobre o tempo presente, uma vez que está inserida em um contexto atual. Assim, de um lado, ela dialoga com novos debates na historiografia que propõem novas formas de análise sobre o cinema produzido na Boca do

---

<sup>43</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017. p. 30.

<sup>44</sup> NAPOLITANO, 2017, p. 231.

<sup>45</sup> NAPOLITANO, 2017, p. 232.

Lixo<sup>46</sup> e sobre as ações da sociedade civil como resistência; por outro lado, parece responder aos discursos cada vez mais frequentes entre a população de ora negar que houve uma ditadura no país, ora exaltar o período.

### 1.3 NOVOS FORMATOS DA FICÇÃO HISTÓRICA

Apesar de o passado aparecer como pano de fundo narrativo em novelas, séries e minisséries, é preciso compreender e distinguir esses três tipos de produção, que podem parecer similares, mas diferem-se em aspectos como o roteiro, a montagem e até o tempo em que ficam no ar. No que diz respeito à telenovela, é importante compreender que a telenovela como conhecemos é uma prática brasileira e que não necessariamente é produzida da mesma forma em outros países. Renata Pallottini destaca que uma das particularidades da telenovela brasileira é justamente o fato de ser escrita conforme vai sendo gravada e exibida, estando sujeita às adaptações realizadas mediante o julgamento tanto da crítica quanto do público<sup>47</sup>. Portanto, para a autora, além da questão da longa duração, podendo chegar a uma média de 160 capítulos, com aproximadamente 45 minutos, a telenovela então:

[...] se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história<sup>48</sup>

A autora também aponta que as minisséries, especialmente as brasileiras, possuem uma trama importante que será desenvolvida ao longo dos episódios, deste modo trata-se então de “uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e em seu final, já delimitados no momento em se inicia as gravações”<sup>49</sup>. É justamente nas minisséries que a rede Globo buscou, então, moldar uma memória e identidade nacional como Mônica Kornis discute, uma vez que esse formato está menos suscetível a adaptações ligadas à audiência.<sup>50</sup> Já

---

<sup>46</sup> A maneira como *Magnífica 70* aborda a Boca do Lixo será analisada no capítulo 3 da pesquisa tendo em mente alguns trabalhos que abordam a Boca do Lixo, como: ABREU, Nuno Cesar Pereira de. Boca do Lixo: Cinema e Classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016; LAMAS, Caio Tulio Padula. Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964 - 1985). 2013. 257 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013; TELES, Ângela Aparecida. Cinema, cidade e memória: a rua do triunfo. Aurora, n. 5, p. 27-43, jun. 2009.

<sup>47</sup> PALLOTINI, 2012, p. 33.

<sup>48</sup> PALLOTINI, 2012, p. 33.

<sup>49</sup> PALLOTTINI, 2012, p. 28.

<sup>50</sup> KORNIS, 2011, p. 176.

os seriados ou as séries não possuem a mesma unidade que pode ser vista nas minisséries, Pallotini entende que a principal diferença entre ambos se dá, pois:

O seriado é uma produção ficcional para a TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa. A unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie. Esclareçamos: uma minissérie conta uma única história, gira ao redor de uma trama básica; o espectador depende muito mais do conhecimento do capítulo anterior para avaliá-la e conhecê-la toda. Não é assim com o episódio do seriado.<sup>51</sup>

A autora ainda ressalta o caráter dos episódios dos seriados, que devem “contar sua história, inserir-se no conjunto, respeitar as características lançadas pelo programa no seu total”<sup>52</sup>. Ainda sobre a singularidade do seriado em relação a minissérie, Pallotini aponta:

[...] que se pode chamar de seriado uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada pelo autor e pela produção. Essa base de unidade se consubstanciará em personagens fixas, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema (a feminilidade, a desigualdade social, o poder do dinheiro, o heroísmo dos motoristas de caminhão, o dia a dia de uma delegacia de polícia etc.). É isso que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, pois, uma consequência desse tratamento básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a convergência da unidade relativa de cada episódio com a unidade do seriado como um todo.<sup>53</sup>

Tendo como base essas definições, é possível perceber que a série aqui analisada, *Magnífica 70*, segue esse padrão, pois cada um dos 33 episódios integram um conjunto cujo desfecho só ocorre, de fato, ao fim da série na terceira temporada, tendo momentos reveladores tanto ao fim de cada episódio como ao fim de cada temporada. Sobre o episódio dos seriados, Renata Pallotini discute que ele possui “começo, meio e fim [...], mas está inserido num conjunto maior, que lhe dá sentido total.”<sup>54</sup>

Logo, ao assistir um episódio de *Magnífica 70*, sem seguir a ordem cronológica, nos deparamos com personagens e acontecimentos que já foram introduzidos previamente em outro episódio, podendo ter o momento retomado por meio de *flashbacks*, assim como cada episódio tratará em maior ou menor grau das subtramas de determinados personagens. Por exemplo, se no quarto episódio da primeira temporada de *Magnífica 70* é revelado o passado da personagem Dora, interpretada por Simone Spoladore, no sexto episódio da mesma temporada é dado um foco maior em Isabel, interpretada por Maria Luísa Mendonça, e sua busca pela liberdade sexual. Entretanto, percebe-se a presença de uma trama maior, nesse caso a gravação de um

<sup>51</sup> KORNIS, 2011, p. 29.

<sup>52</sup> PALLOTINI, 2012, p. 30.

<sup>53</sup> PALLOTINI, 2012, p. 31.

<sup>54</sup> PALLOTINI, 2012, p. 41.

filme, que perpassa todos os episódios da temporada. A autora enfatiza que no seriado “o foco de visão de cada episódio muda e deve mudar [...] a ênfase pode estar no protagonista ou não, da mesma forma que o ponto de vista”<sup>55</sup>, o que concede ao seriado um caráter singular, pois para Pallottini:

O seriado funciona, me parece por acumulação; ao longo de sua feitura, os autores vão criando os casos, as histórias, os enredos que poderiam ter envolvido aquele grupo humano e que tenham a ver com a filosofia geral que conduz a série. Cada uma das personagens, criada e construída no começo de tudo, tem suas feições, suas peculiaridades, seu ser, enfim. [...] Isso quer dizer que, a rigor, seriado não tem sinopse, ou tem, a de cada episódio. Faz-se uma relação muito benfeita das personagens e suas características, seu desenho pessoal, seu retrato. Urdem-se muito bem as *relações* entre todas; deixa-se bem definido, depois de muita discussão, é claro, o que pretende o seriado, qual é sua filosofia. [...] Os episódios precisam apenas ser interessantes e não colidir com o que ficou estabelecido como básico e fundamental no caráter dos personagens, na sua vontade, nos seus objetivos.<sup>56</sup>

Renata Pallottini chama a atenção para a importância que o primeiro episódio de uma série tem, pois ele tem a função de atrair o espectador para a trama daquela temporada, que será desenrolada no restante dos episódios. O primeiro episódio também introduz personagens e problemáticas. A exemplo disso podemos pensar o primeiro episódio de *Magnífica 70*, “Na Boca do Lixo” (2015, 51min). Nele o espectador é levado a conhecer os principais personagens da série: o censor Vicente (Marcos Winter) e o trabalho do Departamento de Censura Federal; sua esposa Isabel (Maria Luísa Mendonça); sua cunhada Ângela (Bella Camero); a atriz Dora Dumar (Simone Spoladore); o produtor Manolo Mattos (Adriano Garib); e o dono da produtora Magnífica Cinematográfica, George Larsen (Stepan Narcessian). Ao longo do primeiro episódio da série, o espectador também adentra ao universo da Boca do Lixo e da produção dos filmes, conhece o processo de avaliação da censura para com os filmes e percebe o envolvimento do personagem protagonista Vicente com esse mundo totalmente oposto àquele em que vive – afinal, sua esposa Isabel é filha do General Soto. De acordo com Pallottini:

O primeiro episódio de um seriado é, portanto, capital; nele se deve apresentar clara e eficientemente todas as personagens principais, identificá-las, dizer o que são e como são, mostrar suas relações com os demais, seu modo de ser, suas crenças, seus desejos, seus objetivos de vida, o estágio em que estão. Deve-se dar a situação básica da comunidade ou do grupo que se quer tratar e, provavelmente, o problema inicial que deu origem ao estado atual de vida de todos. [...] Esse primeiro episódio chama o espectador e o induz a ver a série: deve ser interessante, estimulante, curioso. Mostra as personagens e, claro, os atores. Mostra o universo em que se vai desenrolar a história. Os demais episódios terão sempre algo a ver com o que foi lançado no primeiro [...] <sup>57</sup>

<sup>55</sup> PALLOTINI, 2012, p. 42.

<sup>56</sup> PALLOTINI, 2012, p. 42-43.

<sup>57</sup> PALLOTINI, 2012, p. 45.

Os seriados também têm uma circulação para além de sua veiculação na televisão.<sup>58</sup> Para Rodrigo Lessa, os seriados estão ligados a uma prática chamada de *engagement TV*, que consiste em assistir à televisão onde e quando o espectador preferir. Para o autor, isso é explicado uma vez que esses produtos são vendidos em DVDs e Blu-rays, assim como são as maiores ofertas dos serviços de *streamings*<sup>59</sup>. Lessa aponta que o modo de ver televisão no século XXI é diferente de quando ela foi introduzida na sociedade, o que leva a modos distintos de consumir a programação:

Primeiro, que os conteúdos podem ser assistidos em qualquer lugar, como em computadores, *smartphones* e *tablets*, além do próprio televisor. E segundo, os conteúdos podem ser vistos a qualquer momento, através de internet, DVR ou PVR (gravação digital realizada através de um aparelho de armazenamento acoplado ao televisor ou receptor), DVDs e Blu-rays. Então, amplia-se o escopo do lugar e da hora em que se assiste aos conteúdos oferecidos pela televisão.<sup>60</sup>

A partir disso, é possível notarmos que essa mudança no modo consumir programas seriados também está relacionada com o avanço das plataformas de *streamings*, seja a própria HBOMAX, seja a Netflix, ou as muitas outras que vem disputando esse espaço. As novas séries produzidas e lançadas nessas plataformas, na maioria dos casos, “estream” todos os episódios de uma vez, algo que ocorre de maneira diferente quando a estreia acontece primeiro na televisão. Assim como as telenovelas com um capítulo por dia, os seriados feitos para a TV têm sua exibição semanalmente, fazendo com que o espectador espere até a semana seguinte para descobrir o que acontecerá com os personagens, gerando uma expectativa. Os episódios semanais de algumas séries da HBO exibidos na TV, como por exemplo *Game of Thrones*, geravam uma grande movimentação das redes sociais, aumentando inclusive a audiência do programa. Assim como outras séries produzidas pelo canal HBO, *Magnífica 70* também foi exibida semanalmente entre 2015 e 2018, o primeiro episódio da primeira temporada foi ao ar no domingo 24 de maio de 2015. Recentemente, a plataforma Disney+ trouxe de volta essa “espera” por novos episódios com a minissérie *WandaVision*, algo que diverge do consumo imediato e integral dos seriados que o público consumidor de *streamings* já está habituado:

---

<sup>58</sup> Antes mesmo da chegada dos *streamings*, essa sobrevivência das séries e minisséries para além da exibição na programação televisiva ficava a cargo dos DVDs. A própria Rede Globo chegou a lançar coletâneas que continham todos os episódios de alguns seriados como por exemplo a minissérie *JK* e *Hilda Furacão*. De acordo com a emissora, cerca de 100 títulos diferentes de produção da emissora foram licenciados em formato de DVDs e livros. (Disponível em: [http://redeglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/SiteFolder/tvg/g\\_outras\\_midias\\_marcas/0,,0,0,0.html](http://redeglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/SiteFolder/tvg/g_outras_midias_marcas/0,,0,0,0.html). Acesso em: jun. 2021).

<sup>59</sup> LESSA, Rodrigo. **Seriados de TV e narrativa transmídia**: explorando o mundo ficcional de *True Blood*. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 71.

<sup>60</sup> LESSA, 2020, p. 69.

No passado, os seriados só poderiam ser vistos na frente da telinha e no horário em que o canal resolvesse exibi-los; Gravações amadoras em videocassete eram uma das poucas formas de burlar isso, embora tenha sido uma prática restrita; poucos estúdios comercializavam fitas de videocassete de seriados, considerando que cada fita só poderia ter cerca de 2 horas de gravação (entre 1 e 4 episódios, a depender da duração de cada).<sup>61</sup>

Quando o espectador é condicionado a assistir determinado programa televisivo em um dia e horário previsto, cria-se um certo sentimento de “pertencimento” aquele momento em que diversas pessoas estão sentadas consumindo o mesmo produto, por exemplo o último capítulo da telenovela *Avenida Brasil* que milhares de brasileiros se reuniram em frente à TV para descobrir quem havia matado um dos personagens, ou mesmo os episódios da série *Game of Thrones*, exibidos aos domingos às 22h, que reunia os fãs não somente em frente à TV, mas também nas redes sociais comentando os episódios em tempo real. Assim, *Magnífica 70* ainda foi concebido a partir dessa ideia que mantém a lógica das telenovelas, em que os espectadores fãs da série compartilhavam de uma expectativa pela continuidade da trama.

Ao ser elaborada, *Magnífica 70* foi pensada para ser veiculada pela televisão a cabo, ou seja é, uma obra feita para ser exibida semanalmente, todo domingo às 21 horas, mas que hoje tem sua exibição “permanente” no *streaming* em que se encontra. É preciso ressaltar, porém, que essa migração criou novas formas de consumo da série. Portanto, trata-se de um produto audiovisual que pôde ser consumido de diferentes maneiras pelo espectador ao longo do tempo. Assim como se observa a importância de desenvolver pesquisas sobre seriados, é necessário que o historiador volte seu olhar para os *streamings*, afinal, além de gerar entretenimento acabam funcionando como uma espécie de acervos, se pensarmos, por exemplo, o Globoplay, que conta com diversas telenovelas exibidas há algum tempo na televisão, entre outras produções da emissora.

Para as autoras Karina Bousso e Cecilia Almeida Salles, as plataformas de *streamings* podem ser definidas como “[...] qualquer tecnologia que através da transferência de dados, principalmente com a utilização da internet, permite o acesso a conteúdos e informações de multimídia”<sup>62</sup>. Os seriados de TV ganharam um grande espaço nessas plataformas, sendo o principal produto que o espectador adepto do formato de consumo audiovisual procura assistir. Segundo as autoras, esses serviços são importantes pois destacam “a maneira em que estas plataformas são um exemplo de como o indivíduo se tornou cada vez mais seletivo no conteúdo

---

<sup>61</sup> LESSA, 2020, p. 71.

<sup>62</sup> BOUSSO, Karina; SALLES, Cecilia Almeida. Um olhar sobre o processo criativo de empresas de streaming e a experimentação em produções audiovisuais. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 41, p. 86-96, 2020.

que consome e, conseqüentemente, mais exigente de conteúdos originais”<sup>63</sup>. Para o autor Marcel Vieira Barreto Silva, isso pode ser compreendido a partir do que ele denomina como “cultura das séries”<sup>64</sup>. Ainda assim, essa transição da televisão para a internet, para as plataformas de *streamings*, ainda não está consolidada.<sup>65</sup> Ao tratar da chamada “cultura das séries”, Silva propõe três condições para compreender esse lugar privilegiado que as séries ocupam

[...] a primeira condição é a que chamamos de *forma*, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao *contexto* tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva. A terceira condição se refere ao *consumo* desses programas, seja na dimensão espectral do público, através de comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos, vinculados ou não a veículos oficiais de comunicação como grandes jornais e revistas, focados nas séries de televisão.<sup>66</sup>

No que diz respeito à forma dos seriados, Silva aponta que o papel desempenhado pelo escritor possui um valor semelhante ao do diretor de cinema na crítica cinematográfica, além de ser função do escritor da série garantir a unidade de sentido do programa<sup>67</sup>, reforçando a ideia discutida anteriormente por Pallottini de que o seriado possui uma trama que mantém sua unidade.

A respeito do contexto tecnológico, Silva ressalta que a televisão continua a ser o meio de comunicação dominante, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Ainda assim, o autor aponta que surge toda uma geração de espectadores interessados em assistir séries pela internet, e não mais exclusivamente pela televisão.<sup>68</sup> Outro ponto levantado por Silva é a projeção que o contexto atual fornece, ou seja, permitindo o acesso e o consumo “pela internet, não somente aos programas que estão no ar de modo sincrônico, mas também e, cada vez mais, aos vídeos antigos, à memória dos canais, ao que nos afetara, quando mais jovens, e cujas imagens gostamos de recorrer vez ou outra.”<sup>69</sup>

Os modos de consumo das séries, para Silva, dizem respeito à maneira como os fãs irão interagir com o seriado nas redes sociais, a relação do espectador com as séries. O autor também

<sup>63</sup> BOUSSO, K; SALLES, C., 2020, p. 86.

<sup>64</sup> SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia (São Paulo)*, v. 14, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

<sup>65</sup> SILVA, 2014, p. 242.

<sup>66</sup> SILVA, 2014, p. 243.

<sup>67</sup> SILVA, 2014, p. 244.

<sup>68</sup> SILVA, 2014, p. 256.

<sup>69</sup> SILVA, 2014, p. 247.

ressalta a importância em destacar que “essa cultura das séries também se vale das atividades noticiosas e críticas, no sentido de haver espaços específicos para a divulgação e a análise dos programas”<sup>70</sup>, podendo ser tanto em grandes veículos de comunicação, como em sites mais específicos sobre o tema. Assim, através do exercício dessas três condições tem-se a chamada “cultura das séries”, que molda a maneira como os seriados são produzidos e consumidos:

A cultura das séries é o resultado da intensa atuação desses vetores, definindo-se como um cenário cultural singular com suas próprias e específicas dinâmicas de produção, circulação e consumo. Mesmo se circunscrevendo a um universo audiovisual, sobretudo estrangeiro (e mais especificamente norte-americano), é fundamental aqui no Brasil que voltemos a atenção para essas dinâmicas, visto que elas estão presentes nas práticas culturais de inúmeras pessoas, influenciando novos roteiristas e diretores, tornando-se referência para nossos próprios programas.<sup>71</sup>

Podemos pensar a “cultura das séries” defendida por Silva a partir do que os autores Maria Cristina Palma Munglioli, Tomaz Affonso Penner e Flavia Suzue de Mesquita Ikeda chamam atenção: a forte presença das séries no contexto televisivo internacional<sup>72</sup>. Mas podemos pensar também no próprio cenário brasileiro, com produções nacionais originais da Netflix, da HBOMAX e da plataforma Globoplay, assim como aqueles exibidos em canais abertos. Os autores apontam que, entre os anos de 2015 e 2018, cerca de 36 séries e minisséries foram veiculadas na televisão aberta<sup>73</sup>, evidenciando essa forte presença tanto de produção quanto de consumo das séries. Vale ressaltar que o período delimitado pelos autores coincide com o período de produção e exibição da série *Magnífica 70*, apesar da mesma ter sido transmitida em um canal de TV por assinatura.

Portanto, é de se pensar que essa grande presença de séries na televisão (e nos *streamings*) gerem um maior interesse sobre os assuntos que elas abordam, não necessariamente se tratando exclusivamente de séries que usam o passado, mas também de seriados antigos que dizem muito sobre o seu próprio tempo. Sabemos que produções audiovisuais são responsáveis por ditar tendências da moda e de consumo e que despertam o interesse do público por determinados assuntos, trazendo à tona debates e discussões relevantes para a sociedade, (entre os múltiplos exemplos possíveis, pode-se destacar a telenovela *Laços de Família* que trouxe à tona a doação de medula óssea no tratamento da leucemia). Monica Kornis aponta que “filmes e programas de televisão são, por sua vez, documentos históricos de

---

<sup>70</sup> SILVA, 2014, p. 249.

<sup>71</sup> SILVA, 2014, p. 251.

<sup>72</sup> MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz Affonso; IKEDA, Flavia Suzue de M. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista Geminis**, v. 9, n. 3, p. 52-63, 2018. Editora Cubo.

<sup>73</sup> MUNGIOLI, M. C. P.; PENNER, T. A.; IKEDA, F. S. de M, 2018, p. 55.

seu tempo, inclusive os títulos cujo conteúdo volta-se ao passado, uma vez que são produzidos sob um olhar do presente.”<sup>74</sup> Assim, os *streamings* podem funcionar como acervos, lugares onde podemos observar o que estava em pauta de discussão nessas produções de outras épocas quando foram produzidas e exibidas.

Os *streamings* são responsáveis por armazenar e disponibilizar na internet séries, filmes e novelas atuais e de épocas passadas, sem utilizar uma mídia física como no caso de DVDs e fitas cassetes<sup>75</sup>. Além disso, o acesso e consumo desse tipo de produto vem crescendo no Brasil e modificando a maneira como o audiovisual é assistido. De acordo com o que apontam os autores Priscila Damiane de Oliveira e Rodrigo Franklin Frogeri:

Com o advento das plataformas de *streaming*, acredita-se que houve uma mudança no comportamento das pessoas na forma como consomem conteúdos interativos. No início dos anos 1990, as pessoas precisavam se deslocar até uma locadora de vídeo para assistir filmes em seus aparelhos de videocassete. A rede mundial de computadores (internet) em conjunto com a maior capacidade de transmissão de dados dos provedores de serviços de telecomunicações e tecnologias como computação em nuvem viabilizaram novos modelos de negócios. As Plataformas cresceram em termos de popularidade. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 81,8% do acesso à internet no Brasil é feito para assistir vídeos, incluindo programas de TV, séries e filmes (IBGE, 2017). No ano de 2016 esse percentual era de 73,3%, indicando um crescimento de aproximadamente 9% em apenas um ano.<sup>76</sup>

A partir disso, podemos considerar que, com o aumento do consumo de plataformas de *streamings*, aumentaram também o consumo de séries e seriados (sejam originais dessas plataformas ou exibidos originalmente na televisão), o que reforça a ideia de “cultura de séries” discutidas anteriormente. Além disso, é importante nos atermos ao conteúdo dessas séries, que

---

<sup>74</sup> KORNIS, 2008, p. 10.

<sup>75</sup> A formação desses “acervos” é de responsabilidade das próprias empresas emissoras ou produtoras, sendo resultado de acordos sobre direitos autorais e de reprodução desses produtos. O autor Marcos Napolitano aponta que “As televisões brasileiras ainda não assumiram papel ativo na preservação de sua própria memória. Seus arquivos de imagens são vistos como propriedade particular, destinados quase exclusivamente aos seus diversos departamentos de produção” (NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. IN: PINSKY, C. B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto. 2008, pp. 235 -289). Nesse sentido, os *streamings* funcionam como acervos da memória escolhida pela empresa/produtora, aquela memória que lhes convém e que querem passar para o público. Ou seja, as empresas interferem diretamente na construção dessa memória, como por exemplo o Projeto Memória Globo: “Criado em 1999, o Memória Globo se dedica a resgatar e contar a história do Grupo Globo. Por trás desse trabalho, há uma equipe interdisciplinar de pesquisadores, editores de conteúdo e produtores, que atuam na pesquisa e produção de conteúdo em diversos formatos. Além disso, desenvolve um programa de Memória Oral com centenas de profissionais que ajudam ou ajudaram, diariamente, a levar informação e entretenimento à casa de milhões de brasileiros. A área é responsável pela publicação de livros e documentários, e oferece, ainda, insumos para telejornais, programas e portais de notícias da Globo e GloboNews, como Jornal Nacional, Fantástico, Arquivo N, G1, GShow e GloboEsporte.com.” (MEMÓRIA Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/quem-somos/>. Acesso em jun. 2021).

<sup>76</sup> OLIVEIRA, Priscila Damiane de; FROGERI, Rodrigo Franklin. PLATAFORMAS DE STREAMING E A MUDANÇA NA DINÂMICA DOS MERCADOS: uma análise na perspectiva dos consumidores. In: SIMGETI, 7., 2020, Varginha. **Anais [...]**. Varginha: Grupo Educacional Unis, 2020.

muitas vezes dialogam com demandas sociais – priorizando temas como gênero, etnicidade e outras demandas sociais contemporâneas. No caso das séries de ficção histórica, os temas elencados nos dizem sobre o uso do passado na contemporaneidade, ou seja, no interesse por determinados períodos, épocas ou mesmo temáticas que podem ser mobilizadas por meio de enredos que se situam em tempos passados. Em *Magnífica 70*, como vimos, além do tema da ditadura, vemos a opção por tratar do período por meio da ambientação do enredo no universo da Boca do Lixo ou no espaço repressivo do Departamento de Censura.

A autora Elisa Vieira Fonseca aponta um possível papel social e pedagógico da televisão em “[...] retomar pautas e memórias que foram se esvaziando no cotidiano, mas que merecem, ainda, ser exploradas à exaustão, para não serem esquecidas. Douglas Kellner observa como os produtos da cultura de mídia são um meio de “elucidar a natureza da nossa sociedade”<sup>77</sup>, ou seja:

[...] a compreensão dos filmes populares de Hollywood, de Madonna, da MTV, do *rap*, dos filmes atuais sobre os negros e dos programas de notícias e entretenimento da televisão pode ajudar-nos a entender nossa sociedade contemporânea. Ou seja, entender o porquê da popularidade de certas produções pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e nas culturas contemporâneas.<sup>78</sup>

Assim, entendemos os *streamings* como produtos integrantes da cultura de mídia, que também nos possibilitam compreender melhor a sociedade, aquilo que ela consome e a maneira como tais conteúdos interferem em suas decisões e seu entendimento sobre temas atuais e sobre a própria identidade nacional. Ao armazenar e possibilitar que o espectador reveja conteúdos quantas vezes quiser, os *streamings* auxiliam a trazer à tona novas discussões, novas formas de ver determinadas situações.

Nesse sentido, Kellner defende que “[...] a televisão e outras formas da cultura da mídia desempenham papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos”<sup>79</sup>. Portanto, as produções fílmicas e seriadas que se propõem a discutir questões que envolvam a história do Brasil, fazem do passado um interesse fundamental no processo de articulação das identidades contemporâneas.

---

<sup>77</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

<sup>78</sup> Idem, p. 14.

<sup>79</sup> Idem, p. 304.

## CAPÍTULO 2 - *MAGNÍFICA 70* E A REPRESENTAÇÃO DO PASSADO

“Brasil, 1973. A ditadura militar domina o país. Os direitos civis estão suspensos. Toda e qualquer obra intelectual está sujeita à censura.” Assim se inicia a série de TV *Magnífica 70* em seu primeiro episódio, lançado em 2015. Esses dizeres vão aparecendo como escritos em uma máquina de escrever sobre a imagem do General Emílio Garrastazu Médici em um quadro. *Magnífica* elabora uma representação da história do país nas telas de televisão, focando, mais precisamente, nos debates sobre a ditadura e na recriação cênica do universo cinematográfico da Boca do Lixo, em uma espécie de homenagem a esse cinema brasileiro. Durante suas três temporadas e seus trinta e três episódios, que foram ao ar entre 2015 e 2018, o telespectador acompanha o enredo focado na trajetória da produtora de cinema fictícia Magnífica Cinematográfica, que produz, na narrativa da série, seis longas-metragens e um curta-metragem, realizados no contexto da chamada Boca do Lixo. Os acontecimentos da primeira temporada se dão no ano de 1973, como sabemos pelos dizeres iniciais do primeiro episódio (figura 1 e 2). Já os acontecimentos da segunda e a terceira temporada se desenvolvem em 1975, cerca de um ano e meio depois dos eventos que encerram a primeira temporada da série, conforme sobem os dizeres no primeiro episódio da segunda temporada.

**Figura 1 e 2** - Ambientação tempo histórica em *Magnífica 70*



Fonte: HBOMAX

Como vimos no capítulo anterior, a série é uma produção da HBO Latin America com a produtora brasileira Conspiração Filmes, conhecida por diversas produções audiovisuais premiadas internacionalmente, e conta com a direção de Claudio Torres, Carolina Jabor,

Claudia Castro e Arthur Fontes<sup>80</sup>. A série traz ainda a consultoria de Alfredo Sternheim<sup>81</sup>, conhecido diretor de pornochanchadas da Boca do Lixo. Segundo o diretor Claudio Torres, *Magnífica 70* surgiu “a partir de um roteiro de comédia escrito pelo Toni Marques sobre um censor que vira diretor de pornochanchada no universo da Boca.”<sup>82</sup>, sendo transformada em série dramática no projeto final. O caráter dramático da série é marcante, especialmente nas relações pessoais dos personagens. Além de Sternheim, *Magnífica* traz o ator Carlo Mossy<sup>83</sup>, conhecido também como “O Rei da Pornochanchada”, no papel do personagem Lúcifer, um dos investidores da Magnífica Cinematográfica.

Além da atuação de Mossy, *Magnífica* possui em seu elenco atores e atrizes conhecidos por outros papéis na televisão, principalmente pelas suas participações em produções da Rede Globo, sendo referências para um espectador que *Magnífica 70* busca atingir, aquele que consome esse tipo de ficção com temáticas da história do Brasil, como Marcos Winter no papel do censor Vicente dos Reis; Maria Luísa Mendonça interpretando Isabel Souto dos Reis; Simone Spoladore como Dora Dumar<sup>84</sup>; Adriano Garib como o caminhoneiro-produtor de cinema Manolo Matos; Stepan Nercessian como George Larsen, o dono da Magnífica Cinematográfica; Juliana Galdino como a chefe de censura Sueli Ribeiro; Paulo César Pereio

---

<sup>80</sup> Claudio Torres, um dos fundadores da produtora Conspiração Filmes, iniciou seu trabalho de diretor com o episódio *Diabólica*, do longa-metragem *Traição* (1998), dirigindo episódios da série *Mandrake* (2005 – 2007), uma parceria da HBO com a Conspiração Filmes, além de dirigir outros filmes como *Redentor* (2004), *A mulher do meu amigo* (2008), *A mulher invisível* (2009) e *O Homem do futuro* (2011). Carolina Jabor trabalhou como diretora nos episódios da série *Mandrake* (2005 – 2007) e na série *Ó pai, ó* (2008), da Rede Globo. Jabor participou da direção do longa-metragem *Traição* (1998), ao lado de Claudio Torres e Arthur Fontes, dirigindo outros filmes como, por exemplo, *O mistério do samba* (2008), *Boa sorte* (2014) e *Aos teus olhos* (2017). Claudia Castro auxiliou na direção de séries como *Mandrake* (2005 - 2007), *Ó pai, ó* (2008), *A mulher invisível* (2011), auxiliando também no longa-metragem *Tim Maia* (2014). Arthur Fontes, um dos fundadores da Conspiração Filmes, dirigiu o episódio *O primeiro pecado*, do longa-metragem *Traição* (1998), dirigindo alguns episódios da série *Seis Histórias Brasileiras* (2000) e a série *Mandrake* (2005 – 2007). Em *Magnífica 70*, Arthur Fontes faz parte da direção da segunda temporada da série.

<sup>81</sup> Alfredo Sternheim (1942 – 2018) foi um diretor e roteirista, além de crítico de cinema. Atuou na direção de diversos filmes da Boca do Lixo como *Paixão na praia* (1971), *O anjo louro* (1972), *Pureza Proibida* (1974) e *Lucíola, o anjo pecador* (1975). Nuno Cesar Abreu aponta que Sternheim manteve “uma atuação consistente como diretor no ambiente de produção da Boca.” (ABREU, 2006, p. 48)

<sup>82</sup> **HBO retoma Boca do Lixo para contar romance de censor da ditadura com atriz.** Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/08/01/hbo-retoma-boca-do-lixo-para-contar-romance-de-censor-da-ditadura-com-atriz.htm?mobile>. Acesso em 13 abril 2021.

<sup>83</sup> Carlo Mossy atuou em diversos filmes da Boca do Lixo como, por exemplo, *Como é boa nossa empregada* (1973), *Oh que delícia de patrão* (1974), *Quando as mulheres querem provas* (1975), *Lucíola, o anjo pecador* (1975), *As Granfinas e o Camelô* (1976), *Giselle* (1980), entre outras produções conhecidas como pornochanchada. Mossy atuou na televisão também, em séries como *Vidas Opostas* (2007) e *Queridos Amigos* (2008).

<sup>84</sup> A respeito da caracterização de sua personagem, Simone Spoladore disse que se inspirou na atriz do cinema marginal, Helena Ignez - que estrelou filmes como *O Bandido da Luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969), *Copacabana Mon Amour* (1970), *Sem Essa, Aranha* (1970), entre outros – pois, segundo Spoladore, Ignez tem a capacidade de “potencializar” o feminino, além de suas personagens terem “característica de bandida” como Dora Dumar que é uma golpista. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/05/hbo-estreia-domingo-magnifica-70-sua-nova-serie-brasileira-4766211.html>. Acesso em 02 fev. 2022.

no papel do General Souto; e Joana Fomm dando vida à Lúcia, mãe de Isabel e esposa do General Souto.

Entre o elenco principal de *Magnífica 70*, alguns atores são conhecidos pelas suas participações em produções no cinema nacional da década de 1970: Stepan Nercessian atuou em filmes como *Os Primeiros Momentos* (1973), *Como é boa nossa empregada* (1973), *Amante Muito Louca* (1973), *A Rainha Diaba* (1974), entre outros; Paulo César Pereio atuou em filmes como *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), *Bang Bang* (1971), *Os Inconfidentes* (1972), *Toda Nudez Será Castigada* (1973), *As Loucuras de um Sedutor* (1976); Joana Fomm por sua vez participou de filmes como *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), *As Gatinhas* (1970), *Os Desclassificados* (1972), *Vestido de Noiva* (1979), entre outros. Dessa forma, a escolha do elenco, em si, reforça a tentativa de homenagear o cinema do período, bem como de criar um diálogo intertextual entre a série contemporânea e as produções cinematográficas brasileiras dos anos 1970. Além disso, a escolha de atores globais, conhecidos principalmente pela participação em séries e minisséries da emissora carioca, procuram mobilizar a memória recente do espectador, inserindo *Magnífica 70* num *corpus* mais amplo de seriados com temática de ficção histórica.

Outro ponto de destaque da série é a própria abertura que, além de apresentar imagens da temporada em exibição e documentos fictícios da censura vetando filmes, tem como música tema *Sangue Latino*, de Secos & Molhados. Segundo José Roberto Zan, “a letra, bem construída, trata da condição latino-americana, os ‘descaminhos’ dos povos desse continente, bem como a sua capacidade de resistir.”<sup>85</sup>, ou seja, a partir da música de abertura da série é possível notarmos o tom da série: de mostrar justamente essa “capacidade de resistir” da sociedade civil brasileira, os diferentes modos que a população resistiu à ditadura militar.

Assim, pretende-se desenvolver uma análise das representações que a produção faz sobre a Boca do Lixo e esse mundo cinematográfico, especialmente na produção dos filmes da *Magnífica Cinematográfica* ao longo das três temporadas, bem como da representação que promove referente à ditadura militar brasileira e ao papel da sociedade civil no período.

## 2.1 “NA BOCA DO LIXO”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção. In: VII Congresso Latino americano - IASPM-AL, 2006, La Habana. **Actas del VII Congreso Latino americano IASPM-AL**. pp. 282 – 195.

<sup>86</sup> Título do primeiro episódio da série, exibido em maio de 2015. Como já foi discutido anteriormente sobre a importância do primeiro capítulo para um seriado, ressalta-se que é através desse episódio que passamos a conhecer o universo de *Magnífica 70* e, claro, o universo da Boca do Lixo presente na narrativa da série.

Localizada no centro da cidade de São Paulo, entre os bairros de Santa Cecília e Luz, especialmente incluindo a Rua do Triunfo, a Rua Vitória e os entornos, a Boca do Lixo ficou conhecida na história nacional pela produção de filmes da “pornoanchada”. Para Caio Lamas, “a origem da denominação, inicialmente pejorativa, é policial, referindo-se a ruas onde predominava a prostituição barata nas grandes metrópoles”<sup>87</sup>, justamente pelo movimento de viajantes nessa região do bairro da Luz. Embora a pornoanchada estivesse presente na cinematografia da Boca, Nuno César Abreu aponta que:

Malgrado a intenção que tivessem, seus produtos foram identificados pela mídia (e assim passaram para a história) sob o rótulo de “pornoanchada”, uma denominação que se acabou estabelecendo, gerando um (re)corte depreciativo, intolerante e preconceituoso para referir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do “erotismo” como um produto mal realizado, um cinema medíocre. Era uma produção que corria à margem da maioria dos enfoques culturais (acadêmicos, de vanguarda, da mídia etc.), dos quais foi objeto de críticas – uma espécie de ‘bode expiatório’ do cinema nacional.<sup>88</sup>

O tom que a série utilizará ao tratar da Boca do Lixo pode se evidenciar na fala de Larsen, dono da Magnífica Cinematográfica, logo no primeiro episódio de *Magnífica 70*, uma espécie de nostalgia, tanto do passado que busca representar, quanto de uma ideia do que poderia ter sido esse passado, mas acabou não sendo, bem como uma nostalgia como “crise da própria temporalidade”, relacionando dilemas do passado encenado e do presente vivido, que por fim se transforma em homenagem a Boca do Lixo e ao cinema brasileiro: “Essa é a rua do Triunfo, coração da Boca do Lixo. É o apelido que deram pra essa região, virou a Hollywood de São Paulo”. Essa ideia é defendida pela autora Katharina Niemeyer (2014) e é apresentada pelos autores Bruno Souza Leal; Felipe Borges; Igor Lage (2018), de tal modo que se entende que a nostalgia não precisa necessariamente ser uma “saudade” de algo vivido, podendo ser, inclusive, uma projeção de um tempo não vivido, mas do qual se sente uma nostalgia alimentada por diversos produtos culturais, a exemplo a série *Stranger Things*, entre muitos outros produtos audiovisuais. Portanto, a ideia de nostalgia que se atrela a *Magnífica 70* é tanto

---

<sup>87</sup> LAMAS, Caio Tulio Padula. **Boca do Lixo**: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964 - 1985). 2013. 257 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 23

<sup>88</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo**: Cinema e Classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 22. Nuno César Abreu situa o cinema da Boca do Lixo entre uma série de mudanças ocorridas da indústria cultural da época: “Desempenhos expressivos são registrados na indústria fonográfica, que, ao final dos anos 1970, torna-se o sexto mercado do mundo, bem como no campo editorial, com a expansão e a diversificação da produção (e consumo) de livros e revistas. Neste período, registram-se também a implementação das redes nacionais de televisão, a decisiva implantação da cor e um vertiginoso aumento do número de aparelhos existentes no país. O cinema brasileiro irá acompanhar este processo, dobrando sua presença no mercado e expandindo a produção” (ABREU, 2006, p. 21).

de um passado que aconteceu (a produção cultural em ditadura, os métodos para burlar a censura, o cinema da Boca do Lixo), mas igualmente de um passado que poderia ter sido. Constrói-se, assim, a imagem de um cinema da Boca que buscava a liberdade, uma leitura que está diretamente ligada ao presente, afinal. Porém, a busca pela liberdade aparece de forma despolitizada e nostálgica, como veremos nesta dissertação – uma projeção do que poderia ter sido e do que pode vir a ser no presente e no futuro.<sup>89</sup>

A série procura mostrar esse cinema, por meio desse tom nostálgico e até mesmo saudosista, como um modo de resistência à moral e aos “bons costumes” valorizados no discurso da ditadura, bem como um espaço de liberdade criativa e liberdade individual, algo que podemos observar através dos filmes que a produtora Magnífica Cinematográfica produz ao longo das temporadas (a serem analisado no terceiro capítulo desta dissertação). Isso é visível na inserção do personagem de Inácio Ferraz (Hamilton Vaz Pereira), que dirige *A virgem encarcerada*, um filme que esse personagem defende como sendo “uma ode à liberdade” e que será, no decorrer da série, proibido pela censura<sup>90</sup>. Vale destacar que, nesse evento, está colocada a questão da censura moral praticada durante o regime militar. Para Meize Regina de Lucena Lucas, a questão moral e a questão política caminham juntas na construção de um “inimigo” e dos modelos a serem seguidos, isso pois não existia espaço para comportamentos que não fossem aqueles esperados do “modelo familiar e dos papéis masculino/feminino”<sup>91</sup>. Assim, a autora ressalta a ideia de que “a conduta errada ou equivocada, aos olhos da censura e de certos setores civis e militares, não deixava de constituir igualmente uma maneira desviante das formas de convivência e de partilha em sociedade”<sup>92</sup>,

---

<sup>89</sup> De tal modo, concorda-se com Bruno Souza Leal e Ana Paula Goulart Ribeiro “nostalgia pode possuir também uma dimensão utópica, na medida em que dá forma a um “desejo de futuro”, da mesma maneira que fornece vivência de temporalidades outras, menos instantâneas e dominadas por um presente avassalador” (LEAL; GOULART, 2018/2019, p. 73).

<sup>90</sup> O filme de Inácio é censurado pelo personagem Orestes, colega de Vicente no departamento de Censura de São Paulo, no terceiro episódio da primeira temporada (*A Produção*, 2015, 50 min). A justificativa dada por Orestes para censurar é que “o filme é de um subversivo, não pode ser outra coisa”. Ana Maria Veiga aponta que entre os chamados subversivos era possível encontrar estudantes, artistas e intelectuais de esquerda, que estariam “inconformados com o regime autoritário de um governo que abafava e reprimia manifestações que lhe fossem contrárias” (VEIGA, 2013, p. 54). Veiga também chama atenção para a censura recair sobre filmes que não questionassem o regime político em si, apenas os valores morais: “a força dos projetos autoritários (não apenas no Brasil, é claro), que tinham como meta a reação à *subversão* e a afirmação de sua ideologia política, que compreendia esses valores” (VEIGA, 2013, p.65). Assim, o termo e a justificativa dada por Orestes para censurar *A virgem encarcerada* encontra respaldo uma vez que “subversivo” era usado para rotular aqueles que fossem contrários à ditadura militar, sendo aplicado uma censura moral ao filme, afinal o título sugere uma possível temática sexual no filme. Ainda assim, é válido reforçar que a proibição de “cenas de nudez ou de uso de entorpecentes era uma exigência da lei” (LUCA, 2014, p. 205), independentes da avaliação moral do censor.

<sup>91</sup> LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e Censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. **Projeto História**, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014.

<sup>92</sup> LUCAS, 2014, p. 203.

ou seja, pode-se compreender a censura como um ato político, mesmo aquela imposta às diversões públicas.

Segundo Claudio Bertolli Filho, “no final da década de 70, a Boca era responsável pela produção de cerca de 90% de todas as pornochanchadas, o que também representava mais de 40% da produção cinematográfica nacional [...]”<sup>93</sup>, evidenciando a importância da região para o cinema brasileiro. A série busca retomar esse movimento da história no cinema, mostrando a Boca como polo de produção das pornochanchadas, mas também como um polo cinematográfico diversificado. Nesse sentido, vale retomar que *Magnífica 70* teve a consultoria do diretor Alfredo Sternheim, que se popularizou, justamente, pelos filmes ligados a esse gênero nos anos 1970 e 1980. Por outro lado, a série busca mostrar que a pornochanchada não era o único cinema produzido na época: como exemplo dessa tentativa de mostrar a diversidade de gêneros que integravam o “cinema da Boca”, podemos citar a cena em que vemos um Zé do Caixão<sup>94</sup> gravando em um cemitério paulista (figura 3).

**Figura 3** - Referência a Zé do Caixão em cemitério em São Paulo, na série *Magnífica 70*, no primeiro episódio da série



Fonte: HBOMAX

<sup>93</sup> BERTOLLI FILHO, Claudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. pp. 15-40.

<sup>94</sup> José Mojica Marins (1936 – 2020), cuja criação mais conhecida é o personagem Zé do Caixão, atuou em mais de 40 produções e dirigiu mais de 30 produções, ao longo de sua carreira na Boca do Lixo (LAMAS, 2013, p. 25). Mojica associou-se à Augusto Cervantes na Apolo Cinematográfica, responsável por filmes como *A meia-noite levarei tua alma* (1964), primeiro filme do personagem Zé do Caixão, entre outros como *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966) e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1967).

No universo de *Magnífica 70* a Boca do Lixo é tida como um lugar de liberdade. É na Boca que muitos personagens vão se ver livres de seus passados problemáticos, onde irão encontrar a liberdade para serem quem de fato são, como é o caso do protagonista Vicente. O personagem do censor se descobrirá na Boca do Lixo como um diretor de cinema, deixando de ser um simples burocrata em um cargo arranjado pelo sogro general. Assim, a Boca é apresentada como um lugar de libertação, entretanto, essa liberdade que norteia o enredo da série é vista como uma liberdade individual, que pouco tem a ver com a luta por uma liberdade política coletiva de parte dos opositores da ditadura, período que a série buscou representar. Assim, embora a Boca seja um contraponto à repressão, a resistência que a série procura enfatizar é essencialmente despolitizada e não se filia a partidos ou movimentos de oposição inseridos no que se considera a política institucional (como será retomado na análise fílmica). Em consequência, isso faz com que a Boca seja vista, pelo personagem que personifica o alto comando da ditadura, o General Souto, como um reduto de “subversivos” – entendendo o dimensão polissêmica do termo, que pode designar tanto a subversão propriamente “política” como aquela “comportamental”. Essa visão é endossada pela personagem Isabel quando, desconfiada de Vicente, diz que o marido “sai com prostitutas da Boca do Lixo”.

Um exemplo de como a série enfatiza a liberdade considerada como um direito individual aparece no diálogo estabelecido com pautas identitárias contemporâneas, como no caso das feministas. Essa série opta por colocar a exploração de corpos femininos sob o viés de um feminismo liberal, preocupado com a liberdade das mulheres e de seus corpos, mas deslocado de demandas políticas coletivas e ligadas a discursos de classe. Mesmo a opressão de gênero só é tratada tangencialmente, sem um aprofundamento político e social. Nesse sentido, há uma recuperação da Boca como um espaço livre num sentido abrangente e indefinido.

A respeito da liberdade encontrada não só nas ruas da Boca, como em suas produções, o autor Bertolli Filho aponta que, especificamente, as pornochanchadas poderiam:

[...] ser avaliadas como forma de decompressão de um cotidiano regido pelo autoritarismo e também como exercício narcísico, um encontro onírico no ambiente escurecido do cinema entre o espectador e as bonitas e gostosas projetadas na tela.<sup>95</sup>

Para ir além das pornochanchadas, *Magnífica 70* buscou trazer para as telas todo um cenário que levasse o espectador a visualizar a Boca do Lixo (figura 4), em uma espécie de imersão nesse espaço. Somos apresentados à produtora Magnífica Cinematográfica (figura 5)

---

<sup>95</sup> BERTOLLI FILHO, 2016, p. 24.

que, para Caroline Kraus Luvizotto, “configura-se numa releitura das produtoras de cinema da Boca do Lixo das décadas de 1970 e 1980”<sup>96</sup>. Além disso, a série incorpora como cenário referências a outros lugares icônicos da região, como o Cine Triunfo (figura 6), que representa os cinemas de rua do centro de São Paulo, e o Bar Imperador (figura 7), que é uma alusão ao Bar Soberano localizado na Rua do Triunfo e ponto de encontro da Boca.<sup>97</sup> Assim como o Bar Soberano, o fictício Imperador também serve como ponto de encontro para os personagens da série. É nesse bar que Inácio negocia com Manolo, seu “despachante da censura”, e onde os atores e diretores vão para comemorar o fim da gravação de um filme ou para decidirem questões importantes (figura 8).

**Figura 4** - Fotograma de *Magnífica 70* mostrando parte da Boca do Lixo



Fonte: HBOMAX

As ruas da Boca e da cidade de São Paulo são mostradas recorrentemente na série, principalmente para marcar a transição de cenários, como por exemplo entre o Departamento de Censura e a produtora Magnífica, entre a casa de Vicente e Isabel e o Bar Imperador.

<sup>96</sup> LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva “Magnífica 70” In: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. pp. 293 – 307.

<sup>97</sup> TELES, Ângela Aparecida. Cinema, cidade e memória: a rua do triunfo. **Aurora**, n. 5, p. 27-43, jun. 2009.

**Figura 5** - Fotograma mostrando a fachada da Magnífica Cinematográfica, em *Magnífica 70*, ao lado do Hotel dos Artistas.



Fonte: HBOMAX

Segundo Caio Tulio Padula Lamas, a escolha da Boca do Lixo para fixar as produtoras de cinema se explica pois

[...] o ponto era estratégico para o escoamento das cópias dos filmes para as salas de cinema, representando um ganho em termos financeiros e de tempo: bastava um indivíduo com um carrinho de mão para levar ou buscar uma cópia nos pontos de partida e chegada.<sup>98</sup>

A série reforça esse “ponto estratégico” da Boca, principalmente por meio de cenários como o Cine Triunfo, cinema de rua onde todas as produções da Magnífica Cinematográfica são exibidas propiciando “ganho financeiro” para Larsen, o dono da produtora que roubava parte dos lucros dos investidores da Magnífica. O autor ainda ressalta, portanto, que a região “[...] passou gradativamente a concentrar diversos empreendimentos do setor cinematográfico.”<sup>99</sup>. Embora *Magnífica* apresente ao espectador somente uma produtora, ela desempenha o papel de condensar uma série de outras produtoras e outros diretores da Boca.

<sup>98</sup> LAMAS, Caio Tulio Padula. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964 - 1985)**. 2013. 257 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 23.

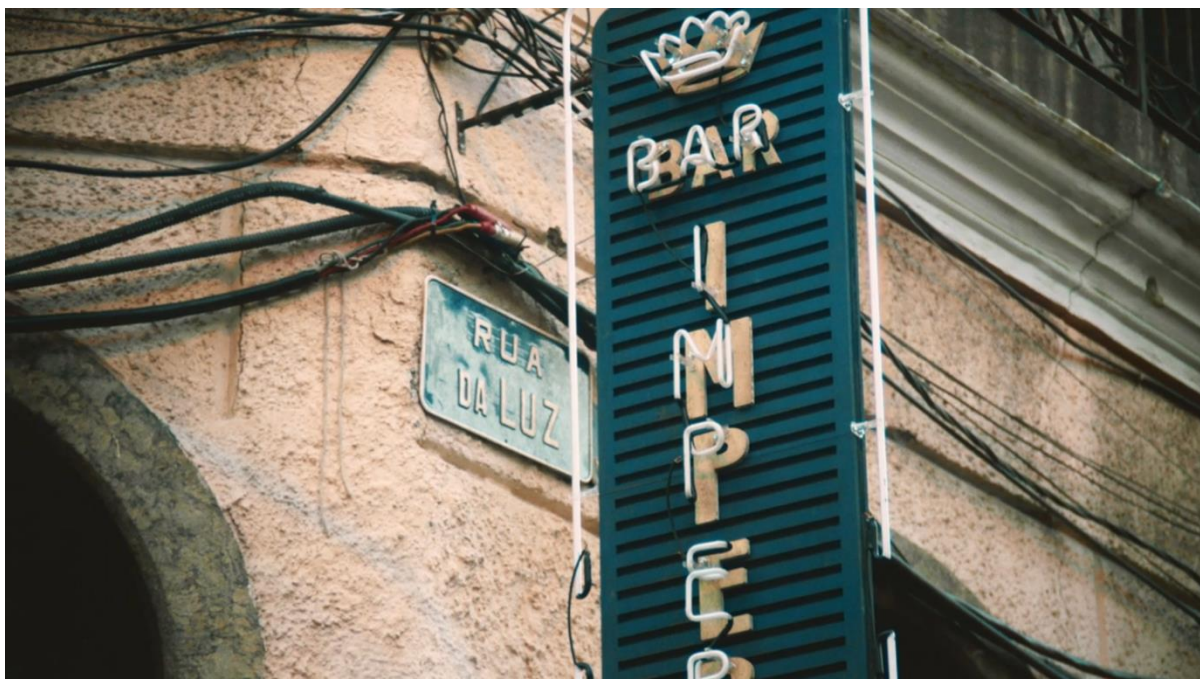
<sup>99</sup> LAMAS, 2013, p. 24.

**Figura 6** - Cena de *Magnífica 70* em que mostra o Cine Triunfo exibindo o filme *A Devassa da Estudante*, uma produção da Magnífica Cinematográfica



Fonte: HBOMAX

**Figura 7** - Bar Imperador, inspirado no Bar Soberano. Na série, o bar está localizado na Rua da Luz, diferentemente do Bar Soberano, que se localizava na Rua do Triunfo.



Fonte: HBOMAX

*Magnífica 70* procura representar a boemia e as redes de sociabilidade que se articulavam em torno da atividade cinematográfica da Boca do Lixo. Segundo Abreu, o Bar

Soberano era uma “mistura de restaurante, escritório, agência de empregos e afins”<sup>100</sup> e é dessa forma que a série busca representar esse espaço de convivência com o fictício Bar Imperador, local onde é desenvolvido tramas paralelas e conflitos entre as personagens. Ainda sobre o Bar Soberano, o autor Caio Lamas aponta que o bar:

[...] se transforma definitivamente em uma agência de empregos informal. Por ele passam tanto mulheres que querem alcançar o estrelato, atendendo a anúncios de jornal e praticamente pagando pela sua participação, como técnicos que vêm ou de estúdios fechados, como a Vera cruz e a Multifilmes, ou de emissoras de TV. Havia ainda aqueles que, por ser mão de obra barata, formam-se técnicos da noite para o dia.<sup>101</sup>

**Figura 8** - Fotograma de cena mostrando Manolo, Vicente e Dora no Bar Imperador conversando.



Fonte: HBOMAX

Pode-se dizer que a direção de arte, inspirada em lugares icônicos do centro de São Paulo e da Boca, bem como em situações e personagens que dialogam com as narrativas sobre o cotidiano das produtoras de cinema do local, cumpre a função de reforçar certa verossimilhança na representação. Assim, o espectador que eventualmente viveu a época, poderia desenvolver um mecanismo de lembrança e identificação, enquanto para o espectador mais novo há o convencimento de que a série mostra “o passado”. A fotografia também é um importante elemento na construção de uma atmosfera de época, recuperando as

<sup>100</sup> ABREU, 2006, p. 27.

<sup>101</sup> LAMAS, 2013, p. 56.

cores e a luminosidade presentes em produções cinematográficas e fotografias dos anos 1970. Essas estratégias criam, assim, um vínculo com o espectador que passa pelo reconhecimento e pelo reforço do sentimento de nostalgia. No próximo capítulo veremos também como a direção de arte e o roteiro se encarregam de desenvolver mecanismos de citação ao cinema da Boca, aspecto que acentua a vinculação afetiva com o passado.

No que diz respeito às “pessoas de cinema” da Boca do Lixo, *Magnífica* traz como um dos personagens principais Manolo Matos (Adriano Garib), o produtor da Magnífica Cinematográfica. Assim, a série não restringe à coordenação da atividade cinematográfica à figura do diretor, mas sim busca representar as várias funções envolvidas e valorizar, no caso específico da Boca do Lixo, a função do produtor. Para Abreu, o cinema da Boca existiu graças aos produtores:

Os produtores da Boca do Lixo eram figuras centrais de um processo econômico que envolvia a produção, a distribuição e a exibição de filmes. Captadores de recursos, administradores, investidores, negociadores, entre outras habilidades (com alguns adjetivos não muito elogiosos), foram os responsáveis pela circulação do capital e do crédito, pelo investimento em meios de produção – câmeras, material de iluminação, maquinaria e até estúdios – e, também, por problemas trabalhistas.<sup>102</sup>

Manolo, caminhoneiro contratado por Larsen para “corrigir a contabilidade”<sup>103</sup> da Magnífica, cumpre seu papel de produtor e diretor – até a entrada de Vicente como diretor e roteirista da Magnífica. Abreu aponta que “era usual a subordinação do produtor aos interesses dos distribuidores e exibidores”<sup>104</sup>, além disso, o produtor também era responsável por executar “o projeto comprimindo a aplicação dos recursos (o que envolvia a regulação das condições de trabalho e dos salários), e os artistas e técnicos – o que inclui o diretor – realizavam-no”<sup>105</sup>. Essa “subordinação” que o autor aponta é perceptível na relação entre Manolo e Larsen. George Larsen é o dono da Magnífica Cinematográfica e um dos investidores da produtora – junto com Chang, Lúçifer e Rosalvo (figura 9) – e quem determina a quantia que pode ser gasta na gravação de um filme. Larsen exige em determinada cena, por exemplo, o beijo entre as duas personagens do filme *Minha cunhada é de morte*.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> ABREU, 2006, p. 51.

<sup>103</sup> Frase que Larsen utilizada para se referir ao golpe que aplica nos demais investidores da produtora, roubando parte dos lucros dos filmes lançados pela Magnífica.

<sup>104</sup> ABREU, 2006, p. 51.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Larsen é também a representação do autoritarismo nesse espaço de liberdade que é a Boca do Lixo. Para Marina Soler Jorge, Larsen e General Souto, apesar de personagens opostos, são a representação do autoritarismo. “Sobretudo, é preciso mencionar a dupla dominação exercida pelas figuras de autoridade, o General Souto e George Larsen, um representante do conservadorismo, misoginia e violência em família e outro de uma espécie de capitalismo desonesto, ganancioso e predatório dentro da indústria cultural. Ambos são representados por grandes atores do cinema brasileiro, Paulo Cesar Pereio e Stepan Nercessian.” (JORGE, 2018, p. 356).

**Figura 9** - Rosalvo (Fábio Marcoff), Lúçifer (Carlo Mossy) e Chang (Shalon Hsu), os investidores da Magnífica Cinematográfica.



Fonte: HBOMAX

Ao longo da primeira temporada da série, Manolo se vê, de fato, como um produtor de cinema, e não mais um caminhoneiro, entrando em conflito com Larsen que deseja aplicar um último golpe nos investidores e fechar a produtora. Portanto, é possível notar que apesar de Larsen ser o dono da produtora, a figura central da Magnífica Cinematográfica é Manolo, o produtor, indo de encontro com os apontamentos sobre a importância dos produtores no cinema da Boca do Lixo. É Manolo também quem fica responsável pela entrada de Vicente na Magnífica e por lidar com os conflitos com a censura dos filmes. Caio Lamas aponta que “o produtor [...] era aquele responsável por assegurar a continuidade da produção [...], muitas vezes contratando os diretores a partir de determinado argumento ou demanda.”<sup>107</sup>

Os investidores do cinema da Boca eram, segundo Caio Lamas aponta, “geralmente alheios ao mundo do cinema: comerciantes, fazendeiros, pequenos industriais, donos de postos de gasolina e de pequenos bares participavam da produção em troca de parcelas do lucro do filme ou de agradecimentos nos créditos”<sup>108</sup>. Os investidores da Magnífica configuram

<sup>107</sup> LAMAS, 2013, p. 53.

<sup>108</sup> LAMAS, 2013, p. 54.

exatamente a noção que o autor apresenta: Chang (Shalon Hsu) era dono de um posto de Gasolina, Lúçifer (Carlo Mossy) dono de um frigorífico e Rosalvo (Fábio Marçoff) dono de uma loja de atacado. Em conversa com Manolo sobre os investidores da produtora, Larsen diz “Mas esses caras, eles, só botam a grana, não fazem porra nenhuma. Na hora de dividir o lucro, eles ficam com a maior parte.”<sup>109</sup>

Assim, *Magnífica* buscou colocar em cena diversos elementos desse universo cinematográfico da Boca do Lixo que é possível encontrar descritos tanto nos estudos acadêmicos como em testemunhos sobre o período, o que demonstra que a pesquisa histórica foi um elemento essencial para se pensar o roteiro, a construção dos personagens, os figurinos e a direção de arte. A representação da Boca promovida na série busca ir além das pornochanchadas, destacando a importância do produtor e a dinâmica dos investidores de cinema. A série também trabalha com a perspectiva das atrizes e o sonho de que o cinema faria com suas vidas mudassem. Outro ponto central a respeito do cinema da Boca, ao longo das três temporadas, e o embate da produtora Magnífica Cinematográfica com a censura.

## 2.2 “VAMOS MUDAR O BRASIL”<sup>110</sup>: A DITADURA EM CENA

Ao tratar da ditadura militar brasileira, *Magnífica 70* escolheu colocar como ponto central a censura. Ao trabalhar, porém, com o aspecto moral da censura, mais do que sua dimensão de perseguição política, a série procura mostrar como a sociedade civil não necessariamente engajada numa causa política foi afetada pela ditadura. Porém, busca também tematizar a atuação de civis – censores – na estrutura burocrática que sustentava o regime. A ditadura é personificada pela figura do General Souto, presente especialmente na primeira temporada, sendo os demais personagens membros da sociedade civil.

A trama proposta por *Magnífica*, além de centrar-se na Boca do Lixo, envolve o Departamento de Censura de Diversões Públicas na cidade de São Paulo (figura 10). Vale destacar, no entanto, que, já na década de 1970, o mesmo departamento se encontrava em Brasília e era chamado de Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal. Segundo Marcos Napolitano, houve uma “centralização burocrática” da censura, deixando de ter seus departamentos estaduais, como aparece representado em *Magnífica*.<sup>111</sup> A opção do roteiro de

<sup>109</sup> *Na Boca do Lixo* (2015, 53min). Direção de Claudio Torres.

<sup>110</sup> Título do terceiro episódio da terceira temporada da série. *Vamos Mudar o Brasil* (2018, 52 min). Direção de Claudia Castro.

<sup>111</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2018, p. 129.

aproximar geograficamente os dois cenários permitiu que os personagens transitassem entre o polo da “subversão” – a Boca – e da defesa da “moral” – a censura, entretanto deixou de lado a motivação principal destacada por Miliandre Garcia de que “[...] a centralização da censura correspondeu à necessidade dos governos de assumir o controle nacional sobre a produção artística supostamente transgressora dos princípios ético-morais e também político-ideológicos [...]”<sup>112</sup>.

No núcleo censor da série temos três personagens centrais: o censor-diretor de cinema Vicente (Marcos Winter), o censor Orestes (Rodrigo Fregnan) e Dra. Sueli Ribeiro (Juliana Galdino), a chefe do Departamento de Censura. A personagem de Sueli está inspirada na diretora do Departamento de Censura de Diversões Públicas, Solange Maria Teixeira Hernandes, que segundo Caio Lamas era “conhecida pelo rigor que cobrava na análise de filmes e outras obras pela Censura”<sup>113</sup>, postura presente na caracterização da personagem da Dra. Sueli (figura 11).

**Figura 10** - Departamento de Censura de Diversões Públicas de São Paulo, em fotograma primeira temporada de *Magnífica 70*.



Fonte: HBOMAX

<sup>112</sup> GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos de 1960 para os 1970. *Dimensões*, UFES, vol. 32, 2014, p.85.

<sup>113</sup> LAMAS, Caio. Censura à pornochanchada: o caso “Anjo Loiro”. IN: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. pp. 63 – 81.

**Figura 11** - Fotograma da Dra. Sueli Ribeiro em sua sala, no Departamento de Censura de São Paulo. À direita, um quadro do Presidente General Emílio Garrastazu Médici.



Fonte: HBOMAX

O núcleo censor da série gira em torno do trabalho censório realizado por Vicente e Orestes, que é fiscalizado por Dra. Sueli, além de ser constantemente marcado pela rivalidade profissional entre Orestes e Vicente. Sabemos também que, na trama, Vicente só conseguiu o cargo por ser genro do General Souto, deixando transparecer um nepotismo no aparato repressivo militar. Essa escolha de roteiro pode ser entendida como uma forma de contradizer discursos contemporâneos favoráveis à ditadura que buscam atribuir ao período um suposto caráter moral e incorruptível. Assim, trata-se de uma escolha fílmica que promove uma representação dos militares como um setor suscetível à corrupção. Vale lembrar que a pauta anticorrupção esteve fartamente presente nos atos políticos contemporâneos pós-2013 (que motivaram o *impeachment* de Dilma Rousseff) e que abrigaram aqueles manifestantes que pediam a volta do regime militar.

A série passa uma ideia de que a ação da censura se pautava, muitas vezes, na opinião pessoal dos censores, naquilo que eles julgavam aceitável ou não, deixando subentendido que apesar de existir uma técnica e um treinamento, o censor ainda colocaria a sua opinião no

parecer final<sup>114</sup>. Nesse ponto, a série se abstém de tratar a censura como um mecanismo de Estado, como um sistema, ressaltando uma suposta arbitrariedade e pessoalidade nas práticas repressoras. A respeito da funcionalidade da censura, Inimá Simões aponta:

A censura era realizada por grupos de três censores. Eles assistiam aos filmes em uma pequena sala de projeção. quando surpreendiam alguma cena ou diálogo, apertava uma campainha e o projetor colocava um pedaço de papel no Rolo do filme quando o ponto exato. Caso o número de cortes fosse muito elevado e o filme perdesse seu sentido original a interdição era recomendada com maior ênfase. Mas ressalva-se que o ao produtor ou diretor restava a possibilidade de recorrer ou propor um meio termo que fosse aceito pelos ‘tesourinhas’ na nova capital.<sup>115</sup>

Sendo assim, existe uma despolitização da censura e do próprio passado ali tratado promovida pela série, algo que se repete em diversas escolhas relativas à forma de se representar a história. Vários grupos e instituições atuantes no período ditatorial aparecem movidos por motivações individuais, relativas à vida privada e aos critérios morais do sujeito, no lugar de inseridos em contextos ditados por dinâmicas de políticas públicas e estatais. Trata-se, assim, de um passado despolitizado, relacionado a ações individuais que, por vezes, aparentam não se conectar com o momento político que o país vivia nos anos 1970. Podemos observar essa forma de representação em um diálogo entre Manolo e Dora quando o filme *A Devassa da Estudante* é censurado integralmente por Vicente:

Dora: Mas por que aquela mulher fica falando de quartel?

Manolo: Sua tonta, algum demente fez aquela idiota achar que a escola de meninas é um quartel.

Dora: Mas a escola não é um quartel!

Manolo: Mas algum censor filho da puta decidiu que é.<sup>116</sup>

No diálogo é possível notarmos a ideia de uma censura “sem motivos” – e, indo mais longe, de um julgamento da capacidade cognitiva dos agentes da censura. Entretanto, Vicente, ao entregar seu parecer a Dra. Sueli, justifica seu parecer dizendo: “Dra. Sueli, é um filme

<sup>114</sup> A questão do treinamento dos censores aparece de maneira difusa ao longo da série: no segundo episódio da primeira temporada, em um *flashback* o General Souto diz que seu genro não poderá ser um contador e, por isso, o coloca na censura, onde receberá “treinamento”. Já no nono episódio da mesma temporada, Vicente e o General Souto vão à Brasília para uma palestra intitulada “Um novo cinema para um novo Brasil: a censura como instrumento de transformação social” a ser ministrada por Vicente, sobre seu desempenho na censura e dublagem do filme do personagem Inácio Ferraz *A Virgem Encarcerada*. Já na segunda temporada, temos um novo censor na trama, Figueira, que diz que a palestra de Vicente foi incluída na “escola de formação”. Inimá Simões aponta que com a mudança do Departamento de Censura para Brasília, muitos funcionários não acompanharam a mudança e, para preencher os cargos, “esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar os filmes nacionais e estrangeiros destinados ao circuito brasileiro.” (SIMÕES, 1999, p. 76).

<sup>115</sup> SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999, p. 76.

<sup>116</sup> *Na Boca do Lixo* (2015, 53min). Direção de Claudio Torres.

perturbador. Um amontoado vulgar de cenas de violência, sexo, lesbianismo, sadismo. Sem contar as críticas óbvias ao regime. Eu acho que esse filme não deveria existir.”<sup>117</sup> Aqui o parecer de Vicente está de acordo com a noção de que a censura era moral e política, afinal se o filme continha cenas de sexo deveria ser censurado pela lei e pela questão moral, e a censura política seria justificada pelas supostas “críticas óbvias ao regime”. Logo, o filme ao ir contra os modelos sociais aceitos, sofreria a ação censória<sup>118</sup>. Na trama é a censura desse filme que fará Vicente se integrar com a Magnífica Cinematográfica e a Boca do Lixo. Entretanto, embora use um discurso frequente na argumentação ditatorial para barrar obras que não respeitassem a defesa da “moral e dos bons costumes” autoatribuída pela ditadura, o enredo da série sugere que Vicente censura o filme por motivos pessoais: a personagem de Dora Dumar o faz lembrar de sua cunhada, Ângela, morta recentemente.

As ações de Vicente como censor a partir de então pautam-se em uma atuação de agente duplo: ao mesmo tempo que cumpre suas funções com a censura estatal brasileira, se torna um diretor da Boca do Lixo utilizando seu trabalho censório a favor da Magnífica Cinematográfica. Assim, temos dois Vicentes: o Vicente-censor e o Vicente-diretor. O primeiro, é genro de um General e aparece, em um primeiro momento, como alguém “a serviço da Revolução”, influenciado por seu sogro para “defender a Pátria”. Porém, ele vai mudando gradativamente de postura à medida em que Vicente-diretor toma forma. Desse modo, podemos compreender como a série insere a censura dentro do aparato repressivo militar, especialmente dentro do que a historiografia chama de “tripé repressivo”, ou seja, vigilância, censura e repressão. Segundo Marcos Napolitano, esse tripé repressivo é pautado em uma noção de guerra interna.

A base teórica que instruía a montagem desta máquina era o conceito de guerra interna ou guerra revolucionária, aprendido dos franceses. Ela pressupunha a utilização coordenada de todos os recursos – militares, políticos e de informação – no combate a um inimigo invisível, oculto – o ‘subversivo’ –, entre a população como se fosse um cidadão comum.<sup>119</sup>

Essa "caça aos subversivos" é evidenciada na série através da atuação da censura. Diversos filmes são tratados como subversivos pelo núcleo censor da trama, que crê que o núcleo da Boca do Lixo estaria repleto de “subversão”. Isso aparece, por exemplo, quando Dra. Sueli parabeniza Vicente por ter vetado o filme da Magnífica: “Parabéns Vicente, você tirou um subversivo da Boca do Lixo definitivamente. O homem quebrou, apostou tudo naquele lixo. Vai ter que fechar a produtora.”<sup>120</sup> O que está em jogo é essa repressão aos “subversivos”,

<sup>117</sup> *Na Boca do Lixo* (2015, 53min). Direção de Claudio Torres.

<sup>118</sup> A justificativa apresentada por Vicente vai de encontro com a discussão apresentada de que a moral e política eram utilizadas na construção de um inimigo (LUCAS, 2014, p. 203.).

<sup>119</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 128.

<sup>120</sup> *Na Boca do Lixo* (2015, 53min). Direção de Claudio Torres.

entendidos como aqueles que escapam aos padrões morais, mais do que como aqueles que se opõem politicamente ao regime, embora na época a mesma palavra pudesse ser usada pelos adeptos da ditadura para designar ambas as situações. Censores civis e militares se unem, na série, por meio do duplo significado semântico do termo. Em *Magnífica 70* há uma operação conjunta, por exemplo, do General Souto e de Vicente para acabar com os “comunistas da Boca do Lixo”. Apesar de não serem de fato comunistas, Vicente direciona a operação à Magnífica Cinematográfica para que seu contato com a produtora não seja suspeito para o General e para Dra. Sueli. Como sabemos, o núcleo da Boca do Lixo nessa série não se configura como inimigos políticos declarados do regime, entretanto, os personagens se caracterizam por estarem à margem dos moldes sociais, de família e de nação impostos pela ditadura, desse modo, essa caça aos subversivos organizada pelo General buscou daqueles que não se adequavam a “moral e os bons costumes”.

Assim, no núcleo militar temos o General Souto durante a primeira temporada, o Padre Ribeiro e o Tribunal Militar na segunda temporada. Há ainda um grupo militar que aparenta estar “tramando” contra o próprio governo para manter os militares no poder que pode ser visto como uma representação da chamada “linha dura” e sua discordância com o Governo Geisel, contexto histórico referenciado durante a terceira temporada. A série traz ainda cenas que exibem tortura levada a cabo por militares, inclusive praticada pelo próprio General Souto. Essa escolha reforça a visão de que, durante o período ditatorial, o Alto Escalão do Exército Brasileiro de fato sabia das práticas de tortura e dava o aval para que elas continuassem a ocorrer. Apesar desses dois núcleos, censura e militares, tratarem de atores sociais diferentes, eles estão interligados na trama da série.

O personagem do General Souto (figura 12) se coloca como um homem “defensor da Pátria”, ao mesmo tempo em que representa diversos preconceitos como o racismo e o machismo. A respeito do ator escolhido para interpretar o General, Marina Soler Jorge aponta que, “a ironia na escalação do elenco se dá na escolha de Paulo César Pereio, ator conhecido pelo deboche, pela crítica social, pelo ateísmo e comunismo declarados, para interpretar o General Souto, personagem autoritário, misógino e pervertido”<sup>121</sup>. Podemos pensar a figura do General Souto como um militar que representa o próprio regime e a atribuição que fez para si de defender os valores do chamado “cidadão de bem”. Porém, Souto representa também a hipocrisia desse discurso salvacionista. Por meio das suas relações familiares, vemos que esses

---

<sup>121</sup> JORGE, Marina Soler. *Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo*. In: Abreu, N. C.; Suppia, A.; Freire, M.. (Org.). **Golpe de Vista** - Cinema e Ditadura Militar na América do Sul. 1ed.São Paulo: Alameda, 2018, v. 1, p. 352.

valores (os mesmos sustentados pela censura), existem apenas no plano do discurso. Defensor da família e da pátria, esse personagem tem atitudes deploráveis, como o abuso sexual de sua filha mais nova Ângela. Quando a série se inicia, ela já está morta<sup>122</sup> e só aparece em *flashbacks* que mostram suas tentativas de seduzir Vicente, então namorado de sua irmã Isabel. Ao fim da primeira temporada, descobrimos que Ângela não era filha do General Souto, mas sim de Lúcia com outro homem. O General teria aceitado como filha para “manter a imagem” da família. Com isso, descobrimos que Ângela tentava seduzir Vicente por conta dos traumas sofridos: o General abusava sexualmente da adolescente que, por anos manteve-se em silêncio após a mãe não acreditar na menina, até finalmente gravar um filme em tom de desabafo, dizendo:

Mãe, eu te desprezo, eu te desejo todo o mal desse mundo. Digo isso sem nenhuma emoção, faz tempo que deixei de sentir alguma coisa. Você permitiu que seu marido destruísse nossas vidas. Chamo ele de seu marido porque ele me disse que não é meu pai. Ele inventou uma mentira, a família perfeita e feliz, um teatro nojento. A verdade mãe, é que nossa família não deveria existir. Seu marido abusou de mim desde que eu me lembro, de banho de banheira, dele me vestir pra escola, quando ele finalmente me estuprou. Eu tinha 13 anos. Te contei e você preferiu duvidar. Você permitiu que ele tivesse uma conversa ‘de pai pra filha’. Foi aqui no sítio. Ele me prendeu numa cama, não me deixou dormir, nem comer, nem beber nada. Ele me torturou por três dias. Sabe o que aconteceu mãe? Eu deixei de ser humana.<sup>123</sup>

Aqui se tem a grande revelação de Ângela, o arco da personagem que até então pouco conhecíamos: agora sabemos por que ela era “má”, porque agia como agia. Assim, sabemos sua história, os caminhos que a levaram a ser como os *flashbacks* mostravam.

Por meio dessa descrição das obscuras tramas familiares do General, que envolvem traições e abusos, a série sugere uma inversão da ideia de baluarte da moral e dos bons costumes que a ditadura pregava por meio da censura moral, tal como a que vai assolar o cinema da Boca do Lixo. Assim, o militar do alto escalão condensa uma oposição entre aquilo que defende na vida pública e suas práticas privadas. Essa caracterização do personagem pode levar a uma gama de reflexões que a série propõe para pensarmos a história desse período repressivo. A primeira é a ideia de que o discurso militar não condizia com a realidade. Essa distância estaria presente, por exemplo, na tortura, negada pelo regime ou assumida apenas como “excessos dos porões”. Em *Magnífica 70*, o pai tortura a própria filha, enquanto defende publicamente

<sup>122</sup> Somente no penúltimo episódio da série (*O Clube do Inferno*, 2018, 49 min) é revelada a verdade sobre a morte de Ângela. O General Othon Pontes conta a Vicente que foi Hélio quem encontrou Ângela em um prostíbulo e Campinas e trouxe a garota de volta para São Paulo, entretanto, o empresário e seus amigos abusaram sexualmente da menina e, por fim, Othon acabou assassinando a jovem. Para não gerar um mal-estar e não romper sua aliança com o General Souto, que também fazia parte do Clube do Inferno – reuniões onde homens, amigos de Othon e amigos de Hélio Pontes, abusavam sexualmente de jovens mulheres, filmando seus atos –, nem mesmo acabar com o Clube, Othon inventou a história de que Ângela teria sido abusada e assassinada por caminhoneiros.

<sup>123</sup> *A Música* (2015, 48 min). Direção de Claudio Torres

discursos moralizantes que vão na direção contrária. Ainda a respeito da caracterização do General, Marina Soler Jorge ressalta:

A figura do General Souto, qualificado como um importante militar, de grande influência política, ex-combatente em Monte Castelo, afinado ao governo Médici (no poder no momento em que se passa a série), é emblemática nesse sentido, tendo em vista sua caracterização como um perverso de primeira ordem, capaz de estuprar sua enteada ainda criança, bem como torturar seu genro e a própria filha com choques elétricos. Nesse sentido, a imagem do autoritarismo e da violência política afasta-se de uma abordagem audiovisual contemporânea que tenta conferir normalidade a ocupantes de funções de poder – no caso nazistas –, como ocorre em *A Queda* (Oliver Hirschbiegel, 2004), *O Leitor* (Stephen Daldry, 2008), e *O Médico Alemão* (Lucía Puenzo, 2013). Em *Magnífica 70* a violência praticada pelas duas figuras de autoridade, o General Souto e o produtor George Larsen, está contida em cada gesto ou fala dos personagens, bem como em sua caracterização física asquerosa.<sup>124</sup>

O segundo ponto que podemos perceber nas relações familiares do General diz respeito à ideia do descompasso moral entre vida pública e vida privada que desmonta a imagem de “cidadão de bem”. Nesse sentido, a série dialoga com o universo da obra de Nelson Rodrigues. Vale lembrar que o dramaturgo foi adaptado em minisséries televisivas históricas que fizeram bastante sucesso, sendo a principal delas a minissérie *Engraçadinha: Seus Amores e Seus Pecados* (Rede Globo, 1995), uma das primeiras produções televisivas que contou com a presença da atriz Maria Luísa Mendonça. Assim, pode-se dizer que o enredo da série dialoga com a obra de Rodrigues e suas adaptações audiovisuais ao mostrar o interior das famílias conservadoras de alta renda como um ambiente “depravado”. Para Carolina Soares Pires, os temas abordados por Nelson Rodrigues, por vezes, desagradavam tanto o público quanto os críticos, ao lidar com elementos perversos do ser humano, suas obras geravam um incômodo.<sup>125</sup> A autora também aponta que Nelson Rodrigues “traz à superfície o que existe de mais profundo e arraigado no ser humano, o subterrâneo das relações humanas, fornecendo um espelho freudianamente cruel da sociedade.”<sup>126</sup> Além disso, Pires aponta que no universo rodriguelo, a família é a matriz dos conflitos:

O universo de Nelson Rodrigues é centrado na vida privada, tendo como matriz recorrente o núcleo familiar. A corrosão dos valores tem origem na família, em que se revela um substrato de ódio disfarçado de ‘amor fraternal’. A relação familiar, permeada por ressentimentos e desejos proibidos, é a instância primeira da ruína e da decadência. O processo de aniquilamento das personagens começa no seio da família [...]. Está contido nesses processos

<sup>124</sup>JORGE, 2018, v. 1, p. 352-353.

<sup>125</sup>PIRES, Carolina Soares. **Nelson Rodrigues no cinema e na TV: mediações entre texto e imagem**. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 15

<sup>126</sup>PIRES, 2015, p. 16

uma forte ideia de atavismo, em que a família é o repositório dos mecanismos psicológicos que destroem o ser humano de dentro para fora.<sup>127</sup>

Entretanto, Marina Soler Jorge chama atenção para o fato de que essa influência do universo rodrigueano na série acaba por despolitizar os acontecimentos, assim como “[...] retira o peso da discussão política e a redefine no âmbito da moral, transformando em grande medida as opções políticas levadas a cabo por aqueles que detinham o poder no regime militar em falhas de caráter e perversões”<sup>128</sup>. Ou seja, a tortura deixa de ser, na representação proposta, uma política de Estado para se converter em uma espécie de sadismo pessoal levado a cabo e explicada pelos conflitos intrafamiliares. O general age motivado por seus “fantasmas”, não por um sistema repressivo em que a prática fazia parte da forma pela qual os militares lidavam com seus opositores e mantinham-se no poder. A ausência de uma reflexão sobre o Estado de Segurança Nacional acaba, portanto, despolitizando a representação da ditadura proposta.

Os conflitos familiares são perceptíveis em *Magnífica 70* especialmente relacionados às personagens femininas. Na família de Isabel, temos todo o conflito familiar que envolve a figura do General, sua irmã Ângela e sua mãe Lúcia. No caso de Dora, seus pais eram golpistas que foram presos antes mesmo dos acontecimentos da série (essa informação é mostrada em *flashbacks* ao longo da série), o que levou Dora e seu irmão, Dario, se tornarem golpistas.

**Figura 12** - Vicente (Marcos Winter) e General Souto (Paulo César Pereio) conversam



Fonte: HBOMAX

<sup>127</sup> PIRES, 2015, p. 19.

<sup>128</sup> JORGE, 2018, p. 352.

Apresentado como integrante do alto escalão do Exército, em determinado momento da primeira temporada o próprio General diz que está sendo cogitado para o Serviço Nacional de Informações (SNI) de São Paulo. Sobre o SNI, Napolitano aponta que o órgão “dava aval para nomeações nos altos escalões do governo, acompanhando casos de corrupção envolvendo civis”<sup>129</sup>. Mariana Joffily aponta que o SNI era responsável por fornecer “dados sobre indivíduos perseguidos, oferecendo instrumentos para uma condução mais eficaz dos interrogatórios realizados sob tortura pelos agentes repressivos”<sup>130</sup>. Assim, é possível notar que a série buscou, de alguma forma, inserir, mesmo que parcialmente, essa “arquitetura da repressão”, revisitando a ditadura através de sua organização estrutural, tanto na censura quanto no aparato militar.

Ao fim da primeira temporada, o General Souto morre de insuficiência cardíaca<sup>131</sup>. A morte de Souto é tida como uma libertação, especialmente para Lúcia, que vivia oprimida pelo marido, assim como para Isabel e Vicente. No enterro, vemos uma Lúcia completamente diferente daquela apresentada durante toda a temporada: a viúva agora se encontra feliz, aliviada e não mais em silêncio e amedrontada; ela sai andando pelo cemitério e diz para Isabel “vou encontrar um túmulo bem bonito e, depois, morrer em paz”. Com isso, percebemos que a repressão atrelada à imagem do General não se limitava ao ambiente público e militar, mas tinha uma forte presença no ambiente privado e familiar. Sua morte é a liberdade de sua família, inclusive para Ângela, que acabou sendo vingada com a morte de seu agressor. Assim, o General é tratado como o grande vilão da série, ele abusava de sua enteada Ângela, ordenou que sua esposa recebesse um “tratamento de choque” em um hospital psiquiátrico, torturou sua própria filha e seu genro, mas a caracterização do General enquanto vilão-torturador parece se dar de uma maneira ambígua, a partir do que sugere Caroline Gomes Leme:

A caracterização do torturador é uma questão complexa, pois se por um lado é importante desconstruir o estereótipo do torturador indisciplinado e emocionalmente desequilibrado e pervertido já que tal caracterização funciona como um alibi para a ditadura que se exime da responsabilidade ao culpar individualmente homens específicos; por outro, há que se considerar que a câmara de tortura propiciava a tais profissionais dar vazão a impulsos sádicos [...]<sup>132</sup>

<sup>129</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 132

<sup>130</sup> JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil**. 50 anos do golpe de 1964. 1ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 158-171.

<sup>131</sup> Apesar de ter sido a *causa mortis*, o que levou a insuficiência foi Isabel ter trocado o remédio que o pai tomava para problemas cardíacos por outro remédio, agravando sua condição.

<sup>132</sup> LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som**: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 39.

Ao mesmo tempo que a figura do General é tida como um “pervertido” que abusava da enteada, aparenta ser alguém que sente prazer, que dá “vazão aos impulsos sádicos” ao torturar a própria filha – de quem nunca foi emocionalmente próximo. Aliás, o General é representado como alguém emocionalmente distante, frio, que pouco se importa com as emoções, em especial das mulheres de sua família. Ao representá-lo dessa forma, a série faz uma escolha de, também, representar a ditadura assim. Leme ressalta que muitos filmes ao caracterizar a figura do torturador enquanto militar, optam por designá-los a partir de suas patentes ou com uma identificação pela farda, raramente sendo atribuídos nomes aos mesmos, generalizando-os<sup>133</sup>, no caso de *Magnífica 70*, o personagem é tratado a todo momento como “General Souto”, mesmo assim não foge da generalização sugerida pela autora.

No início da segunda temporada, Lúcia está internada em um hospital se confessando com um Capelão do Exército, o Padre Ribeiro (Ricardo Blat), e revela ao padre a verdade sobre a morte de seu marido, ou seja, como ela e Isabel trocaram seus remédios e ele veio a falecer. O Padre quer, então, levar Isabel a julgamento no Tribunal de Justiça Militar, devido ao crime cometido contra um membro do Exército<sup>134</sup>.

Podemos perceber que o Tribunal Militar que a série buscou trazer se assemelha ao Conselho Permanente de Justiça, pois Isabel e sua mãe estão sendo acusadas pela morte de um general. No Tribunal observamos a presença de um juiz e militares acompanhando a sessão do julgamento. Na trama da série o Padre Ribeiro cede à chantagem de Isabel de divulgar fotos “comprometedoras” do Capelão (figura 13), e lê um depoimento que acusa o General Souto de desviar dinheiro do governo para financiar um grupo comunista, a Vanguarda Armada Popular (VAP), criação dos membros da Magnífica para forjar a morte de Larsen<sup>135</sup>. Isabel intervém e

---

<sup>133</sup> LEME, 2013, p. 32.

<sup>134</sup> A respeito da estrutura da Justiça Militar, sabe-se que se dividia em doze Circunscrições Judiciárias Militares (CJM) pelo país. Além disso, os tribunais de primeira instância contavam com o Conselho Especial de Justiça (CEJ) e pelo Conselho Permanente de Justiça (CPJ). Para a análise da série, nos interessa compreender que o CPJ contava com “um juiz auditor civil, com formação em direito, e quatro juízes entre militares oficiais das Forças Armadas escolhidos através de um sorteio feito a cada três meses.” (COITINHO, 2018, p. 17-18)

<sup>135</sup> No décimo segundo episódio da primeira temporada (*Divisão de Lucros*, 2015, 50 min), Larsen diz que vai fechar a produtora e sumir com o dinheiro dos investidores. Manolo, Dora e Vicente se unem aos investidores Chang, Rosalvo e Lúçifer para comprar a Magnífica. No momento em que Larsen deveria assinar o contrato de venda, ele puxa uma arma e atira em Manolo. Dora e os investidores conseguem tomar a arma de Larsen e Dora acaba atirando nele. Como Dora era uma golpista, ela não poderia ser interrogada pela polícia, por isso os “magníficos” se unem e forjam um suposto ataque terrorista na produtora. Vicente escreve um roteiro, criando a Vanguarda Armada Popular e gravam um vídeo no qual os “comunistas” leem um manifesto: “*Esta noite, a Vanguarda Armada Popular faz a sua primeira expropriação, seguida de sua primeira execução. Este homem e sua produtora são agentes imperialistas, produzem lixo de direita. E o dinheiro sujo desse lixo sujo será usado na nossa luta revolucionária. E se pessoas tem que morrer para que isso aconteça...Não há vida que valha tanto quanto a arte! Viva a V.A.P! A V.A.P vai mudar o Brasil*”.

diz que seu pai era um grande homem e que fez isso para acabar com os comunistas. Assim, ela acaba inocentada e o Padre Ribeiro não rompe com o que lhe foi dito em confissão.

**Figura 13:** Fotograma do Padre Ribeiro na cama com Dora. Dora drogou o Padre para que pudesse fotografá-lo com Dario em cenas "comprometedoras".



Fonte: HBOMAX

Apesar de a figura do General representar a repressão na vida de Isabel, ela acaba defendendo o legado do pai, bem como a imagem construída de sua família até o último momento possível. Também é possível pensarmos que a cena mostra a própria questão de julgamentos e prisões durante a ditadura militar. Antes da audiência iniciar, Isabel entrega um testamento a um advogado de sua confiança e diz: “Eu posso ser presa depois desse depoimento. Você sabe como é ser preso nos dias de hoje”. Essa ideia de “como é ser preso nos dias de hoje” é reforçada pela fala do próprio juiz, quando o Padre Ribeiro diz que não irá dizer o que lhe foi confessado: “A Justiça Militar não se importa com os motivos de quem quer ocultar a verdade. Você vai falar, aqui ou no quartel, por bem ou por mal”.

Ainda no núcleo militar, na terceira e última temporada temos a aparição de um grupo militar que se opõe à abertura política proposta por Geisel. Esse grupo é encabeçado pelo General Otto e irá apoiar o empresário Hélio Pontes como candidato a deputado na trama. O grupo está disposto a fazer o que for possível para tomar o poder e manter a ditadura em vigor,

incluindo colocar uma bomba no Cine Triunfo durante a estreia do filme *Boca do Inferno*, uma produção da Magnífica Cinematográfica patrocinada pelo empresário Hélio Pontes.<sup>136</sup> A bomba no cine Triunfo, que ocorre em 1975 na série, faz um paralelo com o episódio do Riocentro, mas também com o que Marcos Napolitano chama de “escalada de violência”<sup>137</sup> da direita, que durou até meados de 1981. Sobre esse embate entre grupos militares e o governo Geisel, Marcos Napolitano discute que:

Para a extrema-direita militar, a volta do chamado ‘grupo castelista’ ou ‘Sorbonne’ – como eram chamados os militares com visão política estratégica – poderia significar o aumento da corrupção, início de um processo de transição política e desmontagem do aparato repressivo. Ao menos, esse era o temor dos que se agitavam nos quartéis.<sup>138</sup>

Para evitar que seus temores se concretizassem, esse grupo opositorista em *Magnífica* se une a Vicente no chamado “Projeto Para Um Novo Brasil” que consistia no controle cultura, pois o censor defende que “controlar a cultura é fundamental para a continuidade do regime”. O plano dividia-se em três fases: 1) remontar todos os filmes, alternando cenas e dublando aquilo que fosse necessário; 2) fazer um filme modelo, exaltando os valores nacionais; 3) lançar uma bomba na estreia do filme e culpar os comunistas. O plano de Vicente e do grupo opositor tinha um único objetivo: acabar com o governo Geisel.

Assim, *Magnífica 70* buscou inserir elementos que compunham o regime militar, seja através da presença de personagens militares, seja através de embates entre alas do Exército, seja através da própria censura, braço da repressão. Aliás, o núcleo censor e militar estão interligados e mantêm relações com o núcleo da Boca do Lixo (um polo oposto), considerado pelos militares como “imoral” e “subversivo”.

Outro componente utilizado para representar o período ditatorial foi o aparecimento de um grupo guerrilheiro na trama. Assim, somos apresentados à Vanguarda Armada Popular, ou VAP, um grupo de guerrilha criado a partir de um roteiro de Vicente para que os “magníficos”<sup>139</sup> não sejam presos pela morte de George Larsen, uma referência à Vanguarda Popular Revolucionária, grupo guerrilheiro que atuou entre 1968 e 1973 no país<sup>140</sup>. Apesar de

---

<sup>136</sup> De início, seria um filme que homenagearia os militares e o Brasil, um filme de caráter nacionalista. Isso se deve ao fato de Vicente encontrar-se em uma espécie de surto psicótico, que o fez passar a auxiliar esse grupo de militares. Recuperado, Vicente transforma o filme em uma homenagem à Boca do Lixo, mudando completamente o filme.

<sup>137</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 294.

<sup>138</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 237.

<sup>139</sup> Referência ao último episódio da primeira temporada, intitulado *Os Magníficos*. Nesse episódio, temos os personagens Manolo, Dora, Vicente, Lúcifer, Rosalvo, Chang e Wolf forjando a morte de Larsen – assassinado por Dora por tentar fechar e roubar a produtora.

<sup>140</sup> O grupo Vanguarda Popular Revolucionária juntou-se ao Comando de Libertação Nacional (Colina) dando origem ao grupo guerrilheiro Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), do qual fez parte a

a guerrilha aparecer ao fim da primeira temporada, a VAP é retomada em diversos momentos da série, principalmente na última temporada quando guerrilheiros de fato assumem o nome do grupo. A VAP também foi utilizada no enredo como uma estratégia de Vicente para entregar ao General e à censura uma resposta à operação de “caça” aos subversivos comandada pela repressão.

Enquanto na primeira temporada a VAP se tratava apenas de uma guerrilha fictícia, na segunda temporada os personagens são obrigados a armarem um sequestro para convencer um delegado da Polícia Civil de que o grupo comunista realmente existia. O alvo do sequestro é o apresentador de televisão Bruno Boaventura (Taumaturgo Ferreira), conhecido como “o paladino da família brasileira”, e sua esposa Marina Boaventura (Mariana Lima). O sequestro forjado funciona e o delegado Santos (Felipe Abib) encerra as investigações. As ações da VAP vão reaparecer na última temporada quando, de fato, um grupo de comunistas se apropria do nome numa tentativa de transformá-lo em um grupo guerrilheiro. A respeito da guerrilha no Brasil, Napolitano aponta que:

A guerrilha no Brasil nasceu dos impasses e dissensos causados pelo golpe militar no campo da esquerda. Não que esta opção estivesse completamente fora das estratégias de alguns grupos antes mesmo do golpe, mas efetivamente não constituía uma opção política imediata ou consistente, capaz de arregimentar quadros expressivos e seduzir a grande parte dos militantes. O fato é que a frustração com o processo de luta pelas reformas, a rapidez da queda do governo constitucional e eleito e a perda de perspectivas de ação política de massas junto às classes populares mergulharam as esquerdas em um grande debate.<sup>141</sup>

Ao contrário do que argumenta Napolitano, *Magnífica 70* encena a guerrilha de forma caricata, como se não levasse as ações guerrilheiras a sério, de modo que corrobora com o discurso militar de que a guerrilha era “lugar de criminoso”, visto que a VAP surge como um farsa para encobrir um crime. A guerrilha encenada é despolitizada, existindo para encobrir um crime. Até mesmo o grupo comunista que integra a terceira temporada e tenta se apropriar do nome da VAP, tendo como líder o Comandante Zero (Lícurgo), não é levado a sério. O grupo aparenta ser sectário, reproduzindo comportamentos machistas (a exemplo do momento em que os homens estão reunidos discutindo os próximos passos do grupo enquanto as mulheres

---

ex-presidente Dilma Rousseff. Durante o processo de impeachment da presidente Dilma, foi colocado em pauta, de modo negativo, sua participação na guerrilha durante a ditadura militar no Brasil. Dessa forma, a visão caricata da guerrilha proposta pela série não deve ser vista como alheia a esse debate contemporâneo.

<sup>141</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 122

estão cozinhando), seguindo à risca uma “cartilha revolucionária”<sup>142</sup>. Assim, a VAP parece esvaziar o sentido político da luta armada, da luta contra a ditadura militar e a repressão.

Na terceira temporada da série, o Comandante Zero (Licurgo Spinola), líder do grupo comunista que pretende se unir a VAP, diz: “Na verdade estamos desesperados. A luta armada está sendo destroçada pelos militares. Companheiros presos, mortos, exilados. Grupo à grupo, célula a célula, caçados e exterminados”<sup>143</sup>, em uma referência ao “extermínio de guerrilheiros”<sup>144</sup>. Lembrando que a temporalidade da série é de 1973 a 1975, período no qual Napolitano aponta o fim da luta armada e das guerrilhas: “quase todas as organizações já estavam desmembradas, com integrantes presos, mortos ou exilados”<sup>145</sup>. O autor aponta também para uma relação entre a repressão da guerrilha e oposição civil, “[...] o controle da cultura, neste período, faz parte da luta contra a guerrilha de esquerda e contra o crescimento da oposição civil na própria classe média consumidora de produtos culturais”<sup>146</sup>.

Assim, notamos como *Magnífica* interligou a guerrilha com outros setores da série: o núcleo da Boca do Lixo, de produtores de pornochanchada à guerrilheiros e opositores, e o núcleo militar nessa caça aos subversivos e a tentativa de controlar a cultura para evitar a abertura política de Geisel, intensificando sua trama a medida que os episódios se desenrolam. Ao fazer essa conexão entre os núcleos, a série aborda tanto as questões políticas em torno da resistência à ditadura militar quanto a vida privada de cada personagem que não está alheia ao regime militar. O filme *A Devassa da Estudante* censurado leva Vicente a se tornar um diretor da Boca do Lixo. A morte de Larsen e a criação de uma guerrilha fictícia. A morte do General Souto traz a liberdade para a vida de Isabel e sua mãe. A apropriação da guerrilha fictícia VAP por um grupo guerrilheiro. A atuação de um grupo militar contrários ao governo Geisel e a tentativa de controlar a cultura através do cinema.

---

<sup>142</sup> No segundo episódio da terceira temporada (*Separados*, 2018, 59 min), Isabel diz que o “problema do comunismo no mundo” é justamente o fato de que “os comunistas são tão machistas quanto os militares”. Ao longo da terceira temporada, Isabel pretende fazer a sua própria revolução, intensificando essa caracterização machista por parte dos “camaradas”: o grupo comunista ficaria dividido entre Isabel liderando as mulheres e Zero liderando os homens. Além disso, Zero diz que o plano de Isabel é contra a “cartilha revolucionária”, portanto, não deveria ser colocado em prática.

<sup>143</sup> *O Caos* (2018, 56 min). Direção de Claudio Torres.

<sup>144</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 126.

<sup>145</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 4. ed. São Paulo: Contexto, 2020 p. 105.

<sup>146</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 220.

### 2.3 “O PLANO DE VICENTE”<sup>147</sup>: VICENTE E A SOCIEDADE CIVIL EM PAUTA

Vicente (Marcos Winter) é o personagem central de *Magnífica*. Censor, genro de um general do Exército e diretor de cinema na Boca do Lixo. É através de Vicente que o espectador conhece a censura, a Boca do Lixo e parte do núcleo militar da série. É, inclusive, por conta de Vicente que *A Devassa da Estudante*, filme da Magnífica Cinematográfica, é censurado completamente e, posteriormente, liberado com a nova cena final, escrita pelo censor. Vicente opera como um agente duplo: Vicente-censor nos envolve no núcleo em torno da ditadura e dos militares, enquanto Vicente-diretor leva o público ao cinema da Boca.

Vicente funciona como uma representação da própria sociedade durante a ditadura militar. Ora colaboracionista com o regime (durante e terceira temporada, em meio a um surto psicótico, planeja um golpe dentro do golpe), ora resistente (diretor do filme *Minutos Finais* que esconde documentos que comprovam o esquema corrupto de Sueli), em uma resistência para além da guerrilha, uma resistência através do cinema da Boca do Lixo. A guerrilha surge na série por conta de Vicente, criando fictícia guerrilha Vanguarda Armada Popular (VAP), para encobrir a morte de Larsen. Essa representação da sociedade civil se relaciona com discussões e problematizações no campo historiográfico de que a sociedade como um todo não foi vítima passiva do regime militar, como aponta Marcos Napolitano.<sup>148</sup>

Essa transição entre opositor e colaborador da ditadura é perceptível na própria caracterização do personagem de Vicente. Quanto mais Vicente se aproxima do cinema e, conseqüentemente, se opõe cada vez mais ao governo e à própria censura federal, sua aparência muda: o cabelo cresce, as roupas deixam de estar alinhadas e suas expressões mais suaves (figura 14 e figura 15). Em contraposição, Vicente-censor, quanto mais próximo da censura e do núcleo militar da série, apresenta cabelos curtos, roupa social alinhada e um ar autoritário (figura 16), principalmente durante a terceira temporada quando o personagem passa por um surto psicótico (figura 17).

---

<sup>147</sup> Segundo episódio da segunda temporada: *O Plano de Vicente* (2016, 50 min). Direção de Claudia Castro. Nesse episódio, Vicente está dirigindo um filme que denuncia o esquema de corrupção na Embrafilme encabeçado pela Dr.<sup>a</sup> Sueli, contendo documentos que comprovavam os desvios de dinheiro, mas as falas só são compreendidas quando o filme é passado ao contrário, de trás para frente.

<sup>148</sup> NAPOLITANO, 2017, p. 337.

**Figura 14** - Fotograma de Vicente no episódio *O Julgamento* (2016, 49 min), sexto episódio da segunda temporada.



Fonte: HBOMAX

**Figura 15** - Fotograma de Vicente, Manolo e Isabel na Mangnífica Cinemtoográfica. Ao fundo, poster do filme *Um Amor no Paraguai*, musical produzido pela produtora



Fonte: HBOMAX

**Figura 16:** Fotograma de Vicente realizando parecer sobre os filmes na censura, durante o primeiro episódio da primeira temporada da série.



Fonte HBOMAX

**Figura 17 -** Fotograma de Vicente como chefe de Censura Federal em São Paulo, no primeiro episódio da terceira temporada.



Fonte: HBOMAX

Ao longo da primeira temporada, Vicente encontra-se dividido entre a vida de censor e a vida de diretor de cinema. Vicente vive uma vida de mentiras: mentindo na censura, mentindo

na Magnífica Cinematográfica, mentindo para Isabel. Enquanto seu lado diretor e roteirista de cinema aflora, Vicente transforma a trágica morte de sua cunhada Ângela em filme, colocando sua vida pessoal no cinema e contando a história de Ângela, ele consegue encontrar um certo equilíbrio entre sua vida privada e sua vida como diretor de cinema e censor. Com a morte do General Souto, Vicente conseguiria se livrar da censura e continuar a se dedicar como diretor de cinema, mas é surpreendido, ao final da primeira temporada, com a descoberta de Sueli, as ameaças de denunciá-lo caso não participe do esquema de corrupção envolvendo a Embrafilme.

Já na segunda temporada, Vicente encontra-se novamente dividido entre a censura e o cinema da Boca do Lixo. Agora, divorciado de Isabel e morando na Magnífica Cinematográfica, Vicente tem alucinações com Inácio Ferraz, diretor cujo filme fora dublado com diálogos de acordo com os ideais da ditadura, tendo cometido suicídio por conta disso. É a alucinação de Inácio que faz Vicente se dedicar ao filme *Minutos Finais*, um filme que denuncia todo o esquema de corrupção organizado por Sueli e Orestes na Embrafilme, contendo fotogramas de documentos que comprovam os desvios feitos. Ao fim da segunda temporada, Vicente tem um surto psicótico, tenta cometer suicídio e é internado em um hospital psiquiátrico, mas acaba fugindo.

Na terceira temporada, as alucinações de Vicente agora contam com a presença do General Souto, instigando o genro a endurecer as ações censórias e se unir ao grupo de militares que não concordam com a política de abertura do governo Geisel. Em um surto psicótico, Vicente propõe um plano de controle cultural para controlar a sociedade e endurecer a ditadura militar, o chamado “Projeto Para um Novo Brasil”, composto por três fases. A primeira fase propunha a remontagem de filmes, assim como foi feito com *A Virgem Encarcerada*. A segunda fase contaria com a produção de um filme modelo e a terceira fase seria lançar uma bomba na estreia do filme, culpando os comunistas. Entretanto, esse plano não é concluído pois Vicente se livra das alucinações depois de passar por uma terapia de choque, orquestrada por Isabel e os outros “magníficos”.

A partir do momento em Vicente passa a ter uma relação com o cinema, fugindo daquilo que lhe foi ordenado (ser um censor), dá a entender que sua vida vira de cabeça para baixo, que conflitos e problemas vão surgindo e sua sanidade vai definhando. Entretanto, quanto mais essa psicose o atinge, mais autoritário Vicente se torna, influenciado pela alucinação de seu sogro.

Logo, essa oscilação do personagem entre censor, diretor de cinema, resistente ao regime, colaboracionista e autoritário, dialoga com as discussões historiográficas que também oscilam no modo como veem a sociedade civil. Ozias P. Neves e Vinícius Liebel chamam a atenção para o modo como a própria sociedade civil construiu sua imagem oposicionista do

regime, utilizando discussões feitas por Denise Rollemberg e o conceito de “zona cinzenta” para debater esse “misto de apoio e resistência para evitar as mitificações que deixariam de lado a base de sustentação social do regime”.<sup>149</sup>

Ainda a respeito da sociedade civil, Marcos Napolitano chama atenção para a pluralidade de atores sociais que a compunham. Além disso, para o autor, é preciso cuidado ao valorizar excessivamente o papel da sociedade civil durante a ditadura, pois:

Essa visão obscureceu as íntimas conexões do autoritarismo do regime no tecido social, ao mesmo tempo em que serviu de alibi para muitos aliados civis do regime serem absolvidos diante da história, pois se colocavam sob o epíteto vago de membros da ‘sociedade civil’.<sup>150</sup>

Desse modo, é possível notar que as oscilações de Vicente entre apoio e resistência à ditadura militar pode ser compreendida pelas lógicas apontadas acima. Vicente apoia o regime em meio a um surto psicótico, mas resiste como diretor de cinema enquanto sofre de alucinações, é como se a série apontasse a sociedade civil como delirante e confusa. Porém, esse delírio que dá o tom dramático dos acontecimentos de *Magnífica*, abordando temas que, por vezes, sejam incômodos para quem assiste.

---

<sup>149</sup> Neves, O. P., & Liebel, V. (2015). Os Regimes Militares no Brasil e na América do Sul – Historiografia e Perspectivas. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, (18), pp. 56-86.

<sup>150</sup> NAPOLITANO, 2018, p. 248.

### **CAPÍTULO 3 - UMA PRODUÇÃO MAGNÍFICA CINEMATOGRAFICA: OS FILMES DE *MAGNÍFICA 70***

Entre os espaços audiovisuais construídos na série *Magnífica 70*, o principal é a produtora Magnífica Cinematográfica. É nesse lugar que o personagem Vicente se transforma e se converte em diretor de cinema. A produtora, como já dito, funciona como uma representação condensada de todas as empresas que atuavam na Boca do Lixo, em uma espécie de homenagem nostálgica a essas produtoras. Essa homenagem pode ser identificada por meio de citações cinéfilas a gêneros cinematográficos, produções específicas (ou temáticas recorrentes a produções), ao modo como essas empresas funcionavam, a anedotas do período, entre outros diálogos que são estabelecidos com o cinema da Boca. Nesse sentido, como já foi trabalhado, a homenagem promove no espectador o sentimento de nostalgia ao trabalhar com o mecanismo do reconhecimento (possibilitado pela citação), bem como o de recompor uma atmosfera de época.

Ao longo da série são apresentados ao espectador cinco longas-metragens, *A Devassa da Estudante*, *Minha Cunhada é de morte*, *Um amor no Paraguai*, *A Máquina do Amor* e *Boca do Inferno*; além de um curta metragem intitulado *Minutos Finais*. Esses filmes estabelecem um diálogo metatextual com a própria série e também funcionam como elementos organizadores da narrativa, uma vez que o ato de sua realização envolve os personagens em tramas específicas. Também carregam referências cinéfilas à produção “real” da Boca do Lixo. Funcionam, dessa forma, como citações diretas ou indiretas da produção da época.

#### **3.1 A DEVASSA DA ESTUDANTE**

Apesar de ser o primeiro filme da produtora que a série mostra, *A Devassa da Estudante* não é o filme de estreia, no enredo, da Magnífica Cinematográfica, que é apresentada como uma empresa que já teria realizado outras produções com o ator Flint Westwood (possível trocadilho com o nome do ator Clint Eastwood), como é possível perceber em cartazes de filmes espalhados nas paredes da produtora.

*A Devassa da Estudante* é apresentado ao espectador de *Magnífica 70* no primeiro episódio da série, quando o censor Vicente assiste ao filme para produzir seu parecer sobre a liberação ou não da produção. Poucas cenas desse filme são mostradas, entre elas algumas mostram a personagem Dora interpretando uma estudante que se despe em frente as freiras da instituição que possivelmente sua personagem frequenta (figuras 18 e 19). Em um vídeo

promocional da HBO Brasil no YouTube<sup>151</sup>, vemos mais cenas do filme, incluindo uma narração que diz “uma jovem inocente, forçada a experimentar prazeres proibidos... como nunca visto antes.” Nas cenas presentes tanto na série quanto no vídeo divulgado pela emissora, umas das freiras diz que a estudante seria punida e ordena que levem a jovem para a “sala de punição”.

**Figura 18** - Fotograma de A Devassa da Estudante

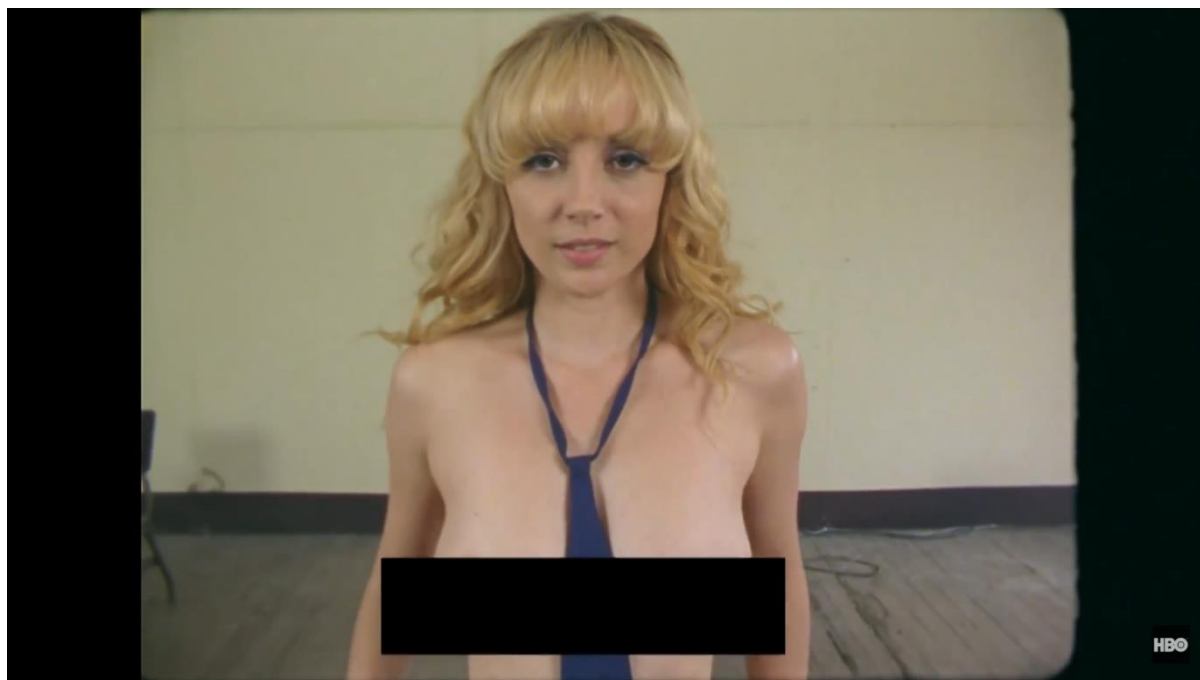


Fonte: HBOMAX

---

<sup>151</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QxJGcZYGkI>. Acesso em 08 nov. 2021.

**Figura 19** - Fotograma de *A Devassa da Estudante*



Fonte: HBOMAX

A partir das cenas apresentadas e do parecer de Vicente, que diz que o filme contém cenas de nudez e violência, podemos classificar *A Devassa da Estudante* como uma pornochanchada que, segundo Nuno César Abreu, “[...] abriga os filmes produzidos na década de 1970 que apontavam para a exploração do erotismo, um certo questionamento dos costumes na esfera da sexualidade e a incorporação de novas tendências de comportamento”<sup>152</sup>. Mais do que isso, a série está fazendo referência, ao inserir esse metatexto, ao que as autoras Laura Cánepa<sup>153</sup> e Caroline Gomes Leme<sup>154</sup> apontam como filmes de exploração, ou *exploitation*, produções que exploram os corpos femininos. Segundo Cánepa,

O termo, adotado do inglês *exploitation*, foi derivado das práticas publicitárias e chamarizes usadas em cartazes, anúncios de jornais e *trailers*, para suprir, em produções baratas realizadas desde as primeiras décadas do século XX, a falta de estrelas e astros famosos ou o reconhecimento como produtos de grandes estúdios.<sup>155</sup>

Caroline Gomes Leme chama atenção não só para o *exploitation*, mas também para os chamados filmes *sexploitation*, que durante a década de 1970 encontraram seu ápice. De início,

<sup>152</sup> ABREU, 2006, p. 142.

<sup>153</sup> CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. *E-Compós* (Brasília), v. 12, p. 4, 2009.

<sup>154</sup> LEME, 2013, p. 17.

<sup>155</sup> CÁNEPA, 2009, p. 1.

tratavam-se, sobretudo, de comédias, mas depois se materializaram também em filmes de horror e violência, cujas mulheres eram as vítimas. Para a autora:

Os corpos femininos têm sido no cinema os principais invólucros e veículos das intensas sensações transmitidas por gêneros cinematográficos marcados pelo ‘excesso’ – notadamente a pornografia, o horror e o melodrama. Em tais gêneros, como explica Linda Williams (1999), o excesso é marcado visualmente, na imagem dos corpos convulsos pela violenta emoção de prazer sexual, de terror ou de sofrimento, e também auditivamente, exprimindo-se não na forma de articulações codificadas de linguagem, mas em inarticulados gritos, gemidos, choros e soluços, de prazer, de medo e de dor. A pornografia, o horror e o melodrama compartilham não só a exibição dos ‘excessos’, mas o objetivo de mobilizar sensações corporais no espectador, que de certo modo mimetiza as intensas sensações dos corpos espetacularizados na tela. E as mulheres têm, tradicionalmente, figurado como a encarnação primária dessas sensações.<sup>156</sup>

Apesar das poucas cenas do filme, sabemos que o corpo da estudante interpretada pela personagem Dora é explorado ao máximo, aliás, essa exploração do corpo feminino ocorre na série como um todo. Em diversos momentos *Magnífica 70* apresenta suas personagens femininas nuas em cena, tendo relações sexuais ou não (algo até característico em produções da HBO, vide outros produtos da emissora como *Game of Thrones*). A escolha por mostrar o corpo feminino explicitamente recria a atmosfera dos próprios filmes da pornochanchada, que tinham nessa estratégia um de seus principais chamarizes. Portanto, podemos dizer que *Magnífica 70* utiliza, paralelamente, estratégias cinematográficas semelhantes ao do universo da Boca, que busca homenagear.

Além do gênero *exploitation*, podemos analisar a produção da Magnífica Cinematográfica sob a perspectiva do gênero *woman in prison*, tido como um subgênero do *sexploitation*, que Cánepa classifica como “histórias sórdidas passadas em presídios ou internatos femininos”<sup>157</sup>, gêneros que integravam o vasto campo de produção da Boca do Lixo. Vários filmes da época recorreram a enredos parecidos, que mobilizavam esse tipo de fetiche, como *Presídio de mulheres violentadas* (Antônio Polo Galante, 1976) e *Escola penal de meninas violentadas* (Antônio Meliande, 1977). Na série se propõe um paralelo entre esses espaços de detenção e de repressão (no caso do filme da Magnífica, um internato) e o fechamento promovido pela ditadura militar. Isso pode ser percebido, por exemplo, num diálogo no primeiro episódio, citado anteriormente, mas que convém repetir pois ao mesmo em que tempo critica a censura, alude ao gênero fílmico citado:

Dora: Mas por que aquela mulher fica falando de quartel?

Manolo: Sua tonta, algum demente fez aquela idiota achar que a escola de meninas é um quartel.

<sup>156</sup>LEME, 2013, p. 17.

<sup>157</sup>CÁNEPA, 2009, p. 4.

Dora: Mas a escola não é um quartel!

Manolo: Mas algum censor filho da puta decidiu que é.

O personagem Vicente vetou o filme porque a personagem principal o fazia lembrar de sua falecida cunhada, a menina Ângela, que tentou seduzi-lo em diversas ocasiões, ambas loiras, jovens e estudantes, que sentiam prazer em seduzir. No enredo, as duas personagens femininas, a da série e a do filme, são apresentadas como provocadoras do desejo masculino, já que seduziriam Vicente, aparentemente, contra sua vontade. As cenas em *flashbacks*, exibidas em preto e branco, em oposição a filmagem colorida do filme, distinguindo as temporalidades apresentadas, de Vicente se recordando de Ângela a mostram em posições semelhantes às da estudante do filme (figuras 20 e 21). Novamente temos a exploração de corpos femininos na tela de *Magnífica 70*, pouco importando que as personagens seriam, em tese, menores de idade. É interessante notar, assim, que a série opta por dialogar muito mais com os códigos morais e comportamentais do cinema da Boca do que com as pautas de gênero contemporâneas, que questionam, por exemplo, a objetificação do corpo feminino e a projeção do desejo masculino que atribuí à mulher o elemento catalizador de suas vontades (o que, muitas vezes, é utilizado para justificar abusos e violações).

**Figura 20** - Fotograma de Ângela se despindo



Fonte: HBOMAX

**Figura 21** - Fotograma de Ângela despida como a Estudante do filme



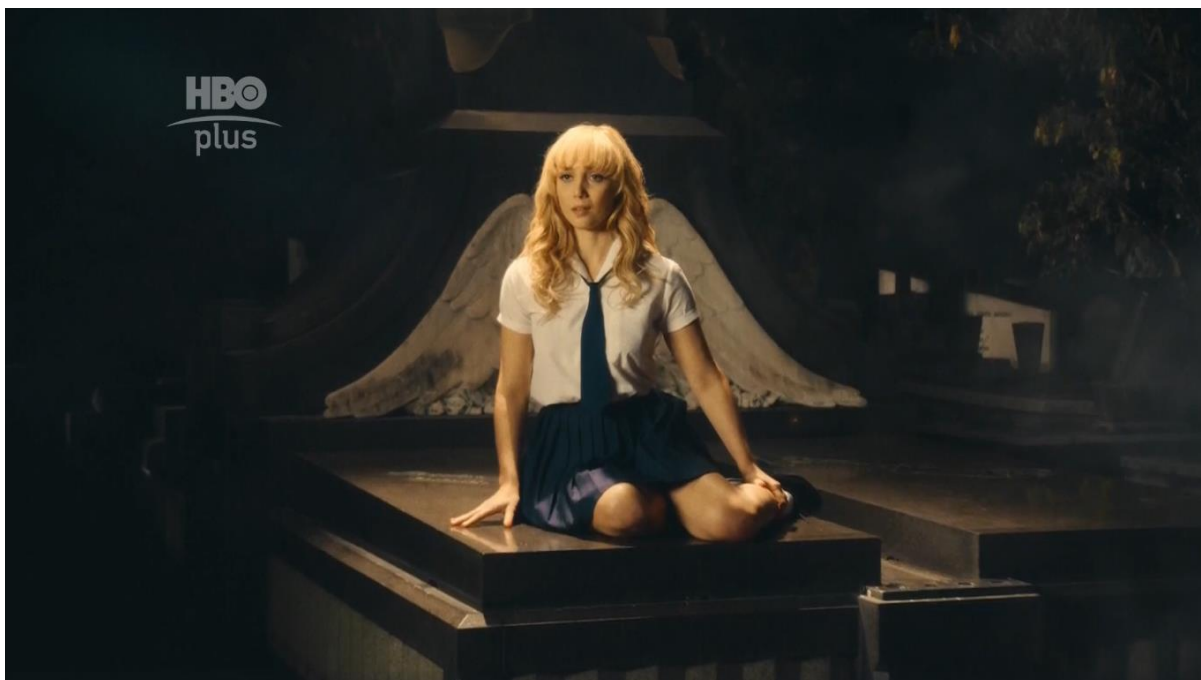
**Fonte:** HBOMAX

Apesar de o espectador saber pouco sobre o enredo do filme, somos informados que o ele é vetado por Vicente que, por sua vez, ajuda a produtora a regravar um final alternativo que faria com que fosse aprovado pela censura. Vale lembrar, como foi analisado no capítulo anterior, que essa escolha de roteiro delega às razões pessoais – e não às políticas de Estado – os critérios estabelecidos por esse órgão da ditadura, despolitizando o passado em detrimento de uma abordagem focada na vida privada. Para esse final alternativo, Vicente comparece ao cemitério junto com a equipe de gravação e é ele quem dita como a cena deve ser gravada, pois, segundo Manolo, ele é o roteirista e deveria dirigir a cena. Vicente, então, sugere que Dora fique sob um túmulo, quase como um fantasma, um espírito arrependido de seus pecados ou como um anjo (figura 22), e que a câmera deve capturá-la em plano aberto, aproximando-se de seu rosto enquanto a atriz entoava um monólogo (figura 23). A respeito de *A Devassa da Estudante* e da cena final gravada em um cemitério, Marina Soler Jorge aponta que:

[...] é sugerida a convivência entre um cinema erótico mais convencional, baseado na exploração do corpo feminino em situação de confinamento e punição – representado por *A devassa da estudante*, na qual uma colegial é objeto de sadismo das freiras – com o terror de José Mojica Marins, que está filmando no cemitério no mesmo momento em que Vicente aparece por lá.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> JORGE, Marina Soler. Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo. In: Abreu, N. C.; Suppia, A.; Freire, M.. (Org.). **Golpe de Vista** - Cinema e Ditadura Militar na América do Sul. 1ed.São Paulo: Alameda, 2018, v. 1, p. 363.

**Figura 22** -Fotograma do novo final de *A Devassa da Estudante*



Fonte: HBOMAX

**Figura 23** - Movimento de câmera aproximando-se de Dora na gravação de *A Devassa da Estudante*



Fonte: HBOMAX

A cena final, escrita por Vicente, pode ser lida a partir do que Nuno César Abreu aponta como parte das “práticas de produção” da Boca do Lixo frente os limites da censura, pois era

preciso uma certa criatividade para “contornar os cortes”<sup>159</sup>. O monólogo da personagem interpretada por Dora reproduz as seguintes palavras:

Quando viva, pequei. Me deitei com homens e mulheres, usei meu corpo pra sobreviver e tive orgulho disso. Errei, admito. Aprendi e ensino. Todos erram um dia, por descuido, inocência ou maldade. Assumo meus erros e passarei a eternidade convivendo com eles. E ao fazer isso, conservo algo que me faz recordar de ti.

O monólogo final da estudante revela a redenção de seus pecados, quase como um pedido de perdão por tudo aquilo que fez em vida, e que não deveria ter feito. Essa redenção de personagens é uma característica dos filmes da Boca do Lixo, que trazem personagens arrependidos de tudo aquilo que foi exposto ao longo da trama, o que faz com que se crie uma relação entre a manifestação e a contenção do desejo, entre a defesa e a condenação da promiscuidade. Portanto, podemos dizer que prevalece, muitas vezes, um final moralizador, como ocorre no filme que está sendo feito dentro da série. Esse final é escrito e descrito como um final “alternativo” para passar pela censura, uma vez que a estudante se arrepende por ter transgredido a moral (deitou-se com homens e mulheres) e será punida, tendo que conviver com os pecados e a culpa por toda a eternidade. A série trata, porém, com certa ironia esse mecanismo narrativo característico do cinema da Boca.

Além disso, essa alteração da cena final em busca de uma redenção da personagem, fazendo com que o filme fosse aprovado pela censura, pode ser também uma referência a problemas reais enfrentados por diretores da Boca, como ocorreu com José Mojica Marins em seu filme *Esta noite encarnarei em teu cadáver* (1966), afinal, quando a cena de *A Devassa da Estudante* vai ser gravada é mostrado ao espectador um Zé do Caixão gravando no mesmo cemitério, como mostrado anteriormente na página 35 (figura3). A mudança da cena final do filme de Mojica alterou as falas do personagem Zé do Caixão, mas também redimiu o personagem perante o olhar dos censores que impuseram tal alteração, segundo Inimá Simões, “o Zé do Caixão ateu transforma-se, graças à imposição da censura, num temente a Deus!”<sup>160</sup>. Vale dizer, portanto, que a série *Magnífica 70* resgata e reproduz o mecanismo da redenção a partir da ironia.

Também percebemos, nessa cena, as constantes citações que a série faz à produção cinematográfica da Boca, rendendo-lhe homenagem. Como já foi analisado, ao incorporar os filmes, o universo visual e até as anedotas sobre essas produtoras, *Magnífica 70* cria uma

---

<sup>159</sup> ABREU, 2006, p. 205.

<sup>160</sup> SIMÕES, 1999, p. 87.

cinéfilia em torno desse cinema que atua na chave de dialogar com os fãs ou com aqueles que viveram o período, mobilizando a memória de forma nostálgica.

### 3.2 MINHA CUNHADA É DE MORTE

O segundo filme da Magnífica Cinematográfica que a série apresenta funciona como uma autobiografia de Vicente. O enredo é a história de seu casamento com Isabel, as seduções de Ângela e o autoritarismo de seu sogro. As gravações do filme tomam quase toda a primeira temporada, cujo enredo é marcado por altos e baixos que envolvem desde a morte de atores até a descoberta da verdadeira identidade de Vicente por parte dos membros da produção do filme. O título fica a cargo de Manolo, que procura um título apelativo – característico dos filmes da Boca –, enquanto Larsen exige uma cena de beijo lésbico entre as duas personagens principais do filme, que são irmãs.

*Minha Cunhada é de Morte* começa a ser apresentado ao público já no segundo episódio da série<sup>161</sup>, quando Vicente se torna “oficialmente” – sem que a censura saiba que ele trabalha na Boca do Lixo e sem que os demais personagens da Boca do Lixo saibam que ele é um censor – roteirista e diretor da Magnífica Cinematográfica. O personagem converte-se, assim, numa espécie de agente duplo, conforme discutido no capítulo anterior. O começo do novo roteiro é narrado por Vicente como uma fantasia, enquanto cenas de *flashback* (sempre em preto em branco, estratégia para diferenciar na trama o que é passado e o que é presente) vão aparecendo, mostrando-o em um estabelecimento enquanto a polícia avança sobre a população – numa cena que reforça a repressão da ditadura (figura 24), Vicente é preso e recorre ao seu pai, que por sua vez apela ao General Souto com quem lutou junto na Batalha de Monte Castello<sup>162</sup> antes de seu início de namoro com Isabel. Nessa passagem, *Magnífica 70* novamente procura mostrar os agentes da ditadura atuando de acordo com vínculos pessoais, contrapondo-se à memória positiva do regime como um espaço isento de corrupção e favorecimento ilícito.

*Minha Cunhada é de Morte* conta a história do próprio Vicente, sua trajetória pessoal e como se deu seu relacionamento com Isabel e, posteriormente, as tentativas de Ângela em seduzi-lo. Para o espectador de *Magnífica 70*, constitui-se como uma estratégia para apresentar

<sup>161</sup> *O Roteiro* (2015, 63 min). Direção de Claudio Torres e Carolina Jabor.

<sup>162</sup> A batalha faz parte do cenário da Segunda Guerra Mundial e foi travada entre as tropas aliadas e o Exército Alemão que tentava conter os aliados no norte italiano. Monte Castello marcou a presença da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial. Com essa informação, sabemos que o General é, também, um veterano de guerra e que possuía alguma ligação com Vicente, pois foi o Comandante do pai de Vicente na dita batalha.

uma espécie de “ponto de origem” que explicaria a dualidade presente nas ações do protagonista. De acordo com a narração à qual o espectador tem acesso:

Há muito tempo atrás, num reino governado por um terrível tirano, um simples ferreiro vivia alheio a luta do povo por liberdade, até que um dia... Aprisionado por engano nos porões do reino, o ferreiro apelou para o seu pai que tinha servido com o Rei nas guerras da fronteira do norte. O Rei acreditando na índole do filho de um companheiro de armas, libertou o ferreiro e convidou pai e filho para um banquete no castelo. O rei tinha segundas intenções. Para o ferreiro, o castelo era opressor, mas ali, tão incomodada quanto ele, existia um ponto de luz e um ponto de trevas. O ferreiro foi ferido em uma região que não conhecia em sua própria alma. Não era amor, não era ódio, era o chamado para o proibido, para o impossível, para aquilo que não pode acontecer.

**Figura 24** - Fotograma de Magnífica 70, utilizando recurso de *flashback* para mostrar uma repressão policial



Fonte: HBOMAX

Quando a narração de Vicente, recorrendo a técnica de voz *over* enquanto as imagens em *flashback* são exibidas, menciona o tirano, é o General Souto quem aparece na tela, evidenciando a ideia de que o General seria a personificação do autoritarismo da ditadura e da repressão. Dessa forma, a série utiliza a alegoria como recurso para condensar em um só personagem a representação da ditadura. Isso faz com que o regime seja mostrado de modo superficial, sem qualquer divisão interna ou periodização. O General Souto – ou a ditadura – é o grande vilão e todos os outros personagens ligados a ele agem em decorrência de suas ações e de seu sadismo. Na narração, Isabel é apresentada como “incomodada com a opressão” que

a casa do General oferecia, um “ponto de luz”, segundo a narração apresenta, enquanto Ângela seria um contraponto, um “ponto de trevas”, em uma tentativa de colocar as irmãs como completamente opostas, uma como a representação da bondade e outra como a representação da maldade. Isabel enquanto esposa de Vicente seria a representação da mulher “recatada e do lar”, enquanto sua irmã, seria uma jovem que busca, a todo custo, seduzir os homens ao seu redor.

Ângela e Isabel são as personagens centrais de *Minha Cunhada é de Morte*. Elas são apresentadas de modo semelhante tanto nos relatos que a série faz em *flashback* relativos às lembranças de Vicente como no modo como ele as coloca em cena em sua própria cinebiografia. Ângela, a irmã mais nova, será apresentada como a ninfeta, a jovem sedutora que faz tudo para conseguir o que quer – o sexo. Já Isabel será apresentada como frígida, fria, alguém com inveja de sua irmã. Ângela, loira, jovem, estudante, age como uma menina indefesa para conquistar os homens; enquanto Isabel, mais velha, de cabelos escuros, é colocada como alguém distante da família e do próprio marido, como uma triste dona de casa. As duas irmãs funcionam como antagonistas e personificam dois modos de representação do feminino que oscilam entre a mulher depravada e a santa.

Ambos os modos de representação têm como objetivo o prazer daquele que consome o filme. Para os autores Lucas Sant’Ana Nunes e Renata Aparecida Frigeri, a maioria do público das pornochanchadas eram homens “em busca de cenas de sexo e nudez”<sup>163</sup>, amparados por Kessler, os autores expõem também que esse gênero fílmico exibia “[...] tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas”<sup>164</sup>. Além disso, devemos levar em consideração que a maioria dos diretores e produtores desse cinema da Boca que a série busca representar eram homens – assim como em *Magnífica 70*: Manolo, Vicente, Larsen – acarretando uma visão carregada de estereótipos. A mulher santa, “bela, recatada e do lar”, é exibida de tal forma como se o que lhe faltasse fosse justamente o sexo, sendo sua vida sexual um problema a ser resolvido. Enquanto a mulher depravada, representada tanto por Ângela quanto por Dora, pode ser lida como uma mulher independente, que exerce sua liberdade sexual, mas que serve como objeto de prazer para o público majoritariamente masculino.

---

<sup>163</sup> NUNES, Lucas Sant’Ana; FRIGERI, Renata Aparecida. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em *A dama da zona*. IN: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 247.

<sup>164</sup> NUNES; FRIGERI, 2016 *apud* KESSLER, Cristina. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v.2, n .22, p.14-20, 2009.

A produção de *Minha Cunhada é de Morte*, que dura quase toda a primeira temporada, entre o início das gravações e o lançamento do filme, irá revelar segredos de Vicente e da família de Isabel. Dessa forma, o filme inserido na série funciona como elemento narrativo que indica ao espectador aspectos da biografia de Vicente que são importantes para a compreensão do arco narrativo. Ao longo das gravações, os atores da *Magnífica* indagam o protagonista sobre porque a ninfeta é tão má, qual a razão das suas atitudes, mas Vicente não faz ideia do que levava Ângela a ser como era – até o fim da temporada, quando é revelado que a jovem era abusada sexualmente pelo General Souto.

O filme que está sendo feito na produtora conta com um baixo orçamento – pois Larsen roubava os investidores –. Nesse sentido, a forma como ele é realizado serve, mais uma vez, para trazer a tona certas características do cinema da Boca, marcado por certo improviso e criatividade, no imaginário proposto por *Magnífica 70*. Os personagens usam o apartamento de Rosalvo no Rio de Janeiro para gravar, mas por conta do incêndio no imóvel, acabam gravando na casa de Vicente. Lúçifer é um dos atores do filme, interpretando o pai das jovens, contratam uma “mulher qualquer” para o papel da personagem de Isabel – Helena, uma golpista assim como Dora – e pretendem rodar o filme em duas semanas. O esquema de produção do filme seria o esquema da Boca do Lixo, mas revela também uma exploração dos envolvidos e até mesmo um certo despreparo por parte do elenco – Lúçifer, por exemplo, não consegue ler as falas e Helena não tem preparo para estar em frente às câmeras.

Entretanto, o cinema da Boca do Lixo não era um cinema exclusivamente “precário” em termos de orçamento, nem mesmo exclusivamente erótico, como a série optou por encenar, afinal, o cinema produzido ali era diversificado, diferentes filmes, gêneros, diretores, produtoras etc. A respeito disso, autora Carolina Gomes Leme expõe:

A expressão ‘Cinema da Boca do Lixo’ designa antes a origem geográfica de parte da produção cinematográfica brasileira do que um estilo, embora tenha sua imagem veiculada ao cinema erótico que lá predominou em meados dos anos 1970, desembocando em filmes de sexo explícito nos anos 1980.<sup>165</sup>

A exemplo da diversificação do Cinema da Boca e da origem geográfica que Leme trata, podemos citar o filme *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), que faz parte do cinema histórico e foi produzido nesse espaço geográfico, mas não integra o rol de filmes eróticos constantemente atribuídos à Boca e reforçados pelas escolhas fílmicas de *Magnífica 70*. O cinema da Boca que é apresentado ao espectador da série é um cinema erótico, mesmo

---

<sup>165</sup> LEME, Caroline Gomes. Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958 -1981). São Paulo: Alameda, 2019, p. 84.

quando busca fazer referências a outros gêneros fílmicos que não a pornochanchada, ainda assim o erotismo permanece como figura central.

Considerando a constante homenagem que *Magnífica 70* faz ao cinema da Boca do Lixo, a série opta por citar análises que o consideram mais do que um mero produto popular, atribuindo-lhe “qualidade cinematográfica”. Por ser o primeiro roteiro de Vicente, o censor-diretor acaba por inserir “diálogos inteligentes”, com falas de maior complexidade. Segundo Nuno César Abreu, produzia-se certa discrepância entre esse tipo de diálogo mais refinado e os aspectos ligados a uma estética do “tosco”, como o baixo orçamento, o despreparo de atores etc. Outro ponto interessante da série que tenta integrar Vicente aos diretores da Boca é quando, no nono episódio da primeira temporada<sup>166</sup> o censor-diretor insiste para que seja inserida uma música no filme; mas não uma música qualquer, e sim uma música clássica. Nuno César Abreu ressalta que:

Em vários filmes, como os de Jean Garret, entre vários exemplos, a trilha sonora evidencia a intenção de embalar o produto com valores culturais. A utilização de recortes clichês de música erudita, como trechos de Rachmaninov e Brahms, ou Mozart e Chopin, pode ser sofisticada, mas aponta mais para uma forma de respeito à cultura de tradição, para a fetichização dessa cultura por esses realizadores. A intenção de tornar o filme mais ‘culto’, visando seduzir segmentos mais exigentes do público, não o descolava de sua origem: era um filme da Boca do Lixo, dirigido ao consumidor habitual, o mesmo que consumia o *kitsch*, o brega, o cafona.<sup>167</sup>

Apesar desse preparo do personagem Vicente (que aparenta ser alguém culto comparado aos demais personagens da *Magnífica*), os demais diretores da produtora pertencem a classes sociais mais baixas. Segundo Marina Soler Jorge, amparada pelos estudos de Nuno César Abreu, muitos dos trabalhadores do cinema da Boca não possuíam formação técnica, pois o mais importante “era a capacidade do indivíduo de resolver problemas práticos, tendo em vista que a estética e o estilo não eram as preocupações principais dos produtores da Boca”<sup>168</sup>, o que Abreu define como “feitos pela vida, formados pela técnica”<sup>169</sup>

A respeito das representações de *Minha Cunhada é de Morte*, Marina Soler Jorge aponta que a série *Magnífica 70* procura colocar em cena essa diversidade da Boca do Lixo que fazia com que algumas produções não abdicassem de um valor estético apesar da precariedade e da tentativa de atrair popularidade:

O próprio filme que Vicente faz, *Minha cunhada é de morte*, poderia ser considerado uma “pornochanchada” de arte, dada suas opções estéticas não-convencionais e a influência da montagem “eisenteiniana”. Vicente escolhe

<sup>166</sup> *Música* (2015, 48 min). Direção de Claudio Torres.

<sup>167</sup> ABREU, 2006, p. 147-148.

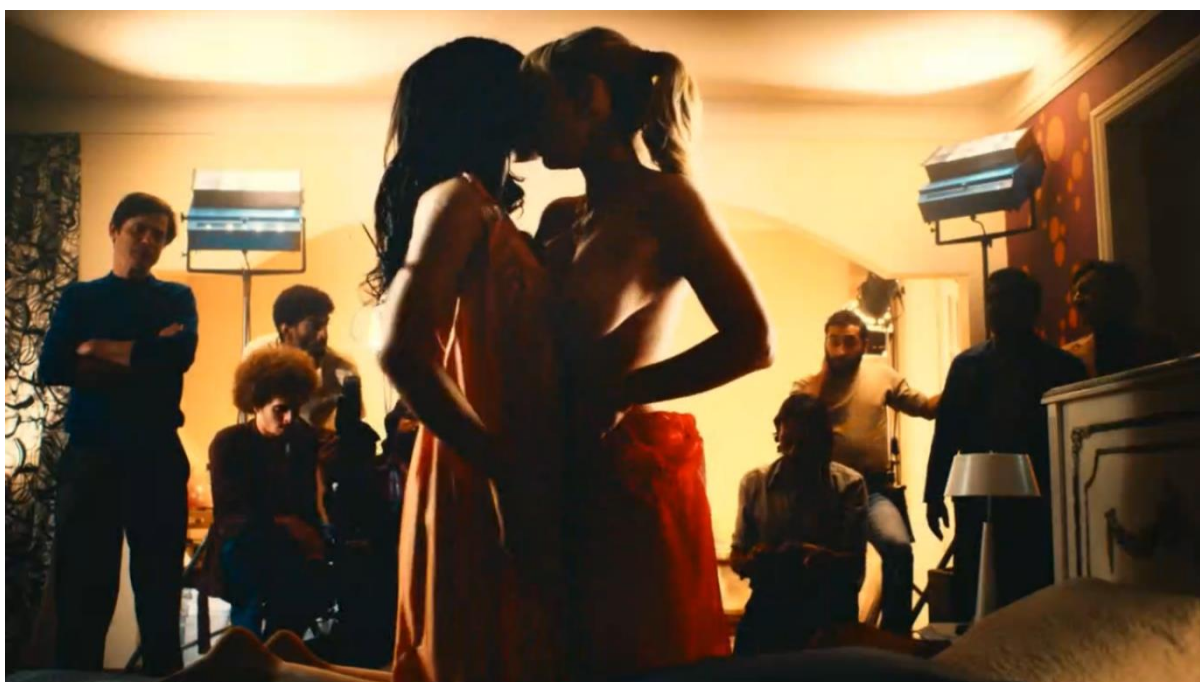
<sup>168</sup> JORGE, 2018, p. 365.

<sup>169</sup> ABREU, 2006, p. 54.

filmar o protagonista de seu filme, o personagem do contador, sempre de costas, no escuro ou fora de foco, de modo a conferir-lhe falta de personalidade. Seu montador acha tudo “uma merda” e diagnostica o problema: parece filme francês.<sup>170</sup>

O filme também reforça a questão da exploração do corpo feminino e do sexo como atrativo para o público. Como exemplo é possível citar uma discussão entre Vicente e Manolo sobre uma cena do filme em que o personagem do contador, interpretado por Flint, iria “brochar” na sua noite de núpcias por se sentir culpado pela morte de sua cunhada, mas Manolo afirma que o personagem não vai brochar e que “o que lota cinema é a sacanagem, e a brochada é a não-sacanagem”. Além disso, a insistência de Larsen com o beijo entre as personagens de Dora e Helena fica ainda maior, chegando ao ponto de exigir que as atrizes fiquem nuas enquanto se beijam (figura 25).

**Figura 25** - Fotograma mostrando o beijo lésbico exigido por Larsen em *Minha Cunhada é de Morte*



Fonte: HBOMAX

A denominação escolhida para o filme de Vicente faz referência à ironia presente nos títulos da pornochanchada, que, como coloca Abreu “servia-se, basicamente, de um erotismo implícito na exibição da nudez feminina e na insinuação de sexo, de títulos com duplo sentido – que ofereciam mais do que tinham para dar [...]”<sup>171</sup>. O “é de morte” consegue mesclar o

<sup>170</sup> JORGE, 2018, p. 363.

<sup>171</sup> ABREU, 2006, p. 143.

elemento erótico com a comédia e o drama. Marina Soler Jorge debate tanto a escolha do título como a maneira como a série explora os procedimentos de produção da Boca do Lixo através das produções da Magnífica Cinematográfica:

A começar pelo título escolhido pelo produtor George Larsen para o filme de Vicente: *Minha cunhada é de morte*. Um nome claramente absurdo para um “pornô-drama de arte” que trata de abuso sexual de menores, traição em família, culpa, e que tem um final trágico (a cunhada é estuprada por uma série de bandidos e o protagonista se suicida). Esse aspecto da produção da Boca é comentado pela bibliografia especializada, ou seja, o fato de que muitos filmes tinham títulos que nada tinham a ver com o enredo e nem com a quantidade de imagens de sexo que ofereciam. Na série da HBO, os filmes produzidos pela Magnífica tem uma marca registrada: sempre há um beijo lésbico. De modo que Vicente, a contragosto, é obrigado por George Larsen a inserir uma cena das duas personagens femininas de *Minha cunhada é de morte*, que vêm a ser irmãs, beijando-se fogosamente. Larsen, inclusive, representa na série o que há de mais tosco dentro do sistema de produção na Boca do Lixo, ameaçando comprar e inserir cenas de pornografia norte-americana, que nada teriam a ver com o enredo de Minha Cunhada, caso o filme não fosse finalizado rapidamente. Outra solução esdrúxula que ele apresenta, na pressa de terminar o filme para fugir com o dinheiro dos investidores, é eliminar todas as cenas da personagem da cunhada ninfeta—justamente a personagem feminina principal. Ainda que o filme não “faça sentido” desse jeito, como mesmo o ex-caminhoneiro Manolo percebe, iria encher as salas de cinema de “punheteiros”. Para finalizar os exemplos de soluções toscas que *Magnífica 70* apresenta como razoavelmente rotineiras dentro da Boca do Lixo, de modo a explorar a precariedade do sistema de produção, temos, durante a montagem de *Minha cunhada é de morte*, a inserção de closes do ator principal, Flint Eastwood, com chapéu de cowbói. Quando Vicente confronta o montador Jorginho sobre essa inserção, o mesmo justifica-se dizendo que Vicente não havia filmado nenhum close de Flint que não estivesse escuro ou embaçado demais para ser usado no filme.<sup>172</sup>

O filme, que seria uma cinebiografia de Vicente, uma espécie melodrama narrando a história de um contador seduzido pela cunhada que morre inesperadamente, acaba por se tornar uma homenagem à Ângela ao mostrar que a menina era abusada pelo pai. Como já foi abordado, a personagem encontra, portanto, uma espécie de redenção. O filme é também a libertação pessoal de Isabel em relação ao ódio que sentia pela irmã e às opressões de seu pai. Assim como no filme, a série aparenta a todo momento buscar justificativas para quaisquer “desvios” de conduta, “desvios” de uma moral socialmente aceita: Ângela seduzia Vicente pois era abusada pelo pai, que por sua vez abusava da menina pois ela não era sua filha legítima.

### 3.3 UM AMOR NO PARAGUAI

<sup>172</sup> JORGE, Marina Soler. *Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo*. In: Abreu, N. C.; Suppia, A.; Freire, M.. (Org.). *Golpe de Vista - Cinema e Ditadura Militar na América do Sul*. 1ed.São Paulo: Alameda, 2018, v. 1, p.364-365.

Outro filme que é produzido, na série, pela equipe de *Magnífica* é um musical em homenagem a Duque de Caxias, idealizado por Rosalvo, que há muito tempo tentava convencer a produtora cinematográfica a levá-lo a cabo. O filme só sai do papel pois, ao final da primeira temporada, a Dra. Sueli obriga Vicente a produzir um filme em um esquema de corrupção envolvendo a Embrafilme. Nesse sentido, podemos ver que a série comete uma imprecisão histórica ao colocar a Embrafilme e a Censura Federal sob a mesma ingerência. Entretanto, diferentemente do que a série exhibe, trata-se de órgãos separados que agiam de maneira distinta, sem uma interligação, como a série propõe. Assim, a narrativa de corrupção envolvendo a empresa estatal e a censura pode ser lida como uma escolha política de *Magnífica 70* que desvaloriza a importante atuação da Embrafilme como um órgão complexo, que embora estivesse submetido ao governo federal manteve certa autonomia durante os anos de ditadura.

O filme sobre Duque de Caxias é gravado em algum momento entre os acontecimentos do final da primeira temporada (1973) e o início da segunda temporada (1975), portanto, o que é exibido sobre o filme e as gravações ficam a cargo de *flashbacks* esporádicos em alguns episódios da segunda temporada. O filme que seria uma referência aos filmes históricos que foram realizados pelos nomes ligados à cena da Boca do Lixo, como *Independência ou Morte* (1972). No entanto, se a ficção histórica da “vida real”, a cargo da Cinedistri, elaborou uma versão sobre a independência que não se afastava aquela desejada pelos militares durante o sesquicentenário, a ficção histórica de *Magnífica 70* sobre Duque de Caxias contou com uma versão que fazia uma crítica ao próprio Exército brasileiro desenvolvida por Vicente. Isso levaria à censura do filme e à sua modificação por Dra. Sueli e Orestes, que fez com que voltasse a ser um musical.

Sueli: Você retrata o exército brasileiro como um bando de assassinos desclassificados.

Vicente: A senhora está exagerando!

Orestes: Exagero é a cena dos três soldados violentando a índia paraguaia e obrigando o pai a assistir, depois violentam o pai e...

Vicente: Eu só retratei o horror de uma guerra.

Sueli: Estamos em um regime militar. Militares não gostam que critiquem suas guerras.

Vicente: A senhora não pode proibir o meu filme.

Sueli: Claro que não. A gente precisa mostrar alguma coisa pra Embrafilme. O filme vai voltar a ser uma comédia musical ufanista.

Vicente: Eu não vou mexer em nenhum fotograma dele.

Sueli: Claro que não, Vicente.

Orestes: Quem vai mexer sou eu.

No fim, o filme volta a ser uma comédia que exalta não só o Patrono do Exército brasileiro, mas como os militares e a Guerra do Paraguai, mas que ainda retrataria uma guerra, com canhões e mortes (figuras 26 e 27).

**Figura 26** - Fotograma de *Magnífica 70*, utilizando o recurso de *flashback* ao mostrar gravação de *Um Amor No Paraguai*



Fonte: HBOMAX

**Figura 27** - Fotograma de *Magnífica 70*, utilizando o recurso de *flashback* ao mostrar gravação de *Um Amor No Paraguai*



Fonte: HBOMAX

O filme que está sendo feito na *Magnífica* conta com o investimento da Embrafilme na produção, assim como de El Tio, um traficante paraguaio cujo neto é filho de Manolo e foi até a *Magnífica*, juntamente com Dario, para tornar-se investidor e produtor de cinema. Nesse sentido, o filme que seria então uma homenagem ao Exército Brasileiro pode ser visto pelo espectador da série como algo repleto de corrupção e desvio de dinheiro, quase como uma tentativa de associar tais práticas envolvendo o próprio filme com aquilo que ele estaria homenageando. Essa homenagem fica evidente na cena final (figura 28), com o seguinte diálogo:

Rosalvo: O Brasil sabe recompensar seus heróis. Viva o Exército Brasileiro!  
 Soldados: Viva o Brasil!  
 Soldados: Brasileiros paraguaios, vencedores e balaios. Irmãos de sangue e de história, na derrota e na vitória. Brasileiros paraguaios, a linda história de um país é uma glória. Brasileiros paraguaios, a linda história de um país é uma glória. É Duque! É Duque! É Duque de Caxias!

**Figura 28** - Fotograma de *Magnífica 70*, utilizando o recurso de *flashback* ao mostrar gravação de *Um Amor No Paraguai*



Fonte: HBOMAX

A série buscou inserir uma certa “variedade” cinematográfica existente na *Boca do Lixo*, incluindo o cinema histórico que integrou seu espaço. Enquanto o cinema histórico buscou retomar acontecimentos importantes da história brasileira, esse tipo de cinema em *Magnífica 70* aparece justamente para rememorar o passado cinematográfico nacional, se distanciando de um drama e se voltando para a comédia musical como as *chanchadas*. A

respeito do cinema histórico expressado, principalmente, no filme *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), é importante ressaltar a discussão feita pelo pesquisador Ignacio Del Valle Dávila:

No momento em que o Cinema Novo terminava de se diluir e o modelo de produção da Embrafilme ainda não se consolidava, *Independência ou morte* concedia o caráter de filme pioneiro que desbravava a trilha das superproduções históricas brasileiras... trilha que poucos cineastas arriscariam percorrer, pois embora o filme histórico tenha tido um auge nos anos 1970, seus pressupostos são, em geral, distantes do orçamento e do ufanismo do filme de Coimbra.<sup>173</sup>

*Um amor no Paraguai* seria então um filme que contaria com o modelo de produção da Embrafilme, com o apoio financeiro, ultrapassando os limites do “baixo orçamento” típicos dos filmes da Boca. Essa parceria, que nada mais era do que um esquema de corrupção, forçaria o discurso ufanista no filme, exaltando o passado ali encenado. Entretanto, para o espectador da série, tal discurso ufanista pode ser visto justamente como uma piada, pois ao transformar os eventos da Guerra do Paraguai em um musical, a série parece debochar desse passado.

### 3.4 A MÁQUINA DO AMOR

*A Máquina do Amor* seria o segundo filme produzido pela Magnífica Cinematográfica utilizando recursos da Embrafilme, no esquema de corrupção orquestrado pela Dra. Sueli e Orestes. O filme seria uma ficção científica<sup>174</sup>, aparentemente uma sugestão de Dra. Sueli<sup>175</sup>. *Magnífica 70* optou por mostrar a relação entre o cinema nacional e o Estado brasileiro sob a ótica da corrupção, um tema recorrente nos protestos que ocorrem nos anos de exibição da série. O financiamento e a distribuição de filmes pelo Estado, via Embrafilme, se trata de uma relação ambígua, que por vezes financiava produções contrárias à ditadura militar e ao governo brasileiro, entretanto, o autor Tunico Amancio afirma que: “Foi a partir do surgimento da

<sup>173</sup> DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil*. In: Eduardo Morettin; Marcos Napolitano. (Org.). *O cinema e as ditaduras militares: contexto, memórias e representações audiovisuais*. 1ed. São Paulo: Intermeios, 2018, v., p. 33-56.

<sup>174</sup> Entre as ficções científicas produzidas no Brasil nos anos 1970, podemos citar, segundo levantamento do autor Alfredo Suppia (2007; 2013): *O anunciador: o homem das tormentas* (Paulo Bastos Martins, 1970); *O homem das estrelas* (Jean-Daniel Pollet; Luís Carlos Barreto, 1971); *O macabro Dr. Scivano* (Raul Calhado; Rosalvo Caçador, 1971); *Quem é Beta?* (Nelson Pereira dos Santos, 1972); *O Signo de Escorpião* (Carlos Coimbra, 1974); *Bonecas Diabólicas* (Flávio Ribeiro Nogueira, 1975) *Excitação* (Jean Garret; Carlos Reichenbach, 1977); *Parada 88: o limite de alerta* (José de Anchieta, 1978). Para o autor (2007) o icônico filme *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) mescla elementos da ficção científica em seu enredo, e apesar de não ser produzido nos anos 1970, vale ser citado pela sua repercussão e por ser um filme da Boca do Lixo. Outro filme que vale ser citado é *Abrigo Nuclear* (Roberto Pires, 1981), que assim como em *A Máquina do Amor*, apresenta uma líder autoritária.

<sup>175</sup> No segundo episódio da segunda temporada (*O Plano de Vicente*, 2016, 50 min), em determinado momento, utilizando o recurso de *flashback*, a série mostra a estreia do filme *Um Amor no Paraguai*, com a presença de Dra. Sueli e Orestes. A censora afirma que irá investir em um novo filme da produtora: “Dei até uma sugestão: ficção científica. Com uma mulher forte, uma líder, no centro da história”, a contragosto de Vicente, que esperava um investimento a curto prazo

Embrafilme que a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado.”<sup>176</sup>. Assim, podemos observar uma tentativa de demonstrar as ações desenvolvidas pela Embrafilme de forma pejorativa, corrupta e passível de manipulações. Vale ressaltar que, segundo os autores Rafael Gavião da Silveira e Francione Oliveira Carvalho, grande parte do cinema da Boca do Lixo, principalmente esse cinema erótico que a série encena, muitas vezes não contavam com financiamento estatal.<sup>177</sup>

Em *Máquina do Amor* Dora interpreta a Cobaia 27 (figura 29), personagem principal do filme que enfrentaria a Máquina, a Grande Líder e o Lacaio, ela se libertaria da coerção exercida pelos três, principalmente pela Grande Líder, que seria inspirada na própria Dra. Sueli e as imposições aos magníficos. Em um dos diálogos do filme, se debate a questão da liberdade, de que a liberdade seria uma escolha, o que pode dizer tanto da condição dos personagens ligados à Magnífica Cinematográfica, que estão subordinados a Dra. Sueli e ao seu esquema corrupto, quanto ao momento de produção da série, em que muito se debateu a respeito do período da ditadura militar, além da própria questão da liberdade, tanto coletiva quanto individual.

Dario: Você fez a Cobaia 27 se deitar com outros homens e com outras mulheres

Máquina: Eu a libertei

Dario: Você a aprisionou em um corpo vazio que só pensa em sexo!

Máquina: Amor é liberdade

Dario: Liberdade é escolha!

Máquina: Os seres humanos estão com defeito, querem amar apenas uma pessoa, por isso são infelizes

Dario: Você nunca mais vai transformar ninguém!

---

<sup>176</sup> AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 181, jul./dez. 2007.

<sup>177</sup> “O fato é que a produção cinematográfica da Boca do Lixo era geralmente feita de forma independente, sem o auxílio do Estado. Dentro da realidade deste cinema marginal, estavam contemplados comerciantes, fazendeiros e pequenos industriais que investiam em produções. Era um mundo de possibilidades com o objetivo de fazer o cinema acontecer.” (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 87)

**Figura 29** - Cobaia 27, interpretada por Dora, no filme *A Máquina do Amor*.



Fonte: HBOMAX

O figurino de *A Máquina do Amor* remete à ficção científica e ao futuro imaginário, com figurinos que abusam das cores prata e roxo, como da Cobaia 27, e o dourado, como no figurino da Grande Líder, algo presente em muitos filmes de ficção científica, não só dos anos 1970<sup>178</sup>, com a ideia do que se pensava que seria o futuro (figuras 30 e 31). Segundo Eduardo H. Diniz, os filmes de ficção científica se popularizam nos anos 1950 graças ao baixo custo das suas produções<sup>179</sup> - elemento fundamental das produções da Magnífica Cinematográfica. O autor ainda complementa que “Nos anos 1970, o futuro no cinema é dominado por viagens espaciais e invasões de extraterrestres, geralmente exibindo Estados totalitários e meio ambiente degradado”<sup>180</sup>, assim como em *A Máquina do Amor*.

<sup>178</sup> Podemos citar alguns filmes que apresentam figurinos com a estética futurista semelhante a apresentada em *Magnífica 70* como, por exemplo, *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), *2001: Uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner – O caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982).

<sup>179</sup> DINIZ, Eduardo Henrique. O cinema e o futuro. *Gv Executivo*, S.L, v. 7, n. 4, p. 70-73, ago. 2008.

<sup>180</sup> DINIZ, 2008, p. 72

**Figura 30** - Fotograma de *Magnífica 70* com a gravação do filme *A Máquina do Amor*, mostrando o personagem de Dario e de Dora



Fonte: HBOMAX

**Figura 31** - Fotograma de *Magnífica 70*, mostrando cena de *A Máquina do Amor* com a Grande Líder, a Máquina e a Cobaia em cena



Fonte: HBOMAX

Além dessa questão do futuro e a ficção, outro elemento marcante dessa produção é, novamente, a exploração do corpo feminino, feito tanto pela produção da série ao explorar

Simone Spoladore dando vida a Dora, quanto pela produção da Magnífica Cinematográfica que explora Dora enquanto um *sexy symbol* que atrai público. Essa exploração da personagem Dora é tão marcante na série que Dra. Sueli exige que Dora seja a estrela de seu filme pois, segundo a censora, Dora é um sucesso de público. A exploração do corpo feminino, como já foi dito, permeia quase todos os episódios da série e seus enredos.

Apesar de tentar mostrar um cinema para além das pornochanchadas, a série ainda passa uma ideia de que todos os filmes da Boca do Lixo eram filmes “de mulher pelada”, ou que continham essa exploração de corpos femininos. Ou seja, apesar de buscar a diversidade existente nas produções da Boca do Lixo, um cinema além do erótico, a série acaba associando e reforçando a ideia de que a Boca era quase um sinônimo da pornochanchada e do erótico, deixando em segundo plano, quase como menos importante ou como filmes “menores” aqueles que não correspondem a esses gêneros, tendo a maioria dos filmes produzidos na série a personagem de Dora como protagonista, como a expoente dessa exploração dos corpos femininos, tanto nesse cinema da Boca quanto na própria produção de *Magnífica 70*.

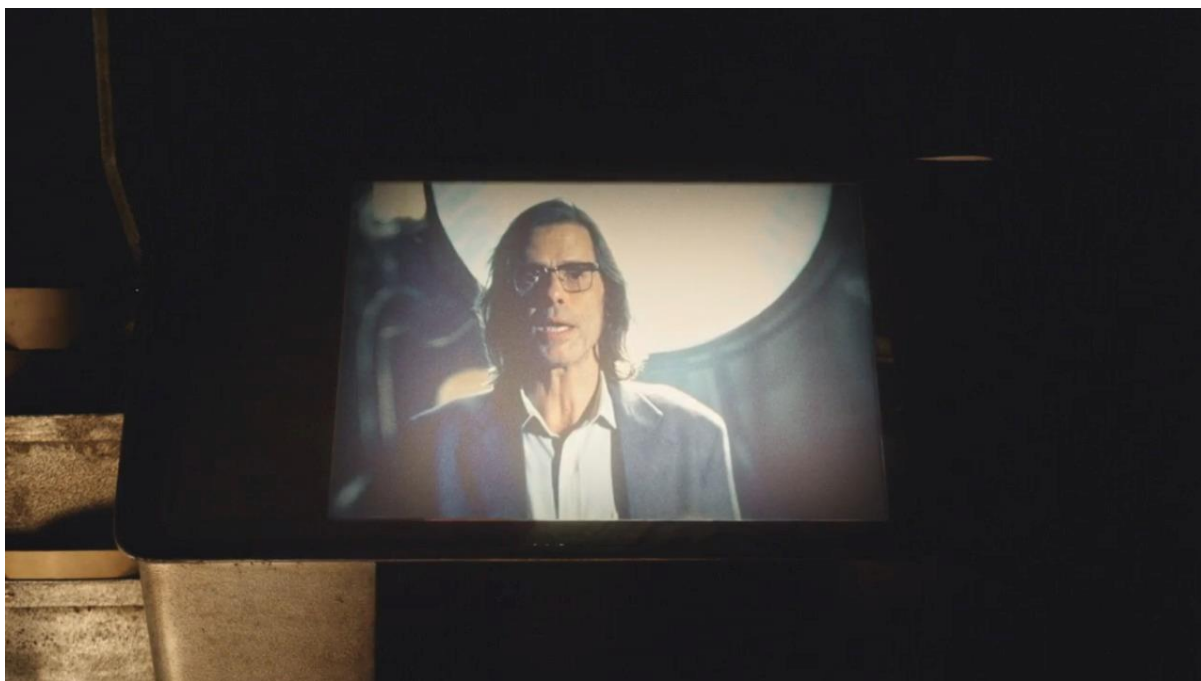
### 3.5 MINUTOS FINAIS

*Minutos Finais* seria, a princípio, um longa-metragem, assim como os demais filmes da produtora. Entretanto, Vicente decide transformá-lo em um curta-metragem, um filme de cerca de 5 minutos de duração, apoiado por Isabel por ser “mais fácil de entrar pro festival [de Cannes], mais fácil de sair do país”. O curta seria uma denúncia do esquema de corrupção de Sueli e Orestes, sendo possível encontrar documentos que os incriminam pelo desvio de dinheiro da Embrafilme. O filme seria uma espécie de arma contra as constantes ameaças de Sueli, pois, segundo Vicente, um “advogado suíço” teria as instruções para extrair as evidências do negativo. *Minutos Finais* é rodado simultaneamente à *A Máquina do Amor*, utilizando a mesma equipe de produção, apesar de nenhum deles saber dessa dupla gravação. O filme é exibido ao contrário, de trás para frente, e contém cenas de Vicente denunciando a arbitrariedade de Dra. Sueli e seu esquema corrupto (figura 32).

*Minutos Finais* pode ser interpretado como uma referência ao cinema político a partir de uma ótica negativa, afinal o que motiva Vicente a produzir um filme político é puramente pessoal: quer ter sucesso internacional com seu filme premiado no Festival de Cinema de Cannes. Ainda que a denúncia do esquema corrupto caracterize *Minutos Finais* como um filme político, Vicente só quer denunciar o esquema por motivos pessoais também: ele próprio faz

parte desse esquema e quer se ver livre da Dra. Sueli e toda a coerção exercida pela personagem ao manter Vicente – e os demais personagens da *Magnífica* – sob chantagem.

**Figura 32:** Fotograma de *Magnífica 70*, com Vicente fazendo a montagem do curta *Minutos Finais*.



Fonte: HBOMAX

A cena acima apresenta um monólogo de Vicente em uma língua incompreensível, pois está ao contrário, mas rodado no sentido correto, revela a denúncia do censor-diretor:

Eu matei George Larsen por ordem da minha chefe Dra. Sueli Ribeiro, ela me usou para montar um esquema de desvio de dinheiro público na Magnífica Cinematográfica. Larsen descobriu e eu o matei. Para ocultar nossos rastros criei a farsa de um grupo comunista, as provas estão nesse filme. Não posso mais viver essa mentira.

Entretanto, a ideia do filme surge quando Vicente, ainda na segunda temporada da série, começa a sofrer distúrbios psicológicos e sofre alucinações com Inácio, o diretor do filme *A Virgem Encarcerada*, que cometeu suicídio após a estreia do seu filme completamente modificado pela censura e por Vicente. É Inácio quem diz a Vicente para “fazer um filme denúncia, pra acabar com a censura no Brasil”, além disso, o falecido diretor instiga o diretor-censor: “Depois, na noite de estreia, você se mata”. É Inácio quem “acompanha” Vicente durante a montagem do filme (figura 33). Portanto, o curta metragem fazia parte de um duplo plano: denunciar a censura e pôr fim a vida de Vicente.

Outro ponto que permite tal interpretação do curta-metragem é a influência que Inácio – o diretor que comete suicídio após as alterações em seu filme – exerce sob Vicente. Inácio pode ser lido como um diretor de um cinema político, engajado, dizendo a Vicente o que fazer, transformando seu filme em uma denúncia contra a censura e o regime militar, porém, ao colocá-lo como uma alucinação, acaba justamente por despolitizar o engajamento do diretor, esvaziando suas motivações políticas. Assim como em diversos outros momentos da série, o político serve como um pano de fundo do pessoal, a vida privada sempre em foco, enquanto a vida política é quase um mero detalhe em meio aos dilemas pessoais dos personagens.

**Figura 33** - Vicente e Inácio realizam a montagem de *Minutos Finais*.



Fonte: HBOMAX

Como já discutido anteriormente, o personagem de Vicente, figura central em *Magnífica 70*, passa a ser retratado como insano por conta de suas alucinações, entretanto, a insanidade parece se tratar apenas de suas alucinações com o General Souto, em uma espécie de flerte com o autoritarismo que seu falecido sogro representava. Ao alucinar com Inácio, aparenta ser um misto de angústia e uma espécie de entrega à arte, ao ato de fazer cinema, em que o personagem está disposto a morrer para entregar um filme de qualidade, de acordo com seus próprios ideias. Inácio pode ser visto também como uma referência a um dos maiores nomes do Cinema Novo e cinema político, o cineasta Glauber Rocha. A escolha de mostrar Inácio como essa referência pode ser, inclusive, uma crítica ao cineasta. No início da série, Inácio prefere a morte a viver com seu filme defendendo o discurso militar, enquanto Glauber

Rocha, no fim de sua vida, faz declarações que defendiam os militares, como uma forma de dizer que Glauber Rocha também estava alucinando. A escolha fílmica de tais referências podem ser interpretada como uma visão negativa tanto do Cinema Novo quanto daqueles ligados ao cinema político no Brasil.

### 3.6. A BOCA DO INFERNO

Este é o último filme da Magnífica Cinematográfica que acompanhamos a sua produção na série<sup>181</sup>, com roteiro de Vicente e direção de Carioca (Leandro Firmino). A produção do filme ocorre na terceira temporada da série, quando Vicente sofre alucinações com o General Souto e se torna cada vez mais autoritário, além de manter relações com um grupo de militares, liderados pelo General Othon Pontes, que são contrários ao Governo Geisel e seu projeto de abertura política “lenta, segura e gradual” da ditadura militar. Vicente convence o grupo a fazer um “filme manifesto”, parte de seu “Projeto Para um Novo Brasil”, que consiste em “reescrever tudo o que já foi escrito. Controlar tudo o que será dito”, afinal, para o censor, “controlar a cultura é fundamental para a continuidade deste regime”, como o próprio Vicente apresenta aos militares, além de apontar as fases do plano, que consiste em duas fases, sendo a primeira utilizar o dinheiro da censura para remontar os filmes nacionais, enquanto a segunda diz respeito a produção de um filme manifesto, um filme ufanista, acompanhada da fase final que lançaria uma bomba na estreia do filme, culpando um grupo comunista. Para Vicente, tudo isso levaria a queda do Governo Geisel.

Logo, a ideia de Vicente, seria novamente de fazer um cinema político recorrendo mais uma vez ao “filme manifesto”, como seria *Minutos Finais* com suas denúncias, entretanto, a série, mais uma vez, coloca o cinema político sob a ótica da alucinação de Vicente, dessa vez alucinando com o falecido General Souto. A escolha de conectar o uso do cinema político com as alucinações do personagem vão, justamente, despolitizar esse cinema político. Se a alucinação com o personagem Inácio Ferraz poderia ser lida como uma referência a Glauber Rocha, a alucinação com o General pode seguir a mesma leitura: Vicente alucinado, estaria indo contra tudo aquilo que criou como diretor de cinema.

---

<sup>181</sup> Ao final do último episódio da série (*O Fim*, 2018, 51 min. Direção de Claudio Torres), é dito que um ano se passou desde os acontecimentos da terceira temporada e nos deparamos com o lançamento de um outro filme, que seria talvez um filme de *western*, a julgar pela cena exibida rapidamente. Porém, não é informado nem mesmo o título do filme, mas entende-se ser uma nova produção da Magnífica Cinematográfica, com a participação de Dora, Manolo, Bianca, Lúcifer, Isabel, Carioca, Wolf e Flint na produção, com um roteiro de Vicente.

Os magníficos são obrigados a fazer o filme de Vicente sob ameaças de prisões por parte do censor, discutindo quanto ao orçamento do filme<sup>182</sup> e o conteúdo, pois Carioca afirma ser um excelente roteiro “com exceção do final que transforma o filme na coisa mais escrota que já foi escrita no mundo”:

Carioca: Vicente quer fazer um filme de direita, colorido, claro, meio Disney.

Manolo: E você, Carioca? Que filme você quer fazer?

Carioca: Esse roteiro é um filme de terror psicológico, escuro e sombrio, paranoico.

Manolo: Um filme da Boca do Lixo.

Para conseguirem fazer “um filme da Boca do Lixo”, Manolo sugere que Carioca grave dois filmes simultaneamente, um *take* para o filme ufanista de Vicente (figura 34) e um *take* para o filme sombrio de Carioca (figura 35). A diferença entre os filmes passa a ser o jogo de luzes, como visto nas imagens abaixo, com luzes claras para o filme de Vicente e luzes escuras para o filme de Carioca. Aqui a produtora retoma o que Vicente fez com Dra. Sueli durante as gravações de *A Máquina do Amor* e *Minutos Finais*, os membros da produtora tiram proveito de uma situação que não escolheram participar e não conseguem se livrar.

O filme “da Boca do Lixo” pode ser interpretado de duas formas: um filme sobre a Boca do Lixo e um filme seguindo o modelo da Boca, título apelativo e baixo orçamento. *Boca do Inferno* é um filme sobre a Boca, exibindo personagens periféricos, a margem da sociedade, um filme *cult*, que se distancia das demais produções da Magnífica. *Boca do Inferno* pode ser interpretado também como uma referência ao filme *cult* de maior sucesso da Boca do Lixo, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), ao tratar dessas pessoas periféricas, usar as luzes vermelhas, ser um filme de experimentação estética produzido na Boca do Lixo, que também vai ser palco de ações em ambos os filmes.

---

<sup>182</sup> A discussão gira em torno da proposta de Vicente, que seria um filme caro e que, segundo o diretor de fotografia Wolff “não cabe na grana”, mas Manolo afirma que “sempre cabe na grana”. Aqui novamente a série retoma o “modelo” Boca do Lixo de fazer filmes com pouco orçamento, entretanto esse modelo e essa “referência” ao cinema da Boca passam despercebidas para o espectador que não conhece os modos de produção da Boca do Lixo.

**Figura 34** - Fotograma de *Magnífica 70* durante a produção de *Boca do Inferno*



Fonte: HBOMAX

**Figura 35** - Fotograma de *Magnífica 70* durante a produção de *Boca do Inferno*



Fonte: HBOMAX

A gravação do filme passa por um grande conflito: tirar Vicente do surto psicótico. Para tanto, Isabel recorre a um terapeuta responsável por conduzir terapias com o uso de LSD<sup>183</sup>, mas que recorre também a uma encenação sobre a infância de Vicente para entender o que causou seus transtornos. Por fim, ao recuperar a sanidade, o censor-diretor não se lembra dos dois últimos meses – todos os acontecimentos referentes a terceira temporada – não compreendendo nem mesmo o roteiro do filme em andamento.

Ao conseguir livrar-se de suas alucinações com o General, Ângela e mesmo Inácio, Vicente transforma o que seria um “filme de direita”, que exaltaria a Pátria e o Exército, em um filme que exalta a arte e a relação da humanidade com a arte. O tal filme de direita teria como cena final o seguinte discurso, entoado por Vicente como se fosse o menino escoteiro e Saulo falando perante os soldados (figura 36):

Não podemos nos enganar, não somos aquelas almas tímidas que esperam o bote como coelhos hipnotizados diante da serpente que vai devorá-los. Nós somos aqueles que preferem reconhecer o perigo a tempo de agir. Não viveremos mais no medo, porque uma força maior estará eternamente aqui para olhar pelo nosso povo, vamos entregar nossos corações e mentes à Pátria Mãe, ela zelara pelo futuro do Brasil.

---

<sup>183</sup> Ainda na primeira temporada, quando Isabel vai para um retiro para tentar engravidar, ela também faz uso do LSD. Na terceira temporada o uso do LSD volta a aparecer nas telas quando Isabel, Marina e o grupo comunista, colocam LSD no chá de esposas e filhas do alto escalão do Exército Brasileiro. Além do alucinógeno, a cocaína usada por Dora e Santos na segunda temporada também integra esse cenário de drogas utilizado para compor os anos 1970 na série, assim como o alto consumo de cigarro, mesmo em ambientes fechados, e o abuso da bebida.

**Figura 36** - Fotograma de *Magnífica 70* na gravação de *A Boca do Inferno* com escoteiro, Saulo e soldados brasileiros



Fonte: HBOMAX

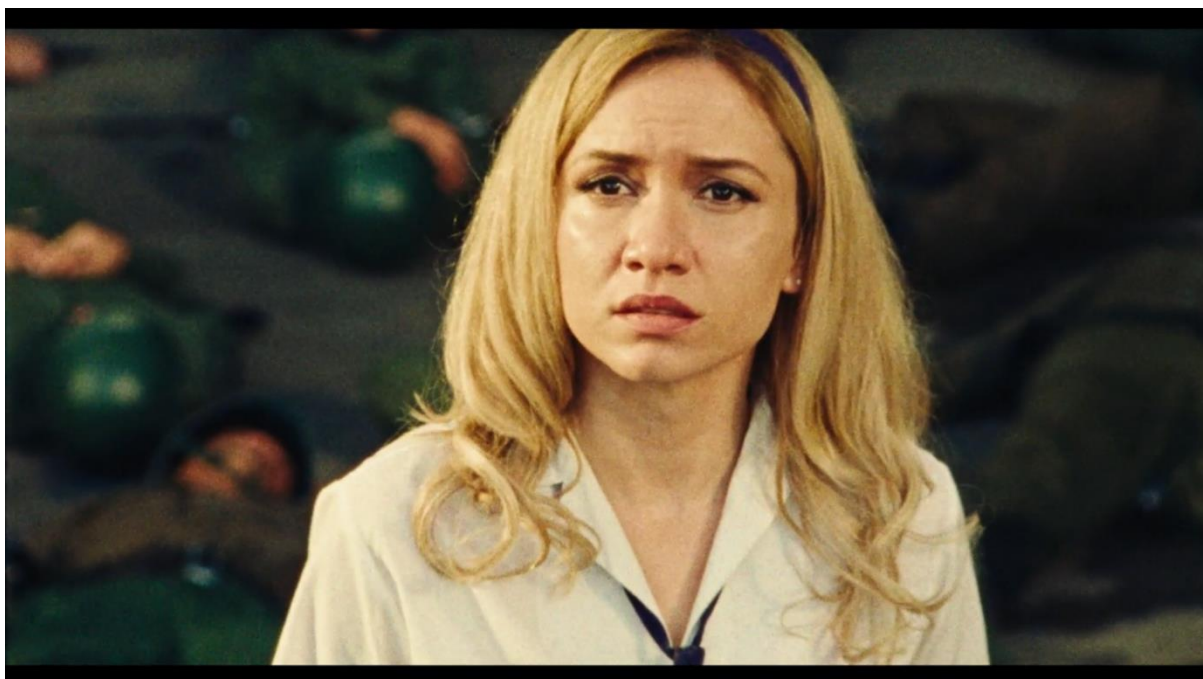
Já o novo final do filme segue por outro caminho. Vemos a câmera focando no personagem de Saulo, abrindo o plano conforme ele anda entre os corpos dos soldados brasileiros (figura 37). Saulo se encaminha até o mastro da bandeira nacional, quando alguém diz “não precisa ser assim”, ele vira e se depara com Bianca, vestida como a Estudante de *A Devassa da Estudante* (figura 38), com quem dialoga:

**Figura 37** - Fotograma de *Magnífica 70* na gravação de *A Boca do Inferno*



Fonte: HBOMAX

**Figura 38** - Bianca como a Estudante para a cena final de *A Boca do Inferno*



Fonte: HBOMAX

Saulo: A humanidade tá morta por causa da minha peça.

Bianca: Não, olha [soldados se levantam]. Matamos no palco para exorcizar nossos demônios, para evitar a guerra, para que filhos não matem seus pais, mulheres não matem maridos, irmão não mate irmão. Para que os desejos

mais sombrios possam vir a luz e libertar nosso espírito. A arte não serve ao demônio, a arte nos faz humanos.

O filme então contaria a história de um engenheiro, interpretado por Saulo, que se envolve com o mundo das artes, sendo convidado a escrever uma peça para o atendente de um bar. Novamente, assim como *Minha Cunhada é de Morte*, *A Boca do Inferno* teria seu enredo baseado na vida de Vicente. O personagem interpretado por Saulo se caracteriza de maneira igual a Vicente, como podemos observar nas imagens anteriores, de terno, gravata, o cabelo alinhado. O filme narraria a trajetória de Vicente enquanto um roteirista e diretor de cinema da Boca do Lixo. Mais que uma homenagem a Boca do Lixo – ou Boca do Inferno, como o próprio filme a chama – a produção seria também uma homenagem a todos que ingressaram nesse mundo dedicados a fazer cinema, a fazer arte e por meio dela buscar modificar a realidade, uma homenagem nostálgica, marcada por projeções do que a Boca foi e poderia ser, mas também do que a arte de fazer cinema pode ser no tempo presente.

Para Herta Franco, a representação da Boca do Lixo feita em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e as pessoas envolvidas nesse espaço é de “[...] que os personagens associados à ‘Boca’ e suas práticas se aproximam do que o imaginário ocidental, através de vários suportes e expressões, tem associado ao submundo.”<sup>184</sup>, ideia que se aplica também ao que *Magnífica 70* escolheu por mostrar dessa Boca: um submundo marcado pelo caos e por todos que o integram.

### 3.7 O FIM DO FILME

Através dos filmes apresentados pela série e analisados ao longo deste capítulo, é possível notarmos que a Boca do Lixo representada e proposta pela série é uma Boca nostálgica pelo cinema dos anos 1970, uma Boca em que o fazer cinema era como uma família, que acolhia todos aqueles que desejassem fazer parte desse espaço. Ao escolher tratar de uma produtora de cinema da Boca do Lixo, *Magnífica 70* optou também por representar, ao seu modo, filmes que dialogam com esse cinema, mas que vão reforçar a nostalgia. Nostalgia pelo que a Boca foi como polo cinematográfico, nostalgia pela Boca como um lugar de liberdade pessoal, criativa e até mesmo sexual.

Mas muito além dessa Boca nostálgica, marcada também pelo uso de cores quentes em sua filmagem na série, o que *Magnífica 70* propõe também é uma Boca esvaziada do sentido político, que usou da guerrilha e do cinema político como um deboche – uma guerrilha fictícia

---

<sup>184</sup> FRANCO, Herta. Cinema, estigmatização territorial e história urbana: “O Bandido da Luz Vermelha” e a Boca do Lixo em São Paulo. **Urbana**: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, v. 9, n. 2, p. 313, 16 ago. 2017.

para cobrir um assassinato, um cinema político permeado de alucinações. Além da Boca, esses diálogos com o cinema refletem e referenciam questões que abrangiam todo o cinema nacional como a censura, a criação da Embrafilme e seus projetos, o Cinema Novo e todo um modo de fazer e consumir cinema nos anos 1970.

Os filmes citados e analisados aqui permitem ao leitor visualizar que com a diversidade de gêneros, *Magnífica 70* buscou mostrar esse cinema da Boca para além da pornochanchada, mas ainda assim sem conseguir se distanciar do gênero que marcou o cinema da Boca, assim como a produção da série não consegue se desvencilhar daquilo que ficou atribuído tanto às pornochanchadas quanto à Boca: a exploração do corpo feminino.

As escolhas filmicas feitas pela equipe de produção de *Magnífica 70* mesclam a nostalgia, em forma de homenagem ao recriar esse espaço geográfico e cinematográfico, e a despolitização, quando aborda questões como a liberdade e os embates entre público e privado, e trazem como produto final uma produção que exhibe uma Boca do Lixo marcada exclusivamente pelo cinema, ignorando a criminalidade e a prostituição, pessoas que faziam de tudo pelos seus filmes mas que ignoravam o contexto político, exceto quando eram pessoalmente atingidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre o Brasil atual que busca representar seu passado não é uma tarefa simples. Qual Brasil atual está representando qual passado? É o Brasil atual que nega a mortalidade causada pela COVID-19, assim como nega os mortos e desaparecidos pela ditadura militar? É o Brasil atual que existe apesar dessa negação? É o passado onde não existia corrupção e os militares nos salvaram da ameaça comunista? É o passado de luta política, luta individual e coletiva para que pudéssemos chegar até aqui, podendo, inclusive, escrever sobre esse passado? Ou é um passado esvaziado da luta política que vai de encontro com o Brasil atual que tenta esvaziar a mesma luta? Por que esvaziar o sentido político do passado? A quem interessa isso?

*Magnífica 70* buscou resgatar um passado diferente do que discursos negacionistas tentavam legitimar, e o fez de maneira a projetar os dilemas, medos e incertezas do presente e do futuro, a “crise da temporalidade”, no passado que encenou. Ao longo dos episódios de *Magnífica* temos toda uma representação dos anos 1970, de roupas e acessórios, ambientes e comportamentos que trazem a nostalgia não só do que foi, mas do que poderia ter sido – os anos 1970 no Brasil poderiam ter sido mais libertos? A Boca do Lixo poderia ter ousado mais pela liberdade? –, mas trouxe também críticas a esse passado com base no que acontecia no tempo presente: críticas à ação dos censores, críticas à própria censura, críticas aos militares – por vezes tratados como quem não é capaz de entender a arte, o cinema, e todas as suas subjetividades.

As produções audiovisuais possuem a capacidade de representar tempos passados a quem não os vivenciou e faz isso utilizando recursos que, por vezes, fazem o espectador se esquecer de que se trata de uma obra atual, ou então utilizando recursos que fazem o espectador desejar retornar àquele período. A nostalgia toma forma e age efetivamente nesse desejo de retornar aquilo que é exibido, apesar de não ser a realidade vivida. De tal modo que os serviços de *streaming* disponíveis possuem a mesma capacidade: exibir obras passadas a quem não as assistiu quando exibidas originalmente, a possibilidade de vivenciar algo que, de fato, não foi possível vivenciar. Entretanto, *streamings* e produções audiovisuais exibem aquilo que alguém – o diretor, da produção e da empresa – escolhem que o público veja. Se as exposições são escolhas, quem escolheu que *Magnífica 70* não retornasse ao catálogo da HBOMAX, quando ocorreu a migração de títulos do HBOGO para o novo *streaming*?

Os *streamings* teriam a capacidade de funcionarem como acervos, mas por se tratar de empresas privadas, ficam sujeitos a escolhas e decisões que, muitas vezes, está além da escolha

do público, como por exemplo a compra de direitos autorais das obras. De todo modo, é significativo que um produto que resgate o cinema nacional e o passado recente da história do Brasil, ao seu modo de encená-lo, seja excluído da versão nacional do *streaming* da empresa que produziu a série – é possível, no entanto, encontrar *Magnífica 70* disponível no HBOMAX dos Estados Unidos, por exemplo.

É interessante notar que a nostalgia marcada em *Magnífica 70* e esse “resgate” da Boca do Lixo se dê também pela via do que esse cinema poderia ter sido. Ao contrário dos filmes de baixo orçamento, as produções da HBO são conhecidas por “superproduções” e contam com possibilidades muito diferentes das produções da Boca. Entretanto, se por um lado a série se distancia de tais produções, por outro se aproxima: se filmes da Boca do Lixo, como as pornochanchadas por exemplo, poderiam ser criticados pelas explorações do corpo feminino em suas imagens, a mesma crítica pode ser feita para *Magnífica 70* que, assim como a Boca utilizou o corpo feminino como chamariz, em diversos momentos também o fez.

Essa nostalgia também levou a série por um caminho da despolitização do período que representa. As tentativas de inserir o contexto político, a guerrilha, a luta política, o cinema engajado e mesmo a censura são feitas através de escolhas que reduzem esses aspectos. A esquerda é apresentada através da guerrilha e do personagem de Inácio Ferraz, ambos caricatos. A guerrilha é quase como uma piada, criada para encobrir o assassinato de Larsen, e depois incorporada por um grupo comunista que pretende fazer a revolução, mas pouco dialoga com a população e reforça comportamentos machistas. A figura de Inácio exhibe tanto um desiludido com a esquerda quanto um diretor de cinema engajado, que prefere morrer a ter seu filme modificado pela censura.

No que diz respeito à ditadura, à censura e aos militares, *Magnífica 70* opta por colocar motivações pessoais, que refletem a vida privada dos personagens e seus embates morais enquanto deixa o contexto político, as relações entre Estado e sociedade, políticas públicas e estatais de lado, de forma a tirar a importância desse aspecto político, priorizando o privado e o pessoal em todas as relações estabelecidas pelos personagens – inclusive aqueles que integram a Boca do Lixo. As motivações de embates do General Souto e dos censores com a Boca do Lixo é pela questão moral, o que motiva uma “luta” pela liberdade por parte das pessoas da Boca do Lixo é justamente uma subversão comportamental, uma oposição a essa defesa da moralidade por parte de censores e militares, mas que é motivada no âmbito individual.

Outro ponto a ser ressaltado é a maneira como a série colocou em cena as “pessoas de cinema” da Boca do Lixo: muitos não tinham uma formação técnica, como as discussões

teóricas apontam, mas mais do que a falta de formação profissional, a série coloca o “pessoal de cinema” como completamente despolitizados, como se muitos nem mesmo soubessem o que acontecia no país ou como se aqueles que soubessem, nada faziam no âmbito político – afinal, a luta contra a ditadura em *Magnífica 70* é algo que passa pelas vontades individuais, desembocando no cinema, mas sem um sentido político, a luta armada caricata, os censores pouco entendidos do próprio trabalho e militares paranoicos com a Boca do Lixo.

A respeito da visão nostálgica apresentada em *Magnífica 70*, concorda-se com os autores Bruno Souza Leal e Ana Paula Goulart Ribeiro, ao discutirem a nostalgia em outra produção da HBO, a série *Westworld*:

A nostalgia hoje não expressa apenas uma leitura romântica e pouco problematizadora do passado e nem só saudosismo e escapismo em relação ao presente. Está também embrenhada de tensões e ambiguidades em relação ao futuro e pode apresentar certa positividade, que aponta para potência criativa e crítica da memória.<sup>185</sup>

Desse modo, podemos analisar *Magnífica 70* não só como uma representação do passado marcado por tensões, mas também por um presente marcado por tensões políticas e sociais, que envolvem também a memória sobre esse passado, e, principalmente, sobre o futuro desse passado: como o Brasil vai tratar sua história? Como o Brasil vai tratar o seu cinema? Como as produções audiovisuais que utilizam o passado como pano de fundo narrativo vão tratar do nosso presente?

---

<sup>185</sup> LEAL; RIBEIRO, 2018, p. 72

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo: Cinema e Classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006
- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul./dez. 2007.
- BOUSSO, Karina; SALLES, Cecilia Almeida. Um olhar sobre o processo criativo de empresas de streaming e a experimentação em produções audiovisuais. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 41, p. 86-96, 2020.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **E-Compós (Brasília)**, v. 12, p. 4, 2009.
- CHIRIO, Maud. Qual o uso da rua pela direita? Considerações acerca da inscrição histórica e memorial das manifestações a favor do impeachment de 2016. In: CUNHA, Diogo; NABUCO, Rodrigo; CHIRIO, Maud (org.). **Crise política e virada conservadora no Brasil (2014 - 2018): o abismo brasileiro no espelho do mundo**. Curitiba: Appris, 2021. p. 67-80
- COITINHO, Angélica do Carmo. **O Superior Tribunal Militar durante a ditadura militar brasileira (1974-1985)**. 2018. 156 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2018.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil. In: Eduardo Morettin; Marcos Napolitano. (Org.). **O cinema e as ditaduras militares: contexto, memórias e representações audiovisuais**. 1ed. São Paulo: Intermeios, 2018, v., p. 33-56
- DINIZ, Eduardo Henrique. O cinema e o futuro. **Gv Executivo, S.L**, v. 7, n. 4, p. 70-73, ago. 2008.
- DOSSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 4, n1, p. 5 – 22, jan/jun. 2012
- FONSECA, Elisa Vieira. A ficção televisual contemporânea e a temática da ditadura militar brasileira. **Comunicologia**, Brasília, v. 10, n. 1, p. 67-83, jan.-jun. 2017
- FRANCO, Herta. Cinema, estigmatização territorial e história urbana: “O Bandido da Luz Vermelha” e a Boca do Lixo em São Paulo. **Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, v. 9, n. 2, p. 297-317, 16 ago. 2017.
- GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos de 1960 para os 1970. **Dimensões**, UFES, vol. 32, 2014, p. 79-110
- GONÇALVES, Leandro Pereira; CALDEIRA NETO, Odilon (org.). O neointegralismo do século XXI: das redes sociais à violência política. In: GONÇALVES, Leandro Pereira;

- CALDEIRA NETO, Odilon. **O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020. pp. 155-200.
- JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. 1ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 158-171.
- JORGE, Marina Soler. Magnífica 70, a censura e o cinema da Boca do Lixo. In: Abreu, N. C.; Suppia, A.; Freire, M.. (Org.). **Golpe de Vista - Cinema e Ditadura Militar na América do Sul**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, v. 1, p.364-365
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.
- KORNIS, Mônica Almeida. As revelações do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. **Significação**, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 173-193, 2011
- KORNIS, Mônica Almeida. Da televisão para o cinema: paródia e memória da ditadura militar brasileira. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 163-177, set./dez. 2015.
- KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 125-142, jan-jun 2003.
- KORNIS, Monica. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. IN: NÓVOA, Jorge, (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, pp. 99-131
- LAMAS, Caio Tulio Padula. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964 - 1985)**. 2013. 257 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013
- LAMAS, Caio. Censura à pornochanchada: o caso “Anjo Loiro”. IN: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. pp. 63 – 81
- LEAL, Bruno Souza; BORGES, Felipe; LAGE, Igor. Experiências de nostalgia: de *Stranger Things* a *Vozes de Tchernóbil*, diferentes construções nostalgizantes. IN: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Thalita (org.) **Nostalgia e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E- papers, 2018, p. 47-65
- LEAL, Bruno Souza; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em *Westworld*. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 65-80, dez. 2018/ mar. 2019.
- LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LEME, Caroline Gomes. Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958 -1981). São Paulo: Alameda, 2019

LESSA, Rodrigo. **Seriados de TV e narrativa transmídia**: explorando o mundo ficcional de True Blood. Salvador: EDUFBA, 2020,

LUCAS, Meize Regina Lucena. Cinema e Censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. **Projeto História**, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva “Magnífica 70” In: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. pp. 293 – 307.

**Magnífica 70**. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015. HDTV. Série em 33 episódios, color, sem legenda, Port.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz Affonso; IKEDA, Flavia Suzue de M. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista Geminis**, v. 9, n. 3, p. 52-63, 2018. Editora Cubo

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2018

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. IN: PINSKY, C. B. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto. 2008, pp. 235 -289

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9-45, nov. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 4. ed. São Paulo: Contexto, 2020

NEVES, Ozias. P., & LIEBEL, Vinicius. Os Regimes Militares no Brasil e na América do Sul – **Historiografia e Perspectivas**. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, (18), pp. 56-86.

NUNES, Lucas Sant’Ana; FRIGERI, Renata Aparecida. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em *A dama da zona*. IN: AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do; BERTOLLI FILHO, Claudio (org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 243 -258

OLIVEIRA, Julia Glaciela da Silva; PITA, Valeria Silvina. História e Gênero na América Latina: problemas, possibilidades e desafios interpretativos (séculos XIX e XX). **Revista Eletrônica da Anphlac**, [S.L.], v. 21, n. 31, p. 1-13, 29 dez. 2021. Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC)

OLIVEIRA, Priscila Damiane de; FROGERI, Rodrigo Franklin. PLATAFORMAS DE STREAMING E A MUDANÇA NA DINÂMICA DOS MERCADOS: uma análise na perspectiva dos consumidores. In: SIMGETI, 7., 2020, Varginha. **Anais [...]**. Varginha: Grupo Educacional Unis, 2020

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012

SANTA CRUZ, Lucia. Poeiras da nostalgia em *Blade Runner 2049*: o desejo de vir a ser tudo o que um humano poderia ser. IN: SANTA CRUZ, Lucia; FERRAZ, Thalita (org.) **Nostalgia e mídia**: no caleidoscópio do tempo. Rio de Janeiro: E- papers, 2018, p. 81-98

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia** (São Paulo), v. 14, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SILVEIRA, Rafael Gavião da; CARVALHO, Francione Oliveira. Embrasil X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. **Aurora**: revista de arte, mídia e política. São Paulo, v. 8, n. 24, p. 73-93, out. 2015/jan. 2016

TELES, Ângela Aparecida. Cinema, cidade e memória: a rua do triunfo. **Aurora**, n. 5, p. 27-43, jun. 2009.

VEIGA, Ana Maria. Tereza Trautman e Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 52-73, jul. 2013.

ZAN, José Roberto. Secos & Molhados: o novo sentido da encenação da canção. In: VII Congresso Latino americano - IASPM-AL, 2006, La Habana. **Actas del VII Congresso Latino americano IASPM-AL**. pp. 282 – 195