

Magnífica 70: precariedade e opulência em uma série original brasileira HBO

Magnífica 70: precariousness and opulence in an original Brazilian HBO series

Christian Hugo Pelegrini¹, Maria Cristina Palma Mungiolli²

1 Professor Adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da mesma universidade. Coordenador do Entelas (UFJF) e Membro do GeLiDis, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e do Geifec, da Faculdade de Educação (FE) da USP. E-mail: christian.pelegrini@ufff.br

2 Professora Associada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCom-USP). Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa (PQ) do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa GELiDis CNPq/ECA-USP. E-mail: crismungiolli@usp.br

Resumo O objetivo deste artigo é discutir as escolhas estilísticas realizadas na série *Magnífica 70*. Com base na intermedialidade, discutimos como as características das produções da Boca do Lixo e das séries da HBO levam a uma conformação semiótica com base na oposição entre precariedade e opulência. Além disso, a análise desvela aspectos de uma brasilidade estrategicamente representados na narrativa, de modo a conferir à marca HBO, intradiegeticamente, identidade de origem, por meio do discurso sobre a Ditadura Militar (1964-1985), e, extradiegeticamente, sinônimo de qualidade.

Palavras-chave *Magnífica 70*, transposição midiática, referência intermediária, séries originais brasileiras HBO.

Abstract This study aims to discuss the stylistic choices of the series *Magnífica 70*. Based on intermediality, we discuss how the characteristics of Boca do Lixo productions and HBO series lead to a semiotic conformation based on the opposition between precariousness and opulence. Moreover, the analysis shows aspects of a Brazilianness that are strategically represented in the narrative in such a way as to intradiegetically confer an identity of origin via the discourse on the Military Dictatorship (1964-1985) and extradiegetically to the HBO brand as a synonym for quality.

Keywords *Magnífica 70*, media transposition, intermedial reference, Brazilian original series HBO.

Introdução

Alguns personagens são parte perene do imaginário brasileiro, em especial quando esse imaginário é acessado por aqueles que têm alguma iniciação à história do nosso cinema. A figura com capa preta, cartola e unhas longas, as velas e caveiras em um cemitério remetem inequivocamente ao personagem Zé do Caixão, vivido pelo ator e diretor José Mojica Marins. No final do primeiro episódio de *Magnífica 70*, ele não aparece sozinho na tela (Figura 1): divide o espaço com câmeras, refletores e todo o pessoal técnico necessário para realizar os seus filmes. A figura de Zé do Caixão não impacta somente o público conhecedor do cinema brasileiro e pode também ser entendida como uma alegoria, que reforça os sentidos construídos de uma temporalidade ficcional intradiegetica.

Remete a um tempo e a um ambiente marcados, desde a abertura e ao longo de toda série, pela truculência do aparelho censório dirigido às produções cinematográficas durante a Ditadura Militar pós 1964 e algumas de suas muitas consequências ao cinema brasileiro.



Figura 1: Fotograma do episódio 1 “Na Boca do Lixo”

Fonte: *Magnífica 70* (2015)

Assim, o recurso metalinguístico de representar a filmagem de uma história do Zé do Caixão integrada à diegese da série é uma estratégia que vai caracterizar toda a série: revelar os bastidores dos filmes da Boca do Lixo em São Paulo.

Magnífica 70 é uma série original da HBO Latin America, coproduzida pela Conspiração Filmes e dirigida por Cláudio Torres, que retrata o universo da produção de cinema na Boca do Lixo paulistana. Ainda que bem conhecida pelos aficionados em cinema brasileiro, a série mostra o cinema da Boca do Lixo a um público mais amplo. Além do público brasileiro do canal HBO, a produção também compõe um fluxo internacional de produtos audiovisuais. A série fala da Boca do Lixo tanto a um público brasileiro quanto estrangeiro, por meio da distribuição internacional do canal premium HBO à época de sua primeira exibição ou por meio plataforma de streaming Max.³

³ *Magnífica 70* foi disponibilizada no catálogo da plataforma Max dos Estados Unidos em 2020. (cf. <https://www.nervos.com.br/post/resumaotv86>). Em 2016, a série já estava disponível na plataforma de streaming HBO GO no Brasil.

De forma resumida, o cinema da Boca do Lixo corresponde a um conjunto de filmes realizados por produtoras localizadas em algumas poucas ruas do centro da cidade de São Paulo, entre os anos 1960 e 1980. Mais que uma circunscrição geográfica de suas produtoras, esse cinema era caracterizado por métodos de produção bastante específicos, diretamente ligados ao mercado exibidor e às políticas regulatórias implementadas pelo governo ditatorial daquele período. O cinema, feito com orçamentos mínimos, apresentava os traços da precariedade e constituíram formas narrativas e de estilo bastante peculiares. A essa configuração, o cinema da Boca do Lixo acrescentou, ao longo dos anos, uma inclinação para explorar nudez e erotismo, que, mesmo não estando presentes em todos os filmes, acabaram por ser confundidos, ao menos aos olhos não iniciados, com todas as obras desse período.

A precariedade das condições de produção, mas também a ideia de que essas produções não se caracterizariam como produtos artísticos, estão presentes desde o primeiro episódio da série *Magnífica 70*. No final do primeiro episódio, intitulado “Na Boca do Lixo” (T1, E1), o produtor Manolo diz ao censor federal Vicente: “Qualquer um pode ser diretor” (*Magnífica 70*, 2015). Manolo se refere a dirigir os filmes que ele mesmo produz na Boca. A figura do Zé do Caixão, mostrada com destaque, conforme mencionamos, nessa mesma cena, é simultaneamente homenagem e metonímia de um cenário mais amplo em que se desenrola a trama. Mas o peso dado a esse ambiente vai além de um mero entorno dos fatos dramáticos. A série se propõe a falar de cinema – desse, especificamente – quando as relações entre os personagens e seus objetivos de vida são tão afetados pelo fascínio que esse cinema exerce sobre eles. Das novas situações dramáticas, emerge uma trama bem construída em termos narrativos e produzida com requintes de estilo muito evidentes.

Nosso objetivo neste trabalho, é observar a relação entre o cinema da Boca do Lixo e a sua representação em uma série coproduzida pela HBO Latin America. A hipótese inicial é de que as características estilísticas das produções da Boca do Lixo e das séries da HBO levam a uma conformação semiótica específica na série, e tecida com base na contradição. Defendemos que tal característica faz com que o cinema da Boca do Lixo seja mais falado e explicado que mostrado. Além disso, nossa pesquisa também explicita aspectos de uma brasilidade que são estrategicamente representados na narrativa com vistas a estratégias mercadológicas de conferir uma marca da origem na série.

Ainda que a série tenha tido três temporadas, nossa análise se baseou apenas na primeira. As demais temporadas de *Magnífica 70* mantêm esse retrato do cinema brasileiro e seus percalços ao longo da década de 1970, incluindo as iniciativas em termos de políticas públicas voltadas ao setor. Cabe destacar que as estratégias semióticas da narração e o uso de marcas que reafirmem a brasilidade da história, no entanto, permanecem mesmo nas demais temporadas.

Séries originais brasileiras HBO: entre o nacional e o internacional

Ao longo da temporada analisada, ficam evidentes muitos traços que constituem um localismo conspícuo (Havens, 2018) como elementos que proporcionam condições para uma história local viajar entre diferentes países (Weissmann, 2012). Cabe, no entanto, acrescentar que as produções de séries ficcionais de televisão são realizadas em um contexto complexo que envolve decisões estéticas, de produção e financeiras marcadas cada vez mais por políticas de produção e comercialização de conteúdo que tensionam o local/nacional e o transnacional.

Apesar de não ser o objetivo deste artigo aprofundar a discussão em torno dessas questões, julgamos importante incluir no debate sobre a série *Magnífica 70* algumas contribuições que nos ajudam a compreendê-la como uma produção realizada por uma empresa internacional como a HBO. Do ponto de vista financeiro e cultural e em um contexto marcado pelo início da consolidação da comunicação global via internet, Castells (2009) enfatiza a necessidade de as empresas de comunicação, que atuam em nível internacional, articularem o conteúdo global ao gosto local.

Embora se referindo mais diretamente às estratégias de seleção de roteiros e de produção adotadas pela Netflix, o tensionamento entre o conteúdo local e seu trânsito internacional também é pontuado por Jenner (2021). A autora, ao discutir a identidade cultural das produções de televisão no contexto transnacional das plataformas de streaming, destaca a estratégia de produção original da Netflix de produzir “especialmente textos não norte-americanos enquadrados em convenções de gênero predominantemente desenvolvidas nos sistemas de televisão estadunidenses”⁴ (Jenner, 2021, p. 183). Por sua vez,

4 No original: “especially non-American texts framed via genre conventions predominantly developed in the US television system”.

Thoër, Boisvert e Niemeyer (2022) destacam a forte assimetria que se estabelece entre os catálogos das grandes plataformas internacionais, como Netflix, Prime Video, Disney+ e Max, e os portfólios das plataformas nacionais. Trata-se, portanto, de um cenário extremamente desafiador para os conteúdos nacionais, mesmo que o posicionamento da Netflix, principal plataforma global de conteúdo audiovisual, sempre destaque a variedade e diversidade em termos de origem de seu conteúdo (Netflix, 2023).

Levando em consideração a complexidade do contexto mencionado, devemos ainda incluir, no caso da série em análise, a marca HBO, cujo início, no final da década de 1990, Lotz (2018, p. 40) identifica “pelos filmes e minisséries originais que a HBO produziu e foi elogiada por mais de uma década antes do surgimento de sua primeira série”. A autora afirma ainda que “os filmes da HBO eram ambiciosos e relevantes, e frequentemente exploravam tópicos improváveis de serem abordados em filmes lançados nos cinemas” (Ibid.). Essa característica se torna uma marca registrada que deve ser impressa em todos os produtos da HBO, nacional e internacionalmente, principalmente no caso de séries roteirizadas.

Essa breve contextualização em torno da marca HBO é importante para introduzir o universo das produções originais brasileiras apresentadas no canal premium, que chegou ao Brasil em julho de 1994. Porém, sua primeira produção brasileira ocorreu apenas em 2005, com a série *Mandrake* (coprodução HBO/Conspiração Filmes). Até 2020, contabilizando séries com uma única temporada e séries com diversas temporadas, 32 séries originais brasileiras. Em sua maioria (21 títulos), as séries foram realizadas por meio de coproduções com produtoras locais que, em geral, já tinham tido experiência com produções nacionais de cinema e com produções de trânsito internacional. No âmbito dos canais pagos, cabe mencionar que desde 2011 existe uma lei federal que obriga os canais pagos a exibir conteúdo nacional na faixa do *prime time*. Após mais de dez anos de sua promulgação, a lei causa impacto relevante no cenário da produção de TV por assinatura no Brasil, fomentando a criação de inúmeras produtoras dedicadas à produção televisiva (Ikeda, 2022). Nas séries originais brasileiras da HBO, o impacto da lei da TV paga pode ser visualizado no aumento expressivo no número de títulos produzidos. De 2012 a 2020, a HBO produziu 25 séries originais no Brasil. Entre elas, destacamos a série *O Hipnotizador* (2 temporadas, total de 16 episódios, exibida em 2015 e 2017) como exemplo de experiência de produção transnacional devido

ao fato de que possuía produtores e elenco dos três países envolvidos – Brasil, Argentina e Uruguai – sob a chancela da HBO Latin America. A série contém diálogos em português e espanhol e foi produzida em Montevidéu (Uruguai). Foi exibida simultaneamente em diversos países pela HBO na América Latina.

A sociedade brasileira compõe o pano de fundo da maioria das séries originais. Séries com temas vistos internacionalmente como característicos do Brasil, como *Carnaval* (2 temporadas, 2006 e 2009, respectivamente 6 e 7 episódios) e o futebol, retratado por meio da série *fdp* (2012, 1 temporada, 13 episódios). Outro exemplo são as duas temporadas da série *Destino* (criada e produzida pela O2 Filmes, 2012-2013, 06 episódios cada uma), que mostram as experiências de estrangeiros nas cidades de São Paulo e Salvador. Embora os temas nacionais brasileiros estejam presentes em todas as produções, é importante destacar que há prevalência de histórias que se passam em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que pode ser explicado pelo fato de as duas cidades serem os maiores mercados de TV por assinatura do país e por concentrarem a maior parte das produtoras e das sedes de redes de televisão.

Por fim, cabe ainda mencionar as produções originais brasileiras que, a partir de 2021, passaram a ser lançadas sob o selo HBO Max e, desde 27 de fevereiro de 2024, estão sob a marca da plataforma Max. Em 2022, foi lançada a série *Vale dos Esquecidos* (coprodução HBO Latin America/O2, 1 temporada, 10 episódios), do gênero *thriller*, que apresenta um grupo de jovens que se perde em uma trilha em uma serra enevoada e misteriosa. A estética de terror relacionada a lendas brasileiras fornece os índices de brasilidade nessa série, cujo gênero tem grande trânsito internacional. Exibida em 2023, a série *Além do Guarda-Roupa* (2023, 1 temporada 10 episódios), apresentada como um K-drama produzido no Brasil, mostra as buscas pessoais e identitárias de uma adolescente brasileira de origem sul-coreana. O elenco é composto por brasileiros e sul-coreanos. Mantendo-se alinhada à proposta de mostrar o universo social e cultural brasileiro, em 2024, a HBO lança a série *Cidade de Deus: a luta não para* (6 episódios). Com produção da O2 e parceria com HBO e Max, a série, sob direção de Aly Muritiba, retoma a trama do premiado filme de 2002, de Fernando Meirelles, atualizando conflitos e a guerra entre traficantes de drogas, milícias e empresários. Apostando no sucesso da série e seguindo o rastro internacional do filme, que recebeu quatro indicações ao Oscar, a série

não só foi disponibilizada em todos os países em que a Max está presente, como também foi programada para ser exibida domingo à noite no canal HBO, nos Estados Unidos, o horário de maior audiência da emissora (Guaraldo, 2024). Confirmando o sucesso da série, a segunda temporada já teve suas gravações iniciadas em outubro de 2024.

A série *Magnífica 70*

A história se passa em 1970, na cidade de São Paulo. Vicente (Marcos Winter) é um pacato contador que se torna, por imposição de seu sogro, um funcionário da Censura Federal. Vicente é incumbido de censurar, entre outros, um filme produzido pela produtora Magnífica Filmes, intitulado *A Devassa da Estudante*, estrelado pela aspirante a atriz e experiente golpista Vera/Dora Dumar (Simone Spoladore). O produtor do filme, um ex-caminhoneiro ligado ao contrabando, chamado Manolo (Adriano Garib), acaba servindo de ponte entre Vicente e os muitos aspectos da produção de filmes na Boca do Lixo. É desse contato que vai emergir em Vicente uma paixão pelo cinema e uma inesperada inclinação artística sem qualquer espaço no seu trabalho como censor. Além disso, a monótona e regrada vida pessoal e familiar de Vicente condiz com seu cargo de censor. Ele é casado com Isabel (Maria Luiza Mendonça), uma mulher educada e progressista, mas ainda reprimida pelos laços familiares, em especial com o pai autoritário e conservador, General Souto (Paulo Cesar Pereio).

Os personagens principais expandem suas relações e conferem nuances ao panorama cultural representado na série. Vicente trabalha com a chefe do escritório de censura, Doutora Sueli (Juliana Galdino), e com um puxa-saco de repartição pública, Orestes (Rodrigo Fregnan). Ambos os personagens se inserem na história como genuínos representantes da repressão do Estado e se contrapõem ao olhar artístico que Vicente passa a cultivar. A mãe de Isabel, Lúcia (Joana Fomm), é uma mulher catatônica, presa a uma cadeira de rodas. Sua presença muda e impotente metaforiza a própria condição da mulher da família burguesa e o poder do patriarcado. Lúcia ficou com sequelas de um tratamento de saúde autorizado por seu marido após uma crise que ela sofreu devido à morte violenta da filha mais nova, Ângela (Bella Camero). A história de Ângela é mostrada em metalepse ao longo dos episódios, revelando suas tentativas de sedução de Vicente, que então já namorava a irmã mais velha, Isabel. Ângela encarna um misto de infantilidade

e dissimulação, cujos atos refletiam tentativas desesperadas de deixar a família e o jugo do pai, General Souto. A família de Isabel atualiza as típicas famílias da obra de Nelson Rodrigues, em que a repressão cultural e sexual cria uma burguesia envernizada que esconde desejos latentes e hipocrisia.

Na produtora Magnífica Filmes, seu proprietário, Larsen (Stephan Nercessian), encarna muitos dos comportamentos e princípios que vão compor um retrato simplório do cinema da Boca do Lixo: é um escroque que transita pelo submundo, com um olhar exclusivamente mercantilista e nenhum pendor artístico. Esse tipo de representação estereotipada também caracteriza outros profissionais que gravitam em torno de Larsen, como o ator e diretor da Boca, Flint Eastwood (André Frateschi), o diretor de fotografia, Wolf (Charles Friks), e o assistente de produção, Carioca (André Firmino). O submundo criminoso ainda é reiterado pelas relações de Dora com o irmão, recém-libertado da prisão, Dario (Pierre Baitelli), que deve dinheiro pela proteção nos tempos de cadeia ao violento criminoso Valter (Roney Villela).

Essas redes sociais se entrecruzam e geram situações e conflitos que conferem textura dramática ao percurso de Vicente, Dora e Manolo pelo universo do Cinema da Boca do Lixo ao longo da primeira temporada e mesmo em um contexto um pouco mais amplo do cinema brasileiro nas demais temporadas de *Magnífica 70*.

Aspectos do Cinema da Boca do Lixo

Um fenômeno como o Cinema da Boca do Lixo apresenta diversas possibilidades de estudo em função de sua complexidade. A historiografia do cinema brasileiro tem pesquisas muito bem realizadas sobre o tema e uma abordagem mais extensa e profunda desse cinema. Nesse contexto, cabe salientar que este artigo não pretende analisar esse fenômeno, mas busca, sobretudo, levantar alguns pontos para análise da série *Magnífica 70*, objeto de nossa pesquisa.

A expressão “Boca do Lixo” era o apelido de uma região do centro velho da cidade de São Paulo, nas imediações da Estação da Luz, da Estação Júlio Prestes e da antiga Estação Rodoviária da capital. Por essas poucas ruas, circulavam pessoas marginalizadas, como prostitutas, traficantes, gigolôs e golpistas. O nome também estabelece um oxímoro com a expressão “Boca do Luxo”, alcunha dos bairros nobres da capital paulistana.

Gamo e Melo (2018) afirmam que a proximidade das estações ferroviárias e da rodoviária atraiu, no início do século XX, distribuidoras de filmes estrangeiras, como a Paramount, a RKO e a Fox. Em um período em que filmes eram distribuídos em cópias físicas, a proximidade de ônibus e trens que partiam de São Paulo era um ativo valioso. E essa presença das empresas estrangeiras acabou catalisando o interesse e os pequenos investimentos dos que circulavam por aquelas ruas. As primeiras produções da região ocorreram entre 1954 e 1967. Ainda em 1966, sob a égide do governo militar, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) determinou o aumento no número mínimo de dias para um filme brasileiro ficar em cartaz nos cinemas (56 dias por ano). Além disso, o INC estendeu ao país inteiro um dispositivo que já funcionava em São Paulo e no Rio de Janeiro. O chamado Prêmio Adicional de Bilheteria consistia em um valor adicional a ser pago pelos exibidores ao produtor pelo desempenho de bilheteria dos filmes. A Boca do Lixo torna-se polo de produção de filmes pelo

aparecimento de produtores que se aventuravam a produzir, coproduzir ou concluir filmes, possibilitaram-lhes uma continuidade na atividade – os lucros obtidos serviam para o investimento em outras produções e coproduções. Nesse panorama, os pequenos distribuidores tinham alguma vantagem extra por já terem contato com o setor de exibição". (Ibid., p. 324)

As ações de incentivo do INC tornaram a produção de filmes um ramo com boas possibilidades de lucro. Para os autores, ainda que as políticas de incentivo tenham agido sobre o cinema brasileiro como um todo, a Boca do Lixo era especialmente favorecida pela sinergia entre produção, distribuição e exibição. Em pouco tempo, outras produtoras da cidade foram atraídas para aquelas ruas do centro velho da cidade de São Paulo. As facilidades ainda incluíam aluguéis baratos para escritórios e depósitos de equipamentos e adereços e mesmo para estúdios de filmagem. Essa concentração também incentivou os serviços de locação de equipamentos para a produção e a comercialização de insumos específicos para cinema. Além de recursos materiais, serviços técnicos e mão de obra especializada convergiam para a região em busca de trabalho nas muitas produções que aconteciam.

As muitas produtoras que atuavam no local servem como modelo para a Magnífica Filmes vista na série. No final da década de 1960, essas produtoras lançavam um número

expressivo de títulos. Ramos (1983 apud Gamo; Melo, 2018, p. 325) indica que, entre 1960 e 1966, o Brasil havia produzido em torno de 40 filmes. De 1967 a 1970, a contagem alcançou 60 títulos. Quando tomado o período entre 1970 e 1980, entre 50% e 60% dos filmes produzidos no Brasil saíram da Boca do Lixo (2021).

O cinema da Boca do Lixo favoreceu duas características que podem, especialmente a um olhar menos atento e criterioso, ser confundidas com toda a sua produção. Em primeiro lugar, o modelo de produção da Boca do Lixo acentuava as marcas da precariedade e da restrição orçamentária. As produtoras eram empresas pequenas, com pouca margem para investimentos do tipo especulativo. Frequentemente o fluxo financeiro de uma produção era provido com as receitas de filmes que estavam em cartaz naquele momento e do Prêmio Adicional de Bilheteria. Assim, as produções eram feitas sob o constante risco de falta de dinheiro e interrupção/cancelamento. Tal modelo de gestão da produção obrigava que os custos fossem reduzidos ao mínimo indispensável.

Era comum que os cachês do elenco e os salários do pessoal técnico fossem pagos apenas quando o filme rendesse na bilheteria. E não era raro que só viessem a receber quando houvessem feito um segundo filme para a companhia, que os mantinha sempre reféns pelo pagamento a receber, favorecendo relações de trabalho bastante precárias. Isso também implicava um elenco amador – ainda que grandes astros e estrelas tenham surgido na Boca do Lixo. A locação de equipamentos muitas vezes era compartilhada entre mais de uma produção – como na cena com o Zé do Caixão do episódio piloto de *Magnífica 70*, obrigando os trabalhos de filmagem a uma celeridade no uso de certos recursos. Empréstimos e escambos faziam parte da dinâmica de produção.

A precariedade tinha desdobramentos na dimensão estilística dos filmes. A lógica era a da decupagem clássica, mas reduzindo ao máximo qualquer elemento que pudesse ser tido como um luxo desnecessário. A filmagem de uma cena em busca de nuances de performance era algo a ser evitado. A fotografia tendia ao mais simples, com luz geral – da própria locação ou mesmo luz natural. A ordem era a contenção de gastos com material, equipamento e pessoal.

Além dessa impressão de penúria orçamentária, outra característica do cinema da Boca do Lixo que acabou marcando todo esse cinema é o apelo erótico – ainda que muitos filmes não recorressem ao erotismo. Um estudo mais aprofundado da Boca do Lixo

identificará produções em diversos gêneros, mas no final dos anos 1960 torna-se comum a produção de filmes baseados em comédias eróticas – as pornochanchadas (Gamo; Melo, 2018). O tom era sempre cômico, abrindo espaço para nudez e erotismo presentes desde os títulos sugestivos aos cartazes que revelavam os momentos mais picantes do filme.

A pornochanchada rapidamente se hibridizou com outros gêneros (*westerns* aventuras, ficções científicas, policiais etc.). Mesmo filmes menos cômicos aderiram à exibição de corpos e às relações sexuais que garantissem um apelo popular. Essa tendência é retratada na série por meio dos filmes que a produtora Magnífica realiza: *A Devassa da Estudante* e *A Virgem Encarcerada*.

Como já afirmamos, uma análise mais precisa sobre a Boca do Lixo não caberia nos limites desse trabalho. Um estudo compreensivo da Boca do Lixo (como muitos já realizados pela historiografia do cinema brasileiro) certamente revelará nuances e exceções significativas de um fenômeno muito mais complexo, incluindo obras com alta dose de experimentação e propostas muito mais autorais. Nossa síntese feita até aqui é, por si só, uma redução. E o mesmo ocorre no registro que *Magnífica 70* faz do cinema da Boca do Lixo. Mas o real objeto de nosso trabalho é menos a redução em si – seja a nossa, seja a da série – e muito mais as estratégias semióticas mobilizadas para mostrar o cinema da Boca do Lixo em uma série da HBO Latin America Group.

Precariedade e Opulência

A análise da série vai certificar sua origem. *Magnífica 70* é, em todos os aspectos, uma série com as marcas da HBO contemporânea. Quando observado o histórico das produções da marca no Brasil – e mesmo em outros países –, verificam-se traços reiterados, quando não, exacerbados na obra. As tramas paralelas criam um universo convoluto e reticulado em que os personagens se chocam e adensam a experiência narrativa. Do ponto de vista do estilo, *Magnífica 70* é uma obra belíssima, com cinematografia exuberante e uma recriação de época impecavelmente concebida. A qualidade técnica e o apuro estético de *Magnífica 70* são evidentes em cada cena, em cada plano.

Há uma farta literatura acerca de como a HBO construiu um *branding* em torno dos aspectos em que se diferenciava do conteúdo normalmente encontrado em séries de

TV aberta (Butler, 2018; McCabe; Akass, 2007; Santo, 2008). Um dos pontos enaltecidos sempre foi o *production value* ostentado em suas produções, como parte de um capital a manifestar e legitimar sua posição em uma hierarquia de campos discursivos (Akass; Mccabe, 2018). As produções da HBO devem cumprir certas expectativas. E é este o ponto que nos parece mais peculiar na série *Magnífica 70*: quando o cinema da Boca do Lixo é retratado em uma produção da HBO, estéticas contraditórias colidem. A precariedade do cinema da Boca do Lixo é incompatível com a opulência técnica e estilística da HBO.

Na série, essa “colisão estética” mostra-se por meio de um discurso verbal que tende a privilegiar uma forma de metalinguagem de natureza explicativa. Essa abordagem surge, no desenrolar da trama, quando o cinema da Boca do Lixo é constantemente referido nos diálogos dos personagens por meio de falas expositivas que explicam ao invés de mostrar. As falas, como a mencionada “qualquer um pode ser diretor”, compõem diálogos nos quais as personagens “explicam” o cinema da Boca do Lixo, gerando certa redundância, uma vez que as imagens mostradas caracterizam por si só a precariedade do universo de produção. Tais diálogos, além de reducionistas, acabam por substituir o próprio cinema.

Assim, a metalinguagem pretendida se dilui em duas operações de intermedialidade (Rajewsky, 2010). Em um primeiro nível, diegético, os personagens convertem o cinema da Boca do Lixo em discursos verbais, em uma operação de *transposição midiática* (*Medienwechsel*). Toma-se uma mídia e converte-se em outra, como em “adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e daí por diante” (Ibid., p. 55). A proposta do conceito de transposição midiática acontece, nesse caso, não nos limites de uma obra singular, mas na própria configuração midiática (incluindo-se aí suas estratégias de formação de sentido e suas instituições). O que era o cinema da Boca do Lixo se torna uma explicação sobre o cinema da Boca do Lixo. A essa operação que ocorre no plano diegético soma-se outra no plano discursivo supra-diegético, em que a Boca do Lixo – agora um discurso verbal – faz uma *referência intermidiática* (*intermediale Bezüge*) como “referências em um texto literário a um filme específico, a um gênero de cinema ou ao cinema enquanto meio (a assim chamado escrita fílmica), assim como referências a pintura no cinema, ou a pintura em uma fotografia e daí por diante” (Ibid.). Nesse caso, em muitas cenas, a série da HBO Latin America Group propõe falar do cinema da Boca do Lixo. Uma configuração midiática referindo-se à outra.

Esse choque entre as expectativas de opulência e sofisticação da HBO e a precariedade com que a Boca do Lixo é identificada não resultam em um equilíbrio, mas em um claro domínio da HBO. O cinema da Boca do Lixo se mostra em uma versão edulcorada e disciplinada pela série. Além das reduções verbais que explicam esse cinema, mesmo os momentos em que os próprios filmes são exibidos é marcado por operações que acentuam a heterogeneidade discursiva. Vemos cenas de *A Devassa da Estudante*, *A Virgem Encarcerada* e *Minha Cunhada é de Morte*, todos produzidos pela Magnífica Filmes. Mas essas imagens raramente tomam o lugar da narração da série, sendo constantemente exibidas para os personagens na cena, com enquadramentos que revelam as bordas da tela; com frequência, intercaladas pela narração com as relações dos personagens que as assistem. O filme, precário, não se confunde com a série, opulenta e sofisticada, quase como propondo atualizar o conhecido slogan da marca “It’s not Boca do Lixo. It’s HBO”.

Um produto brasileiro para mercados internacionais

Além de representar o cinema da Boca do Lixo de uma forma mais adaptada às demandas e expectativas da marca HBO, *Magnífica 70* também se adaptou à sua condição de produto audiovisual para consumo em mercados internacionais. Mais do que ser uma série brasileira, é preciso que *Magnífica 70* pareça uma série brasileira. A experiência transnacional (Weissmann, 2012) prometida ao assistir a série depende do quanto a história aponta inequivocamente para o Brasil como país de origem. E nesse quesito, o cinema da Boca do Lixo dificilmente seria suficiente – outros países também têm indústrias cinematográficas precárias.

Como já mencionado, a Boca do Lixo é um fenômeno surgido e localizado em algumas poucas ruas do centro de São Paulo. No entanto, a identificação dos espaços narrativos como tipicamente brasileiros esbarra no fato de a cidade ser o centro econômico do país, altamente urbanizada e sem a iconografia pela qual o Brasil é reconhecido no exterior. Ainda que alguém habituado à cidade de São Paulo possa reconhecer alguns prédios e avenidas da cidade, um estrangeiro sem experiência com a cidade verá prédios de concreto e asfalto⁵.

5 Um exemplo desse fenômeno pode ser observado na série *Childrens Hospital* (webserie/TheWB/Adult Swin), um *single camera sitcom* estadunidense que alega se passar na cidade de São Paulo. O efeito cômico está no uso de *stock footage* da cidade de São Paulo usado para transições entre cenas, mas com a gravação das cenas obviamente ocorrendo na cidade de Los Angeles. Ainda que a diferença das imagens (*stock footage* e cenas gravadas) evidencie o truque e gere comicidade, o denominador comum são os prédios de concreto e o asfalto.

Essa ausência de identificadores visuais da cidade de São Paulo exige estratégias que produzam o que Havens (2018) chama de localismo conspícuo. Para o autor, algumas produções investem em escolhas que garantam as marcas do local de origem da obra para apelar a uma audiência internacional. Para Havens, isso ocorrer na exploração, às vezes, exacerbada, da iconografia do local de origem, na opção pelo uso de línguas naturais e dialetos ou mesmo em elementos que componham a história e se conectem inequivocamente com aquele local de origem. Esse localismo conspícuo transparece, na série, pelo peso da história do país e do retrato do período da Ditadura Militar.

Afirmar que a história de Vicente e seu amor pelo cinema da Boca do Lixo poderiam ser contados sem o peso do contexto histórico seria uma mera conjectura. Mas é seguro apontar que esse contexto, em *Magnífica 70*, se mostra de modo intenso e, muitas vezes, didático.

A construção dramática tão entrelaçada e carregada de tensão se manifesta na figura de Vicente. Como um censor do Estado, ele é responsável por determinar quais filmes se enquadram no padrão moral que o governo impõe. É ele quem deve buscar, nos filmes a que assiste e classifica, os indícios da “ameaça comunista” que tanto aterrorizou a política dos ditadores brasileiros. Gravitando em torno de Vicente, seu sogro, um general com discursos e trejeitos caricaturais, corporifica o puritanismo hipócrita e as ideologias da direita militar brasileira que comandou o país de forma sangrenta.

Nos diálogos entre os dois, toda sorte de explicações sobre os vieses da situação política brasileira da época constrói uma representação verbal daquele momento e daquele local – e certamente desnecessária a duas pessoas que vivem naquele contexto. A mesma estratégia torna os diálogos de Vicente com a sua chefe, Doutora Sueli, a corporificação dos discursos contra o comunismo e da política cultural daquela época.

A construção verbal desses conflitos gera diálogos que podem ser vistos como pretexto para mencionar o nome do país, mostrar a bandeira e mesmo imagens históricas que acentuavam a “brasilidade” da série.

A necessidade de comunicar o contexto histórico leva à construção de cenas com funções dramáticas, que podem ser analisadas diferentemente, de acordo com o público da série: nacional ou internacional. Como mencionamos anteriormente, podemos notar a explicação quase didática nos diálogos de fatos notórios a um brasileiro médio,

mas adequadamente informativos a um estrangeiro. Sob essa perspectiva, podemos ver as nuances da construção do conhecimento enciclopédico, definido por Eco (1997) como uma das bases para a compreensão do universo ficcional. É nas falas de Sueli e do General Souto que a ordem política vigente no Brasil de 1973 é materializada. Tais personagens não apenas possuem funções dramáticas importantes, como antagonistas, mas manifestam a história de um tempo e espaço específicos. Ambas as personagens só aparecem em suas funções oficiais, vestidos para o trabalho e exercendo sua autoridade. Por isso, em suas falas ecoam os discursos institucionais. Essa construção de um Brasil de 1973 por meio dos diálogos não se limita ao General Souto e a Doutora Sueli. Isabel, a esposa de Vicente e filha do General, corporifica a condição feminina hegemônica daquele momento. A personagem é a típica mulher “moderna” em meio a uma cultura ainda repressiva, sofrendo as frustrações das políticas de gênero vigentes e a ânsia pela liberação sexual que parecia nunca chegar ao Brasil. Mais que manifestar tais tensões em suas ações, Isabel faz questão de explicar cada um de seus motivos. Há, nas falas dos personagens, uma qualidade pedagógica que traduz os fatos daquele tempo e espaço. Tal qual já ocorrera na representação do cinema da Boca do Lixo, também o Brasil de 1973 é *explicado* nas falas dos personagens.

Considerações finais

Este artigo discute como as escolhas de conteúdo e forma na série *Magnífica 70* constroem uma narrativa acerca do cinema da Boca do Lixo mobilizando operações intermediárias. Enfatizamos a ambivalência estética da série que leva a um choque entre a HBO e o cinema da Boca do Lixo. De um lado, o assunto é a produção estigmatizada como precária e desprovida de sofisticação. De outro lado, é a série que precisa atender às expectativas institucionais de qualidade fundamentada principalmente no valor de produção e na sofisticação. O resultado, longe de um equilíbrio entre as forças, leva ao que chamamos de precariedade opulenta; uma representação luxuosa da penúria.

Esse retrato do cinema da Boca do Lixo é uma versão edulcorada para consumo em diferentes mercados globais, demandando que a série garanta ao consumidor estrangeiro a sensação de uma experiência “suficientemente brasileira”, sem abrir mão da qualidade de uma produção HBO. A brasilidade se configura, como vimos, pelo peso atribuído ao

contexto histórico brasileiro mostrado na série, em especial por meio dos diálogos entre os personagens. Essa necessidade de explicar e identificar o Brasil ao público estrangeiro leva a diálogos expositivos que, muitas vezes, podem ser redundantes não apenas para o público brasileiro, mas também para os próprios personagens, visto que estão imersos naquele contexto e não precisariam explicá-lo.

A abordagem operada neste trabalho de análise semiótica e centrada exclusivamente na série *Magnífica 70* pode oferecer subsídios para outros casos de coproduções internacionais. A contribuição de nossa reflexão, no entanto, também deve ser considerada em um escopo um pouco maior.

O exposto nos limites deste trabalho é apenas uma primeira contribuição acerca das adversidades das coproduções transnacionais. Os fluxos midiáticos internacionais manifestam fenômenos mais abrangentes e pervasivos que são inerentes à forma atual da indústria cultural. Corporações como a HBO Latin America carregam consigo estruturas industriais, padrões estéticos e interesses mercadológicos. E encontram, em seus parceiros locais, temas e capital criativo com características muito próprias. A dinâmica que emerge dessa relação deve ser observada, por um lado, em suas regularidades e nos riscos de ver emergir novas formas de assimetria. Por outro lado, é estratégico compreender como a resiliência da cultura local e o fortalecimento de uma indústria criativa verdadeiramente conectada com esses temas e com seus artistas pode funcionar como uma estratégia de resistência e reafirmação de identidades locais.

Referências

AKASS, K.; MCCABE, J. HBO and the Aristocracy of Contemporary TV Culture: affiliations and legitimatising television culture, post-2007. *Mise au point*, Marseille, n. 10, 2018.

BOCA DO LIXO. In: *Enciclopédia Itaú Cultural* [s. l.: Itaú, 2021]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14351/boca-do-lixo>. Acesso em: 12 out. 2024.

BUTLER, J. G. *Television: visual storyteller and screen culture*. 5. ed. New York: Routledge, 2018.

CASTELLS, M. *Communication Power*. New York: Oxford University Press, 2009.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

GAMO A.; MELO, L. A. R. Histórias da Boca e do Beco. In: Ramos F. P.; Schvarzman S. (orgs.) *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018. p. 322-59.

GUARALDO, L. Série de Cidade de Deus ganha vitrine de ouro na HBO dos Estados Unidos. *Notícias da TV*, [s. l.], 23 jul. 2024. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/serie-de-cidade-de-deus-ganha-vitrine-de-ouro-na-hbo-dos-estados-unidos-123059?cpid=txt>. Acesso em: 4 nov. 2024.

HAVENS, T. Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism. *FlowJournal*, [s. l.], 30 abr. 2018. Disponível em: <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/>. Acesso em: 12 out. 2021.

IKEDA, F. S. M. *Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação*. 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

LOTZ, A. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

MAGNÍFICA 70. Direção: Cláudio Torres. Brasil: Conspiração Filmes, 2015.

MCCABE, J.; AKASS, K. *Quality TV: contemporary American television and beyond*. New York: I. B. Tauris Ltd., 2007.

JENNER, M. *Binge-Watching and Contemporary Television Studies*. Edimburgh: Edinburgh University Press, 2021.

NETFLIX. Shareholders Letter. [s. l.]: Netflix, out. 18, 2023. Disponível em: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2023/q3/FINAL-Q3-23-S Shareholder-Letter.pdf. Acesso em: 12 out. 2024.

RAJEWSKY, I.O. Border Talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: Elleström, L. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-68.

SANTO, A. Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO. In: Leverette, M.; Ott, B. L.; Buckley, C. L. (eds.). *It's Not TV: watching HBO in the Post-television Era*. New York: Routledge, 2008. p. 19-45.

THOËR, C.; BOISVERT, S.; NIEMEYER, K. La télévision à l'ère des plateformes. Quels enjeux et opportunités pour l'industrie de l'audiovisuel et les public? *Questions de communication*, Marseille, n. 41, p. 315-338, 2022.

WEISSMANN, E. *Transnational Television Drama: Special Relations and Mutual Influence between the US and UK*. Houdmills: Palgrave Macmillan, 2012.

submetido em: 18 out. 2024 | aprovado em: 7 nov. 2024