



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Carlos Guilherme Vogel

***Magnífica 70: caminhos da narrativa seriada  
no audiovisual brasileiro***

Rio de Janeiro

2019

Carlos Guilherme Vogel

***Magnífica 70: caminhos da narrativa seriada no audiovisual brasileiro***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patricia Rebello da Silva

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

V878 Vogel, Carlos Guilherme.  
Magnífica 70: caminhos da narrativa seriada no audiovisual brasileiro/  
Carlos Guilherme Vogel. – 2019.  
181 f.

Orientadora: Patricia Rebello da Silva.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema – Teses. 3. Televisão -  
Seriados – Brasil – Teses. I. Silva, Patricia Rebello da. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 316.77:791(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Carlos Guilherme Vogel

***Magnífica 70: caminhos da narrativa seriada no audiovisual brasileiro***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Aprovada em 30 de abril de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Patricia Rebello da Silva (Orientadora)

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

---

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

---

Prof. Dr. Omar Gerardo Rincón Rodríguez

Universidad de los Andes – Uniandes

Rio de Janeiro

2019

## DEDICATÓRIA

Para Cleci, minha avó, responsável por despertar em mim o gosto pela teledramaturgia.

## AGRADECIMENTOS

A Patricia Rebello da Silva, minha orientadora, pela condução na construção deste trabalho e pelo conhecimento transmitido durante o processo.

Aos professores Fernando Gonçalves e Omar Rincón, membros da banca, que acompanharam este trabalho desde sua qualificação, pelas suas importantes contribuições.

Aos professores do PPGCOM/UERJ, que, por meio de aulas e encontros, favoreceram o meu desenvolvimento intelectual durante o tempo em que estive vinculado ao programa: Alessandra Aldé, Cíntia Sanmartin Fernandes, Erick Felinto de Oliveira, Leandro Pimentel, Ronaldo Helal, Vinícius Andrade Pereira e João Maia (*in memoriam*).

À minha família, pelo apoio durante esta caminhada. Em especial ao meu irmão Jonathan Henriques do Amaral, por me incentivar a esse retorno à vida acadêmica, pelo suporte constante e pela revisão de texto deste trabalho.

Aos colegas de turma, companheiros de jornada rumo ao título de Mestre: Adriana Moreira, Ana Stern, Jéssica Baptista, Mariana Carvalho, Marina Brandão, Patrícia Guimarães, Paula Martini, Rafaella Barros, Rodrigo Morelato e Taynée Mendes Vieira.

À minha amiga Márcia Peixoto Joyce, pelo auxílio em algumas traduções.

Aos primeiros amigos conquistados no PPGCOM/UERJ, Gabriel Malinowski e Márcio Andrade, pelo constante apoio e parceria.

Às funcionárias do PPGCOM/UERJ, em especial a Eliana Siciliano, pelo suporte relacionado às questões burocráticas.

Aos colegas do CAC, LACON e LEME, pelas importantes trocas ao longo destes dois anos.

Aos *magníficos* Claudio Torres e Simone Spoladore, pela atenção, disponibilidade e importantes contribuições a este estudo.

O cinema brasileiro é indecente.  
*General Souto (Personagem de Paulo César Pereiro, em Magnífica 70)*

## RESUMO

VOGEL, C. G. *Magnífica 70: caminhos da narrativa seriada no audiovisual brasileiro*. 2019. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta dissertação investiga os caminhos que se apontam para o audiovisual brasileiro, a partir da análise da primeira temporada da série *Magnífica 70*, produzida pelo canal a cabo HBO Latin America, em parceria com a produtora brasileira Conspiração Filmes, e exibida no ano de 2015. Os objetivos deste trabalho compreendem a produção de uma reflexão sobre os caminhos que este modelo de narrativa audiovisual vem trilhando, para se estabelecer como um produto da teledramaturgia brasileira, bem como os diálogos travados com questões culturais, sociais, políticas e com um modelo de produção importado dos canais de televisão a cabo norte-americanos. A partir do conceito de “narrativa complexa”, desenvolvido por Jason Mittell (2015), o tema é posto em diálogo com importantes teóricos da narrativa, como Paul Ricoeur (2012) e Mikhail Bakhtin (1981). Também faz parte desta análise as relações estabelecidas entre a série e um momento específico da produção cinematográfica brasileira, o ciclo da Boca do Lixo, nos anos 1970, que discute justamente o processo de produção audiovisual num dado contexto da história recente do Brasil, a Ditadura Militar dos anos 1970-80.

Palavras-chave: Cinema. Narrativa Seriada. Complexidade narrativa. *Magnífica 70*.



## ABSTRACT

VOGEL, C. G. *Magnífica 70: paths of the serial narrative in the Brazilian audiovisual*. 2019. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This dissertation investigates the paths that point to the Brazilian audiovisual, from the analysis of the first season of the TV series *Magnífica 70*, produced by the cable channel HBO Latin America, in partnership with the Brazilian producer *Conspiração Filmes*, and aired in the year 2015. The aims of this research include producing a reflection on the paths that this audiovisual narrative model has been tracing to establish itself as a product of Brazilian teledramaturgy, as well as a reflection on the dialogues about cultural, social and political issues and the North American production model. From the concept of "complex narrative" developed by Jason Mittell (2015), the theme is put into dialogue with important narrative theorists such as Paul Ricoeur (2012) and Mikhail Bakhtin (1981). Also, part of this analysis are the relations established between the series and a specific moment of Brazilian cinematographic production, the cycle of *Boca do Lixo*, in the 1970s, which precisely discusses the process of audiovisual production in a given context of the recent Brazilian history, the Military Dictatorship of the years 1970-80.

Key-words: Cinema. TV Dramas. Narrative Complexity. Magnífica 70.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 – Certificado do Departamento de Censura para o filme <i>A Virgem Encarcerada</i> , obra fictícia.....   | 12 |
| Figura 2 – <i>Le Cochon Danseur</i> (1907): atração cinematográfica, inspirada no teatro <i>vaudeville</i> , onde um animal apresenta um burlesco número de dança. ....               | 19 |
| Figura 3 – <i>Inocente Pecadora</i> (1920): no filme dirigido por Griffith, o <i>close-up</i> da atriz Lillian Gish intensifica as emoções de sua personagem em uma cena de ação..... | 24 |
| Figura 4 – <i>O Encouraçado Potemkin</i> (1925): a famosa cena da escadaria de Odessa, ícone de uma nova experiência cinematográfica. ....  | 27 |
| Figura 5 – Paul (Sean Penn) e Cristina (Naomi Watts), personagens que constroem a complexa narrativa de <i>21 Gramas</i> (2003). ....   | 39 |
| Figura 6 – Lola (Franka Potente) corre contra o tempo, um inimigo que lhe dá três chances de vencê-lo. ....   | 41 |
| Figura 7 – Ao riscar o nome de sua segunda vítima, <i>A Noiva</i> adianta aos espectadores de sua história que a morte de uma outra pessoa já se concretizou. ....                    | 45 |
| Figura 8 - <i>Baila Comigo</i> : início do segundo bloco e final do quarto bloco. ....  | 48 |
| Figuras 9 e 10 – <i>A Força do Querer</i> : sinalizações do resumo do capítulo anterior e início do atual. ....   | 49 |
| Figuras 11 – <i>Dexter</i> : antes da vinheta de abertura, um resumo destaca os fatos mais importantes ocorridos nos episódios anteriores.....  | 50 |
| Figura 12 – <i>Twin Peaks</i> : a misteriosa morte da jovem Laura Palmer, um marco na reconfiguração da narrativa seriada televisiva. ....  | 55 |
| Figura 13 – <i>The Sopranos</i> : no primeiro episódio, um grupo de patos selvagens invade a piscina do protagonista. ....  | 58 |
| Figura 14 – Dora Dumar: a anti-heroína da narrativa complexa brasileira, em <i>Magnífica 70</i> .....   | 63 |
| Figura 15 – <i>Magnífica 70</i> : narrativa estruturada em torno das fases de produção de um filme.....   | 67 |
| Figura 16 – <i>Magnífica 70</i> : <i>flashbacks</i> em preto & branco facilitam a compreensão do espectador. ....   | 70 |
| Figura 17 David Chase, <i>showrunner</i> de <i>The Sopranos</i> , é creditado tanto como criador quanto produtor executivo na abertura da série. ....                                 | 75 |
| Figuras 18 – Definição dos créditos de autoria na abertura de <i>Magnífica 70</i> .....   | 77 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 19 – <i>Mandrake</i> : fotografia proporciona clima <i>noir</i> à cidade do Rio de Janeiro. ....   | 79  |
| Figura 20 – <i>A Garota da Moto</i> : personagens dialogam com a câmera. ....   | 82  |
| Figura 21 – <i>A Devassa da Estudante</i> : o filme dentro da série.....  | 88  |
| Figura 22 – Minha cunhada é de morte: beijo entre irmãs, por exigência do produtor.....   | 91  |
| Figura 23 – <i>Copacabana mon amour</i> : a heroína Sonia Silk em momentos íntimos com uma amiga prostituta. ....   | 92  |
| Figura 24 – Uma atração à parte, o vídeo de Ângela é um filme familiar que transborda erotismo. ....  | 92  |
| Figura 25 – O reencontro dos irmãos Dora e Dario em frente ao portão de uma penitenciária.....  | 94  |
| Figura 26 – Um filme em família: a autoridade do General Souto revela a formatação de uma estrutura familiar conservadora. ....   | 95  |
| Figura 27 – A atriz Dora Dumar fascina o censor Vicente.....  | 101 |
| Figura 28 – Crise conjugal: Isabel sugere filmes com base na programação de cinema, Vicente reage com a simpatia de um censor. ....   | 102 |
| Figura 29 – Crítica de Estreia: <i>A Devassa da Estudante</i> seria apenas um lixo erótico se não fosse pela ousadia de uma narrativa póstuma da personagem principal. .... | 103 |
| Figura 30 – Dora (Simone Spoladore) e Dario (Pierre Baitelli): no episódio “O Elenco”, sequência em que os personagens que interpretam outros personagens. ....             | 110 |
| Figura 31 – Isabel (Maria Luiza Mendonça): complexidade dos personagens aliada à experiência de atuação.....  | 110 |
| Figura 32 – Dificuldades na produção e orçamento restrito: a casa do diretor se transforma em set de filmagem.....  | 111 |
| Figura 33 – Melodrama: questões familiares fazem com que Lúcia se sinta protegida ao viver em uma cadeira de rodas. ....  | 113 |
| Figura 34 – O General: superioridade sobre Vicente revelada através do olhar deste. ....  | 114 |
| Figura 35 – Isabel é vítima dos métodos de tortura utilizados pelo pai, o General Souto.....  | 115 |
| Figura 36 – Bibi Perigosa: uma anti-heroína de moral questionável, na tradicional novela das nove. ....   | 121 |
| Figura 37 – Magnífica 70: uma série que ajuda a compreender a complexidade narrativa e os novos caminhos da produção audiovisual brasileira. ..                             | 122 |

## SUMÁRIO

|       |  |     |
|-------|--|-----|
|       | <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 11  |
| 1     | <b>AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS</b> .....  | 18  |
| 1.1   | <b>O cinema de atrações e os primeiros passos de uma nova linguagem</b> ..                       | 18  |
| 1.2   | <b>A Narrativa Cinematográfica</b> .....   | 23  |
| 1.2.1 | <u>A lógica narrativa:</u> .....   | 28  |
| 1.2.2 | <u>Tempo</u> .....   | 30  |
| 1.2.3 | <u>Espaço</u> .....  | 32  |
| 1.3   | <b>A Complexidade no Cinema</b> .....  | 34  |
| 2     | <b>AS NARRATIVAS COMPLEXAS NA TELEVISÃO</b> .....  | 46  |
| 2.1   | <b>A Narrativa Seriada na Televisão</b> .....  | 46  |
| 2.2   | <b>Um novo Modelo Narrativo</b> .....  | 54  |
| 2.3   | <b>Personagens</b> .....   | 59  |
| 2.4   | <b>Estrutura narrativa</b> .....   | 64  |
| 2.5   | <b>Estrutura temporal</b> .....  | 68  |
| 2.6   | <b>Autoria</b> .....   | 71  |
| 3     | <b>MAGNÍFICA 70: A BOCA DO LIXO E A COMPLEXIDADE NARRATIVA<br/>NA TELEVISÃO BRASILEIRA</b> ..... | 79  |
| 3.1   | <b>Uma nova lei e um novo modelo audiovisual chegam à TV brasileira</b> ....                     | 79  |
| 3.2   | <b>O diálogo entre o cinema e a televisão em Magnífica 70</b> .....                              | 83  |
| 3.3   | <b>A complexidade em Magnífica 70</b> .....  | 99  |
| 3.4   | <b>O que é brasileiro em Magnífica 70?</b> .....   | 108 |
|       | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 117 |
|       | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 123 |
|       | <b>APÊNDICE – Análises dos episódios</b> .....   | 127 |
|       | <b>ANEXO A – Entrevista com o diretor, produtor e roteirista Claudio Torres</b> ..               | 164 |
|       | <b>ANEXO B – Entrevista com a atriz Simone Spoladore</b> .....                                   | 178 |

## INTRODUÇÃO

Em maio de 2015, mais precisamente no dia vinte e quatro, às vinte e uma horas, a HBO Brasil, braço do canal americano HBO<sup>1</sup>, estreava a primeira temporada de uma nova série de ficção. O primeiro plano exibido da vinheta de abertura da série *Magnífica 70*, que entra em seguida à logomarca do canal, é um certificado de registro da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>2</sup>, com data do ano de 1973. A trilha sonora que cobre essa sequência de imagens é a música *Sangue Latino*, composição de João Ricardo e Paulinho Mendonça, interpretada pelo grupo *Secos & Molhados*, lançada naquele mesmo ano.

A logomarca da HBO costuma ser associada a uma espécie de selo de qualidade de produtos audiovisuais. Jason Mittel (2015) afirma que essa reputação foi construída ao longo de vários anos da produção recente de séries para televisão. No caso de *Magnífica 70*, esse selo nos permite equiparar esse produto, em termos de qualidade, com outras séries lançadas pelo canal de TV a cabo.

Paradigmaticamente, da mesma maneira, o certificado de registro da Censura Federal, exibido na sequência em seguida à logo, e já deslocando o espectador para o universo narrativo da ficção, é também um selo de atribuição de valor, o mecanismo de validação das obras cinematográficas dos anos em que o Brasil esteve submetido a uma ditadura militar, sob a ótica dos então funcionários do departamento responsável por esse tipo de “análise”.

Esses dois primeiros planos duram em torno de oito segundos, e se repetem no início de cada um dos treze episódios da primeira temporada. São elementos que apresentam a série, podendo ser associados a uma certa qualidade da produção que chega ao espectador, interessada em desafiá-lo intelectualmente e apresentando-lhe uma narrativa que toca em uma das feridas recentes da história do país, a submissão a um regime no qual a liberdade de expressão foi cerceada, tanto no cinema quanto na televisão – um período crítico da ditadura militar brasileira

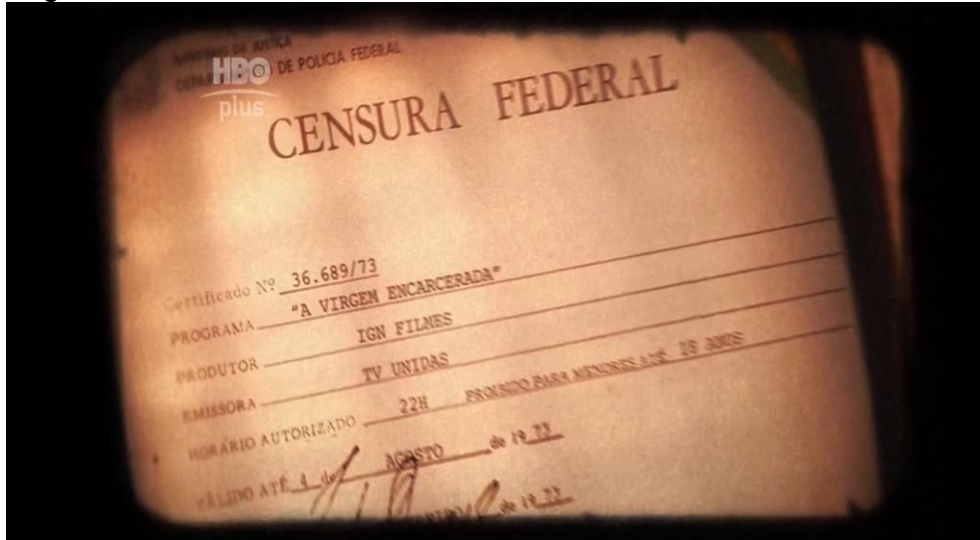
---

<sup>1</sup> Home Box Office: canal de TV a cabo norte-americano, que opera desde 08 de novembro de 1972. A Home Box Office Brasil opera no país desde julho de 1994.

<sup>2</sup> Órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, a Divisão de Censura iniciou suas funções oficialmente no ano de 1972, durante a Ditadura Militar, e permaneceu em funcionamento até a promulgação da nova Constituição Federal, em 1988. Entre suas funções estava o controle de conteúdos políticos em filmes, músicas e peças teatrais, bem como nas programações de cinema, rádio e televisão. Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-dcdp>. Acesso em 23 Abr. 2018.

(1964-1985), sob a qual o Brasil estava submetido na época em que se desenvolve a história da série.

Figura 1 – Certificado do Departamento de Censura para o filme *A Virgem Encarcerada*, obra fictícia.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

A vinheta de abertura de *Magnífica 70* está organizada com a seguinte sucessão de planos: um certificado do mesmo departamento com a expressão “vetado” em letras maiúsculas de cor vermelha, atribuído ao filme em torno do qual gira a trama da primeira temporada, *A Devassa da Estudante*; o rosto de alguns personagens (Vicente<sup>3</sup>, o censor, protagonista da série, que vive um casamento e uma carreira frustrados; Dora Dumar<sup>4</sup>, atriz do filme pornô censurado; General Souto<sup>5</sup>, sogro do censor, um militar que mantém relações diretas com a cúpula do poder vigente à época e cujo caráter se associa à imponência, à coerção, à imposição e à moral oficial, por meio da tríade tradição-família-propriedade); as armas, que simbolizam a resistência, por meio da luta armada e o projetor, que simboliza a resistência através da luta intelectual; e, por fim, um plano de todos personagens da série reunidos em uma sala de cinema, celebrando a exibição do produto final, o filme.

A montagem desses elementos permite ao espectador antever o universo e a temática que serão abordados na obra, que envolvem o mundo da produção cinematográfica. O meio pelo qual essa história está sendo contada, porém, é outro:

<sup>3</sup> Interpretado pelo ator Marcos Winter.

<sup>4</sup> Interpretado pela atriz Simone Spoladore.

<sup>5</sup> Interpretado pelo ator Paulo César Pereio.

a televisão. O diálogo entre esses dois meios audiovisuais é antigo, mas parece ter se intensificado a partir de um novo formato de narrativa, que se estabelece a partir do fim dos anos 1990, quando o canal americano de televisão a cabo HBO leva ao ar a primeira temporada da série *The Sopranos*<sup>6</sup>. De acordo com Jason Mittel (2015), a HBO abre uma fenda nesse universo, possibilitando espaço para uma televisão inovadora e um modelo narrativo para complexos dramas serializados.

Isso não quer dizer que a linguagem dominante da televisão tenha mudado radicalmente nem que a HBO tenha sido o único canal a investir nessas novas narrativas. São possibilidades que passam a ser exploradas, coexistindo com a televisão tradicional, aberta, que permanece como forma dominante. Não há a intenção de afirmar igualmente que os Estados Unidos sejam parâmetro na produção de dramas complexos. Trata-se de um recorte entre as inúmeras possibilidades, que se justifica pelo fato de que *Magnífica 70*, série brasileira a ser estudada nesse trabalho, segue um modelo de produção definido pela HBO, que com seu braço na América Latina, a *HBO Latin America*, busca explorar a produção de séries neste território.

O formato de *Magnífica 70* e o que ele se propõe a tratar durante as aproximadamente 13 horas de duração da primeira temporada, objeto de estudo do presente trabalho, são alguns dos elementos que permitem enquadrar a série em um modelo narrativo que vem sendo estudado pelo professor e pesquisador em audiovisual Jason Mittel. Esse modelo seria resultado de inovações que foram sendo experimentadas ao longo das duas últimas décadas, provocando a ascensão de um novo formato de audiovisual.

Para Jason Mittel (2012), este formato está centrado na complexidade de seus elementos. De acordo com o autor, a complexidade narrativa na televisão baseia-se em aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema. Esse modelo se distingue de outros modelos convencionais de formatos seriados pelo fato de que atualiza, revigora, ressignifica a noção de episódios e regimes seriados padronizados na linguagem televisiva.

A HBO construiu sua reputação e garantiu um número de assinantes com base em programas narrativamente complexos, como *The Sopranos*, *Six*

---

<sup>6</sup> Série exibida originalmente pela HBO, entre 1999 e 2007. Título no Brasil: *Família Soprano*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Abr. 2018.

Feet Under, Curb your Enthusiasm e The Wire. Esses programas oferecem claramente uma alternativa à narrativa televisiva convencional (MITTEL, 2012, p. 30).

Este formato foi se consolidando a partir de séries precursoras na utilização dessa nova linguagem, como *Six Feet Under*<sup>7</sup> (2001-2005) e a já citada *The Sopranos* (1999-2007), que apostaram na experimentação e ganharam a apreciação do público, o que pode ter permitido à HBO ser considerada um símbolo de qualidade e inovação da televisão contemporânea.

A partir do sucesso dessas séries, outras foram ganhando espaço, todas construídas a partir de personagens não convencionais, de personalidades complexas, cheios de camadas a serem exploradas durante o desenvolvimento das tramas. O sucesso da HBO proporcionou incursões de outros canais americanos de televisão a cabo, que passaram a investir neste formato e obtiveram grande repercussão, como *Mad Men*<sup>8</sup> e *Breaking Bad*<sup>9</sup>, da AMC e *Dexter*<sup>10</sup>, da Showtime, entre diversos outros.

Uma das hipóteses desenvolvidas nesta dissertação é que esses personagens ganham espaço por expressarem uma possível crise de subjetividade existente no mundo atual. Para Omar Rincón (2016), as séries de televisão contemporâneas rompem com o politicamente correto, abrindo espaço a todo tipo de “baixezas”, em que abundam o sexo, as drogas e o álcool. Segundo o autor, as séries atuais versam sobre os males do capitalismo; todavia, não se pode deixar de considerar que isso é realizado de uma forma um tanto quanto conservadora, sem correr o risco de que os espectadores se rebelem contra esse sistema.

As séries de televisão são uma nova droga. Viciam. Elas permitem que o espectador se perceba, muito inteligente e pertencente à cultura pop. Isso porque as séries expressam essa crise de representação política em que vivemos e expressam o sucesso da representação midiática como uma nova forma de política. Portanto, as séries são o melhor relato de nossa época, nelas estão todas as chaves para criar, pensar, imaginar e comunicar em nosso tempo (RINCÓN, 2016, p. 150, tradução nossa)<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Série exibida originalmente pela HBO, entre 2001 e 2005. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Abr. 2018. Título no Brasil: *À sete palmas*.

<sup>8</sup> Série exibida originalmente pela AMC, entre 2007 e 2015. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Abr. 2018.

<sup>9</sup> Série exibida originalmente pela AMC, entre 2008 e 2013. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Abr. 2018.

<sup>10</sup> Série exibida originalmente pela Showtime, entre 2006 e 2013. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Abr. 2018.

<sup>11</sup> O texto em língua estrangeira é: “Las series de televisión son una nueva droga. Producen adicción. Lo hacen creer a uno, como televidente, muy inteligente y perteneciente a la cultura pop. Esto es así porque las series expresan esa crisis de representatividade política que habitamos y expresan



A televisão, no atual contexto de arranjos midiáticos, está definitivamente atravessada por outros formatos e outras mídias, cenário ao qual Henry Jenkins (2009) se refere como uma cultura da convergência, no livro de mesmo título. Por convergências, continua o autor, compreende-se o “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos (...)” (JENKINS, 2009, p.29). Para além da concepção de uma revolução técnica, Jenkins sublinha que a convergência não ocorre por meio de aparelhos, “dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros” (JENKINS, 2009, p.30):

Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana (JENKINS, 2009, p.30).

A internet adiciona novas possibilidades ao espectador, e as plataformas que disponibilizam produtos audiovisuais na rede mundial de computadores começam a disputar espaço com os canais de televisão, abertos e fechados. Elementos da linguagem cinematográfica passam a ser explorados de forma mais recorrente em determinados produtos televisivos, como os citados anteriormente, possibilitando a formatação de um novo modelo narrativo. O diálogo entre as linguagens do cinema e da televisão foi o recorte escolhido para esta dissertação. Potencializar essa discussão através de uma produção nacional foi a opção para realizar este estudo e, para tanto, a série *Magnífica 70*, produção da HBO Brasil e da Conspiração Filmes, foi o produto audiovisual escolhido.

Entre os motivos que levaram à escolha desse programa destacam-se o fato de ser um produto audiovisual passível de ser enquadrado no que se denomina “narrativa complexa”, conceito desenvolvido por Jason Mittel (2015) e posto em diálogo com importantes teóricos da narrativa, como Paul Ricoeur (2012) e Mikhail Bakhtin (1981); as relações estabelecidas com a linguagem cinematográfica, para além da linguagem, evidenciadas na série a partir de temas que se relacionam com um movimento específico da produção cinematográfica brasileira, o ciclo da Boca do Lixo; e o fato de *Magnífica 70* retratar justamente o processo de produção

audiovisual num dado contexto histórico da história recente do Brasil, a Ditadura Militar dos anos 1970-80.

A dissertação tem por objetivo produzir, a partir da série escolhida, uma reflexão sobre os caminhos que esse modelo de narrativa audiovisual vem trilhando para se estabelecer como produto da teledramaturgia brasileira (ainda que, nesse caso, por razões que se relacionam a iminentes questões de mercado e público-alvo, se utilize de um modelo originalmente concebido no contexto das produções norte-americanas), bem como os diálogos travados com questões culturais, sociais e políticas.

A estrutura proposta para essa abordagem é dividida em três capítulos. No primeiro, pretende-se abordar a narrativa cinematográfica, de forma a se fazer uma revisão teórica sobre o assunto. Essa análise servirá de base para as discussões dos capítulos seguintes. Os estudos de David Bordwell (1996) em torno de uma narrativa do cinema americano servirão de base para essa reflexão, cujo pensamento estará em diálogo direto com outros autores, tais como Christian Metz (1972), Jean-Claude Carrière (2015), Ismail Xavier (1984) e Steffen Hven (2017).

No segundo capítulo o foco é a narrativa audiovisual para televisão. No que se refere aos domínios da narrativa televisiva, serão convocados os autores Arlindo Machado (2000), Adriana Amado (2015) e Jorge Carrión (2017). Na sequência, será abordado o conceito de “narrativa complexa”, relacionado à narrativa seriada, apresentado pelo pesquisador e professor de cinema Jason Mittel (2015) em seus estudos sobre o tema, em diálogo com importantes teóricos do campo da narrativa: o conceito de dialogia, de Mikhail Bakhtin (1981), bem como a questão do tempo narrativo, abordada por Paul Ricoeur (2012). Entre as questões que nos interessa compreender estão a maneira como se configura esse formato, como são criadas as estruturas de personagens, a estrutura do roteiro, dos inícios e finais. A partir dessas perguntas, pretendem-se entender os parâmetros do modelo narrativo em questão.

O último capítulo será dedicado a uma reflexão acerca da série *Magnífica 70*, a partir dos elementos que compõem a sua narrativa e dos conceitos e termos revistos nos capítulos anteriores. Nesse capítulo, será realizada uma breve introdução ao cinema brasileiro dos anos 1970, com um recorte sobre aspectos da indústria a partir das políticas de fomento e proteção de mercado implementadas

pela Embrafilme<sup>12</sup>; especificamente, o foco desse recorte recai sobre a exploração do erotismo em produções de apelo ao “gosto popular” como elementos que proporcionaram a consolidação de um grupo de produtoras em determinado espaço da cidade de São Paulo, o qual ficou conhecido como Boca do Lixo. Nesse contexto, as produtoras locais conviviam com o fantasma da censura, a partir do monitoramento de todas as produções por parte de um departamento específico instituído pelo governo militar.

No que se refere à série, especificamente, será realizada uma análise da primeira temporada<sup>13</sup>, evidenciando o diálogo com os conceitos estudados nos capítulos anteriores e com a produção cinematográfica dos anos 1970. Interessamos refletir aqui sobre as questões que emergem de uma associação entre a televisão contemporânea e os movimentos cinematográficos específicos de uma época, como o cinema marginal e a pornochanchada; quais as possibilidades de diálogo que se estabelecem, na série, entre as produções cinematográficas e televisivas, bem como o que as próprias imagens da série, para além da montagem, mas como puro espectro de uma era, podem nos informar sobre esse contexto. Nesse capítulo, serão convocados ao diálogo os textos de Nuno César Pereira de Abreu (2002) e Ismail Xavier (2001).

Tal reflexão possibilitará uma melhor compreensão de como se estabelece o modelo das “narrativas complexas” na televisão brasileira na atualidade e os caminhos que começam a se delinear neste cenário.

---

<sup>12</sup> Embrafilme: Empresa Brasileira de Filmes S.A. Criada a partir do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, tinha como função principal fomentar a produção e a distribuição de filmes nacionais.

<sup>13</sup> Magnífica 70 possui um total de 3 temporadas, das quais a primeira estreou em 2015, a segunda em 2016 e a terceira e última – conforme informação do autor – em 2018.

## 1 AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

### 1.1 O cinema de atrações e os primeiros passos de uma nova linguagem

No fim do século XIX o cinema ainda se apresentava de forma muito distante da qual é concebido na atualidade. Seu vínculo com a narrativa ainda não havia se estabelecido de forma preponderante. Os primeiros filmes constituíam-se em pequenas atrações e, na maior parte deles, não se contava uma história.

Nos estudos relativos aos primeiros anos da produção cinematográfica, um conceito se estabelece, o do cinema de atrações. Para Frank Kessler (2006, p. 57), o conceito de cinema de atrações tornou-se um operador teórico a partir da criação de um quadro graças ao qual o primeiro cinema poderia ser visto como um objeto diferente do que viria a ser o cinema narrativo clássico, como algo que não era apenas um cinema inicial. De acordo com o autor, esse modelo, tal como se estabelece, refere-se, em primeiro lugar, a certo período na história do cinema, e, em segundo lugar, descreve um modo de representação no qual predominam as atrações visuais e os momentos de espetáculo. Esse conceito, portanto, pode servir a dois propósitos: definir uma periodização e, por outro lado, um modo de representação, estabelecendo uma oposição entre atração e narrativa.

Tom Gunning é um dos primeiros teóricos a definir o termo “Cinema de Atrações”, para além de utilizá-lo como demarcação de um período histórico na história do cinema. Para ele, o cinema de atrações exige uma atenção direta do espectador, ao mesmo tempo que o envolve sensorialmente:

O cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual e proporcionando prazer por meio de um espetáculo excitante – um evento único, fictício ou documental, que é de interesse em si mesmo. A atração a ser exibida também pode ser de natureza cinemática, como os primeiros close-ups ou filmes de truques nos quais uma manipulação cinematográfica (câmera lenta, movimento reverso, substituição, exposição múltipla) fornece a novidade do filme. Situações de ficção tendem a ser restritas a piadas, números de vaudeville ou recreações de incidentes chocantes ou curiosos (execuções, eventos atuais). É o endereçamento direto à audiência, no qual uma atração é oferecida ao espectador por um produtor/diretor, o qual define essa abordagem para o cinema. A exibição teatral domina a absorção narrativa, enfatizando a estimulação direta de choque ou surpresa à custa de desdobrar uma história ou criar um universo diegético (GUNNING, 2006, p. 384, tradução nossa)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> O texto em língua estrangeira é: “The cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event,

Seguindo o raciocínio do autor, o cinema de atrações destina pouca energia à criação de personagens com motivações psicológicas ou personalidade própria. Fazendo uso de atrações ficcionais e não ficcionais, esse cinema movimenta sua energia para fora da diegese fílmica, na direção de um espectador reconhecido, ao invés de se voltar para dentro de situações baseadas em personagens, algo essencial para o que virá a ser chamado de narrativa clássica.

Figura 2 – *Le Cochon Danseur* (1907): atração cinematográfica, inspirada no teatro *vaudeville*, onde um animal apresenta um burlesco número de dança.



Fonte: *Frame* do filme “Le Cochon Danseur”.

O cinema de atrações é um cinema exibicionista. Um aspecto desse primeiro cinema que pode ser citado como emblemático na constituição dessa relação que o cinema de atrações constrói com o seu espectador é o olhar recorrente dos atores para a câmera. Essa ação, que mais tarde é percebida para denunciar a ilusão

---

whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film's novelty. Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to filmmaking. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe”.

realista do cinema, é aqui realizada com brio, justamente com a proposição de estabelecer contato com o público. De comediantes sorrindo para a câmera a curvaturas e gesticulações constantes dos ilusionistas nos filmes de magia, esse é um cinema que exhibe a sua visibilidade, disposto a romper com um mundo ficcional fechado em si mesmo, por uma oportunidade de atrair a atenção do espectador.

De acordo com Frank Kessler (2006, p.59), quando consideradas como forma específica de endereçamento, determinadas características do cinema de atrações, como a temporalidade, a frontalidade e também o olhar e os gestos dos atores dirigidos para a câmera, parecem ser diretamente ligados a essa orientação geral para o espectador. Para o autor, a forma como o cinema de atrações determina esses usos formais apresenta bastante semelhança com a forma com que o cinema narrativo se constrói a partir de um sistema de causalidade, tempo e espaço.

Essa busca por reconhecer o espectador é enfatizada também por Mariana Baltar (2016), que entende ser esse o motivo de Gunning exaltar o caráter exibicionista do Cinema de Atrações. Para a autora, “o cinema de atrações se baseia na qualidade de mostrar algo, onde é hegemônico (embora não exclusivo) um regime de mostraçõa (mais que narraçõa) que reconhece e instaura o espectador” (BALTAR, 2016, p. 7)<sup>15</sup>. É a mesma autora que parte da reflexõa em torno das permanências e implicações do regime de atrações no cinema e audiovisual contemporâneo, para traçar uma correlaçõa entre os conceitos de cinema de atrações e afeto. Para ela, é justamente o caráter fragmentário, estimulante e excitante que recupera do conceito a sua relaçõa com o corpo, tanto da tela quanto do espectador, e que é “capaz de convocar a um certo engajamento afetivo que se coloca na ordem do sensorial e do sentimental” (BALTAR, 2016, p.5). A autora complementa dizendo ser possível afirmar que esse engajamento figura na raiz do que ela chama de “maravilhamento” das imagens em movimento e também por meio de sua potência política.

A relaçõa entre o cinema de atrações e o cinema narrativo não pode ser pensada como unicamente de oposiçõa. Sãa concepções diferentes de cinema, mas não excludentes. O cinema contemporâneo, predominantemente narrativo, não se opõe ao uso de atrações: pelo contrário, insere-as no tecido fílmico de forma a

---

<sup>15</sup> BALTAR dá continuidade à sua pesquisa em outro artigo, argumentando acerca de uma aproximação entre a espectadorialidade e estética do audiovisual na web e a experiência do cinema de atrações. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_31D8MOXVTA84C0M4R4FI\\_27\\_6168\\_06\\_02\\_2018\\_20\\_21\\_37.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_31D8MOXVTA84C0M4R4FI_27_6168_06_02_2018_20_21_37.pdf). Acesso em 24 mar. 2019.

acrescentar elementos à narrativa ou simplesmente permitir momentos de relaxamento ao espectador, para quem o referido maravilhamento é proporcionado para simples deleite.

Exemplos citados por Baltar, para quem o filme vai “além da tradição de gêneros cinematográficos onde a força das performances dos corpos nas telas se equilibra com o tecido narrativo de desenvolvimento do enredo” (BALTAR, 2016, p. 8), podem ser observados no caso dos musicais e da pornografia *hardcore* de longa metragem dos anos 1970.

Tom Gunning, por sua vez, reconhece ainda a presença das atrações num cinema comercial que se sustenta no "maravilhamento" dos efeitos especiais:

Mas é importante que a heterogeneidade radical encontrada no início do cinema não seja concebida como um programa verdadeiramente de oposição, algo irreconciliável com o crescimento do cinema narrativo. Essa visão é sentimental demais e a-histórica demais. Um filme como *The Great Train Robbery* (1903) aponta em ambas as direções, em direção a um assalto direto ao espectador (o bandido espetacularmente ampliado na tela, descarregando sua pistola em nossos rostos), e em direção a uma continuidade narrativa linear. Esta é a herança ambígua do filme inicial. Claramente, o recente cinema-espetáculo tem reafirmado suas raízes no estímulo e nas corridas carnavalescas, no que pode ser chamado de um cinema de efeitos estilo Spielberg-Lucas-Coppola (GUNNING, 2006, p. 387, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Oportunamente será explorada essa relação do cinema de atrações com o cinema narrativo e sua inserção no cinema contemporâneo, bem como sua exploração em outros modelos audiovisuais que dialogam com o cinema, como a narrativa seriada, principalmente no que se refere à dimensão performativa dos corpos no cinema, elemento que dialoga com a série analisada no presente trabalho.

Com relação aos primeiros tempos do cinema, o dito cinema de atrações já apresentava o uso da montagem, de forma ainda tímida, sem a intenção de contar histórias, mas de mostrar situações. O encontro com a narração foi se dando aos poucos, à medida que o uso da montagem passa a ser explorado.

---

<sup>16</sup> O texto em língua estrangeira é: “We seem far from the avant-garde premises with which this discussion of early cinema began. But it is important that the radical heterogeneity which I find in early cinema not be conceived as a truly oppositional program, one irreconcilable with the growth of narrative cinema. This view is too sentimental and too a-historical. A film like *The Great Train Robbery* (1903) does point in both directions, toward a direct assault on the spectator (the spectacularly enlarged outlaw unloading his pistol in our faces), and towards a linear narrative continuity. This is early film’s ambiguous heritage. Clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects”.

Os primeiros passos na construção de uma gramática cinematográfica começam a ser dados a partir do momento em que o filme começa a ser estruturado em cenas, com o nascimento da montagem:

Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse (CARRIÈRE, 2015, p. 14).

Para o autor, a linguagem do cinema se manifesta a partir da exploração de associações, as quais envolvem imagens, pessoas e emoções. Essa conexão entre imagens, hoje, parece elementar, funcionando para o espectador de forma automática, reflexiva. O processo, porém, foi se desenvolvendo gradativamente, o que Carrière considera como uma verdadeira revolução que ocorreu de forma discreta, ao longo do tempo:

Das primeiras sequências de desenhos dos artistas pré-históricos até a sucessão das chapas de projeção da lanterna mágica, a mão e o olho humanos trabalharam incansavelmente, e às vezes com surpreendente sucesso, para nos mostrar o impossível (...). Só desse ponto de vista o cinema representou um prodigioso avanço técnico. Mas a verdadeira inovação – empolgante, nunca vista e talvez nunca sonhada – reside na justaposição de duas cenas em movimento, a segunda anulando a primeira, ao lhe suceder (CARRIÈRE, 2015, p. 14-15).

O cinema se estabelece à medida que essa nova linguagem vai se consolidando. Os sinais de convenção dessa linguagem se tornam conhecidos internacionalmente, constituindo um código não apenas novo mas também universal – um código baseado em imagens, cuja memória se mostra mais potente que a de palavras e frases; um gênero de memória “completamente diferente, que pode ser partilhada por povos diversos, não importa a língua que eles falem” (CARRIÈRE, 2015, p. 20).

À medida que essa nova linguagem vai se constituindo, também o seu uso em prol de um cinema voltado para a narrativa vai se desenvolvendo. O interesse deste capítulo está voltado para a questão da narrativa, mas não interessa excluir as demais possibilidades, uma vez que o diálogo entre diferentes usos da linguagem só tem a acrescentar ao processo de construção fílmica. Americanos e russos destacam-se nesse cenário, ao qual se refere a próxima seção deste capítulo.



## 1.2 A Narrativa Cinematográfica

Um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi o cineasta americano D. W. Griffith. Seus filmes, questionáveis do ponto de vista de suas abordagens, evidentemente racistas e conservadoras<sup>17</sup>, foram responsáveis por apresentar aos espectadores novas possibilidades acerca do uso das imagens, com o intuito de contar histórias. Suas experimentações acerca do que viriam a ser elementos recorrentes na construção de narrativas cinematográficas foram fundamentais para a consolidação de formatos de planos e da estruturação da montagem.

O uso do hoje conhecido plano americano – “um tipo de composição bastante funcional para mostrar expressão facial e postura do corpo ao mesmo tempo” (XAVIER, 1984, p.9) – é um exemplo dos recursos desenvolvidos por Griffith em seus filmes. Cabe mencionar, porém, que o cinema desenvolvido pelo diretor diz respeito ao que posteriormente se estabelece como um modelo narrativo específico, o cinema clássico da indústria cinematográfica norte-americana:

A contribuição decisiva de Griffith foi a de dar sentido pleno à figura do diretor, dar coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito com certo desajeito. Articulou atores, luz, cenografia e decupagem para que o filme ganhasse expressividade. Ensinou o quando e o como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa. Foi cineasta chave no processo de codificar a expressão no cinema (evidentemente, numa direção particular: a do cinema narrativo clássico) (XAVIER, 1984, p. 35).

Entre as inovações ligadas ao nome do americano D. W. Griffith, podem ser citadas também o close-up, o plano geral, a decomposição das cenas em vários planos, a montagem paralela, entre outros. São recursos que passaram a ser explorados pelo cinema clássico, mas que não ficaram restritos apenas a esse modelo narrativo.

A montagem paralela pode ser considerada um dos pontos fortes do trabalho de Griffith, explorada na criação de sequências de perseguição e suspense, por exemplo. O que Griffith apresenta de novo, segundo Ismail Xavier (1984, p. 40), é a introdução de um tipo de ligação psicológica entre os planos, não de um fluxo acelerado de perseguição. Essa motivação psicológica também envolve os

---

<sup>17</sup> Griffith se utiliza, em seus filmes, de estereótipos racistas (como na representação dos negros em *O Nascimento de uma Nação*, filme de 1915) e conservadores (por meio do ideal da pureza feminina, apresentado em *Inocente Pecadora*, filme de 1920).

personagens. Por meio da alternância de planos e sequências, forma-se um significado implícito que pode ser interpretado pelo espectador. “A justaposição de duas situações contrasta dois destinos e convida à conclusão de que há algo de espúrio na íntima relação sugerida entre os dois fatos” (XAVIER, 1984, p. 41).

Figura 3 – Inocente Pecadora (1920): no filme dirigido por Griffith, o *close-up* da atriz Lillian Gish intensifica as emoções de sua personagem em uma cena de ação.



Fonte: *Frame* do filme “Inocente Pecadora”.

O cinema do diretor americano D. W. Griffith é calcado no realismo, o que proporciona “o encontro definitivo do novo veículo com a narratividade” (XAVIER, 1984, p. 46). É dessa forma que o cinema narrativo clássico norte-americano se estabelece, envolvendo uma representação baseada em condições naturais, a partir do uso de uma montagem clássica, com rara representação do mágico e do poético.

O aprimoramento das técnicas e o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica não ocorrem somente nos Estados Unidos, e o cinema comercial norte-americano não é o único a colaborar para o desenvolvimento do cinema e de uma estruturação em torno da narrativa. Outros nomes tiveram importante papel nesse trabalho. Os russos, por exemplo, trouxeram contribuições fundamentais e ampliaram o espectro de utilização da linguagem cinematográfica, apresentando alternativas ao modelo clássico que se implantava no ocidente.

Para o cineasta russo Vsevolod Pudovkin, a essência do cinema está na montagem, através da qual passa-se da fotografia ao cinema. A montagem confunde-se com a própria composição da obra:

A noção de montagem é, em verdade o essencial da criação fílmica: o “plano” isolado não é senão um pedacinho de cinema; não é senão a matéria-prima, a fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem. Com tão ampla definição, ela se confunde simplesmente com a própria composição da obra (PUDOVKIN apud METZ, 1972, p. 46-47).

A partir do seu estabelecimento como linguagem, o cinema vai desenvolvendo suas potencialidades. O cinema não surge como uma máquina de contar histórias, mas vai se aproximando da narrativa à medida que essa linguagem começa a ser utilizada para esse fim:

O encontro do cinema com a narratividade é um grande fato que nada tinha de fatal, mas que tampouco é ocasional: é um fato histórico e social, é um fato de civilização (...), um fato que por sua vez condiciona a evolução posterior do filme enquanto realidade semiológica, um pouco de modo – indireto e global mas eficiente – como as ocorrências de linguística “externa” (conquistas, colonizações, mudanças de língua...) influenciam o funcionamento “interno” dos idiomas. No reino do cinema, todos os gêneros que não os narrativos – o documentário, o filme técnico, etc. – tornaram-se províncias marginais, degraus por assim dizer, enquanto que o longa metragem de ficção romanesca (que chamamos corriqueiramente, através de uma espécie de uso prenante, de “filme” simplesmente), apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica (METZ, 1972, p.113).

Cabe ressaltar que o cinema narrativo é apenas uma das formas pela qual essa linguagem se manifesta. Sobre a narrativa no cinema, Christian Metz (1972) apresenta um conceito de narração como um conjunto de acontecimentos, os quais são organizados em sequência. Para o autor, é essa ordenação de acontecimentos que permite a existência do ato narrativo:

(...) são estes acontecimentos que são ordenados em sequência; são eles que o ato narrativo, para existir, começa por irrealizar; são eles enfim que fornecem ao sujeito-narrador seu necessário correlato: ele só se torna narrador porque os acontecimentos-narrados são narrados por ele (METZ, 1972, p.37-38).

Com relação à narrativa cinematográfica, Metz (1972) afirma que “outras narrações recorrem à imagem como veículo, tal como a narração cinematográfica”. O autor classifica as imagens fílmicas como sendo infinitas (como os enunciados e contrariamente às palavras), invenções do narrador (no caso, o cineasta) e fonte de uma quantidade de informação indefinida para o receptor.

David Bordwell (1985, apud MITTEL, 2012, p.30), afirma que “um modelo narrativo é um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa”. Para Bordwell (1996, p.20), todos os materiais cinematográficos são capazes de funcionar de forma narrativa. Além das imagens

captadas pela câmara, também a fala, os gestos, a música, a cor, a iluminação, o espaço e o som desempenham papéis importantes na caracterização dessa linguagem. Todas as técnicas fílmicas funcionam narrativamente, construindo o mundo da história.

Os formalistas russos estão entre os primeiros a explorar a linguagem cinematográfica de forma mais detalhada, através do uso poético do cinema paralelamente ao uso literário da linguagem proposta aos textos verbais. Para Bordwell (1996), Sergei Eisenstein esteve sempre comprometido com a ideia de que o cinema é um espetáculo calculado para o espectador. Esse comprometimento se revela, por exemplo, na cenografia de seus filmes, um trabalho elaborado cuidadosamente, em uma época em que os diretores começavam a pensar os cenários de forma mais ampla, levando em conta a profundidade da representação, a unidade espacial de produção e também a posição do público em relação à tela:

A teoria de Eisenstein é “expressionista”, enquanto observa a narração como um processo em que se manifesta alguma qualidade essencialmente emocional da história. Ao longo de sua carreira insistiu em que a representação não implicava uma descrição simples e plana, senão um aumento no significado e na emoção do que se descrevia (BORDWELL, 1996, p.13, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Para o formalista russo, um filme não coloca ninguém em uma determinada posição. Ele dá condições ao espectador para executar uma variedade definida de operações. O espectador seria uma entidade hipotética que realiza as operações relevantes para construir uma história a partir da representação do filme.

A partir desse ponto de vista de Eisenstein, estudado por Bordwell (1996), pode-se propor que a compreensão do processo narrativo de um filme passa obrigatoriamente pelo espectador, o qual reflete sobre as imagens que assiste e as converte em história, a partir dos cânones que já lhe são conhecidos, de estruturas e esquemas narrativos com os quais já travou contato anteriormente, que compreendem princípios de causalidade, tempo e espaço.

---

<sup>18</sup> O texto em língua estrangeira é: “La teoría de Eisenstein es “expresionista”, en cuanto que observa la narración como un proceso en el que se manifiesta alguna cualidad esencialmente emocional de la historia. A lo largo de su carrera insistió en que la representación no implicaba una descripción simple y plana, sino un aumento del significado y la emoción de lo que se describía”.

Figura 4 – O Encouraçado Potemkim (1925): a famosa cena da escadaria de Odessa, ícone de uma nova experiência cinematográfica.



Fonte: *Frame* do filme “O Encouraçado Potemkim”.

Para Bordwell (1996, p.39), a arte narrativa faz uso da atividade mental, utilizando sua natureza experimental e probabilística. Mais que perceber o movimento, interpretar as imagens e os sons como representações de um mundo tridimensional e compreender as linguagens oral e escrita, o espectador precisa ter como objetivo principal interpretar a história. As perguntas que Bordwell faz nesse ponto são “o que converte algo em uma história?” e “o que faz essa história inteligível?”:

Ao tentar compreender um filme narrativo, o espectador tenta entender o *continuum* fílmico como um conjunto de eventos que ocorrem em cenários definidos e unificados por princípios de temporalidade e causalidade. Entender a história do filme é entender o que, onde, quando e por que algo acontece. Assim, os esquemas sobre eventos, locais, tempo e causa/efeito podem se tornar relevantes para dar sentido a um filme narrativo (BORDWELL, 1996, p. 34, tradução nossa)<sup>19</sup>.

A compreensão narrativa envolve, obviamente, o entendimento de determinadas estruturas padrão que funcionam como sistemas. Essas estruturas organizam a causalidade e o tempo da história que está sendo contada, dando condições para a construção de um conhecimento sobre narrativa, facilitando o

<sup>19</sup> O texto em língua estrangeira é: “Al intentar comprender un filme narrativo, el espectador intenta entender el *continuum* fílmico como un conjunto de acontecimientos que ocurren en escenarios definidos y unificados por principios de temporalidad y causalidad. Entender la historia del filme es entender qué sucede y dónde, cuándo y por qué sucede. De ahí que los esquemas sobre acontecimientos, localizaciones, tiempo y causa/efecto puedan convertirse en pertinentes para dar sentido a un filme narrativo”.

caminho para o espectador. Os formatos de histórias, como sistemas padronizados, têm uma ressonância familiar. As narrações são construídas a partir da ideia de recompensar de alguma forma a busca de coerência por parte do espectador. Distorções nesse esquema de compreensão costumam acontecer quando a narrativa viola algumas dessas regras.

Para Bordwell (1996, p. 48-49), ao se propor uma teoria da narração, esta deve ser capaz de especificar os recursos e as formas que fazem funcionar a atividade do espectador. Essa teoria deve ir além da relação do espectador com o texto, contextualizando-o. O espectador, porém, nem sempre está consciente desses contextos. No que se refere à estruturação da história de um filme narrativo, Bordwell (1996) propõe a existência de dois sistemas que se entrelaçam: argumento e estilo. O argumento diz respeito à arquitetura de apresentação da história e o estilo às utilizações das técnicas de filmagem. O primeiro entende um filme como um processo dramático; o segundo, como um processo técnico.

O argumento é a dramaturgia do filme, o conjunto organizado de chaves das quais dispomos para inferir e coordenar as sequências da história. Segundo o autor, o argumento envolve o desenvolvimento de três pontos-chave: a lógica narrativa, o tempo e o espaço.

### 1.2.1 A lógica narrativa:

O espectador percebe alguns fenômenos como acontecimentos e, enquanto isso, constrói relações de causalidade entre eles. Dentro da estrutura narrativa, um acontecimento é consequência de outro acontecimento, de uma característica importante de um personagem ou de alguma lei geral da história.

O argumento pode facilitar essa compreensão, para que essas inferências sejam mais óbvias, ou então dificultar, esconder detalhes, revelá-los aos poucos, de forma a complicar a construção de relações causais entre os eventos fílmicos. Todo esse processo influencia na forma como o espectador capta e interpreta o filme.

Todas as técnicas fílmicas podem funcionar de forma narrativa, colaborando para a lógica da história. As propriedades básicas de uma narrativa se constroem tanto a partir da estruturação do argumento, quanto pelo estilo definido pelo realizador. Para Bordwell (1996, p.73), cada filme opera ao seu modo, a partir de

seus próprios recursos e sistemas, dentro de um marco de referência codificado por práticas anteriores.

David Bordwell (1996) aborda a questão da lógica narrativa do filme a partir de dois diferentes gêneros, os filmes de detetive e o melodrama. De seu ponto de vista, os filmes de detetive ilustram claramente o modo como o argumento manipula as informações da história, durante toda a narração. Na relação crime *versus* investigação, o espectador cria o seu próprio conjunto de hipóteses, a partir de lacunas que são abertas propositalmente, as quais não permanecem em aberto ao longo de todo o filme. Essa construção da hipótese vai sendo alimentada durante todo o argumento, com novas possibilidades, com lacunas que são preenchidas e outras novas que são abertas, alimentando a história enquanto ela se desenvolve:

O filme de detetive justifica suas lacunas e atrasos através do controle do conhecimento, da autoconsciência e da comunicabilidade. O gênero tenta criar curiosidade sobre eventos passados na história (por exemplo, quem matou quem?), suspense em torno de eventos futuros e surpresas acerca de revelações inesperadas da história e do argumento (BORDWELL, 1996, p. 65, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Nesse gênero, a limitação do conhecimento do espectador se dá justamente de maneira a fomentar estes estados emocionais, o que é capaz de motivar o espectador, fazendo com que ele compartilhe do mesmo conhecimento que o investigador possui, que tome ciência dos fatos e se surpreenda junto com ele.

As convenções de estilo também entram em jogo para colaborar com as especificidades do gênero em questão, como a escolha de planos que possam limitar o conhecimento do espectador (planos de ponto de vista ou planos que não revelam a identidade do assassino) e a narração em voz *over*, que sublinha a investigação.

Já no melodrama, a narração será altamente comunicativa a respeito da história, sobretudo quanto às informações que dizem respeito ao estado emocional das personagens. Diferentemente dos filmes de detetive, a informação não é manipulada de forma tão complexa. O interesse principal está no que se sucederá na cena seguinte, na próxima emoção que o filme proporcionará ao espectador. No

---

<sup>20</sup> O texto em língua estrangeira é: “La película de detectives justifica sus lagunas y dilaciones por el control del conocimiento, la autoconciencia y la comunicabilidad. El género intenta crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la historia (por ejemplo, ¿quién mató a quién?), suspense respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento.

entanto, no melodrama a coincidência e a casualidade têm funções semelhantes à investigação: proporcionar ocasiões para a surpresa.

No que se refere aos recursos de estilo, eles trabalham em função da expressão de sentimentos, dos estados interiores da alma dos personagens. Seja a luz, a cenografia ou o figurino, tudo está disposto em função do jogo emocional. A música é uma das bases do melodrama e é utilizada para comunicar as percepções e atitudes dos personagens, ressaltando momentos-chave da narrativa.

### 1.2.2 Tempo

No cinema, os processos de narração estão diretamente relacionados à manipulação do tempo. O argumento cria as chaves para que os acontecimentos da história possam ser construídos em qualquer sequência. Essas chaves variam de acordo com as convenções de cada história:

As relações temporais da história se extraem por dedução, o observador encaixa os esquemas nos indícios oferecidos pela narração. Este processo influencia em três aspectos temporais: a ordem dos acontecimentos, sua frequência e sua duração (BORDWELL, 1996, p. 77, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Bordwell escreve sobre três tempos de duração na narrativa cinematográfica: o tempo da história, o tempo do argumento e o tempo de projeção.

O tempo da história é o tempo presumido pelo espectador no qual se passa a ação, podendo compreender horas, um dia, uma década ou vários séculos. Em *O Grande Circo Místico*<sup>22</sup>, filme dirigido pelo brasileiro Cacá Diegues, a narrativa acompanha cinco gerações de uma família, no período de cem anos.

O tempo do argumento compreende os espaços de tempo dramatizados pelo filme. No caso de uma ação histórica que se passa em dez anos, o tempo dramatizado pode ser de apenas alguns meses ou semanas, dependendo das ações que, estando compreendidas em um período maior de tempo, foram escolhidas para serem narradas. No filme citado acima, o roteiro apresenta alguns momentos da vida dessa família, ao longo dos cem anos. São momentos-chave, que relatam

---

<sup>21</sup> O texto em língua estrangeira é: “Las relaciones temporales de la historia se extraen por deducción; el observador encaja los esquemas en los indicios ofrecidos por la narración. Este proceso influye en tres aspectos temporales: el orden de los acontecimientos, su frecuencia y su duración”.

<sup>22</sup> Filme brasileiro, dirigido por Cacá Diegues e lançado no ano de 2018. Acesso em 23 Mar. 2010.



acontecimentos importantes na vida dos personagens, que se relacionam com a história que está sendo contada.

O tempo de projeção, por sua vez, equivale ao tempo em que a narrativa é apresentada na tela. Uma história pode compreender um período de dez anos, narra episódios referentes a alguns meses ou semanas desse período e pode ser contada durante 90 ou 120 minutos. O filme de Cacá Diegues possui um tempo de projeção de 104 minutos.

Um diálogo possível, e que parece interessante realizar nesse ponto, seria com um dos mais importantes filósofos franceses da segunda metade do século XX: Paul Ricoeur, que se debruçou sobre os diversos aspectos da narrativa literária, inclusive com relação à questão da temporalidade. Acerca da estruturação do tempo nas narrativas literárias, Ricoeur (2012, p.175), afirma que apenas a ficção é capaz de explorar as variedades da experiência temporal, as quais são oferecidas à leitura com o objetivo de refigurar a temporalidade comum. O autor se posiciona com relação à literatura e as variações imaginativas propostas por essa forma narrativa, quando trata das questões temporais na ficção. Algumas obras literárias, como é o caso de *Mrs. Dalloway* (1925), de Virgínia Wolf, exploram a questão da temporalidade ao se libertarem da tradicional formatação de tempo. Segundo o autor, a literatura, ao se libertar dos aspectos mais lineares do tempo,

(...) pode em contrapartida explorar os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal. São, assim, temporalidades mais ou menos estendidas que a narrativa de ficção detecta, oferecendo a cada vez uma figura diferente do recolhimento, da eternidade no tempo ou fora do tempo (RICOEUR, 2012, p. 175).

A análise de técnicas narrativas utilizadas pela literatura pode servir de base para compreensão da estruturação temporal no audiovisual. Ricoeur (2012) analisa algumas obras, entre elas *Mrs. Dalloway*, que se utiliza das configurações dos romances de “fluxo de consciência” para dar suporte à experiência que seus personagens fazem do tempo e que a voz da narrativa do romance quer comunicar ao leitor:

À medida que a narrativa é impulsionada para a frente por tudo o que acontece – por mínimo que seja – no tempo narrado, ela é ao mesmo tempo empurrada para trás, retardada de algum modo, por amplas incursões no passado, que constituem outros tantos acontecimentos de pensamento, interpoladas em longas sequências entre as breves irrupções de ação (RICOEUR, 2012, p. 177-178).

A forma como a história é narrada garante uma espessura temporal à narrativa; o entrelaçamento entre o presente narrado e o passado lembrado pelos personagens através do fluxo de consciência confere uma espessura psicológica aos personagens e deixa os leitores com as peças de um quebra-cabeças a ser montado.

### 1.2.3 Espaço

O espaço construído pela montagem é atribuído a um testemunho invisível idealizado. O enunciado se converte em uma série de imagens que têm sua fonte nas posições do espectador. A apresentação da informação no argumento pode ser facilitada ou cercada de obstáculos pela representação que o estilo faz do espaço.

Os acontecimentos no espaço se passam em um dado enquadramento de referência, por mais vago ou abstrato que seja, de forma que os filmes mobilizem a percepção espacial e cognitiva, com o propósito de contar histórias. “A montagem do filme se aproveita do conhecimento do espectador acerca do contexto narrativo, das convenções de gênero, dos esquemas de conduta humana e do contexto histórico da construção e da observação de filmes” (BORDWELL, 1996, p.104, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Ao construir indicadores para o espaço cinematográfico, o estilo do filme contribui para as atividades da observação e do processo narrativo.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço. A planificação é, portanto, a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (...) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É a partir desta noção dialética que se pode definir (...) a verdadeira feitura de um filme, o seu devir essencial (BURCH, 1973, p.12).

Noël Burch (1973), reconhecido crítico e teórico de cinema, tendo atuado também como diretor cinematográfico, argumenta que a relação entre espaço e tempo se dá a partir da decupagem, do que o autor chama de planificação do filme, da sua divisão em unidades básicas. O ato de decupar, termo derivado do francês *découper*, consiste na técnica de dividir as ações previstas no roteiro em planos e sequências.

---

<sup>23</sup> O texto em língua estrangeira é: “El montaje del filme se aprovecha del conocimiento del espectador acerca del contexto narrativo, las convenciones genéricas, los esquemas de la conducta humana y el contexto histórico de la construcción y el visionado de películas”.

É a partir da análise dessa divisão em pequenas unidades que se pode observar mais claramente as relações entre tempo e espaço em um filme, “uma exploração aprofundada e sistemática das possibilidades estruturais dos parâmetros cinematográficos” (BURCH, 1973, p. 24). Ao estabelecer essas relações, segundo o autor, é que se dá “à desorientação do espectador um lugar tão importante quanto à sua orientação” (BURCH, 1973, p. 24).

Obviamente essas normas nem sempre são seguidas, mas elas proporcionam aos cineastas modelos de construção. “Considerar que os conjuntos de normas proporcionam bases históricas concretas para os atos de observação e construção de filmes é considerá-los como o que chamo de modos de narração” (BORDWELL, 1996, p.150, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Os formatos de narrativas sistematizadas (exposição, estado da questão, introdução do protagonista e outros personagens, por exemplo) são apreendidos aparentemente a partir da própria experiência com as histórias. As expectativas sobre o modo como a narração pode manipular o tempo e o espaço são circunscritas pelas possibilidades e probabilidades de tradições específicas. De acordo com Bordwell (1996, p. 150), um filme pode se caracterizar como seguidor de normas, destruidor destas ou ambas as coisas. Os filmes tentam satisfazer, ou não, um parâmetro estabelecido por via ou prática prévia.

Enquanto as normas extrínsecas (aquelas que o espectador já carrega consigo) são pré-concebidas, as normas intrínsecas são inerentes à história, sendo estabelecidas desde o início do argumento, podendo ser quebradas ou transgredidas ao longo do filme. Tanto as normas intrínsecas quanto as extrínsecas se unificam e estabelecem os limites possíveis da trama. Essas normas, porém, não devem ser encaradas com uniformidade rigorosa ou como limitadores para a construção e/ou compreensão da narrativa.

As normas, dentro de um filme, podem ser reconhecidas pela quantidade de vezes que determinados elementos são repetidos ou pelo realce ou destaque recebido por determinado elemento. A ausência de determinados elementos também pode ser uma norma. “O realce e o destaque são estruturados e funcionais.

---

<sup>24</sup> O texto em língua estrangeira é: “Considerar que los conjuntos de normas proporcionan bases históricas concretas para los actos de observación y construcción de filmes es considerarlos como lo que yo llamo de modos de narración”.

As características sobressalientes devem manter uma relação relevante com o filme em sua totalidade” (BORDWELL, 1996, p.153, tradução nossa)<sup>25</sup>.

O espectador chega ao filme com uma bagagem que ele traz de suas experiências anteriores, as normas externas ao filme ao qual ele se dispõe a assistir naquele momento. A elas somam-se as normas internas do filme em questão. Essas normas internas podem coincidir com as anteriores ou desviar-se delas.

A busca por novas formas de explorar a potencialidade do cinema leva ao rompimento com certas normas ou a utilização de formas não usuais. O resultado são filmes que se diferem da tradicional narrativa clássica. Elementos como a não linearidade narrativa, o *looping* temporal e as realidades espaço-temporais fragmentadas, por exemplo, são elementos utilizados para quebrar paradigmas da cinematografia, levando à produção de filmes mais complexos. Alguns autores chamam de narrativa complexa as obras audiovisuais que apresentam tais elementos, que serão melhor explorados na próxima seção.

### 1.3 A Complexidade no Cinema

Para Steffen Hven (2017, p.7), alguns filmes contemporâneos impõem um certo sentido de desorientação temporal a seus espectadores, apresentando uma determinada complexidade em sua narrativa, capaz de transformar a experiência do espectador com o filme. Um exemplo citado pelo autor é o filme *Amnésia*<sup>26</sup>, que, segundo ele, “permite ao espectador encenar – ao invés de simplesmente observar – a amnésia do que se tornou o exemplo arquetípico do personagem que sofre de uma perda de memória” (HVEN, 2017, p.7, tradução nossa)<sup>27</sup>. Ao mesmo tempo, esses filmes desafiam a oposição existente entre o cinema clássico norte-americano e o cinema de arte europeu, ao utilizar-se da não linearidade na composição de sua narrativa, fragmentação e reconfiguração espacial e temporal, bem como a exploração de temas como identidade pessoal, memória, história, traumas, entre

<sup>25</sup> O texto em língua estrangeira é: “La proeminencia y el subrayado son estructurados y funcionales. Las características sobressalientes deben mantener una relación relevante com el filme en su totalidad”.

<sup>26</sup> Filme norte-americano, dirigido por Christopher Nolan e lançado no ano de 2000. Título original: *Memento*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

<sup>27</sup> O texto em língua estrangeira é: “The film allows the spectator to enact – rather than merely observe – the amnesia of what has become the archetypal example of the character who suffers from a loss of memory”.

outros. “A complexidade destas narrativas complexas torna-se um fenômeno complexo por si só” (HVEN, 2017, p.7, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Steffen Hven considera como complexidade narrativa no cinema um modelo que já foi comentando anteriormente por outros teóricos. O autor cita alguns desses termos e os autores que os utilizam, tais como “*puzzle films*” (BUCKLAND, 2009, apud HVEN, 2017, p.7), expressão que pode ser traduzida como “filmes de quebra-cabeça”; “*mind-game movies*” (ELSAESSER, 2009, apud HVEN, 2017, p.7), ou filmes de jogos mentais, “*narrativas modulares*” (CAMERON, 2008, apud HVEN, 2017, p.7), entre outros:

O termo “filmes de quebra-cabeça”, de Buckland (2009), refere-se a um ciclo popular de filmes da década de 1990, o qual rejeita técnicas clássicas de contar histórias e as substitui por narrativas complexas (...). De acordo com Elsaesser (2009), os “filmes de jogos mentais” cruzam as fronteiras habituais do cinema clássico hollywoodiano, dos filmes independentes, dos filmes de autor e do cinema de arte internacional e compreendem filmes em que jogos estão sendo disputados com um personagem, assim como os filmes jogam com os espectadores. Para Cameron (2008), é central que as “narrativas modulares” ofereçam uma série de peças narrativas desarticuladas, muitas vezes organizadas de maneira radicalmente cronológica através de flashforwards, repetição aberta ou então pela desestabilização da relação entre presente e passado (HVEN, 2017, p.7, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Em um texto de 2014, Maria Poulaki (apud HVEN, 2017, p.8) argumenta que a complexidade narrativa dos *puzzle films* prioriza o todo em relação às partes. Os eventos narrativos vão sendo absorvidos, e seu sentido vai sendo construído aos poucos, à medida que são percebidos como causadores de outros eventos.

Dessa forma, a expectativa do espectador com relação à compreensão do filme está na construção de uma narrativa causal linear, a partir da junção destes eventos. Essa concepção, porém, é muito simplista e merece ser um pouco mais aprofundada: “Já não é suficiente mostrar como os filmes complexos não são narrativas convencionais; a necessidade de uma definição positiva e descrição de

<sup>28</sup> O texto em língua estrangeira é: “the complexity of these complex narratives turns out to be a complex phenomenon itself”.

<sup>29</sup> O texto em língua estrangeira é: “Buckland’s (2009a) term ‘puzzle films’ refers to ‘a popular cycle of films from the 1990s that rejects classical storytelling techniques and replaces them with complex storytelling’ (1; see also Buckland 2014). Following Elsaesser (2009), the ‘mind-game films’ cross ‘the usual boundaries of mainstream Hollywood, independent, auteur film and international art cinema’ and comprise films in which games are being played with a character, as well as films which play with its audience. For Cameron (2008) it is central that ‘modular’ narratives offer ‘a series of disarticulated narrative pieces, often arranged in radically achronological ways via flashforwards, overt repetition or a destabilization of the relationship between present and past”.

seus processos tornou-se aparente” (POULAKI, 2014 apud HVEN, 2017, p.9, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Para Steffen Hven (2017), o cinema atual exige uma nova forma de apreciação da relação entre a linearidade e a não linearidade; além disso, leva a repensar a relação cognitiva, emocional e afetiva da experiência cinematográfica. O objetivo do autor é demonstrar que as narrativas complexas merecem essa designação porque evidenciam que a complexidade não é apenas uma característica dos sistemas que são estudados, mas também uma questão de como se organiza o pensamento sobre esses sistemas.

Uma argumentação possível é a de que o termo "narrativas complexas" seja problemático, pois poderia sugerir que outros tipos de cinema não seriam complexos, ou então pareceriam implicar um predomínio geral de "narrativas não complexas" no cinema. Com relação a isso, o autor pondera que:

É possível evitar esse problema levando a noção de complexidade um passo além do que normalmente se encontra no estudo de sistemas complexos. Isso significa entender o cinema a partir da perspectiva do que Edgar Morin chamou de complexidade 'generalizada' ao invés de 'restrita'. De acordo com o último, a complexidade é restrita a sistemas que podem ser considerados complexos porque, empiricamente, eles são apresentados em uma multiplicidade de processos inter-relacionados, interdependentes e retroativamente associados. Uma vez que essa perspectiva nunca questiona a natureza epistemológica da complexidade, ela ainda permanece dentro da epistemologia da ciência clássica. Consequentemente, a complexidade restrita reconhece a natureza não linear e relacional dos sistemas complexos, mas procura dominá-la de maneiras que reintroduzem o positivismo e o reducionismo, em que a complexidade é finalmente reconhecida apenas por meio da 'descomplexificação' (HVEN, 2017, p.7, tradução nossa)<sup>31</sup>.

A complexidade generalizada, no entanto, envolveria um deslocamento “encorajado pela invenção de novas estruturas conceituais que não buscam redimir

---

<sup>30</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is no longer enough to show how complex films are not conventional narratives; the need for a positive definition and description of their processes has become apparent”.

<sup>31</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is possible to avoid this problem by taking the notion of complexity a step further than that usually found in the study of complex systems. This means understanding cinema from the perspective of what Morin has labelled ‘generalized’ rather than ‘restricted’ complexity. According to the latter, complexity is restricted to systems which can be considered complex because empirically they are presented in a multiplicity of interrelated processes, interdependent and retroactively associated. Since this perspective never questions the epistemological nature of complexity it still remains within the epistemology of classical science. Consequently, restricted complexity acknowledges the non-linear, relational nature of complex systems, but seeks to tame it in ways that reintroduce positivism and reductionism, whereby complexity is ultimately acknowledged only by means of ‘decomplexification’.”.

a complexidade nos ideais científicos clássicos de linearidade, neutralidade, objetividade, isolamento, redução e disjunção (HVEN, 2017, p.12, tradução nossa)<sup>32</sup>. Esse movimento, segundo o autor, deve ser encorajado pela invenção de novas estruturas conceituais que não buscam redimir a complexidade em seus ideais científicos clássicos de linearidade, neutralidade, objetividade, isolamento, redução e disjunção. Para tanto, faz-se necessário recorrer a ferramentas conceituais capazes de abarcar a complexidade, como aquelas que emergem da inter-relação dos elementos que foram afastados por muito tempo.

Seguindo sua abordagem, Steffen Hven ressalta quatro características que, segundo ele, facilitam a compreensão da complexidade no cinema: (1) a dicotomia linearidade/não linearidade dos estudos fílmicos que colocam em contradição o cinema clássico e o cinema de arte; (2) a busca (ou vontade) de complexidade; (3) a reconfiguração do modo de pensar a narração e (4) a coexistência do causal/linear com outros modos narrativos. Para o autor, essas características ajudam a compreender questões apresentadas por determinados filmes que rompem com as convenções e correntes predominantes de argumentos tradicionalmente usados para dar sentido às imagens em movimento. Tais filmes apresentam obstáculos e encorajamentos, resistências e rupturas, em relação aos modos dominantes de compreensão do audiovisual.

Entre os filmes que Hven analisa em seu estudo, estão *21 Gramas*<sup>33</sup> e *Corra, Lola, Corra*<sup>34</sup>, que, segundo o autor, poderiam ser considerados representantes de um tipo de complexidade que alguns autores consideram como dominante na narração contemporânea. Para autores como David Bordwell, apesar de suas intrincadas formas narrativas, as narrativas complexas realmente aderem a uma lógica clássica e linear. O que Hven sugere é que essa visão está enraizada em uma concepção epistemológica linear da compreensão acerca das narrativas. O autor, então, contrapõe algumas interpretações, entre elas as elaboradas por David Bordwell e por Maria Poulaki, acerca da complexidade narrativa, a partir dos filmes citados.

---

<sup>32</sup> O texto em língua estrangeira é: "(...) encouraged by the invention of new conceptual frameworks that do not seek to redeem complexity into the classical scientific ideals of linearity, neutrality, objectivity, isolation, reduction, and disjunction".

<sup>33</sup> Filme norte-americano, dirigido por Alejandro Gonzales Iñárritu e lançado no ano de 2003. Título original: 21 Grams. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

<sup>34</sup> Filme alemão, dirigido por Tom Tykwer e lançado no ano de 1998. Título original: Lola rennt. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

Para Maria Poulaki (2014), a complexidade inevitavelmente constitui um desafio aos estudos da narratologia clássica. Segundo a autora, a proliferação de eventos fortuitos em um filme é incompatível com a causalidade narrativa clássica, porque o acaso não pode ser facilmente atribuído a uma única causa. A causalidade encontrada nas narrativas complexas seria mais bem concebida como um efeito cumulativo, não linear e emergente, e não como uma sequência de eventos de causas e efeitos (POULAKI, 2014 apud HVEN, 2017, p. 139).

Bordwell (2008), por sua vez, argumenta que em “narrativas de rede”, como *21 Gramas*, a estrutura da trama presente deve encontrar maneiras de isolar ou combinar caracteres em padrões convincentes que substituirão o arco usual da atividade orientada para objetivos. Para ele, esses filmes são organizados em torno do acaso e, portanto, sua estrutura causal seria “solta” (BORDWELL, 2008, apud HVEN, 2017, p. 140).

A crítica que Maria Poulaki faz a Bordwell é a de que ele, ao analisar o que chama de narrativas de rede, se baseia em um entendimento padrão da causalidade, como algo que remonta ao filme clássico de Hollywood. Para a autora, Bordwell aborda a causalidade complexa considerando padrões narrativos clássicos. Segundo ela, a definição de “narrativas em rede”, de Bordwell, como causalmente “solta”, seria uma incompatibilidade entre a compreensão narratológica clássica e a compreensão teórica da complexidade da causalidade. Uma rede não é causada pelas ações individuais de seus elementos nem por uma única causa ou motivação, mas surge a partir de uma multiplicidade de agências e suas relações complexas (POULAKI apud HVEN, 2017, p. 140).

Em relação a isso, Steffen Hven complementa que:

Consequentemente, a causalidade em filmes de rede não é solta, mas complexa e não linear. Portanto, não basta simplesmente misturar a narratologia clássica antiga com a teoria da complexidade. Ao invés disso, deve-se permitir que a teoria da complexidade desafie fundamentalmente nossas ferramentas narratológicas. Até então, como afirma Poulaki, narrativas complexas permanecerão insuficientemente endereçadas (HVEN, 2017, p.141, tradução nossa)<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> O texto em língua estrangeira é: “Consequently, ‘causality in network films is not loose, but complex and non-linear’ (395). Therefore, it is not sufficient simply to mix old classical narratology with complexity theory. Instead, complexity theory should be allowed to fundamentally challenge our narratological tools. Until then, as Poulaki states, complex narratives will remain insufficiently addressed”.



Segundo Hven (2017, p.141), em *21 Gramas*, a narrativa é construída na forma de um mosaico, e a ligação que se estabelece entre os personagens Cristina e Paul vai sendo revelada aos poucos, entrelaçada à história do ex-presidiário Jack. Este último, enquanto tenta se desvencilhar de seu passado criminoso, se envolve em um acidente que causa a morte do marido e das duas filhas de Cristina.

Alternando entre os pontos de vista de Cristina e Jack, o filme constrói os eventos narrativos, ou seja, os fatos que se sucedem durante a narrativa, a partir das perspectivas da vítima e do agressor. Para tornar esse emaranhado ainda mais complexo, há também a perspectiva de Paul, o homem que recebe por transplante o coração do marido de Cristina, e torna-se obcecado não somente por conhecer a identidade de seu doador, mas também por aprendê-la.

Para Cristina, Jack é apenas o motorista assassino que causou uma enorme tragédia em sua vida. O espectador, no entanto, tem mais informações sobre Jack. A construção da narrativa na perspectiva de mosaico auxilia os espectadores na percepção das características de ambos os personagens, ao mesmo tempo.

Figura 5 – Paul (Sean Penn) e Cristina (Naomi Watts), personagens que constroem a complexa narrativa de *21 Gramas* (2003).



Fonte: *Frame* do filme “21 Gramas”.

Parte da atenção do espectador durante o filme é gasta na busca de construir um sentido coerente. A estrutura narrativa de *21 Gramas*, ao invés de encorajar um

raciocínio simplista para reconstruir um caminho único e linear, permite explorar todos os caminhos virtuais do *continuum* narrativo.

A partir do exemplo citado por Hven, mais filmes podem ser trazidos à tona. Outros trabalhos do diretor mexicano Alejandro Iñárritu aproximam-se desse modelo. Em *Amores Brutos*<sup>36</sup>, filme anterior a *21 Gramas*, várias narrativas se entrelaçam em torno de um acidente de carro. Em *Babel*<sup>37</sup>, o diretor entrelaça as histórias de quatro famílias de países diferentes (Estados Unidos, México, Marrocos e Japão), que se convergem a partir do momento em que uma mulher é atingida por uma bala, enquanto realiza uma viagem turística pelo deserto marroquino.

Outro exemplo que se pode acrescentar a essa discussão, é o filme da diretora norte-americana Miranda July, *Eu, você e todos nós*<sup>38</sup>. Esse filme apresenta uma estrutura de conjunto, na qual as histórias de várias personagens são narradas de forma independente, cruzando-se em alguns momentos.

J.J. Murphy, professor de cinema e membro do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Wisconsin, em livro publicado em 2007, analisa a estrutura de diversos filmes do que considera como cinema independente norte-americano, ou seja, aqueles filmes que não estão vinculados aos grandes estúdios de Hollywood. Para o autor, a diretora Miranda July emprega em seu filme uma forma particular de narrativa multitrama, que ele classifica como “*ensemble films*”, termo que pode ser traduzido como “filmes de conjunto”:

Em vez de se concentrar em um único protagonista, os filmes de conjunto dispersam a narrativa através de linhas de história separadas envolvendo vários personagens. Em tal estrutura, muitas vezes é difícil isolar um protagonista principal, porque os vários personagens recebem frequentemente igual peso e tempo de tela, e funcionam como protagonistas em suas próprias linhas de ação separadas. As várias linhas de ação seguem em direções paralelas, que então se entrecruzam – às vezes apenas tangencialmente – em pontos estratégicos da história, e se reforçam mutuamente através de links temáticos (MURPHY, 2007, p. 123, tradução nossa)<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Filme mexicano, dirigido por Alejandro Gonzales Iñárritu e lançado no ano de 2000. Título original: *Amores Perros*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

<sup>37</sup> Filme norte-americano, dirigido por Alejandro Gonzales Iñárritu e lançado no ano de 2006. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

<sup>38</sup> Filme norte-americano, dirigido por Miranda July e lançado no ano de 2005. Título original: *Me and you and everyone we know*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

<sup>39</sup> O texto em língua estrangeira é: “Instead of focusing on a single protagonist, ensemble films disperse the narrative through separate story lines involving multiple characters. In such a structure it is often difficult to isolate a main protagonist because the various characters are frequently accorded equal weight and screen time, and they function as protagonists in their own separate lines of action. The various lines of action proceed in parallel directions, which then intersect and

A estrutura narrativa fragmentada desses filmes não sugere que os eventos sejam predeterminados, mas permite ao espectador considerar os caminhos disponíveis, que nunca foram realizados, mas que poderiam ter dado à narrativa um resultado completamente diferente (HVEN, 2017, p.154). O autor continua:

Os espectadores tomarão isso como um convite para resolver a narrativa, realizando tarefas cognitivas, como testes de hipóteses, aplicação de esquemas e estabelecimento de padrões e conexões, a fim de reconstruir a narrativa (...). Gradualmente, padrões e linearidade surgirão e conferirão significado ao universo narrativo caótico (HVEN, 2017, p.156)<sup>40</sup>.

Há, portanto, um convite ao espectador, para que este se envolva com a narrativa e desvende seus mistérios e possibilidades. A estrutura narrativa fragmentada desses filmes intensifica um desejo de significado e ordem.

Outro exemplo citado por Steffen Hven é o filme alemão *Corra, Lola, Corra*. Segundo o autor, o filme incorpora conceitos derivados da teoria da complexidade em sua forma dramática ainda mais explicitamente que em *21 Gramas*.

Figura 6 – Lola (Franka Potente) corre contra o tempo, um inimigo que lhe dá três chances de vencê-lo.



Fonte: *Frame* do filme “Corra Lola Corra”.

---

criss-cross – sometimes only tangentially – at strategic points in the story and reinforce each other through over thematic links”.

<sup>40</sup> O texto em língua estrangeira é: “Spectators will take this as an invitation to ‘solve’ the narrative by performing cognitive tasks such as hypotheses testing, schemata application, and establishing patterns and connections in order to reconstruct the narrative (...). Gradually, patterns and linearity will emerge and bestow meaning upon the chaotic narrative universe”.

A trama do filme envolve a personagem do título, Lola, cuja corrida pelas ruas de Berlim é contra o tempo, para salvar a vida do namorado, uma espécie de anti-herói em perigo. O filme funciona mais ou menos como um jogo de vídeo game, no qual a jogadora (Lola) possui três chances, ou melhor, três vidas, para conseguir vencer. Cada segmento do filme dura em torno de 20 minutos, tempo no qual Lola precisa ajudar o namorado a recuperar o objeto perdido.

Steffen Hven levanta uma questão que funciona como uma chave significativa para a compreensão do filme, em relação a como interpretar dramaturgicamente a terceira e última “corrida” de Lola:

É para ser percebido como uma resolução narrativa em que o caminho "certo" foi escolhido, ou é, antes, uma afirmação da pura contingência da vida? Deveria ser óbvio que o enquadramento "ou-ou" desta questão é formulado juntamente com a dicotomia clássico-moderna, uma vez que inevitavelmente deseja categorizar o filme na continuação da lógica linear do cinema clássico ou posicioná-lo entre as obras de arte não lineares 'puras' do cinema moderno/modernista (HVEN, 2017, p.160)<sup>41</sup>.

David Bordwell (2002 apud HVEN, 2017, p.161) afirma que a complexidade do conceito filosófico e científico de múltiplos mundos, que no caso pode também ser entendido como múltiplas possibilidades, vai além dos limites do que é cognitivamente compreensível nas narrativas:

É realmente difícil imaginar uma narrativa cinematográfica que faça justiça absoluta à ideia complexa de múltiplos e igualmente possíveis futuros. Isto é principalmente o caso, uma vez que exigiria a atualização dos caminhos virtuais em trajetórias narrativas genuínas e lineares (BORDWELL, 2002 apud HVEN, 2017, p.161-162)<sup>42</sup>.

Nesse caso, é possível deduzir que tanto a linearidade quanto a não linearidade se fazem presentes em *Corra, Lola, Corra*:

(...) a contingência ou não linearidade é constituída no momento da bifurcação, enquanto padrões lineares mais causais dominam cada bifurcação, quando estes podem ser observados isoladamente, ou seja, uma vez que a potencial inerente para bifurcações adicionais de cada bifurcação é reduzido da equação. Em relação a isso, os flashforwards do

<sup>41</sup> O texto em língua estrangeira é: "Is it to be perceived as a narrative resolution in which the 'right' path has been chosen, or, is it rather an affirmation of the pure contingency of life? It should be obvious that the 'either-or' framing of this question is formulated alongside the classical-modern(ist) dichotomy, since it inevitably desires to categorize the film in continuation of the linear logic of classical cinema or to position it among the 'pure' non-linear artworks of modern(ist) cinema".

<sup>42</sup> O texto em língua estrangeira é: "It is indeed hard to imagine a cinematic narrative that would do absolute justice to the complex idea of multiple and equally possible futures. This is mainly the case, since it would require the actualization of the virtual pathways into genuine, linear, narrative trajectories".

filme operam como constantes lembretes das intermináveis possibilidades virtuais de cada trajetória narrativa (HVEN, 2017, p.162)<sup>43</sup>.

Assim como o exemplo apresentado por Hven, outros filmes podem ser citados para corroborar a teoria do autor. Em *Herói*<sup>44</sup>, filme do diretor chinês Zhang Yimou, um oficial é chamado pelo rei para contar como derrotou três guerreiros acusados de tentar depô-lo do poder. Como o rei nem sempre acredita no que o oficial fala, a história é contada mais de uma vez, em versões diferentes. Para cada versão, a direção de arte do filme definiu uma *paleta de cores*<sup>45</sup> diferentes, o que exemplifica também o que foi tratado na seção 1.2, quando Bordwell fala sobre argumento e estilo. Nesse caso, as versões da história (argumento) são contadas em sequências com predominância de cores diferentes (estilo).

O recurso do argumento de *Herói* não é exatamente uma novidade. O cineasta japonês Akira Kurosawa utilizou-se de recurso semelhante para narrar a história de um crime, no ano de 1950, em seu filme *Rashomon*<sup>46</sup>. Divergências são observadas durante o julgamento, enquanto as testemunhas contam a mesma história, a partir de seus diferentes pontos de vista. Cada versão apresentada corresponde à verdade, segundo seu narrador.

Steffen Hven afirma que, mesmo que certos eventos se relacionem uns com os outros em termos de linearidade causal, isso não significa automaticamente que o *design* temporal geral do filme seja permeado por essa lógica (HVEN, 2017, p.163). Portanto, a complexidade reside, em parte, na interação entre os modos temporais do filme.

Outros elementos fílmicos, porém, podem ser citados como constituintes de um todo complexo, como o uso de diferentes tipos de imagens (35 mm, animação, imagens em preto e branco, imagens monocromáticas em vermelho e imagens de vídeo granuladas) e também elementos como movimentos lentos e rápidos, *jump cuts* (cortes de transição brusca) ou uso de tela dividida. Essa variedade de

---

<sup>43</sup> O texto em língua estrangeira é: "(...) the contingency or non-linearity is constituted in the moment of bifurcation, whereas more causal-linear patterns dominate each fork, when these can be observed in isolation, i.e. once the inherent potentiality for further bifurcations of each fork is reduced from the equation. In relation to this, the flashforwards of the film operate as constant reminders of the endless virtual possibilities of each narrative trajectory".

<sup>44</sup> Filme chinês, dirigido por Zhang Yimou e lançado no ano de 2002. Título original: Ying Xiong. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

<sup>45</sup> No cinema, o termo "paleta de cores" serve para definir um conjunto de cores utilizado para caracterizar um personagem, uma cena ou um cenário de um filme.

<sup>46</sup> Filme japonês, dirigido por Akira Kurosawa e lançado no ano de 1950. Título original: Rashômon. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2018.

elementos com que o espectador precisa lidar enquanto assiste ao filme demonstra que a complexidade vai além da questão temporal e da causalidade.

Nesse sentido, *Kill Bill volume 1*<sup>47</sup>, além de ser uma narrativa que faz uso de uma temporalidade não linear, utiliza-se de recursos estilísticos diferentes para narrar episódios distintos da história. Na sequência que conta um violento episódio da infância da personagem O-Ren Ishii, o diretor opta pelo uso do anime, estilo de animação japonesa muito usado em filmes deste gênero naquele país. *Kill Bill* não se transforma em um filme de animação por causa dessa sequência específica, mas o uso de um estilo diferente em um momento específico da narrativa proporciona uma dimensão específica àquele momento da história.

O uso da não linearidade temporal também foi um recurso explorado por Tarantino em filmes anteriores a *Kill Bill volume 1*, como *Cães de Aluguel*<sup>48</sup> e *Pulp Fiction: Tempo de Violência*<sup>49</sup>. Esse recurso, levando em consideração o que diz Murphy (2007), acrescenta uma maior complexidade a esses filmes.

A estrutura do tempo de Tarantino acrescenta maior complexidade à narração dos *Cães de Aluguel*, encontrando uma maneira mais inventiva de contar essa história do que através de uma progressão linear estrita. *Reservoir Dogs* ignora muitas das supostas regras do bom roteiro, especialmente no que diz respeito ao uso de flashbacks (MURPHY, 2007, p.144, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Em *Kill Bill volume 1*, a personagem principal comete seu primeiro assassinato, na visão do espectador, logo nas primeiras cenas do filme. Após invadir a casa da personagem Vernita Green e matá-la na frente de uma criança, A Noiva cumpre uma das etapas de seu plano. Os espectadores logo ficam sabendo que esta morte não é a primeira e que ainda há outros nomes antes de se chegar a Bill, o alvo principal. Em uma cena em que A Noiva risca o nome de Vernita de uma lista, observamos que esta é a número 2. A número 1 é O-Ren Ishii, cujo nome já aparece riscado no topo da lista. O que move o espectador ao longo do primeiro volume de

<sup>47</sup> Filme norte-americano, dirigido por Quentin Tarantino e lançado no ano de 2003. Título original: *Kill Bill vol.1*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2019.

<sup>48</sup> Filme norte-americano, dirigido por Quentin Tarantino e lançado no ano de 1992. Título original: *Reservoir Dogs*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2019.

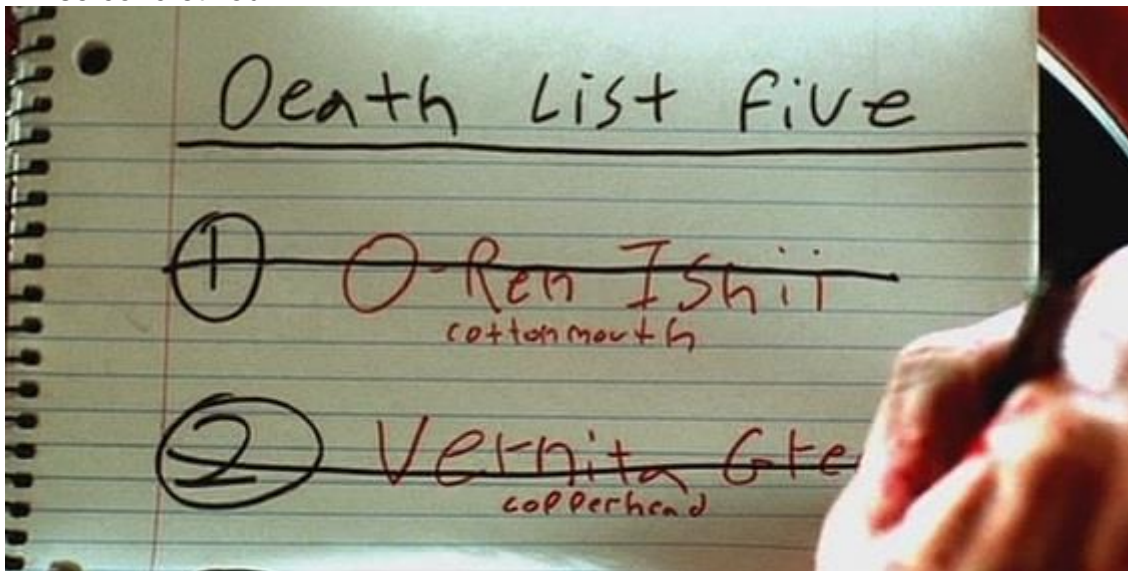
<sup>49</sup> Filme norte-americano, dirigido por Quentin Tarantino e lançado no ano de 1994. Título original: *Pulp Fiction*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2019.

<sup>50</sup> O texto em língua estrangeira é: "Tarantino's scrambled time structure adds greater complexity to the narration of *Reservoir Dogs* by finding a more inventive way to tell this history than through strict linear progression. *Reservoir Dogs* ignores many of the supposed rules of good screenwriting, especially concerning the use of flashbacks".

uma saga composta por dois filmes (completada por *Kill Bill volume 2*<sup>51</sup>) não é, portanto, a dúvida sobre se A Noiva conseguirá matar O-Ren Ishii, mas sim a forma como isso irá acontecer.

Assim, os filmes citados ao longo desta seção são capazes de exemplificar como a complexidade se manifesta na narrativa cinematográfica, alterando os códigos de compreensão do espectador e forçando-o a realizar novos tipos de conexões, diferentes daquelas comumente solicitadas nas narrativas clássicas.

Figura 7 – Ao riscar o nome de sua segunda vítima, A Noiva adianta aos espectadores de sua história que a morte de uma outra pessoa já se concretizou.



Fonte: Frame do filme "Kill Bill volume 1".

Esses novos códigos abrem novas possibilidades de construção e de compreensão narrativas. Não só o cinema passa a fazer uso destes códigos como também a narrativa seriada televisiva se apropria desses elementos, complexificando suas estruturas.

No capítulo 2, será analisada a questão da complexidade na narrativa seriada televisiva contemporânea. Antes disso, porém, cabe uma breve apresentação sobre dramaturgia e serialidade na televisão.

<sup>51</sup> Filme norte-americano, dirigido por Quentin Tarantino e lançado no ano de 2004. Título original: Kill Bill vol.2. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 12 Jan. 2019.

## 2 AS NARRATIVAS COMPLEXAS NA TELEVISÃO

### 2.1 A Narrativa Seriada na Televisão

A televisão engloba um abrangente conjunto de formatos audiovisuais que, de comum entre si, têm apenas o fato de se tratarem de produtos que envolvem simultaneamente o áudio e o vídeo, constituídos e transmitidos de forma eletrônica, a partir de um sistema de reprodução de imagens e sons.

De uma telenovela a uma transmissão ao vivo de um jogo de futebol, os programas se diferenciam em seus formatos. Esses formatos, de acordo com Arlindo Machado (2000) são chamados de enunciados pelos pesquisadores de semiótica:

Cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi dentro de uma certa esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante. (MACHADO, 2000, p. 70).

Para Mikail Bakhtin (apud Machado, 2000), essas diferentes formas de se trabalhar a matéria televisual podem ser definidas como gêneros. Programas de auditório, telenovelas, reportagens, transmissões ao vivo, anúncios publicitários, videoclipes, programas eleitorais e mesmo simples vinhetas são formatos diferentes, que exemplificam esses diferentes enunciados. As possibilidades da televisão, para Bakhtin, são ricas e diversas, aparecem e desaparecem ao longo do tempo, algumas predominam mais em determinados períodos que em outros, ou são mais comuns em uma determinada região geográfica do que em outra. Esses formatos são mutáveis, heterogêneos e ao estudá-los é preciso que se compreenda a existência dessa grande variedade de gêneros discursivos, sob pena de uma concepção desprovida de sentido:

A riqueza e a diversidade dos gêneros discursivos são ilimitadas, porque as possibilidades de atividade humana são também inesgotáveis e porque cada esfera de atividade contém um repertório inteiro de gêneros discursivos que se diferenciam e se ampliam na mesma proporção que cada esfera particular se desenvolve e se torna cada vez mais complexa (BAKHTIN, 1986, p.60 apud MACHADO, 2000, p.71)

Constitui-se tarefa difícil colocar em pé de igualdade formatos tão distintos entre si. Mais complexa ainda é esta tarefa, se considerarmos que esses formatos são mutáveis e que inúmeras são as possibilidades de interseção entre eles. Para



este estudo, interessa analisar os formatos seriados de teledramaturgia. Dessa forma, o foco da discussão ao longo do trabalho será direcionado para esse tipo de enunciado, especificamente. Abordar as questões que envolvem a narrativa seriada televisiva, a partir destes apontamentos iniciais, é o objetivo dessa seção.

A programação das redes de televisão é usualmente estruturada a partir de blocos que duram determinado período de tempo, de acordo com especificidades das próprias redes ou do contexto onde elas estão inseridas. A divisão em blocos, quando falamos de canais de televisão aberta, se justifica pela necessidade de venda de espaço publicitário.

A exibição de um dado programa, em um mesmo dia, se constitui normalmente de diversos blocos, aos quais são intercalados os intervalos comerciais. Essa exibição, porém, pode estender-se por um tempo maior, com edições diárias, semanais ou mensais, por exemplo.

Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do break ou no dia seguinte (MACHADO, 2000, p. 83).

As telenovelas brasileiras, por exemplo, seguem essa estrutura. Por muito tempo, ao longo dos anos 1970 e 1980, os programas desse formato dividiram-se em cinco blocos. No primeiro desses blocos, era exibido o último trecho do capítulo anterior, seguido da abertura. O bloco seguinte iniciava com a indicação do capítulo que estava indo ar, que seguia pelos dois blocos posteriores e então o último bloco do dia era anunciado como uma antecipação de trecho do capítulo ou capítulos seguintes. Essa estrutura pode ser observada nas reprises de telenovelas antigas no canal de televisão a cabo *Viva*, como por exemplo a de *Baila Comigo*<sup>52</sup>, em cartaz no canal durante o tempo de escrita deste trabalho.

---

<sup>52</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 1981. Reexibida pelo canal a cabo *Viva*, entre 20/08/2018 e 27/02/2019. Fontes: [www.imdb.com](http://www.imdb.com) [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br). Acesso em 23 Mar. 2019.

Figura 8 - *Baila Comigo*: início do segundo bloco e final do quarto bloco.



Fonte: *Frames* da telenovela “Baila Comigo”.

Atualmente essa divisão está um pouco menos rígida, variando sutilmente entre uma atração e outra. A partir de 2017, com a estreia da telenovela *A Força do Querer*<sup>53</sup>, no tradicional horário das 21h, a principal emissora de televisão aberta do Brasil passa a se valer de um recurso bastante utilizado por séries estrangeiras: a indicação por meio de legenda de um resumo do capítulo anterior, inspirado no conhecido *previously* das séries americanas, e a sinalização do início do capítulo atual.

<sup>53</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 2017. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 10 Nov. 2018.

Figuras 9 e 10 – *A Força do Querer*: sinalizações do resumo do capítulo anterior e início do atual.



Fonte: *Frames* da telenovela “A Força do Querer”.

Esse recurso que vem sendo utilizado em algumas telenovelas da TV Globo, como as do horário das 21h, é muito semelhante ao adotado por algumas séries norte-americanas – o caso de *Dexter*, por exemplo. Nesta série, no início de cada episódio, antes da vinheta de abertura, é apresentado um resumo do que aconteceu anteriormente na série:

Figuras 11 – *Dexter*: antes da vinheta de abertura, um resumo destaca os fatos mais importantes ocorridos nos episódios anteriores.



Fonte: *Frames* da série "Dexter".

Os três exemplos acima apresentam recursos diferentes utilizados para sinalizar ao espectador o andamento da narrativa, de modo a facilitar a compreensão destes sobre os acontecimentos da história e mantê-los conectados. Uma das preocupações da narrativa seriada é manter o interesse do espectador e uma forma de fazer isso é não permitir que eles se sintam perdidos ou desinformados.

Para Machado (2000), existem três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. O primeiro deles apresenta uma narrativa principal, ou várias narrativas entrelaçadas, que se desenvolvem ao longo de capítulos, como em telenovelas,

minisséries e alguns tipos de séries. Como exemplos de telenovelas, temos as já citadas anteriormente, *Baila Comigo* e *A Força do Querer*. As minisséries apresentam narrativas curtas, com um número menor de episódios, como por exemplo *O Tempo e o Vento*<sup>54</sup>, adaptação para a televisão da obra do escritor Erico Veríssimo, exibida em 25 capítulos. Entre as séries que seguem este formato, enquadram-se as já mencionadas *The Sopranos* e *Dexter*, e também a série objeto deste estudo, *Magnífica 70*.

Um segundo tipo se caracteriza por uma história completa e autônoma a cada episódio, com início, meio e fim. No episódio seguinte, os mesmos personagens vivem uma nova história, num contexto narrativo semelhante. É o caso das narrativas seriadas em formatos episódicos. *Malu Mulher*<sup>55</sup>, por exemplo, narrava a cada episódio uma história diferente envolvendo a vida protagonista Malu, interpretada pela atriz Regina Duarte, que vivenciava as experiências de uma mulher recém divorciada em uma sociedade que ainda via a separação como um tabu. Séries de comédia atuais, como *Modern Family*<sup>56</sup>, também se utilizam deste formato, apresentando apenas uma linha sutil de ligação entre os episódios de uma temporada.

O terceiro tipo envolve uma forma de serialidade que se caracteriza pela abordagem de um universo ou temática, sem que haja continuidade na narrativa entre os episódios ou a presença dos mesmos personagens. Cada unidade se constitui em uma narrativa independente. *Retrato de Mulher*<sup>57</sup>, por exemplo, contava uma história independente a cada episódio, onde a atriz Regina Duarte, a mesma que interpretou a personagem Malu alguns anos antes, agora dava vida a diferentes mulheres que vivenciavam situações distintas. No início de cada episódio, a atriz se apresentava, em frente a um espelho, preparando-se para assumir a personagem e explicando brevemente a vida da mulher em questão. Outro exemplo desse formato é a série americana *Cold Case*<sup>58</sup>, onde a cada episódio a protagonista, uma detetive,

---

<sup>54</sup> Minissérie brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 1985. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 02 Mar. 2019.

<sup>55</sup> Série brasileira exibida originalmente pela TV Globo, entre 1979 e 1980. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 02 Mar. 2019.

<sup>56</sup> Série norte-americana exibida originalmente pela ABC, desde 2009, encontrando-se atualmente em sua décima temporada. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 02 Mar. 2019.

<sup>57</sup> Série brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 1993. Fontes: [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br) e [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acessos em 02 Mar. 2019.

<sup>58</sup> Série norte-americana exibida originalmente pela CBS, entre 2003 e 2010. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 02 Mar. 2019.

investiga um caso já arquivado pela polícia, a maioria referente a crimes não solucionados até então.

É preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (As mil e uma noites), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema (MACHADO, 2000, p. 86).

A televisão surge muito depois do aparecimento de outros meios, dessa forma, tem por característica orgânica a “impureza” de uma saudável contaminação por diversas fontes, e seus produtos são resultados de interações entre diferentes linguagens.

“No princípio não foi o cinema. No princípio foi a oração. E a poesia e o mito e a tragédia e o conto e a comédia. E, depois, a novela – tragicômica. E o ensaio. E a pintura. E a fotografia. E, finalmente, o cinema. E sua filha, a televisão” (CARRIÓN, 2011, p. 1, tradução nossa)<sup>59</sup>.

A narrativa televisiva passa por transformações ao longo do tempo. Para Adriana Amado (2015), a televisão se transforma sempre que a competitividade a obriga a sair da mesmice. A linguagem das telenovelas e das séries evolui com o tempo.

Na televisão de hoje (assim como na vida) não há chance para atrasos e é preciso dizer muitas coisas simultaneamente e em momentos diferentes. A narrativa acelera, para de repente, volta, avança em velocidades diferentes para os diferentes personagens (AMADO, 2015, p. 63, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Para Jorge Carrión (2015, p. 15), as séries de televisão norte-americanas passaram a ocupar, nos últimos vinte anos, um espaço que durante toda a segunda metade do século XX pertenceu ao cinema comercial hollywoodiano. Segundo o autor, as séries deste período possuem uma forte ligação com o cinema. Contudo, não é uma relação que se inicia nessa época.

O cineasta inglês Alfred Hitchcock iniciou sua carreira na Inglaterra, nos anos 1920. No final da década de 1930, mudou-se para os Estados Unidos, lançando seu primeiro filme por um estúdio norte-americano em 1940. O clássico *Rebecca* venceu

<sup>59</sup> O texto em língua estrangeira é: “En el principio no fue el cine. En el principio fue la oración. Y la poesía y el mito y la tragedia y el cuento y la comedia. Y, después, la novela – tragicómica –. Y el ensayo. Y la pintura. Y la fotografía. Y, finalmente, el cine. Y su hija, la televisión”.

<sup>60</sup> O texto em língua estrangeira é: “En la televisión actual (como em la vida) no hay chance para las dilaciones y hay que contar muchas cosas simultáneamente y en distintos tiempos. La narrativa se acelera, se detiene de golpe, vuelve atrás, avanza a velocidades diferentes para los distintos personajes”.

o Oscar de Melhor Filme no ano seguinte. Quinze anos depois, Hitchcock estreava em um outro veículo, a televisão, com a série *Alfred Hitchcock Presents*<sup>61</sup>. O programa, que ficou no ar durante oito anos, apresentava histórias envolvendo crime, terror e suspense – ingredientes tradicionais dos filmes do diretor –, em episódios não relacionados entre si. Drama e comédia também foram gêneros explorados pelo cineasta inglês durante o tempo em que a série foi exibida.

Ao longo do tempo, por diferentes razões e em diferentes contextos, outros cineastas também realizaram trabalhos para a televisão, como é o caso de Rainer Werner Fassbinder com *Berlin Alexanderplatz*<sup>62</sup>, David Lynch com *Twin Peaks*<sup>63</sup>, e Ingmar Bergman, que dirigiu várias séries para a televisão sueca.

O cinema e a televisão tornaram-se vasos comunicantes em perpétuo fluxo de retroalimentação, catalisada pelo casamento entre o céu e o inferno, Lynch e Frost, Levinson e Simon. Ou vice-versa: as bodas entre inferno e céu, entre cinema e televisão, uma certa forma incestuosa de assegurar a sobrevivência da espécie – a imagem animada (CARRIÓN, 2015, p.12-13, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Enquanto as narrativas do cinema, teatro e literatura são comumente designadas como expressões culturais, as narrativas televisivas são classificadas apenas como formas de entretenimento. Para Arlindo Machado, porém, é preciso olhar para a televisão de uma outra forma, de maneira a perceber e abordar suas qualidades e possibilidades:

É tempo, pois, de promover uma mirada retrospectiva e tentar redescobrir essa arte negligenciada. É tempo de resgatar a inteligência, a criatividade, o espírito crítico e tudo isso que tem ficado reprimido na maioria da abordagens tradicionais, mas que não é, como muitos podem pensar, uma tendência recente na história da televisão, ou um privilégio restrito apenas a algumas televisões públicas ou canais de cabo (MACHADO, 2000, p.21) .

Uma das abordagens utilizadas para estudar a narrativa seriada televisiva contemporânea é a da complexidade narrativa. A aplicabilidade deste conceito à

<sup>61</sup> Série exibida originalmente pelo canal CBS entre 1955 e 1960 e pelo canal NBC entre 1960 e 1962. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 15 Nov. 2018.

<sup>62</sup> Série co-produzida pela Bavaria Filmstadt e pelos canais de televisão Westdeutscher Rundfunk (WDR) e RAI Radiotelevisione Italiana, exibida originalmente em 1980. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 08 Ago. 2018.

<sup>63</sup> Série exibida originalmente pela ABC, entre 1990 e 1991. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 08 Ago. 2018.

<sup>64</sup> O texto em língua estrangeira é: “El cine y la television se han convertido en vasos comunicantes en perpetua retroalimentación, catalisada por el matrimonio entre el Cielo y el Infierno, Lynch y Frost, Levinson y Simon. O viceversa: las bodas entre el Infierno y el Cielo, entre el Cine y la Televisión, cierta forma de incesto para asegurar la supervivência de la especie – la imagen animada”.

televisão, já apresentado na seção 1.3, é abordada por Jason Mittel e estudada mais detalhadamente a seguir.

## 2.2 Um novo Modelo Narrativo

Ao longo das duas últimas décadas, a narrativa seriada apresentada pelos canais de televisão ganha força. Para Jorge Carrión, essa força vem da ocupação de um espaço que pertencia a outro formato audiovisual: o do cinema clássico hollywoodiano:

As séries televisivas norte-americanas ocuparam, na primeira década do século XXI, o espaço de representação que durante a segunda metade do século XX foi monopolizado pelo cinema de Hollywood” (CARRIÓN, 2017, p. 16, tradução nossa<sup>65</sup>).

Ao tempo em que revigora a linguagem televisiva, a narrativa seriada busca referências em outras artes. De acordo com Carrión:

(...) a série vampiriza todas as linguagens precedentes: literatura, cinema, teatro, enquanto recicla sua própria linguagem. (...) a pintura, a escultura, a cenografia, a música, os figurinos e outras linguagens expressivas têm um lugar natural na série – como faziam muito antes na ópera (CARRIÓN, 2015, p. 53, tradução nossa<sup>66</sup>).

Autores como Jason Mittel (2015), Brett Martin (2014) e Omar Rincón (2016), citam a série norte-americana *The Sopranos*, de 1999, como um marco na narrativa seriada televisiva. Contudo, essa transformação não ocorre de um momento para outro, tendo sido resultado de experimentações de linguagem que ocorreram ao longo de décadas.

Jorge Carrión (2015) afirma que a narrativa seriada televisiva contemporânea começa a se configurar nos anos 1980 e 1990, a partir de séries como a alemã *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder, a norte-americana *Twin Peaks*, de Mark Frost e David Lynch e *O Reino*<sup>67</sup>, do dinamarquês Lars Von Trier. Sobre a

<sup>65</sup> O texto em língua estrangeira é: “Las teleseries norteamericanas han ocupado, durante la primera década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del XX fue monopolizado por el cine de Hollywood”.

<sup>66</sup> O texto em língua estrangeira é: “las series vampirizan todos los lenguajes precedentes: la literatura, el cine, el teatro, al tiempo que reciclan el lenguaje propio. Mientras que la pintura, la escultura, la escenografía, la música, el vestuario y otros lenguajes expresivos tienen cabida naturalmente en lo serial –como lo tuvieron mucho antes en la ópera”.

<sup>67</sup> Série exibida originalmente pela Denmarks Radio (DR), entre 1994 e 1997. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 08 Ago. 2018.



importância da série *Twin Peaks* como um marco do nascimento de um novo tipo de narrativa audiovisual, Omar Rincón (2016) escreve que:

Com *Twin Peaks*, um diretor cultuado como David Lynch passa do cinema para a televisão em abril de 1990 e assim nasce uma narrativa nasce em forma de pastiche, alheio a toda linearidade; um modo de relato que promove a confusão e uma sensação planejada de improvisação constante; um jogo delirante de sentimentalismo à beira da paródia; o abuso de cenas estranhas para o prazer de sentir falta de algo. E, na temática, se apresentam questões aberrantes e imorais; o humor estranho, o *freak* e a overdose de ironia sobre a realidade conspiratória de nossos dias. Assim se inicia o vício por séries (RINCÓN, 2016, p.151, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Figura 12 – *Twin Peaks*: a misteriosa morte da jovem Laura Palmer, um marco na reconfiguração da narrativa seriada televisiva.



Fonte: *Frame* da série “*Twin Peaks*”.

Para além das referências citadas pelos autores, outras séries podem se juntar a estes exemplos. O cineasta sueco Ingmar Bergman realizou experiências para a televisão do seu país, como a série *Fanny e Alexander*<sup>69</sup>, que foi lançada originalmente nos cinemas, no ano de 1982, e teve uma versão estendida lançada como minissérie na televisão sueca no ano seguinte. Em 1989, a televisão polonesa

<sup>68</sup> O texto em língua estrangeira é: “Con *Twin Peaks*, un director de culto como David Lynch pasa del cine a la televisión en abril de 1990 y ahí nace esta narrativa en forma de pastiche ajena a toda linealidad; un modo de relato que promueve la confusión y una sensación planificada de improvisación constante; un delirante juego de sentimentalidades al borde de la parodia; el abuso de escenas extrañas por el goce de extrañar. Y, en lo temático, se presentan asuntos aberrantes y sin moral; el humor raro, los *freaks* y la sobredosis de ironía sobre la realidad conspirativa de nuestros días. Así se da inicio a la adicción de las series”.

<sup>69</sup> Versão para a televisão do filme sueco de mesmo nome. A série foi uma versão estendida do filme, e foi exibida em 1983 pela Sveriges Television (SVT). Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 08 Ago. 2018.

exibe O Decálogo<sup>70</sup>, uma série composta por dez telefilmes dirigida pelo cineasta Krzysztof Kieslowski. Os roteiros são inspirados nos Dez Mandamentos católicos, incluídos nas narrativas de histórias que se passam na Polônia contemporânea. A partir de experiências audiovisuais como essas, desenvolve-se um novo modelo de narrativa, que surge como alternativa à tradicional linguagem das séries de televisão.

As tentativas de definição de uma narrativa capaz de escapar de fórmulas prontas e sistemas previsíveis não é recente. Nos seus estudos sobre poética, o filósofo grego Aristóteles distingue dois tipos de narrativas:

Há narrativas simples e complexas, até porque as ações imitadas pelas narrativas enquadram-se precisamente nesses tipos. Entendo como simples uma ação que é contínua como o definimos e unitária, embora falte a sua transformação peripécia e reconhecimento; complexa, aquela cuja transformação contém reconhecimento ou peripécia, ou ambos (ARISTÓTELES, 2011, p. 57).

Assim como o pensamento de Aristóteles, o conceito de complexidade narrativa abordado por Jason Mittel (2015), compara dois tipos de narrativas: um modelo televisivo tradicional e outro que se contrapõe a este, apresentando novas possibilidades ao meio em questão. Para o autor,

Em seu nível mais básico, a complexidade narrativa redefine as formas episódicas sob a influência da narração em série – não necessariamente uma fusão completa de formas episódicas e seriadas, mas uma mudança de equilíbrio. Rejeitando a necessidade de fechamento do enredo dentro de cada episódio, o que tipifica a forma episódica convencional, a complexidade narrativa possibilita que as histórias se desenvolvam de forma contínua, por meio de uma variedade de possibilidades e estilos (MITTEL, 2015, p. 18, tradução nossa)<sup>71</sup>.

Para Mittel, a complexidade narrativa oferece novas oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno de público muito singulares no meio televisivo, “ela deve ser estudada e entendida com um passo chave na história das formas narrativas televisivas” (MITTEL, 2012, p. 31). Para compreendê-la, no entanto, é importante que seu desenvolvimento esteja contextualizado dentro das transformações no processo industrial de produção e distribuição de produtos televisivos, bem como as

<sup>70</sup> Série polonesa exibida originalmente pela Telewizja Polska (TVP), em 1989. Título original: Dekalog. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 08 Ago. 2018.

<sup>71</sup> O texto em língua estrangeira é: “At its most basic level, narrative complexity redefines episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres”.

mudanças tecnológicas ocorridas ao longo dos anos 1990 e 2000. Essas transformações, segundo o autor, não seriam a causa direta das inovações formais, mas são fatores importantes na consolidação desse modelo, essenciais para o desenvolvimento dessas estratégias criativas.

Adriana Amado (2015, p.71) escreve que as plataformas digitais fizeram com que a televisão fosse redescoberta por um público que antes a depreciava. A partir do momento em que o poder de escolha passa para as mãos do telespectador, a relação com a televisão começa a mudar. Diante de uma tela com uma variada gama de opções, passa a ser possível ao espectador eleger o programa que irá assistir, no horário que melhor lhe agrada. Assim, uma quantidade maior de produtos passa a ser oferecida e um novo público começa a se formar, composto por espectadores mais atentos e participativos.

Outra questão que muda, principalmente quando as séries passam a ser vendidas em DVD e com o surgimento de plataformas que disponibilizam esses produtos pela internet, é a possibilidade de se assistir diversos episódios em sequência, procedimento que ficou conhecido como *binge-watching*. Para Mittel (2015), a partir do momento em que as séries passam a ser comercializadas em caixas de DVDs, os programas de televisão transformam-se em objeto tangível, o que altera a relação do espectador com um produto que antes era apenas acessível por meio de um aparelho de TV. As séries agora podem ser compradas, colecionadas e catalogadas, da mesma forma que livros, filmes ou álbuns musicais. Essa inovação incrementa o valor cultural de determinados programas de televisão.

A consolidação das plataformas de *streaming* também transforma a maneira como o espectador de séries assiste a seus programas.

Ao longo do tempo, a Netflix, principal serviço de streaming por assinatura (e que se autodenomina como um serviço de entretenimento pela internet) em funcionamento no Brasil vem ganhando centralidade no que diz respeito às práticas relacionadas ao consumo de conteúdo audiovisual sob demanda. Com mais de 117 milhões de assinantes em todo o mundo, a empresa passou rapidamente de distribuidora a produtora de conteúdo original, e de parceira a concorrente dos grandes estúdios (VALIATI, 2018, p. 14-15).

A Netflix<sup>72</sup>, talvez a maior provedora de audiovisual via *streaming* no mundo, divulga as séries em temporadas inteiras, o que, a exemplo do DVD, permite que o

---

<sup>72</sup> Provedora de filmes e séries de televisão via *streaming*, que funciona a nível global. A empresa foi fundada no ano de 1997 e operava como um serviço de entrega de DVDs via correio. No ano de

espectador assista a todos os episódios em sequência. A diferença é que o acesso se dá pela tela do computador, não sendo necessária a aquisição de um produto físico. O poder de decisão sobre como e quando assistir a esses programas passa para as mãos do espectador. Diante do crescimento do número de produtos que são disponibilizados, conquistar a audiência do público é um desafio a ser enfrentado, tanto pelos canais de televisão quanto pelos sistemas de transmissão via internet.

A “complexidade” surge, de certa forma, como elemento capaz de mobilizar esse público, e aparece não apenas na construção dos personagens e no roteiro em si, mas também na forma como as imagens são captadas e os significados construídos por meio da montagem. Trata-se de um modelo de televisão menos concentrado na “fala” e, portanto, mais “visual”.

Figura 13 – *The Sopranos*: no primeiro episódio, um grupo de patos selvagens invade a piscina do protagonista.



Fonte: *Frame* da série “The Sopranos”.

Essa complexidade, que envolve o modo de concepção dessas narrativas, desde o argumento até o corte final, fez com que esse novo modelo narrativo chegasse às produções televisivas de outros países, entre eles o Brasil, uma das poucas nações do mundo que possui um modelo de teledramaturgia institucionalizado e reconhecido internacionalmente, no caso a telenovela. De acordo com Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2002), a telenovela no Brasil é

---

2007, a empresa começa a transmissão por *streaming* nos Estados Unidos. Em 2010 entra no mercado internacional, começando a operar no Canadá. Em 2011 chega à América Latina e a partir de 2012 começa a expandir suas atividades para os outros continentes.

fruto da combinação de profissionais, de posições e intenções diversificadas, de escritores e dramaturgos de esquerda a publicitários com visão de mercado, fatores que colaboraram para que o formato se estabelecesse como o principal produto da televisão brasileira e se projetasse em um competitivo mercado internacional.

Quase quarenta anos após a sua introdução, é possível afirmar que a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país (LOPES, 2002, p.1).

Jason Mittel (2012) posiciona-se em seu artigo afirmando que rotular produtos televisivos como *convencionais* ou *complexos* carrega um julgamento de valor, “da mesma forma que termos como *primitivo* e *clássico* assinalam pontos de vista analíticos nos estudos fílmicos” (MITTEL, 2012, p. 31). Porém, o autor justifica a importância de estudos acerca deste modelo narrativo, pois, para ele, as chamadas narrativas complexas marcam um momento importante da história da teledramaturgia.

Mas o que, então, evidencia essa complexidade? Quais as características desse novo modelo?

A partir dos estudos de Jason Mittel (2015), pode-se afirmar que os personagens, a estrutura narrativa e as questões de tempo e espaço são aspectos fundamentais para se ampliar a discussão sobre a complexidade narrativa na televisão contemporânea. Tanto para este autor quanto para Kallas (2016), outro ponto importante que merece atenção diz respeito à autoria das séries, processo realizado a partir de salas de roteiristas. Estes itens serão abordados na sequência.

### 2.3 Personagens

Para Omar Rincón (2016), as séries de televisão contemporâneas se caracterizam por romper com a moral do telespectador clássico.

A moral conservadora da televisão tradicional, que promove o amor, a família, a religião e a propriedade, é abandonada. Os bons não serão mais os policiais ou os jornalistas; mais do que isso, não haverá bons, os protagonistas vivem à margem da lei e expressam a amargura do existencialismo pop que consiste em assumir que o capitalismo e a democracia são uma fraude e que somos todos sobreviventes dessa conspiração cósmica montada pelos Estados Unidos, os governos cínicos, empresários sem coração e políticos corruptos. Tudo cheira mal, menos nós, os indivíduos pensantes que percebemos que esta sociedade conspira contra nós. Por esta razão, estas séries celebram personagens moralmente

ambíguos, os temas são ousados, a estética é sublime, permitem desfrutar do proibido e celebrar o que está fora da lei (RINCÓN, 2016, p.152-153, tradução nossa)<sup>73</sup>.

Segundo o autor, não se trata somente do que ele classifica como temáticas cínico-existenciais, mas da forma atrativa de compreender os modos e tons da narração. Estes modos que buscam em cada personagem uma forma, um estilo próprio, um tom específico, proporcionando com que cada série tome a forma audiovisual de seus personagens.

Estes diversos modos e tons de narração garantem a possibilidade de exploração de uma variedade de vozes, que se expressam e se pronunciam de formas diferentes. É possível uma reflexão sobre essa complexidade na construção de personagens a partir da polifonia existente no romance de Dostoievski, estudada por Mikhail Bakhtin. Para o autor,

Ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoievski, temos a impressão de tratar-se não de um autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores: Raskolnikov, Michkin, Stavroguin, Ivan Karamazov, o Grande Inquisidor e outros. (...) Polemiza-se com os heróis, aprende-se com os heróis, tenta-se desenvolver suas concepções até fazê-las chegar a um sistema acabado (BAKHTIN, 1981, p.1).

A construção do personagem na narrativa dialógica de Dostoievski privilegia a multiplicidade de vozes e consciências independentes, sua peculiaridade fundamental. E é essa peculiaridade que diferencia sua narrativa da do romance tradicional.

A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoievski não é a imagem objetivada comum do herói do romance tradicional (BAKHTIN, 1981, p.2).

Analogicamente, pode-se analisar a construção dos personagens das narrativas complexas em relação aos heróis das narrativas televisivas tradicionais,

<sup>73</sup> O texto em língua estrangeira é: “Se abandona la moral conservadora de la televisión tradicional que promovía amor, familia, religión y propiedad. Ya los buenos no serán los policías o los periodistas; es más, ya no habrá buenos, los protagonistas viven al margen de la ley y expresan esa amargura del existencialismo pop que consiste en asumir que el capitalismo y la democracia son un fraude y que todos somos sobre- vivientes de esta conspiración cósmica montada por Estados Unidos, los gobiernos cínicos, los empresarios desalmados y los políticos corruptos. Todo hiede menos nosotros, los individuos pensantes que nos hemos dado cuenta de que esta sociedad conspira contra nosotros. Por esta razón, estas series celebran personajes moralmente ambiguos, las temáticas son atrevidas, las estéticas son sublimes, permiten gozar lo prohibido y celebrar lo que está al margen de la ley”.

que também visa, na construção de um mundo polifônico, destruir as formatações já constituídas e apresentar novas possibilidades.

O mafioso vai ao psiquiatra (The Sopranos), o publicitário está rodeado de mentiras (Mad Men), a jovem boa é perversa (Orange is the New Black), o médico é cínico, o homem existencialista *cool* pratica limpeza social (social), o político é corrupto com nossa bênção (House of Cards), o homem anônimo se divorcia de uma sociedade que não o reconhece (Breaking Bad) (...) (RINCÓN, 2016, p. 153, tradução nossa)<sup>74</sup>.

Em *Magnífica 70*, o agente do departamento de censura de um regime autoritarista se transforma num diretor de cinema; a atriz que interpreta a protagonista do filme está envolvida em um plano para roubar o dinheiro da produção; um caminhoneiro com problemas de impotência sexual vira produtor de filmes de pornochanchada; e a filha de um militar que vive um casamento monótono sai em busca de autoconhecimento sexual e o militar autoritário violenta a filha adolescente.

Para Rincón (2016, p.153), é o espectador quem determina os limites morais do que deseja ver. Dessa forma, abre-se espaço para temáticas mais audazes e atuais, liberando a televisão de uma moral conservadora. Assim, esses personagens transgressores ganham espaço.

Assim como na obra de Dostoievski, em que de acordo com Bakhtin (1981, p.8) as personagens assumem sua liberdade e independência em relação ao autor, também na narrativa seriada é possível vislumbrar essa independência, a partir da quebra de paradigmas da narrativa complexa, onde o autor (ou autores) passam expressar os pontos de vistas desses personagens transgressores.

Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e finais do autor. Isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Esta independência e liberdade integram justamente o plano do autor (BAKHTIN, 1981, p. 8).

Na narrativa complexa televisiva, esses personagens transgressores, livres e independentes, se materializam na figura dos anti-heróis. São esses os grandes personagens deste novo modelo narrativo. Omar Rincón (2016, p. 157) define este

<sup>74</sup> O texto em língua estrangeira é: "El mafioso va a la psiquiatra (Los Soprano), el publicista está lleno de mentiras (Mad Men), la chica buena es perversa (Orange is the New Black), el médico es cínico (Dr. House), el hombre existencialista cool hace limpieza social (Dexter), el político es corrupto con nuestra bendición (House of Cards), el hombre anónimo se desquita de una sociedad que no lo reconoce (Breaking Bad) (...)".

novo herói como um quase criminoso, um delinquente com estilo. Para Brett Martin, “esses protagonistas pertenciam a uma espécie que se poderia chamar de Homem Acochado ou Homem Oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno” (MARTIN, 2014, p. 21).

Esses personagens são contraditórios, pois se distanciam de vilões e mocinhos estereotipados – são personagens de uma nova sociedade, agentes dos processos comunicativos contemporâneos.

Todos os protagonistas dessas séries deveriam estar presos ou confinados em clínicas psiquiátricas. Aí está o seu poder de sedução: no final os maus acabam por triunfar e lhes é permitido utilizar os métodos da paralegalidade para existirem. As séries são sobre personagens ambíguos em sua moral, sombrios em seus motivos, enigmáticos em seus sentidos. Todas as subjetividades são obscuras, dolorosas, em busca de algo que lhes dê sentido. Nas séries estão todas as chaves para criar, pensar, imaginar e se comunicar em nosso tempo (RINCÓN, 2016, p. 157, tradução nossa)<sup>75</sup>.

Para Jason Mittel (2015, p. 142), uma característica comum compartilhada por muitas dessas séries é a proeminência narrativa de figuras antipáticas, moralmente questionáveis ou vilãs. A construção dos anti-heróis invoca regularmente uma moralidade relativa, na qual o caráter eticamente questionável é justaposto com personagens mais explicitamente caracterizados como vilões, para destacar as qualidades mais redentoras do anti-herói.

Os personagens de *Magnífica 70* aproximam-se bastante deste modelo narrativo. Dora Dumar é atriz da Boca do Lixo, é também uma golpista que pretende roubar o dinheiro da produtora de cinema para a qual trabalha, é ainda a irmã que busca o irmão na porta da penitenciária e se submete às ordens de um bandido perigoso para protegê-lo. Dora é também a mulher que casa por aparência com o produtor do filme em que atua, mas que se apaixona pelo diretor e mantém um caso com ele. Dora não tem pudores com o seu corpo, sabe usá-lo quando preciso, dentro e fora de cena, mas não permite relações abusivas.

Para a atriz Simone Spoladore, o fato de *Magnífica 70* se tratar de uma produção televisiva para um canal fechado proporcionou mais liberdade para a criação dos personagens: “Eu acho libertador que a Dora não seja nem uma

<sup>75</sup> O texto em língua estrangeira é: “Todos los protagonistas de estas series deberían estar en la cárcel o reclusos en clínicas psiquiátricas. He ahí su seducción: por fin los malos triunfan y se pueden usar los métodos de la paralegalidad para existir. Por eso las series son sobre personajes ambiguos en su moral, oscuros en sus motivos, enigmáticos en sus sentidos. Todas subjetividades oscuras, en dolor, en búsqueda de algo que les otorgue sentido. En las series están todas las claves para crear, pensar, imaginar y comunicar en nuestro tiempo”.



mocinha, nem uma bandida, ou que talvez, seja as duas coisas ao mesmo tempo” (SPOLADORE, 2017).

Figura 14 – Dora Dumar: a anti-heroína da narrativa complexa brasileira, em *Magnífica 70*.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

Dora encarna também elementos do cinema marginal, o modelo cinematográfico que serve como pano de fundo para a sua história. É Angela Carne-e-Osso e Sonia Silk, personagens dos filmes de Rogério Sganzerla<sup>76</sup>, mulheres à margem da sociedade tradicional, transgressoras como os filmes desse período.

O cinema da Boca do Lixo era muito machista, mas ainda assim eu consigo sentir uma liberdade de expressão naquelas atrizes. Elas são, paradoxalmente, a alma dos filmes. Quando elas estão na frente da câmera, a conversa é entre elas e o infinito (SPOLADORE, 2017).

Para Mittel (2015), o desenho destes anti-heróis parte do fascínio que as ações imorais desses personagens criam no espectador, talvez relacionada a uma fascinação inata de imaginar experiências às quais lhe falta coragem ou oportunidade de vivenciar.

Além da questão do interesse do espectador com relação ao perfil do personagem, é importante falar também da relação que se estabelece entre este último e o ator que o interpreta. E essa relação entre ator e personagem também mobiliza a atenção do espectador. Mittel (2015) afirma que no caso da televisão, o personagem deriva da colaboração entre o ator e autor. A performance de um

<sup>76</sup> Respectivamente, personagens dos filmes *A Mulher de Todos*, de 1968, e *Copacabana Mon Amour*, de 1970.

personagem deriva de um ato de criação colaborativo. A presença, e também a ausência, do ator influencia diretamente o processo de construção da narrativa. A reflexão que Mittel faz a respeito do processo de criação de personagens na televisão é de que seria mais apropriado falar, com relação a este meio, em acumulação e profundidade de personagens, do que em desenvolvimento dos mesmos. O tempo de construção de um personagem é bem distinto do que acontece no cinema. No caso de uma série como *The Sopranos*, são nove anos de relação do ator com o personagem, um processo longo a partir do qual se torna difícil apurar o grau de interveniência tanto dos roteiristas quanto do ator na criação do personagem e construção da trajetória do mesmo.

Na produção cinematográfica, o diretor é o principal canal entre o roteiro e o ator, ajudando a guiar uma performance e moldando-a aos contornos do todo da narrativa, mas a rotatividade dos diretores de televisão coloca esse papel nas mãos dos produtores, que são roteiristas, ou em alguns casos, roteiristas- diretores (...) (MITTEL, 2015, p. 119, tradução nossa)<sup>77</sup>.

Mesmo no caso de *Magnífica 70*, uma série de duração menor, cuja terceira e última temporada foi exibida na televisão no segundo semestre de 2018, o tempo de relação entre o ator e o personagem ainda é maior que no da produção de um filme. Com a primeira temporada lançada no início de 2015, o processo de envolvimento dos atores com seus personagens durou aproximadamente três anos.

Os personagens são a base do universo das narrativas televisivas. É em torno deles que se estruturam as histórias que são contadas aos espectadores. Personagens que se distanciam dos estereótipos da televisão tradicional não estão alinhados com a narrativa clássica tradicional. Dessa forma a estrutura das narrativas seriadas contemporâneas ganha contornos diferenciados. Este é o próximo ponto a ser abordado.

## 2.4 Estrutura narrativa

A narrativa complexa surge como um novo modelo de como se contar histórias para a televisão, uma alternativa à forma episódica e serial que caracterizou a maioria dos produtos de dramaturgia para a televisão desde sua

<sup>77</sup> O texto em língua estrangeira é: “In film production, the director is the chief conduit between a script and an actor, helping to guide a performance and shape it to the contours of the narrative whole, but the rotating array of television directors places that role more in the hands of producers, who are typically writers, or in some cases writer-directors (...)”.

origem, distinguindo-se dessa narrativa convencional. Cabe deixar claro que este novo modelo não substitui os formatos tradicionais nem ocupa a maior parte do tempo das emissoras de televisão.

A televisão complexa emprega uma série de técnicas seriais, com o pressuposto subjacente de que uma série é uma narrativa cumulativa que se constrói ao longo do tempo, em vez de retornar a um equilíbrio de estado estável no final de cada episódio (MITTEL, 2015, p. 18, tradução nossa)<sup>78</sup>.

Para Mittel (2015), este novo modelo estrutura-se a partir do que ele chama de não convencionalidade. Segundo o autor, essa talvez seja sua característica principal. Evidencia-se, neste novo modelo, uma quebra nos paradigmas tradicionais relacionados à construção da narrativa da produção seriada. Não se trata de uma nova linguagem televisual. É possível falar, porém, de um novo modelo de narrativa para a televisão, que reúne algumas características específicas. A principal delas, no entanto, é a maleabilidade da forma como se estruturam.

Este rompimento com o convencional é explorado por Dostoievski e seu romance dialógico onde, de acordo com Bakhtin (1981, p. 3), a própria orientação da narração difere essencialmente daquela dos romances do tipo monológico. Em Dostoievski há um rompimento com as formas já constituídas do romance europeu e a busca pela construção de um mundo polifônico.

A posição da qual se narra, se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos face a esse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não um mundo de objetos. Os discursos narrativo, representativo e comunicativo devem elaborar uma atitude nova face ao seu objeto (BAKHTIN, 1981, p. 3).

Este rompimento com o tradicional, com a visão monológica, causa estranheza. O mundo proposto por Dostoievski em seu romance polifônico remete ao caos, a um “conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização” (BAKHTIN, 1981, p. 4).

A primeira questão que se evidencia, ao se falar nessas novas narrativas seriadas, está ligada à forma como esses produtos se apresentam. Episódios que se resolvem em si mesmos já não são a regra. Convencionalmente, as clássicas séries de televisão apresentavam semanalmente (e ainda apresentam, pois não deixaram de existir) histórias que partem de um ponto de estabilidade, desenvolvem-se em

---

<sup>78</sup> O texto em língua estrangeira é: “Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode”.

torno de um dado fato ou problema, retornando a esse estado inicial ao final do episódio. Na semana seguinte, outra história é contada, partindo-se do mesmo estado inicial, sem que os acontecimentos dos episódios anteriores tenham uma relevância naquela trama. Os episódios encerram-se em si mesmos, sem compor uma história ao longo de uma temporada, sem deixar pendências a serem resolvidas no episódio seguinte.

Nas narrativas complexas os acontecimentos de cada episódio compõem um espectro mais amplo, permitindo que as questões estabelecidas não necessitem ser solucionadas naquele mesmo episódio, sendo passível de serem respondidas ao longo da temporada. Essas soluções nem sempre acontecem na mesma temporada, ou mesmo permanecem em aberto, principalmente em séries que tem sua produção interrompida. A não solução de questões dadas, portanto, também é uma característica do modelo. Nem tudo precisa ser respondido. Nem tudo deve ser respondido. É necessário instigar o espectador, deixar questões sem respostas, para que este mantenha vivo o interesse por aquele universo criado. É sempre possível uma nova temporada no ano seguinte.

Cristina Kallas ajuda a pensar nessa estruturação em torno de temporadas, a partir da comparação com outras formas narrativas:

A comparação com um romance ou com o ato de assistir a um filme muito longo também é boa, porque serialização significa que você não pode assistir aos episódios em qualquer ordem. É preciso assistir à temporada inteira como se estivesse assistindo a um filme de doze horas. (...) o esforço ainda é no sentido de assegurar que cada episódio possa ser independente, como se fosse um minifilme. Assim, quando acontece de você assistir a ele, ele ainda tem seu próprio começo, meio e fim, e faz sentido. Mas é como um capítulo de um livro. Para realmente apreciá-lo você tem de assistir à série inteira, ler o livro inteiro (KALLAS, 2016, p. 246).

Esse novo formato de estruturação exige um outro tipo de engajamento do espectador. Cai por terra a comodidade de se assistir a um episódio semanal sem que haja a necessidade de dar continuidade no acompanhamento da história. É justamente essa capacidade de engajamento em torno do universo da série que vai garantir a sobrevivência de um programa por, ao menos, mais uma temporada.

No caso da série *Magnífica 70*, por exemplo, evidencia-se uma primeira temporada estruturada conforme o padrão de 13 episódios, com durações variáveis, entre 48 e 63 minutos. A série retrata o universo da produção cinematográfica da Boca do Lixo e sua narrativa se estrutura em torno das fases que envolvem a produção de um filme. Com exceção do primeiro episódio, intitulado “Na Boca do

Lixo” e do último, “Os Magníficos”, os títulos dos demais, assim como a trama de cada um desses episódios, fazem referência a fases do processo de produção cinematográfico: “O Roteiro”, episódio 02; “A Produção”, episódio 03; “O Elenco”, episódio 04; “O Primeiro Dia”, episódio 05 – referência ao primeiro dia de filmagem; “O Último Dia”, episódio 06; “O Fim do Filme”, episódio 07; “A Montagem”, episódio 08; “Música!”, episódio 09; “A Censura”, episódio 10; “O Lançamento”, episódio 11; e “Divisão de Lucros”, episódio 12.

Assim como na produção de um filme, em que uma fase depende de uma anterior e será sucedida por uma posterior, assim se estrutura a história desta produtora de cinema da Boca do Lixo. Os episódios desenvolvem em si mesmos uma história, que pode ser assistida separadamente e que permite ao espectador uma compreensão sobre o que está sendo contado, mas esses episódios se conectam com os anteriores e posteriores, dando origem a essa teia que compõe a temporada.

Figura 15 – *Magnífica 70*: narrativa estruturada em torno das fases de produção de um filme.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

Ainda sobre estrutura, cabe pensar nas mudanças com relação às fragmentações apresentadas ao espectador. Elemento tradicional nas séries da televisão aberta, as pausas entre um bloco e outro, divididos pelos intervalos comerciais, deixam de existir nesse novo modelo. Dessa forma a estrutura da narrativa não necessita ser modelada para evitar que os espectadores se afastem

da história quando esta é interrompida por um bloco de intervalo comercial. Na narrativa tradicional se faz necessário estruturar a narrativa em função dessas interrupções.

Tanto os produtos exibidos pelos canais de televisão à cabo quanto aqueles disponibilizados pelas plataformas de *streaming* permanecem com o espectador do início ao fim. Os ganchos em um mesmo episódio, necessários para gerar curiosidade no espectador e prender sua atenção até a volta dos comerciais, perdem espaço. Isso não evidencia, porém, um afrouxamento no relacionamento com o espectador. É preciso manter sua atenção ao longo de cinquenta minutos, ou mais.

Sobre as inovações tecnológicas e o crescimento do mercado, Mittel (2015) faz a seguinte observação com relação ao desenvolvimento deste novo modelo narrativo:

Embora seja difícil afirmar que qualquer um desses desenvolvimentos industriais, criativos, tecnológicos ou participativos explicitamente tenha levado ao surgimento da complexidade narrativa como um modo de narração, juntos eles criaram um cenário para seu desenvolvimento e crescente popularidade (MITTEL, 2015, p. 41, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Para melhor compreensão da complexidade narrativa, porém, outros elementos necessitam ser estudados, como a questão do tempo na narrativa.

## 2.5 Estrutura temporal

No cinema clássico, a forma de manipulação temporal tradicionalmente utilizada na construção de narrativas é o *flashback*, que, juntamente com o sistema de edição contínua, dá ênfase à natureza contínua da temporalidade. Para David Bordwell, no cinema clássico "o espectador se concentra na construção da fábula, não em perguntar por que a narração está representando a fábula de uma maneira particular" (BORDWELL, 2006, p.162 apud HVEN, 2017, p.61, tradução nossa)<sup>80</sup>. Essa última questão, para o autor, está mais relacionada com a construção narrativa do cinema de arte.

<sup>79</sup> O texto em língua estrangeira é: "While it would be hard to claim that any of these industrial, creative, technological, or participatory developments explicitly caused the emergence of narrative complexity as a mode of narrational mode, together they set the stage for its development and growing popularity".

<sup>80</sup> O texto em língua estrangeira é: "In the classical film, 'the viewer concentrates on constructing the fabula, not on asking why the narration is representing the fabula in a particular way'".

Corroborando o que diz Bordwell, Steffen Hven afirma que, com relação à narrativa clássica, “a narração tem sido tradicionalmente vista como ligada de forma inseparável à cronologia e à causalidade” (HVEN, 2017, p.105, tradução nossa)<sup>81</sup>. A complexidade narrativa quebra os paradigmas tradicionais do cinema clássico. No audiovisual para televisão, essa mudança na forma da abordagem da estrutura temporal segue basicamente parâmetros utilizados no cinema, os quais já foram abordados na seção 1.3 do capítulo anterior. Aqui será abordada a questão da temporalidade identificada nas narrativas seriadas.

As estruturas temporais e espaciais das narrativas complexas não obedecem, necessariamente, a nenhum tipo de regra específica. A não convencionalidade, mencionada na seção anterior permite inovações narrativas também no que diz respeito à estrutura temporal.

Com relação ao audiovisual, Mittel (2015) defende que o tempo é um elemento essencial em todos os tipos de narrativas, mas ganha uma importância maior nas histórias contadas para a televisão. Com relação aos fluxos temporais das narrativas complexas, o autor os classifica em três tipos: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo narrativo.

O *tempo da história* está ligado à diegese. Diz respeito à forma como o tempo transcorre dentro do universo da narrativa e, geralmente, obedece aos padrões de tempo do mundo real, seguindo a ordem cronológica dos fatos e uma sequência temporal linear. No caso de *Magnífica 70*, o tempo da história gira em torno do processo de produção de um filme. No primeiro episódio, o espectador se concentra nos fatos que acontecem a partir do momento em que Vicente, um agente do Departamento de Censura, assiste a uma cópia do filme *A Devassa da Estudante*, até o momento em que o personagem se vê dirigindo uma nova versão da última cena do filme.

Quando o autor fala em *tempo do discurso*, está se referindo à estrutura temporal e à duração da história, da forma como o tempo é utilizado dentro da narrativa. Este fluxo temporal quase sempre difere do tempo da história por meio do uso de elipses, onde os momentos sem acontecimentos relevantes são deixados de lado. A narrativa complexa reordena os eventos, faz uso de *flashbacks* e *flashforwards*, reconta eventos passados e repete eventos, revirando a cronologia.

---

<sup>81</sup> O texto em língua estrangeira é: “(...) narration has traditionally been viewed as inseparably bound to chronology and causality”.

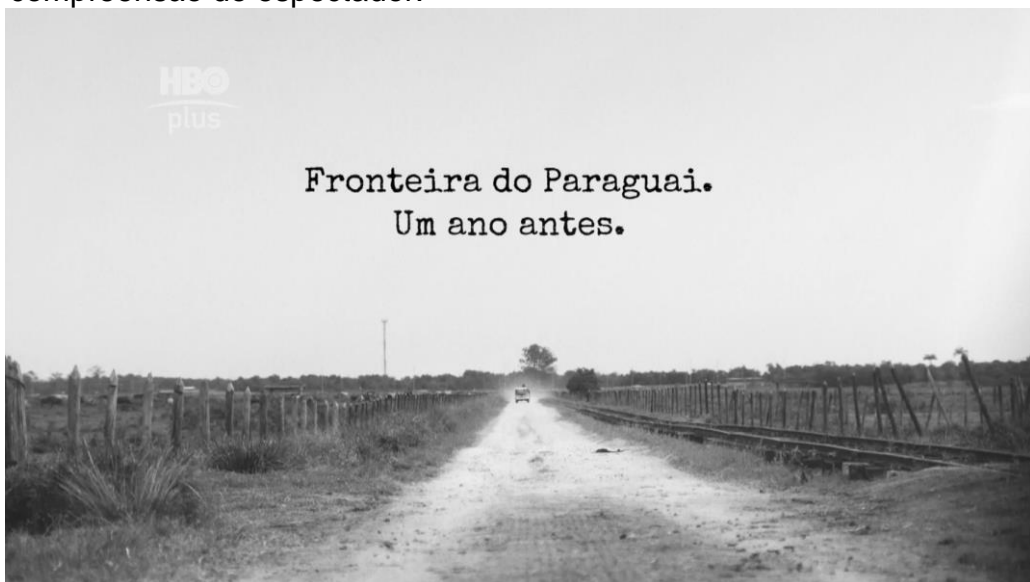
Na série *Magnífica 70* o uso desses recursos é explorado com o objetivo de informar o espectador com relação à história progressa dos personagens e as relações que se estabelecem entre eles.

O *tempo narrativo*, por sua vez, refere-se ao tempo que é utilizado para se contar uma história. Na televisão e no cinema ele é estritamente controlado. Um filme de duas horas narra a história durante este tempo pré-definido. Uma série cuja temporada está dividida em treze episódios de aproximadamente uma hora, como é o caso de *Magnífica*, contará uma história ao longo de treze horas.

Sobre os fluxos temporais do primeiro episódio de *Magnífica 70*, pode-se afirmar, a partir da classificação de Mittel (2015), que o tempo da história é o tempo de produção de um filme, o tempo narrativo é de aproximadamente uma hora e o tempo do discurso é estruturado de forma não linear, deslocando-se cronologicamente para frente e para trás no tempo da história.

A estruturação temporal de *Magnífica 70* se mantém dessa forma ao longo dos treze episódios da primeira temporada. Alguns recursos são utilizados para facilitar a compreensão do espectador com relação ao tempo em que se passa um dado momento da narrativa.

Figura 16 – *Magnífica 70*: *flashbacks* em preto & branco facilitam a compreensão do espectador.



Fonte: *Frame* da série “*Magnífica 70*”.

A trama principal, que se dá no tempo presente da cronologia narrativa, é apresentada em cores, enquanto que os *flashbacks* – que narram as histórias



pregressas dos personagens – são sempre visualizados em imagens em preto e branco, algumas vezes com a inserção de legendas, para que uma informação importante seja dada ao espectador. Histórias paralelas, como as dos filmes que estão sendo exibidos em determinados momentos da narrativa, são introduzidas com a utilização de uma espécie de moldura, seja a moldura da tela de uma sala de cinema, de um projetor de vídeo ou de uma pequena televisão.

Entender a estrutura temporal de uma história é essencial para a compreensão da narrativa como um todo, uma vez que a serialidade, por si só, é definida em função do uso do tempo.

Fazendo-se um paralelo entre o pensamento de Ricoeur (2012, p. 183), sobre literatura, e a narrativa seriada audiovisual, pode-se afirmar que os procedimentos característicos da configuração temporal servem para proporcionar ao espectador uma gama de experiências que o levam a reconfigurar sua própria forma de compreender o tempo nas narrativas.

Da mesma forma como em *Mrs. Dalloway*, em *Magnífica 70* a estrutura temporal estabelece as relações entre os personagens, que vai sendo construída ao longo dos episódios. A experiência temporal em *Mrs. Dalloway* não é dos personagens, ela “é sugerida ao leitor pela repercussão de uma experiência solitária numa outra experiência solitária” (RICOEUR, 2012, p. 195). Da mesma forma, pode-se afirmar que a experiência temporal no audiovisual é solitária para o espectador, na medida em que este vive essa experiência de modo particular, ainda que um mesmo programa possa ser assistido por diversos espectadores ao mesmo tempo.

Na próxima seção será abordado o processo de autoria, organizado em função das salas de roteiristas, outra característica abordada por Jason Mittel (2015) ao delinear o que chama de complexidade narrativa.

## 2.6 Autoria

Para Michel Foucault (1984), o surgimento da noção de "autor" constitui o momento privilegiado da individualização na história das ideias, conhecimento, literatura, filosofia e ciências. Quando se dedica a discutir este conceito, o autor redefine a autoria, partindo de um processo de criação para uma prática discursiva. De acordo com a interpretação de Mittel (2015) sobre o estudo de Foucault, a

autoria é uma função do discurso que trabalha para atribuir, classificar, delimitar, contextualizar, hierarquizar e autenticar trabalhos criativos.

O sistema de produção das narrativas complexas da televisão americana é centrado em uma importante figura, a do *showrunner*. Este é o título que ostenta o principal nome do processo de produção de uma série, o qual acumula o papel de criador, roteirista e produtor e, em alguns casos, assina a direção de alguns episódios.

Para Mittel (2015, p. 87), porém, trata-se de uma visão romântica acerca de um processo de autoria centrado em uma única pessoa. A televisão, para ele, é um meio altamente colaborativo, tornando complexo o processo de atribuição de autoria. Sobre este processo, o autor faz uma reflexão inicial sobre como se pensa o processo de autoria na literatura e no cinema:

Para escritores de literatura, pensamos em *autoria por originação*, na qual um criador singular inventa cada palavra e, portanto, é responsável por criar tudo o que é encontrado no texto. Tal noção é obviamente uma simplificação excessiva, minimizando o importante papel do feedback, edição, publicação e influência intertextual, mas é a concepção generalizada do que um autor literário faz. Acadêmicos de cinema, críticos, fãs e a própria indústria trabalham com a questão da autoria há décadas, chegando a uma atribuição comumente aceita da autoria de um filme a seu diretor (...) (MITTEL, 2015, p. 87-88, tradução nossa)<sup>82</sup>.

Um diretor de cinema não se responsabiliza diretamente por todos os aspectos da produção de um filme, mas é ele quem dá a última palavra sobre o que incluir ou não no produto final. Ou seja, independentemente de que cada área tenha um grande responsável, como direção de arte, figurino, montagem – e também o roteiro –, cabe ao diretor a decisão final sobre todos esses elementos. É o que Mittel (2015, p. 88) chama de “autoria por responsabilidade”. O diretor é responsável não somente pelo que ele próprio cria, mas também pelas suas escolhas durante o processo.

De acordo com Lúcia C. M. M. Moreira (2005), a narrativa audiovisual se configura de forma a não centrar necessariamente a autoria em apenas um autor.

---

<sup>82</sup> O texto em língua estrangeira é: “For literary writers, we imagine *authorship by origination*, in which a singular creator devises every word and thus is responsible for creating everything found in the text. Such a notion is obviously an oversimplification, minimizing the important role of feedback, editing, publishing, and intertextual influence, but is the widespread conception of what a literary author does. Film scholars, critics, fans, and the industry itself have wrestled with authorship for decades, arriving at a commonly accepted attribution of a film’s authorship to its director (with some notable exceptions)”.

Na narrativa audiovisual, temos o ato de narração, que compete ao narrador (o responsável pela organização da história), compartilhado. Se num romance convencional temos um narrador identificável nos rumos da história e no ponto de vista apresentado, de um filme (ou qualquer produção narrativa audiovisual) não podemos dizer a mesma coisa. Há que considerar o papel do roteiro e da direção do filme propriamente dito, já que a história, no formato audiovisual, chega ao leitor/receptor (e/ou destinatário) como resultado de um ato narrativo que passou pelo compartilhar de vários operadores de linguagens (MOREIRA, 2005, p. 29).

Apesar das constantes comparações entre cinema e narrativas complexas, é importante observar que o processo de produção de um filme ocorre de forma diferente da de uma temporada de uma série. Enquanto a produção de um filme está organizada em fases específicas, que na maioria dos casos sucedem-se uma após a outra – escrita do roteiro, ensaios, planejamento, produção e pós-produção –, o esquema de produção da temporada de uma série compreende diversos episódios, que se encontram em fases distintas. Enquanto os últimos episódios ainda estão sendo escritos, é comum que os primeiros já estejam sendo filmados. Nesse modelo de produção, o produtor ganha um espaço maior de atuação, uma vez que é necessário o gerenciamento de todo o processo que envolve a realização dos diversos episódios de uma temporada.

Para Mittel (2015), a complexidade da narrativa seriada apresenta mudanças com relação à natureza do processo de produção e de atribuição de autoria. Uma das grandes mudanças no processo de produção dos programas da televisão tradicional para as narrativas complexas é o fortalecimento dessa figura do produtor, que entra nesse processo muito antes da feitura dos episódios. A concepção da ideia de uma série, segundo o autor, se inicia quando um escritor ou grupo de escritores apresenta uma ideia para uma produtora ou canal de televisão. A partir da aprovação dessa ideia, o escritor inicia a produção de um documento, chamado “bíblia”, onde define todo o arcabouço que envolve a série, do ponto de partida à estrutura dos episódios e temporadas, passando pela definição do universo, tramas e personagens. Se o projeto obtém êxito e sua produção é aprovada, o processo passa a se desenhar em torno de um grupo de pessoas que irá roteirizar os episódios.

(...) nesse momento, o criador geralmente reúne uma equipe de escritores e produtores para realizar o processo criativo em andamento, enquanto o criador entra na função de produtor executivo para atuar como redator-chefe por meio do título não oficial de showrunner (...). Showrunners

desempenham papéis semelhantes de autoria por responsabilidade como o diretor de um filme faz (MITTEL, 2015, p. 89-90, tradução nossa)<sup>83</sup>.

Esse processo, da forma como se estrutura, garante um papel de grande importância ao roteirista. Para Cristina Kallas (2016), no drama exibido na TV americana, o componente importante foi e é o roteirista – por isso, para sermos capazes de decifrar o sucesso artístico e comercial do drama televisivo, devemos compreender o roteirista e a maneira como ele cria.

A televisão abriu suas portas para grandes nomes do roteiro que atuavam na indústria cinematográfica. Sobre essa migração, Kallas faz uma interessante reflexão:

Talvez escrever para a tela seja a forma literária que mais corresponde ao modo como percebemos o mundo hoje, e talvez a tela da TV e sua narrativa longa sejam a melhor expressão de tal percepção. De fato, nas duas últimas décadas, aproximadamente, a grande explosão da complexidade da narrativa cinematográfica parece estar gravitando cada vez mais para a TV e menos para os filmes – possivelmente, entre outras razões, porque só se pode introduzir num filme de duas horas um número limitado de fios e sutilezas, mas também porque a TV é tradicionalmente um meio que é mais do roteirista, portanto talvez seja um lar mais natural para a escrita sofisticada (KALLAS, 2016, p. 18-19).

O papel do *showrunner*, para a autora, é o de um “cérebro maior” (KALLAS, 2016, p. 219), mas as narrativas televisivas são geralmente resultantes da colaboração de várias mentes. Este processo de escrita a partir de múltiplas mãos pode potencializar o tom polifônico de uma narrativa. Ao analisar a narrativa dialógica de Dostoievski, Mikhail Bakhtin pondera:

Dostoievski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua tarefa é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral (BAKHTIN, 1981, p. 10).

De acordo com Moreira (2005), no processo de produção cinematográfico, o processo de autoria se compartilha. O diretor, quando recebe o texto das mãos do roteirista, é primeiramente um leitor. A partir do momento em que começa a delinear a forma como este texto se transformará em imagem, assume uma outra posição, a de coautor:

<sup>83</sup> O texto em língua estrangeira é: “(...) at which time the creator typically assembles a team of writers and producers to undertake the ongoing creative process, while the creator steps into the role of executive producer to function as head writer via the unofficial title of showrunner (...). Showrunners perform similar roles of authorship by responsibility as a film’s director does”.

(...) na elaboração do filme – narrativa audiovisual – acaba por assumir também o papel de emissor: “faz nascer” (como poeta), “faz progredir” (como autor, coautor) e transmite (como escritor) o que já estava escrito. Ao assumir a organização da história para o formato audiovisual, torna-se coautor, visto que interfere na organização do contar, no modo como essa história se concretizará para o leitor/espectador (MOREIRA, 2005, p. 27).

Figura 17 David Chase<sup>84</sup>, *showrunner* de *The Sopranos*, é creditado tanto como criador quanto produtor executivo na abertura da série.



Fonte: *Frames* da série “*The Sopranos*”.

No processo de criação das narrativas complexas, esse trabalho de coautoria, essa multiplicidade de vozes, se estabelece já no processo de escrita. O processo da *writers’ room*, termo utilizado pela indústria para designar este processo de criação, objetiva reunir um grupo de roteiristas em um espaço físico, proporcionando a estes um local para a discussão de ideias que culminam com a estruturação dos

<sup>84</sup> David Chase é o principal nome na produção de *The Sopranos*, creditado como criador e produtor executivo da série em todos seus 86 episódios. Ele é indicado ainda como roteirista de 24 episódios e como diretor do primeiro e do último programa. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 07. Jul. 2018.

episódios e de uma temporada. Os termos em português utilizados para designar o modelo são “sala de roteiristas” ou “sala de roteiro”.

O conceito não é novo, remonta aos anos 1950, primeiros anos da televisão americana, quando grupos de humoristas se reuniam para a criação de piadas. De acordo com Kallas (2016), ao longo dos anos 1980 e 1990, as salas de roteiro da televisão americana chegavam a ter em torno de quinze componentes. Nesse momento atual, nas produções do modelo que vem sendo estudado, as salas estão menores e o número de componentes está ligado à dimensão do projeto, ao orçamento existente e à forma de trabalho particular de cada *showrunner*.

Sobre o modelo da “sala de roteiristas”, Mittel (2015) afirma que o número de componentes das equipes gravita em torno de seis a doze roteiristas, e alguns deles são também creditados como produtores.

Os processos criativos encontrados na sala de roteiristas são cruciais para que as práticas de autoria da televisão americana sejam compreendidas. A maioria das salas funciona como coletivos hierárquicos, com rankings claros de liderança e autoridade, e como colaborações abertas nas quais as contribuições de todos os roteiristas são incorporadas a um guizado criativo (MITTEL, 2015, p. 90-91, tradução nossa)<sup>85</sup>.

Trata-se de um processo de criação coletiva, onde existe a figura de um roteirista-chefe, que organiza e gerencia o processo. Dessa forma, se aproxima ao que Mittel (2015) define como *autoria por gerenciamento*, que seria uma característica das produções da televisão norte-americana.

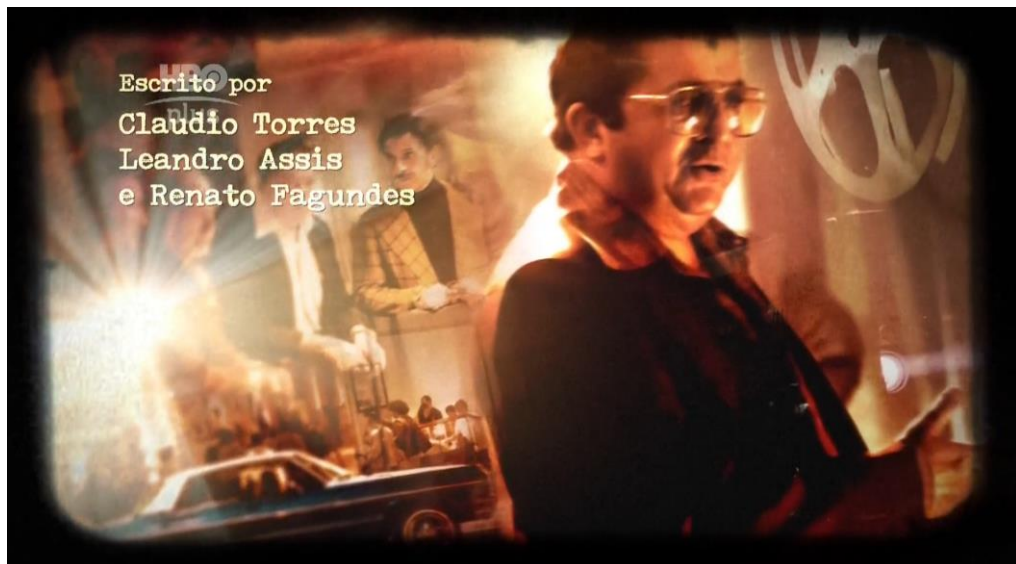
Esse processo ocorre de forma particular em cada caso, mas o mecanismo de funcionamento das salas de roteiristas consiste nas discussões em grupo no que se refere à estruturação de uma temporada e de cada um de seus episódios. Após essas discussões, cada roteirista ou grupo de roteiristas se responsabiliza por um determinado número de episódios que, após roteirizados, são entregues ao roteirista-chefe, no caso o *showrunner*, que analisa, propõe ajustes, reescreve algumas cenas ou até mesmo o episódio inteiro.

Em *Magnífica 70*, por exemplo, os créditos de autoria são definidos em três categorias: “criado por”, “escrito por” e “dirigido por”, como pode ser visualizado na abertura da série, conforme figuras 20, 21 e 22, a seguir.

---

<sup>85</sup> O texto em língua estrangeira é: “The creative processes found within writers’ room is crucial to understanding the practices of American television authorship. Most writer’s room function both as hierarchical collectives, with clear rankings of leadership and authority, and as open collaborations in which all writers’ contributions are incorporated into a creative stew”.

Figuras 18 – Definição dos créditos de autoria na abertura de Magnífica 70.



Fonte: *Frames da série "Magnífica 70".*

Identifica-se, na abertura da série, que esses três processos foram realizados por mais de um autor, que desempenham, por vezes, mais de uma função. Ao contrário de *The Sopranos*, em que os principais créditos de autoria estão centrados em um autor, em *Magnífica* essas múltiplas vozes são mais facilmente identificadas e elevadas a um grau semelhante de importância, destacando-se a figura de Claudio Torres como o único que aparece creditado nas três seções, o que levar a crer que o mesmo assume o papel da figura que centraliza o processo de criação, o *showrunner*.

Voltando à proposição de Foucault, no início desta seção, de acordo com Mittel (2015), o drama televisivo é um excelente exemplo para ilustrar o modelo autoral proposto por aquele autor, pois é um processo muito mais colaborativo que na maioria das outras mídias.

No próximo capítulo pretende-se, a partir de uma análise do material fílmico da primeira temporada de *Magnífica 70*, identificar questões relevantes à narrativa seriada contemporânea e discuti-las a partir do embasamento teórico apresentado nos dois primeiros capítulos.



### 3 **MAGNÍFICA 70: A BOCA DO LIXO E A COMPLEXIDADE NARRATIVA NA TELEVISÃO BRASILEIRA**

#### 3.1 **Uma nova lei e um novo modelo audiovisual chegam à TV brasileira**

A mesma HBO, que no final dos anos 1990 introduzia com *The Sopranos* o que viria a se tornar um novo modelo de narrativa seriada para televisão, ao longo da década de 2000 passa a investir em produções locais na América Latina. Em 2005, a emissora lança *Mandrake*<sup>86</sup>, sua primeira série de ficção produzida no Brasil.

O esquema de produção aplicado pela HBO no Brasil segue o padrão norte-americano, em que o canal de televisão desenvolve os programas de forma associada com produtoras locais, através da injeção de capital. Em *Mandrake*, a emissora iniciou uma parceria com a Conspiração Filmes, que viria a se repetir posteriormente. O estilo de produção, aliado à linguagem cinematográfica e filmagem em película, desconectavam esse produto da tradicional produção de teledramaturgia brasileira.

Figura 19 – *Mandrake*: fotografia proporciona clima *noir* à cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: *Frame* da série “Mandrake”.

<sup>86</sup> Série exibida originalmente pela HBO Brasil, entre 2005 e 2007. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 04. Jul. 2018.

Na sequência, outras séries foram produzidas pelo canal, como *Filhos do Carnaval*<sup>87</sup> e *Alice*<sup>88</sup>, ambas envolvendo a participação de profissionais da área do cinema. A primeira foi coproduzida pela O2 Filmes, importante produtora do país dirigida por Cao Hamburger, que, na época, já havia dirigido dois longas-metragens. Já a segunda foi realizada em coprodução com a Gullane Filmes, sob a direção dos cineastas Karim Aïnouz e Sergio Machado. Não há evidências de envolvimento de profissionais da tradicional teledramaturgia brasileira em cargos importantes dos projetos, o que pode demonstrar uma tentativa de afastamento do modelo – e também do estilo – vigente de produção televisiva do país, voltado principalmente para telenovelas.

No ano de 2011, quando da produção da primeira temporada de *Magnífica 70*, o audiovisual brasileiro se encontra em situação diferente. A Lei 12.485/2011, conhecida como a “Lei da TV Paga” sinaliza mudanças para o esquema de produção audiovisual no país e afeta diretamente o modelo de trabalho das produtoras, abrindo um novo espaço: a tela dos canais de televisão a cabo.

Esse marco legal, em vigor desde setembro de 2011, regulamenta a entrada das empresas de telefonia no setor de televisão a cabo e regula a veiculação de conteúdos na TV por assinatura. Os mecanismos de fomento presentes no seu texto estabelecem cotas para a produção independente e cotas de canais brasileiros no pacote das operadoras. Ao promover o acesso à informação e dar voz a diferentes agentes, a “Lei da TV Paga” tem como objetivos promover o interesse público e regular o mercado de TV por assinatura (LIMA, 2015, p.V).

A Lei, sancionada pela então Presidenta da República Dilma Roussef em setembro de 2011, proporciona uma reestruturação no mercado audiovisual, à medida que revoga a legislação anterior, específica para televisão a cabo, e regulamenta em função do tipo de serviço prestado, independentemente da tecnologia utilizada, englobando distribuição via satélite, cabo e micro-ondas. Ao mesmo tempo, abre espaço à prestação deste tipo de serviço por empresas do ramo de telecomunicações, tanto nacionais quanto estrangeiras, e ainda estipula cotas de produtos nacionais a serem exibidos nos canais de acesso condicionado (serviço pago de televisão), o que fortalece a produção de conteúdo por produtoras independentes.

---

<sup>87</sup> Série exibida originalmente pela HBO Brasil, entre 2006 e 2009. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 04. Jul. 2018.

<sup>88</sup> Série exibida originalmente pela HBO Brasil, em 2008. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 04. Jul. 2018.

A proposta foi uma resposta do Estado para romper a barreira do oligopólio, no ensejo de estimular a concorrência, aumentar a oferta nacional de serviços de televisão por assinatura e promover a expansão do mercado. Por outro lado, o Estado atua na regulação do mercado audiovisual ao estimular a competição e fortalecer as atividades de produção e programação das empresas brasileiras por meio de uma reserva de mercado e políticas públicas para o setor.

(...) Para atingir esse objetivo, cria-se, entre outras coisas, uma reserva de mercado para a produção e programação dos conteúdos exibidos pelos canais no horário nobre, possibilitando surgir novos conteúdos nos canais já existentes e novos canais para atender as exigências de empacotamento (distribuição do serviço). Assim, os canais passam a ser obrigados a exibirem as obras produzidos por produtoras independentes. Ao se estabelecer cotas mínimas de produção independente na TV por assinatura, fomenta-se a formação de vínculos entre a produção independente e as programadoras de TV por assinatura, o que permite a abertura de novas perspectivas para a autossustentabilidade do setor (LIMA, 2015, p.2).

As produções seriadas encontram, a partir da mudança na legislação, solo fértil para crescer e se desenvolver. Entre as produções que emergem nesse novo contexto podem ser citadas, além de *Magnífica 70*, séries como *Preamar*<sup>89</sup>, *Sessão de Terapia*<sup>90</sup>, *O Negócio*<sup>91</sup> e *1 contra todos*<sup>92</sup>. Contudo, a produção não se resume às séries já citadas, a cada ano novos títulos surgem, novos canais de acesso condicionado apresentam produtos e inclusive a produção envolve plataformas digitais, como é o caso da Netflix, com *3%*<sup>93</sup>, produções associadas entre televisão aberta e por cabo, como é o caso de *A Garota da Moto*<sup>94</sup>, parceria entre a FOX e o SBT; além de canais públicos, como *Baile de Máscaras*<sup>95</sup>, produzida para a TV Brasil, com previsão de lançamento para 2019.

Tanto *Baile de Máscaras* quanto *A Garota da Moto* foram produzidas a partir de leis de incentivo, com recursos do PRODAV (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro), envolvendo a participação de produtoras independentes. Em ambos os casos, trata-se de produções veiculadas em canais de televisão aberta, o que evidencia o fato de que este tipo de produto

<sup>89</sup> Série exibida originalmente pela HBO Brasil, em 2012. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22. Jan. 2019.

<sup>90</sup> Série exibida originalmente pela GNT, entre 2012 e 2014. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22. Jan. 2019.

<sup>91</sup> Série exibida originalmente pela HBO Brasil, a partir de 2013. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22. Jan. 2019.

<sup>92</sup> Série exibida originalmente pela FOX Brasil, a partir de 2016. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22. Jan. 2019.

<sup>93</sup> Série exibida originalmente pela Netflix, a partir de 2016. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22. Jan. 2019.

<sup>94</sup> Série exibida originalmente pelo SBT e pela FOX Brasil, em 2016. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22. Jan. 2019.

<sup>95</sup> Série produzida para TV Brasil, com previsão de estreia para 2019. Fonte: [www.ebc.com.br/institucional/prodav/baile-de-mascaras](http://www.ebc.com.br/institucional/prodav/baile-de-mascaras). Acesso em 22. Jan. 2019.

audiovisual ganha espaço, transpondo os limites dos canais a cabo. No caso de *A Garota da Moto*, houve uma parceria entre um canal de televisão aberta (SBT), um canal de televisão por cabo (FOX Brasil), uma produtora independente (Mixer) e a participação de recursos públicos oriundos de lei de incentivo (PRODAV).

Figura 20 – *A Garota da Moto*: personagens dialogam com a câmera.



Fonte: *Frame* da série “A Garota da Moto”.

Quanto à *Magnífica 70*, a produção não obteve apoio de leis de incentivo em nenhuma das três temporadas. De acordo com Claudio Torres, diretor da série, o investimento se deu por meio de injeção de capital do próprio canal, formalizada a partir da compra do produto final. A HBO “segue o mesmo modelo do que a Netflix e a Amazon estão fazendo. Eles compram o teu produto inteiro, dinheiro de fora, não usa lei de incentivo” (TORRES, 2019). Ou seja, o canal de televisão, por meio da compra do produto finalizado, viabiliza a produção da série.

Este envolvimento dos canais de fora, que transmitem sua programação no país, é um dos objetivos da “Lei da TV Paga”. O dinheiro que os canais recebem pela a venda de “assinaturas” é reinvestido no país, por meio da realização de produtos audiovisuais para esses mesmos canais.

Essa mudança na Lei, somada às evoluções tecnológicas que modificam o comportamento dos consumidores pela possibilidade de oferta de novas formas de se consumir audiovisual, como o *streaming*, possibilita aos produtores brasileiros experimentar novas linguagens.

Da nossa parte a gente nunca tinha feito isso, não tinha feito série antes com TV a cabo. Nossa experiência em série tinha sido *A Mulher Invisível*,

com a TV Globo, uma comédia que ganhou um Emmy, mas ali eu trabalhei com o Guel Arraes, em formato episódico. Tinha um arco pequeno de temporada, que se diferenciava do filme que deu origem, tinha uma premissa um pouco diferente. Houve interferência da Globo, era menos autoral, mais entretenimento para TV aberta. Então a primeira experiência que nós tivemos, de narrativa não episódica, de arco longo, foi *Magnífica 70*. E a gente aprendeu fazendo, não tínhamos essa experiência, não tínhamos referência (...) (TORRES, 2019).

Dessa forma, as produtoras nacionais, que antes estavam direcionadas à produção cinematográfica ou à construção de produtos para canais de televisão aberta e sujeitos às interferências de linguagem destes, passam a ter a possibilidade de realização de trabalhos mais autorais, mesclando as linguagens do cinema e da televisão. *Magnífica 70* nasce desse diálogo.

### 3.2 O diálogo entre o cinema e a televisão em *Magnífica 70*

O cinema é o tema central de *Magnífica 70*. A exploração dos mistérios do fazer cinematográfico não é uma novidade no enredo de filmes. Da transição do cinema mudo ao falado no final dos anos 1920, com *Cantando na Chuva*<sup>96</sup>, ao universo do cinema pornô do início dos anos 1980 abordado em *Boogie Nights*<sup>97</sup>, passando pela crise existencial de um diretor do cinema de arte, em *8 1/2*<sup>98</sup>, o universo do cinema vem sendo abordado de diversas formas e sob diversos aspectos, tanto pelo cinema clássico quanto pelo dito cinema de arte.

O cinema sempre manifestou esse ímpeto de se atirar de cabeça, essa aceitação ávida das coisas não planejadas, impulsivas, vulgares. (...) A linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou à inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose (CARRIÈRE, 2015, p. 25-26).

Em *Espelho Mágico*<sup>99</sup>, telenovela da década de 1970, o universo da televisão foi explorado pelo roteirista Lauro César Muniz na construção da trama que foi ao ar no clássico horário das oito da noite. Na história, os protagonistas, interpretados pelo par romântico Tarcísio Meira e Glória Menezes, interpretavam também um casal de

<sup>96</sup> Filme norte-americano, dirigido por Stanley Donen e Gene Kelly e lançado no ano de 1952. Título original: *Singin' in the Rain*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Jan. 2018.

<sup>97</sup> Filme norte-americano, dirigido por Paul Thomas Anderson e lançado no ano de 1997. Título original: *Boogie Nights*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Jan. 2018.

<sup>98</sup> Filme ítalo-francês, dirigido por Federico Fellini e lançado no ano de 1963. Título original: *8 1/2*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Jan. 2018.

<sup>99</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 1977. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Jan. 2018.

atores, os quais protagonizavam *Coquetel de Amor*, uma novela fictícia, que fazia parte da trama. Uma metalinguagem mais que apropriada para abordar o universo da teledramaturgia brasileira.

No caso de *Magnífica 70*, observa-se um produto televisivo que aborda o universo cinematográfico, um cruzamento entre essas duas linguagens, uma interação entre dois meios que nem sempre se mostraram interessados em conviver.

Eu achei interessante a ideia de dividir os episódios por fases de um filme que está sendo feito. O primeiro se chamou Na Boca do Lixo, que é onde eles se encontram, o segundo sobre o roteiro, depois a produção, o quarto é o casting, o quinto é o início da filmagem, o sexto é o fim da filmagem, o sétimo a edição... Então cada episódio fala sobre o cinema, sobre a fase em que se encontra a realização de um filme que a gente está acompanhando esses caras fazerem. Esse foi o esqueleto da primeira temporada (TORRES, 2019).

O título do primeiro episódio faz uma referência explícita à delimitação do universo a ser explorado. *Na Boca do Lixo* situa a trama no tempo e no espaço e também faz referência a um movimento específico do cinema brasileiro. Situada na zona central de São Paulo, entre os bairros da Luz e de Santa Cecília, a chamada Boca do Lixo foi um espaço historicamente ocupado por produtoras de cinema. Nos anos 1970, foi o palco principal de um movimento do cinema nacional, o ciclo de cinema da Boca do Lixo.

O pessoal de cinema de São Paulo sempre gravitou em torno de pontos de encontro. No início da década de 60, reuniam-se (principalmente os técnicos) no Honório Martins, tradicional locador e provedor de equipamentos, na rua Rego Freitas, durante o dia. Nos fins de tarde e a noite, com uma clientela mais ampla e candentes discussões, as reuniões eram levadas num bar chamado Touriste, perto da Biblioteca Municipal. O bar entrou em reforma e a turma passou para outro bar, o Costa do Sol, na rua Sete de Abril, perto dos Diários Associados, da Sociedade dos Amigos da Cinemateca (que originaria a Cinemateca Brasileira) e da Galeria Metrôpole, um dos pontos badalados da intelectualidade e da boemia paulistana dos anos 60 e 70. Mais tarde, a Boca do Lixo, por força das produtoras ali instaladas, pela circulação permanente de "coisas de cinema", começou a exercer seu magnetismo, atraindo essa população. A partir de 1966, com a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema) e o cumprimento efetivo da lei de reserva de mercado, o movimento de produção de filmes aumenta e a Boca do Lixo se consolida como base territorial para os negócios da arte e do comércio cinematográficos. Abarcando o social e o profissional, por ela passa a circular gente de cinema de toda espécie (ABREU, 2002, p.31).

Um quadro com a pintura do rosto do então Presidente do Brasil, Emílio Garrastazu Médici, é o primeiro plano apresentado, logo após a inserção do título do episódio. Sobre a imagem, uma legenda é escrita ao som de uma máquina de

datilografar. O texto é o seguinte: “Brasil, 1973. A ditadura militar domina o país. Os direitos civis estão suspensos. Toda e qualquer obra intelectual está sujeita à censura”.

O texto introdutório contextualiza a situação do país no momento atual da trama, bem como indica a censura às obras intelectuais como uma possível abordagem para a história: a sobrevivência da atividade cinematográfica e a escassa liberdade de expressão em um dado período histórico do país, a Ditadura Militar.

No escritório do Departamento de Censura em São Paulo, um grupo de funcionários públicos, sentados a suas mesas, exercem suas funções burocráticas. Entre eles está Vicente, que datilografa avidamente enquanto fuma. Vicente é mostrado na cena seguinte, assistindo a um filme. Na tela, cenas de *O Mulherengo*<sup>100</sup>, um filme real que foi lançado três anos depois da data em que a série se desenvolve, mas que no contexto da série simboliza um gênero típico do cinema produzido na época, a pornochanchada.

Desde meados dos anos 1960, a produção cinematográfica brasileira passou a incluir uma linha de comédias (dentro da tradição da comédia de costumes) com temas variando em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas, algumas mais picantes, maliciosas ou eróticas – ao gosto das demandas surgidas no campo do comportamento e dos costumes ao longo da década. (...)

A receptividade do público a esse "tipo" de filmes desencadeou um rápido aumento no volume da produção e, com isto, o aparecimento de produtos não tão bem-acabados. O que eram comédias eróticas começa a ser chamado de chanchadas eróticas, denominação que evoluiu para pornochanchada, que entra em circulação na imprensa por volta de 1973. Ou seja, a origem do conceito pornochanchada é a comédia (ABREU, 2002, p.164).

Vicente assiste ao filme, com uma campainha na mão. A cada cena que julga inadequada, ele faz a campainha soar e então o projetorista assinala no filme o *frame* a ser criticado. Essas cenas iniciais ilustram o funcionamento de um sistema burocrático, que ditava as regras do que poderia e do que não poderia ser visto.

Para os produtores de cinema, o significado do trabalho dos censores poderia ser designado de uma forma mais simples e direta. É o personagem Manolo<sup>101</sup>, numa das primeiras cenas da série, quem dá uma definição prática sobre a

<sup>100</sup> Filme brasileiro, dirigido por Fauzi Mansur e lançado no ano de 1976. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 23 Jan. 2018.

<sup>101</sup> Interpretado pelo ator Adriano Garib.

burocracia desempenhada pelos funcionários do departamento: “Eles botam a porra de um carimbo na merda de um papel e você enfia o que produziu no...”.

O primeiro episódio relata a história de Vicente e – de como ele trava seu primeiro contato com a Boca do Lixo e se torna um diretor de cinema. Ele não chega até essa função sem conhecimento sobre o assunto. Como agente da Censura Federal, Vicente tinha acesso a todas as obras do cinema mundial, sabia o que estava sendo feito e detinha o poder de decidir se todos os demais brasileiros poderiam ou não conhecer tais obras. Tinha visão sobre os lançamentos não apenas do cinema clássico norte-americano, mas também de tudo que o cinema de arte europeu produzia na época. Vicente entendia de estrutura, de planos, de som, de todas as sutilezas do cinema, pois esmiuçava a fundo em suas análises. Isso o tornou apto a chegar à Boca e a desempenhar funções na estrutura de produção de um filme.

O cenário da produção na época era promissor e também um bom investimento para quem quisesse investir na área.

As políticas de proteção e fomento implementadas pela Embrafilme e o Concine revelaram-se eficazes. O setor cinematográfico como um todo viveria, ao longo dos anos 70, um animado processo de acumulação de capital financeiro, artístico e cultural. Em termos de mercado, o período 1972-1982 pode ser considerado uma "época de ouro" para o cinema brasileiro.

Esse crescimento do público de filme brasileiro não foi um fenômeno isolado. A reorganização das forças produtivas no decorrer da década provocou modificações na dinâmica econômica da produção de bens culturais no país, promovendo uma ampla expansão do consumo em todos os setores. Desempenhos expressivos são registrados na indústria fonográfica, que ao final dos anos 70 se torna o sexto mercado do mundo, bem como no campo editorial, com a expansão e a diversificação da produção (e consumo) de livros e revistas. Nesse período, registra-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 vai acompanhar este processo, dobrando sua presença no mercado e expandindo sua produção (ABREU, 2002, p.25).

Nas palavras do personagem Larsen<sup>102</sup>, dono da produtora Magnífica Cinematográfica – a produtora fictícia apresentada na série –, o cinema é um negócio como qualquer outro. Quando convida Manolo para ser seu produtor e este diz que não entende nada de cinema, Larsen apresenta sua visão sobre o negócio no qual atua: “Todo negócio é igual, não pode custar mais pra fazer do que vale pra vender”. Essa frase indica que os produtores estavam muito mais interessados em

<sup>102</sup> Interpretado pelo ator Stepan Nercessian.



fazer dinheiro do que em produzir filmes. Porém, se havia empresários interessados em investir na atividade, é porque ela lhes parecia rentável.

De acordo com Abreu (2002), os produtores foram estimulados à produção, e os filmes realizados eram destinados a um mercado exibidor interno.

Amparada em seu êxito comercial, a Boca do Lixo desenvolveu uma vida própria, uma “identidade”, ainda que atravessada pelas mesmas questões que mobilizavam os outros segmentos da produção cinematográfica – criatividade, censura, relações com o mercado, modo de produção, etc. –, com os quais manteve relações conflitantes e contraditórias. Voltada explicitamente para “atender uma demanda”, e assim premiada pelo bom desempenho nas bilheteiras (o mesmo nome para aceitação popular), produziu entretenimento e arte, marcando sua posição pragmática, “mesmo que com armas toscas”, na expansão da indústria cultural nos anos 1970 (ABREU, 2002, p.26).

Quando, no final do primeiro episódio, Vicente chega em um cemitério onde ocorre uma filmagem – uma clara alusão ao cineasta José Mojica Marins, popularmente conhecido como “Zé do Caixão”, sendo a série recheada destas referências ao cinema da época –, ele tem o intuito de se redimir por uma injustiça que julga ter cometido com um filme que acabava de censurar. Para resolver a situação, ele propõe um final catártico para a personagem principal, uma espécie de remissão pelos seus pecados. Assim, Vicente consegue convencer sua superior, justificando que a obra seja liberada na censura. Ao mesmo tempo, ele é enredado por aquele universo.

O filme em questão se chama *A Devassa da Estudante*, sendo este não somente um dos filmes que a série apresenta, mas também o catalisador da história. A partir do veto à obra, por parte do censor Vicente, e seu arrependimento posterior por estar envolvendo questões pessoais, é que o protagonista mergulha no fazer cinematográfico, desvendando o processo ao mesmo tempo que o espectador vai acompanhando as fases de produção de um filme.

Esse pequeno filme, com algumas cenas exibidas ao longo do primeiro episódio, apresenta algumas questões que se estabelecem no momento político e econômico da época, que serão também abordados pela série. Através de um grupo de freiras que coordenam uma escola, estes fragmentos de filme fazem alusão não somente ao autoritarismo do regime, mas também aos preceitos morais pregados pelos detentores do poder, os quais são colocados em dúvida quando as freiras insinuam atitudes libidinosas como forma de punição às alunas.

Ao mesmo tempo, ao colocar a aluna interpretada pela personagem-atriz Dora Dumar como uma espécie de jovem pervertida, o filme-fragmento aborda o papel da mulher em uma sociedade conservadora e a exploração da sexualidade e do erotismo pelo cinema, que tenta se estabelecer como indústria nesse período.

Figura 21 – *A Devassa da Estudante*: o filme dentro da série.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

As claras alusões ao regime, observadas por Vicente quando veta a obra, são perfeitamente identificáveis: as freiras autoritárias representam os militares, a escola é o país e Dora representa, ao mesmo tempo, o povo, que não pode nem deve se rebelar contra o sistema e precisa aceitar as punições que lhe são destinadas, e as mulheres, da forma como eram tratadas pela sociedade machista da época. Para essa sociedade conservadora, essas mulheres deveriam se enquadrar em dois perfis: ou eram damas que poderiam exercer seus papéis como esposa e mãe, mas que deveriam ser submissas, ou eram as devassas, que ao se colocarem como provocadoras e livres, estavam sujeitas aos julgamentos e aos desígnios da mesma sociedade que desejava seus corpos.

Dentre os gêneros de filmes produzidos na Boca do Lixo, um deles ganhou destaque. Eram comédias que se utilizavam do apelo ao erotismo em sua narrativa e se caracterizavam por serem produções de baixo custo.

Malgrado eles, seus produtos foram identificados pela mídia (e assim passaram para a História) com o rótulo de “porno-chanchada”, uma denominação que acabou colando e estabelecendo um (re)corte depreciativo, intolerante e preconceituoso para referir tanto um foco

apelativo de exploração da nudez e do “erotismo”, quanto um produto mal realizado, um cinema medíocre. Era uma produção que ocorria 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 (ABREU, 2002, p.26).

A exploração do corpo feminino era uma constante nesses filmes. E *Magnífica 70* retrata esta característica dos filmes do período, através da personagem Dora. No primeiro episódio, enquanto faz um teste para um filme, ao mesmo tempo que se impõe, deixando claro ao produtor que não está disposta a fazer sexo com ele em troca de um papel, ela precisa tirar a roupa para fazer o teste. “Dizer a fala, qualquer uma diz, duro é dizer pelada” – são as palavras de Manolo, enquanto analisa a performance da atriz.

Para Linda Williams, “com a invenção do cinema, em outras palavras, fetichismo e voyeurismo ganharam nova importância e normalidade através da sua ligação à busca positivista da verdade dos fenômenos visíveis” (WILLIAMS, 1989, p.46).

A autora discorre também sobre como o cinema explora o corpo feminino de forma diversa da do corpo masculino, problematizando a questão de gênero não apenas no cinema, mas também na cultura de forma geral. Aqui ela se refere à pornografia como sendo “o mais masculino dos gêneros cinematográficos”.

Comecei a ver que uma compreensão de como a função de poder e prazer, em discursos em que os corpos das mulheres são o objeto do conhecimento, poderia ser crucial para empreender qualquer esforço para alterar o domínio do poder e do prazer masculino na cultura em geral, mesmo no mais masculino dos gêneros cinematográficos (WILLIAMS, 1989, p.X).

Para a autora, o corpo vem sendo explorado como uma espécie de atração pelo cinema. Muitos filmes, de alguma forma, se utilizam de elementos do cinema de atrações e exploram o uso do corpo como espetáculo, funcionando como o que Mittel (2012) chama de “efeitos especiais narrativos”.

Discussões como essa são importantes para compreender como o corpo vem sendo explorado como atração pelo cinema, principalmente o corpo feminino. Elena Del Río, por sua vez, mostra-se interessada na dimensão performativa dos corpos no cinema:

(...) corpos como fazedores, produtores, intérpretes de mundos, de sensações e efeitos que não têm quaisquer laços miméticos ou analógicos com uma realidade externa ou transcendental. Deste ponto de vista, o

desempenho envolve uma mobilização de circuitos afetivos que substitui o investimento do espectador na imagem através de estruturas de representação de crença e mimese (DEL RÍO, 2008, p.4).

O cinema de atrações traz em si essa potencialidade de provocar sensações no espectador. Essas sensações não ficam restritas aos sentidos da visão e audição, que travam o principal contato do indivíduo com o filme, mas são capazes de se refletir no próprio corpo do espectador.

A força inerente do corpo espetacular é muitas vezes prejudicada pela tendência crítica de se ler o espetáculo meramente como uma imagem visual, estática e não como uma performance de movimento que tem o poder de de-formar e trans-formar as dimensões físicas e estéticas tão bem quanto as dimensões ideológicas do filme (DEL RÍO, 2008, p.5).

A exploração do corpo como uma forma de atração seria um recurso utilizado para proporcionar momentos de deleite ao espectador, através de uma suspensão na narrativa. Por um momento, a história deixa de ser contada, e o que se vê na tela é uma performance, um pequeno momento de espetáculo.

Em filmes descaradamente voyeuristas, a câmera sempre procura o ângulo privilegiado atrás das calcinhas das atrizes (desvendando as curvas de seus quadris), se insinua nos decotes (explorando as curvas dos seios), "olha" por baixo, por cima, de lado, tentando a melhor posição, "tal qual um adolescente excitado". Esse desfrute às vezes é acompanhado com olhares, gestos e insinuações de aprovação da mulher, reforçando a manipulação que se faz de seu corpo como instrumento de excitação (ABREU, 2002, p.201).

Ao mesmo tempo que se vivia sob o regime de uma ditadura, que impunha ideais conservadores, a pornochanchada dava vazão a certos sentimentos. Para Abreu (2002), a pornochanchada respondia a uma ansiedade social, por assim dizer, no terreno da sexualidade.

O sexo estava na cabeça de todo o mundo nos anos 70 e esses filmes refletiam e comercializavam esse "clima" excitante, atuando na vida brasileira pela via do deboche (que apareceu como biscoito intelectual mais fino na rebeldia estética do chamado Cinema Marginal). Os filmes traziam para o universo das representações populares a chamada "revolução sexual" em curso desde os anos 1960, e nela a liberação feminina, o elogio do erotismo e do prazer, as modificações na esfera dos costumes e dos comportamentos – atitudes liberadas quanto a sexo, moda, drogas etc. Enfim, um aparente processo de desrepressão. Talvez este seja o ponto nevrálgico que incomodava as elites: a tematização da sexualidade, tão presente e atuante nas suas vidas nos anos 1970, apropriada (produzida e consumida) pelas classes populares. Erotismo e sexo (saber e poder) como cultura de massa (ABREU, 2002, p.193-194).

Este apelo ao erotismo e a exploração do corpo pode ser observada ao longo da produção de "Minha cunhada é de morte", o filme fictício que é produzido pela

Magnífica Cinematográfica sob a direção de Vicente. O título escolhido para o filme exemplifica os títulos apelativos utilizados pelos produtores de pornochanchada, tanto da Boca, em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro. Alguns exemplos são títulos como *Ainda agarro esta vizinha*<sup>103</sup>, *Onanias – O Poderoso Machão*<sup>104</sup>, *Elas são do baralho*<sup>105</sup>, e o clássico *Histórias que nossas babás não contavam*<sup>106</sup>.

Com relação ao filme que está sendo produzido na série (Minha cunhada é de morte), ele apresenta esses elementos da produção da época e ilustra como os produtores encaravam a questão da necessidade da nudez e da exploração do erotismo do corpo feminino. Larsen, o “dono” do filme, exige um beijo entre as duas personagens femininas da história. Todavia, não basta um simples beijo, mesmo se tratando de duas irmãs: ele exige um beijo intenso, contrariando o desejo do diretor do filme. Como o dinheiro tem mais poder que a questão artística, o beijo acontece, mesmo a contragosto de Vicente. Larsen é taxativo em suas ordens: “Eu quero um beijo verdadeiro”, “Não interessa, tem que beijar” e “Uma tira a roupa da outra, agora”, dão o tom de sua voz de comando, num momento claro de sobreposição das ideias do produtor sobre a direção. É Larsen quem, definitivamente, dirige a cena.

Figura 22 – Minha cunhada é de morte: beijo entre irmãs, por exigência do produtor.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

<sup>103</sup> Filme brasileiro, dirigido por Pedro Carlos Rovai e lançado no ano de 1974. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 07 Fev. 2019.

<sup>104</sup> Filme brasileiro, dirigido por Élio Vieira de Araújo e Geraldo Miranda e lançado no ano de 1974. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 07 Fev. 2019.

<sup>105</sup> Filme brasileiro, dirigido por Sílvio de Abreu e lançado no ano de 1977. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 07 Fev. 2019.

<sup>106</sup> Filme brasileiro, dirigido por Oswaldo de Oliveira e lançado no ano de 1979. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 07 Fev. 2019.

A cena erótica protagonizada pelas personagens Dora e Helena remete a uma sequência de *Copacabana mon amour*<sup>107</sup>, com as atrizes Helena Ignez e Lilian Lemmertz.

Figura 23 – *Copacabana mon amour*: a heroína Sonia Silk em momentos íntimos com uma amiga prostituta.



Fonte: *Frame* do filme “Copacabana Mon Amour”.

A performatividade dos corpos em cena, porém, não se limita aos filmes fictícios, mas é utilizada também na construção da dramaturgia da própria série.

Figura 24 – Uma atração à parte, o vídeo de Ângela é um filme familiar que transborda erotismo.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

<sup>107</sup> Filme brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla e lançado no ano de 1970. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 07 Fev. 2019.

Dora, Isabel<sup>108</sup>, Ângela<sup>109</sup>, Helena<sup>110</sup>... O roteiro e a direção souberam captar a essência dos filmes da Boca e utilizar essas referências na construção dos episódios, a partir de suas personagens femininas. O vídeo de Ângela, incansavelmente assistido pelo pai, o General Souto, transborda erotismo e revela a obsessão pelo corpo feminino por parte daqueles que se impõem como responsáveis por zelar pela moral familiar.

Da mesma forma como as questões ligadas ao corpo e ao erotismo, presentes na pornochanchada, também a questão da marginalidade, presente nos filmes da “Boca” é abordada na série. Ao mesmo tempo que se vivia sob o regime de uma ditadura, em que os ideais de uma sociedade conservadora, calcada em valores religiosos e morais – essa moralidade, obviamente, é ditada pelos detentores do poder –, indivíduos que se sentiam deslocados nessa sociedade, necessitavam se expressar. O cinema marginal deu voz a esses brasileiros, que ousaram desafiar o poder vigente.

Representação da experiência dos vencidos, tematização do colapso dos sujeitos históricos clássicos – estes são os dados centrais da postura do Cinema Marginal (...). A provocação tem como alvo as tradições cristãs associadas aos donos do poder; e quer dar expressão ao leque de subculturas dos grupos marginalizados, em choque direto com um provincianismo que, naquele momento, recebia um impulso militar (XAVIER, 2001, p.33-34).

Em *Magnífica 70*, os irmãos Dora e Dario, o produtor de cinema Larsen e a aspirante a atriz Helena são exemplos de personagens desenhados a partir desse perfil de brasileiro marginalizado e excluído por não se adaptar à sociedade desejada pelo regime. Esse perfil de personagens marginais criados para a série bebe na mesma fonte utilizada pelos criadores de Jorge, o bandido da luz vermelha e Janete Jane, de *O Bandido da Luz Vermelha*<sup>111</sup>, ou de Márcia e Regina, de *Matou a família e foi ao cinema*<sup>112</sup>. Brasileiros que não se encaixam no perfil desejado pelas autoridades do regime.

<sup>108</sup> Interpretada pela atriz Maria Luiza Mendonça.

<sup>109</sup> Interpretada pela atriz Bella Camero.

<sup>110</sup> Interpretada pela atriz Júlia Ianina.

<sup>111</sup> Filme brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla e lançado no ano de 1968. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22 Fev. 2019.

<sup>112</sup> Filme brasileiro, dirigido por Júlio Bressane e lançado no ano de 1969. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 22 Fev. 2019.

Para Ismail Xavier (2001), a relação desses sujeitos com a sociedade está diretamente ligada à forma como o país era gerido, e o papel da produção cinematográfica do período está intimamente ligado a essas questões.

A melhor caracterização dos problemas do cinema brasileiro no período exige uma atenção maior às transformações socioeconômicas mais gerais ocorridas no país. A modernização conservadora atou expansão industrial e arrocho salarial, crescimento urbano e favelização, alterou o perfil dos empregos, com maior presença na esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração da qualidade de vida na cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional. Nesse processo, se houve a emergência do jovem em duas esferas – a do consumo e a das aspirações revolucionárias –, esta tem convivido com as alterações no modo de entretenimento e cultura em larga escala (XAVIER, 2001, p.57).

Os irmãos Dora e Dario<sup>113</sup> são jovens aparentemente oriundos de uma classe média alta. Com a morte dos pais, descobrem que o patrimônio da família foi construído a partir dos golpes aplicados pelo pai, com a conivência da mãe – uma marginalidade inserida nas altas rodas. Sozinhos no mundo, só resta aos dois utilizar o “patrimônio” herdado para sobreviver. Entre festas regadas a drogas e sexo, a integridade e o dinheiro de ambos vão sendo consumidos. Dario é preso e, na cadeia, tem sua vida salva por Walter<sup>114</sup>, fato que gera uma dívida que Dario se compromete a pagar e que, para tanto, envolve a irmã. É a única forma de salvar sua vida.

Figura 25 – O reencontro dos irmãos Dora e Dario em frente ao portão de uma penitenciária.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

<sup>113</sup> Interpretado pelo ator Pierre Baitelli.

<sup>114</sup> Interpretado pelo ator Roney Villela.



Um plano é elaborado pelos dois irmãos, em parceria com Walter. Dora deve se infiltrar em uma produtora de cinema e dar um golpe, roubando o dinheiro obtido com a distribuição do filme – o lucro da atividade cinematográfica. O plano coloca em risco o desejo de Dora de ser atriz, que vai crescendo à medida que a personagem se envolve com o cinema, durante as filmagens de *Minha Cunhada é de Morte*.

A relação de afeto entre os irmãos, criados em uma família que enriquece a partir de golpes, contrasta com a relação familiar do General Souto e sua filha Isabel. Em uma cena do primeiro episódio, o militar questiona o posicionamento da filha. Não há afeto na relação que se estabelece nessa família tradicional. Há questionamentos e exigências, para que a família cresça e mantenha os critérios de aparência desejados. O amor e os laços familiares não estão presentes nas relações entre os membros dessa família, mas na idealização do chefe do clã: “Se você largasse esses livros de filosofia e fizesse um filho, talvez você conhecesse o verdadeiro amor”, é a frase proferida pelo general para a filha, quando ela questiona a obstinação do pai em obrigar a família a assistir ao filme da filha já falecida.

Figura 26 – Um filme em família: a autoridade do General Souto revela a formatação de uma estrutura familiar conservadora.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

Isabel, apesar de ser filha de um general do exército e esposa de um censor do regime militar, é também uma personagem marginalizada. A mulher tem desejos

não supridos pelo marido e se divide entre a busca pela própria identidade e a pressão por seguir os preceitos familiares determinados pelo pai.

Os personagens de *Magnífica* estão atrás de sua identidade, se questionam entre suas aspirações pessoais e o que lhes é possível viver, se rebelam contra um sistema de regras pré-determinado e sofrem as consequências de seus atos. Dora precisa decidir-se entre salvar a vida do irmão e seguir sua carreira de atriz. Isabel precisa escolher entre ter uma vida própria ou seguir exercendo o papel de esposa, dentro de uma sociedade conservadora. Essa busca por construir, ou talvez estruturar uma identidade própria, é também apresentada em filmes do cinema marginal, pois esses brasileiros excluídos também precisam saber quem são e qual papel exercem na sociedade em que se inserem, mesmo que esta sociedade os renege.

A pergunta recorrente em *O Bandido da Luz Vermelha* é “quem sou eu?”, o filme é a expressão irônica da crise de identidade própria ao “depois da queda” de todo um projeto nacionalista. Articulação de fragmentos e citações, *O Bandido* oferece uma personagem descontínua, estilhaçada, espécie de vazio onde se entulham os mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação (XAVIER, 2001, p.73-74).

Para Ismail Xavier (2001), o lixo é o emblema dessa sociedade. Os seres humanos retratados nestes filmes representam esse lixo, dão vida a esse lixo. A incongruência é a lógica interna do universo social desses indivíduos, e a corrupção é sua moralidade. Ainda com relação ao filme *O Bandido da Luz Vermelha*, o autor segue com sua análise:

É um universo social que tem no lixo o seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição dos resíduos, da incorporação antropofágica de referências conflitantes a compor um quadro da experiência no terceiro mundo como empilhamento de sucatas. *O Bandido* descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico. Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um terceiro mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico (XAVIER, 2001, p.74).

O universo retratado em *Magnífica 70* remete a esta realidade da época. Ao se valer de um censor como personagem, o qual sabe exatamente como burlar as regras para aprovar seus filmes, a série demonstra a realidade brasileira da época, que é trágica, mas hoje, com o distanciamento histórico permitido pelo tempo, se

revela também cômica, até ridícula. Assim como o filme citado por Xavier, a série analisada aborda a realidade da época, com óbvio distanciamento temporal, mas com o “riso paródico” mencionado pelo autor.

Para Ismail Xavier (2001), o cinema da Boca do Lixo é menos pudico que o cinema novo e mais ousado no que se refere ao sexo. *Magnífica 70* se identifica com os filmes do período à medida que se utiliza de figuras transgressoras e marginais para contar sua história, ousa ao abordar o sexo como parte integrante desse contexto e retrata sem pudor as mazelas da sociedade brasileira da época.

Omar Rincón (2015) apresenta um conceito ao qual ele chama de cultura bastarda. Neste conceito, o autor reúne pensamentos de outros teóricos como Martín-Barbero, García Canclini e Homi Bhabha, dando origem a esse pensamento bastardo que mistura impurezas de todo lado, se interessando sobretudo por “esse pecado moderno chamado indústria cultural” (RINCÓN, 2015, p.29, tradução nossa)<sup>115</sup>.

As culturas bastardas dão conta do sujo, do impuro, do promíscuo, porque não tem pai reconhecido; por isso são herança de muitos pais e imitam de todas as partes para tentar apresentar uma identidade ou, ao menos, um estilo próprio. As culturas bastardas têm sentido porque se sabem filhas de uma só mãe a qual adoram, odeiam e celebram simultaneamente: a cultura local, a própria, a que lhes conferiu o destino (RINCON, 2015, p.27, tradução nossa)<sup>116</sup>.

Esse conceito apresentado por Rincón, apesar de recente, dialoga profundamente com a marginalidade do cinema da Boca do Lixo. A sujeira, a impureza e a promiscuidade são facilmente relacionadas à marginalidade. Para Rincón (2015), essas culturas se manifestam no popular e em seus relatos. Produtos culturais, como o cinema marginal e as séries que apresentam personagens complexos e conectados às piores sujeiras e promiscuidades, podem ser qualificados como práticas da cultura bastarda, por darem conta das impurezas de nossa sociedade.

Além das relações já abordadas nesta seção, há ainda que se pensar na relação que os profissionais envolvidos na produção da série possuem com o cinema. O fato de que os profissionais envolvidos na produção de séries são

<sup>115</sup> O texto em língua estrangeira é: “ese pecado moderno llamado la indústria cultural”.

<sup>116</sup> O texto em língua estrangeira é: “Las culturas bastardas dan cuenta de lo sucio, lo impuro, lo promiscuo porque no tienen padre reconocido; por eso son herencia de muchos padres e imitan de todas partes para intentar tener una identidad o, al menos, un estilo próprio. Las culturas bastardas tienen sentido porque se saben hijas de una sola madre a la que adoran, odian y celebran em simultáneo: la cultura local, la própria, la que tocó em destino”.

conhecedores do fazer cinematográfico permite também que as questões relacionadas a esse processo sejam mais bem exploradas quando se decide usar o cinema como pano de fundo de uma narrativa seriada. É o que acontece com *Magnífica 70*. Os profissionais envolvidos na criação da série vêm do cinema; então, a construção da narrativa é carregada desta experiência profissional.

É a televisão falando sobre o próprio cinema, são as séries falando sobre o cinema. E o tipo de problema que você encontra no lançamento, o dinheiro, a falta de dinheiro, o pensamento sobre o que é cinema dito na boca dos personagens. (...) dá pra quase tirar uma aula sobre cinema da boca do personagem. “Eu não sou diretor de cinema”. “Qualquer um é diretor de cinema, é só fazer o que o fotógrafo falar...” “Eu não assisto cinema brasileiro”. O Manolo fala muito... “cinema é assim mesmo, a vida deveria parar, mas a vida não para, então é essa merda mesmo”. Tem muita reflexão sobre o que é possível, sobre o que você imagina que o cinema é e o que o cinema é na realidade... (TORRES, 2019).

Com relação ao processo de produção, a percepção de profissionais que fizeram parte da equipe de *Magnífica 70* é de que este se aproxima muito do processo de produção cinematográfico e envolve profissionais com experiência na área. “É muito próximo. Toda a equipe da Magnífica vinha da experiência com o cinema, além disso, trabalhávamos quase sempre com uma câmera, como ocorre no cinema” (SPOLADORE, 2018). A atriz comenta também sobre a intensidade que o trabalho requer de quem atua durante o processo. O tempo curto de envolvimento na produção de uma temporada difere do da telenovela e aproxima o processo de produção das séries ao cinema: “no caso das séries, é quase como fazer cinema, então acho um grande desafio manter a qualidade da presença, já que é um trabalho muito puxado, são doze horas por dia durante 4 meses” (SPOLADORE, 2018).

Sobre as dificuldades do processo, o diretor da série fala sobre a necessidade de adaptação que este novo formato requer, o que reorganiza o processo de trabalho das produtoras de cinema que estão produzindo séries para canais de televisão a cabo ou *streaming*.

Eu acho que a maior dificuldade que o mercado está encontrando nesse momento é de adaptar um pensamento e uma maneira de produzir que era do cinema, para um outro formato que é muito mais longo. (...) nos bons tempos, você fazia um filme em oito semanas, hoje em dia você faz em cinco, para produzir uma hora e meia, duas horas no máximo. Hoje em dia, uma temporada de série, dá cerca de oito horas de material, são quatro longas que você faz em três meses, dois meses e meio. Foi preciso reorganizar todo o mercado, até entender que agora se trabalha dessa forma e não de outra (TORRES, 2019).

Para Torres (2019), apesar da semelhança entre os processos de produção de um filme para o cinema e de uma série para televisão, a logística de produção se transforma, leva a uma reformulação da forma como os profissionais se organizam e atuam. Quando compara os dois processos, o diretor – que possui experiência no cinema e afirma que *Magnífica 70* foi o primeiro trabalho nesse formato de narrativa – pondera: “o tempo de preparação é maior, o tempo de produção é maior e o tempo de finalização é menor” (TORRES, 2019).

Este diálogo entre a linguagem cinematográfica e a televisiva, identificado na série que vem sendo analisada ao longo desta dissertação, permite que se identifiquem elementos relacionados à complexidade narrativa, os quais possibilitam uma exploração mais contundente dos elementos narrativos propostos pelos autores.

### 3.3 A complexidade em *Magnífica 70*

Ao abordar a complexidade narrativa, Jason Mittel fala sobre a importância de se compreender o contexto onde a produção audiovisual está inserida.

Nós somente podemos entender a poética da narrativa televisiva dentro de seu contexto específico, onde as normas industriais e as práticas de visualização ajudam a moldar as possibilidades criativas disponíveis aos produtores (MITTEL, 2015, p.119, tradução nossa)<sup>117</sup>.

Essa contextualização permite compreender que os processos de criação em produtos audiovisuais diferenciam-se de outras artes, como a literatura, por exemplo, pois envolvem diversos agentes ao longo da produção. Quando se fala em personagem, por exemplo, Mittel (2015) pondera que no audiovisual os atores que interpretam os papéis também exercem sua colaboração no processo criativo, à medida que este se desenvolve. No cinema, existe uma relação muito forte entre o autor e o diretor, já nas séries, quem assume essa relação com o ator é o *showrunner*.

Personagens de televisão derivam da colaboração entre os atores que os retratam e os escritores e produtores que planejam direções e diálogos. O desempenho é sempre um ato criativo colaborativo, pois os atores incorporam os papéis esboçados na página; (...) essa colaboração é mais

<sup>117</sup> O texto em língua estrangeira é: “We can only understand the poetics of television storytelling within its specific context, where industrial norms and viewing practices help shape the creative possibilities available to producers”.

tipicamente desenvolvida através do trabalho de pré-produção entre atores e showrunners (MITTEL, 2015, p.119, tradução nossa)<sup>118</sup>.

O trabalho realizado pela figura do *showrunner* nas narrativas seriadas se aproxima muito do trabalho do diretor de cinema. Sobre a prática do processo, Claudio Torres, diretor e roteirista da série *Magnífica 70*, que assume a posição de *showrunner* da série, pondera:

Existe a necessidade de uma confluência para uma pessoa, até para ter uma interlocução artística com os streamings e os canais. Então na hora de uma defesa de um episódio, de um corte, de uma ideia, é necessário que uma pessoa fale artisticamente sobre o projeto. E essa pessoa não necessariamente é o diretor, no meu caso foi, mas se você ver a maioria das séries lá de fora, essa pessoa é o roteirista. Não é o cara que dirige, às vezes “até” dirige (TORRES, 2019).

Sobre essa relação no processo criativo, a atriz Simone Spoladore relata a importância dessa troca entre o autor e o *showrunner* na criação da personagem Dora Dumar:

Eu me apaixonei pela Dora quando li o roteiro pela primeira vez. Ela é uma bandida que descobre em si uma alma de artista, e ela realmente se apaixona pela ideia de ser uma atriz, mas não de uma maneira estereotipada e isso tem a ver com o fato de o Claudio Torres ser filho e irmão de atrizes. Ele conhece esse universo muito bem. Acho que o desafio de compor a Dora era dar conta das suas nuances e contradições ao mesmo tempo dialogando com a imagem de super-heroína dos quadrinhos eróticos e as musas do cinema da Boca do Lixo (SPOLADORE, 2018).

Em *Magnífica 70*, Claudio Torres assume a posição responsável por centralizar as decisões na condução do processo. “Essa pessoa, o *showrunner*, é o sujeito que (...) diz é aqui ou é ali, se vou pra esse lado ou para aquele (...). E a estrutura inteira agradece” (TORRES, 2019).

A fala do diretor da série corrobora o que Jason Mittel (2015) aponta em seus estudos e evidencia este esquema de produção aplicado nas séries norte-americanas, o qual começa a ser reproduzido no Brasil. No caso de *Magnífica 70*, no entanto, trata-se de uma produção encabeçada por um canal de televisão latino-americano, vinculado a um canal sediado nos Estados Unidos, então o caminho natural é justamente seguir o modelo daquele país.

---

<sup>118</sup> O texto em língua estrangeira é: “Television characters derive from collaboration between the actors who portray them and the writers and producers who devise directions and dialogue. Performance is always a collaborative creative act, as actors embody the roles sketched out on the page; (...) this collaboration is most typically developed through preproduction work between actors and showrunners”.

Com relação às particularidades das produções de televisão a cabo, se comparadas com a produção de canais de televisão aberta, a atriz Simone Spoladore faz a seguinte reflexão: “Acho que a TV fechada pode arriscar mais no roteiro, na linguagem e na composição dos personagens, mas ainda tem uma grande preocupação com o mercado, como na televisão aberta” (SPOLADORE, 2018).

Dora, a personagem interpretada pela atriz Simone Spoladore, incorpora certa dose de ousadia em sua constituição, que talvez não fosse possível para uma personagem de uma telenovela de um canal aberto. A principal personagem feminina é amoral, algumas vezes imoral. Suas atitudes não condizem com as mocinhas do cinema clássico *hollywoodiano* ou com as tradicionais protagonistas de uma novela das seis<sup>119</sup>. É Dora também que tira Vicente de sua zona de conforto. O sentimento que a atriz de pornochanchada desperta no agente do Departamento de Censura está relacionada a uma conexão elaborada unicamente pela mente de Vicente, que estabelece uma relação entre a atriz e sua jovem cunhada Ângela, falecida há alguns anos.

Figura 27 – A atriz Dora Dumar fascina o censor Vicente.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

Vicente sente-se, de alguma forma, culpado pela morte da cunhada, que despertava nele determinados desejos não condizentes com a sua condição de

---

<sup>119</sup> Tradicional horário de telenovelas da TV Globo, a principal emissora aberta do país em produções do gênero.

homem casado e agente de um governo conservador. Após vetar o filme no qual Dora atua ele sensibiliza-se com a desilusão da atriz iniciante e vislumbra uma possibilidade de fazer as pazes com sua consciência. O ato de auxiliar na liberação do filme permitiria a Vicente redimir-se pela culpa que sente pela morte da cunhada, uma culpa que nesse momento o espectador não sabe ao certo se é dele, ou apenas uma elucubração de uma mente aparentemente confusa.

Dora é o catalizador da transformação de Vicente. A complexidade do personagem Vicente é apresentada aos espectadores da série a partir do primeiro contato visual do censor com a atriz e a partir de então a história do personagem passa a se desenrolar. Não se trata de uma mudança brusca ou inverossímil. Essa necessidade de fugir da burocracia que o sufoca, do conservadorismo no qual se vê submerso, está latente no personagem e é muito bem construída, principalmente nas cenas em que ele aparece ao lado da esposa, Isabel.

A crise no casamento de Vicente e Isabel não é explorada de forma óbvia ou seguindo os clichês da teledramaturgia tradicional. Na primeira cena do segundo episódio, por exemplo, Isabel está interessada em ir ao cinema e sugere alguns filmes ao marido, que reage friamente às sugestões.

Figura 28 – Crise conjugal: Isabel sugere filmes com base na programação de cinema, Vicente reage com a simpatia de um censor.



Fonte: *Frame* da série "Magnífica 70".



Os filmes sugeridos por Isabel durante a cena possivelmente estiveram em cartaz na época em que se passa a história da série: *Ao Mestre com carinho*<sup>120</sup>, *O Poderoso Chefão*<sup>121</sup> e *Eram os Deuses astronautas?*<sup>122</sup>. A todos os filmes sugeridos, Vicente reage sem interesse, aparentemente por não gostar ou por já ter assistido. Por trás de suas rápidas críticas aos filmes, o desinteresse pela companhia da esposa.

Quando Isabel vê a propaganda do filme *A Devassa da Estudante*, o qual foi a causa do envolvimento de Vicente com a Boca do Lixo, a reação deste é de desdém: “é só um filme de mulher pelada”. Com a insistência de Isabel em assistir ao filme, com a intenção clara de melhorar a vida sexual no casamento, a fala de Vicente é ao mesmo tempo machista e conservadora: “eu não vou te levar pra assistir um filme desses”. Isabel ainda insiste, lendo uma crítica favorável ao filme, que aponta justamente para a cena final dirigida por Vicente, mas nada é suficiente para fazê-lo mudar de ideia: “crítico não sabe de nada”.

Figura 29 – Crítica de Estreia: *A Devassa da Estudante* seria apenas um lixo erótico se não fosse pela ousadia de uma narrativa póstuma da personagem principal.



Fonte: Frame da série “Magnífica 70”.

<sup>120</sup> Filme britânico, dirigido por James Clavel e lançado no ano de 1967. Título original: *To sir, with love*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

<sup>121</sup> Filme norte-americano, dirigido por Francis Ford Coppola e lançado no ano de 1972. Título original: *The Godfather*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

<sup>122</sup> Filme alemão, dirigido por Harald Reinl e lançado no ano de 1970. Título original: *Erinnerungen an die Zukunft*. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

Ao mesmo tempo que, enquanto marido e censor, Vicente critica o filme, enquanto cineasta ele se interessa pelas críticas e sutilmente expressa satisfação pelo reconhecimento do seu trabalho. A cena toda é trabalhada em duas camadas, com duas situações acontecendo: a relação de Vicente com a esposa e sua relação com o cinema.

A partir de sua aproximação com o universo da produção cinematográfica – e seu submundo, a Boca do Lixo – Vicente começa a exorcizar seus fantasmas. É através do cinema que ele tenta eximir-se da culpa que sente pela morte da cunhada. E este processo todo acaba não só transformando a si, como também transforma suas relações familiares, ao se descobrir o verdadeiro responsável pela morte de Ângela. Sobre estas transformações de personagens, Jason Mittell reflete:

Os personagens raramente mudam significativamente, mas a nossa compreensão deles geralmente muda, uma mudança de uma ordem narrativa um pouco diferente, a qual poderíamos chamar de elaboração de personagens (MITTELL, 2015, p.136, tradução nossa)<sup>123</sup>.

Ao se inserir no universo cinematográfico, Vicente passa a viver uma vida dupla. Ao transitar entre o Departamento de Censura e a Boca do Lixo, ele precisa se camuflar, algumas vezes se esconder e à medida que essa vida dupla se intensifica, precisa defender-se daqueles que podem descobrir o seu segredo. E nessa defesa, não hesita em mentir, envolver outras pessoas, dissimular-se. Vicente talvez não chegue a ser considerado um anti-herói como Walter White ou Dexter Morgan. Ele não produz meta-anfetaminas ou assassina indivíduos perigosos à sociedade. Vicente quer realizar um filme. E toda a dificuldade que enfrenta para burlar as regras da censura federal, para afastar-se do trabalho e da esposa, bem como ludibriar ao General Souto, seu sogro e membro do alto escalão do governo, o aproximam do espectador. Ele é um subversor das regras impostas pelo regime militar. E é o fato de quebrar essas regras que o aproxima do espectador.

(...) era aquela realidade mesmo, eram burocratas que decidiam se você poderia assistir a Laranja Mecânica ou não. Dependia do humor da pessoa. Então Magnífica acabou sendo uma história sobre repressão e liberdade de expressão, sob o ponto de vista individual e de uma nação. O Vicente é um sujeito que foi reprimido. Ele reprimiu uma memória, ele se censurou e acabou sendo censor. E eu acho que quando você reprime, quando você não pode falar sobre um problema, quando não pode discutir, quando certas questões não podem ser colocadas, o indivíduo adocece, e a nação adocece.

<sup>123</sup> O texto em língua estrangeira é: “Characters rarely shift significantly but our understanding of them often does, a change of a somewhat different narrative order that we might call character elaboration”.

E a arte está aí exatamente pra isso ser discutido. O que acontece quando você não pode falar sobre um assunto? É uma questão que eu acho que Magnífica acabou discutindo (TORRES, 2019).

Da mesma forma que Vicente e Dora são personalidades complexas, a construção das demais personagens da série seguem critério semelhante. Isabel é a esposa que cuida da casa, mas que deseja uma vida menos conservadora e é esse desejo que a leva a participar de um encontro sobre liberação sexual. Dario, o irmão de Dora, divide-se entre a vontade de se ver livre de Walter, seu opressor, e o desejo sexual que sente por ele. Manolo é um ex-caminhoneiro que sofre de impotência sexual alçado à condição de produtor de cinema e que vive um casamento de aparências com uma atriz de pornochanchada.

Nenhum deles é bom ou mau caráter, são pessoas de carne e osso, com seus defeitos e suas qualidades, recheados de idiossincrasias e que apenas querem realizar seus desejos.

Sobre os aprendizados que este modelo narrativo trouxe aos profissionais envolvidos na realização da série, o diretor fala de sua experiência, do que muda com o surgimento desse novo formato para quem já estava acostumado a trabalhar com outros formatos de audiovisual.

Um roteiro de longa tem de 65 a 80 páginas, quem escreve com 100 corta 20, mas tem um arco muito delimitado. A série te coloca diante de um arco maior, onde você tem que lidar com uma narrativa muito mais ampla, então eu acho que o aprendizado foi no sentido de como conduzir uma sala de roteiro, como conseguir dormir sem ter a resposta para aquele problema naquele dia e só ter essa resposta três semanas depois, entender que o processo é assim mesmo. Qual é a força que, a partir de uma determinada temporada, os personagens passam a ter? Então hoje acho que a gente já sabe mais ou menos como lidar com essa nova linguagem (TORRES, 2019).

O trabalho é resultado de experimentações, da prática de realização. É dessa forma que a complexidade da narrativa de *Magnífica 70* foi sendo desenvolvida. Do conhecimento prévio do formato, adquirido após longas horas assistindo a diferentes títulos e também com a leitura sobre o tema e a troca de experiências com profissionais que já atuaram anteriormente em produções com este formato. A HBO, através de seus produtores sediados no Brasil, prestou o devido suporte à produtora brasileira, pois havia também o intuito de que o produto final tivesse o mesmo nível de qualidade das produções da casa.

Além da primeira temporada analisada nesta dissertação, foram produzidas outras duas, já levadas ao ar pela HBO. Com relação à necessidade criada pelo

mercado de se finalizar uma temporada deixando um gancho para uma temporada seguinte, Torres (2019) pondera que as “temporadas ilimitadas” condenam não somente os espectadores, mas também os realizadores a ficarem prisioneiros das histórias, ao risco de nunca se chegar, de fato, a uma conclusão. Sobre a força das personagens deste tipo de produção, o diretor comenta:

Tem um lado ruim e tem um lado que é muito interessante, porque os personagens sobrevivem às tramas, eles passam a ser pessoas. Tony Soprano é uma pessoa, o Walter White é uma pessoa, o Don Drapper é um cara que existe... (TORRES, 2019).

De acordo com o autor, após a finalização da segunda temporada, surgiu a necessidade de colocar um ponto final na história. A equipe partiu então para a terceira parte do que Torres considera uma trilogia, a qual encerra a trama. Sobre esse final e sobre o que a linguagem proporciona de novo, Torres comenta:

A terceira temporada é o fechamento dessa história, explica o porquê o Vicente tinha essa dualidade, porque ele era dois caras. Eu achei bonito a gente conseguir, nas três temporadas, fazer essa volta. Eu acho que quando você, que as séries trouxeram de bom foi a possibilidade de você falar de uma maneira mais extensa e profunda sobre assuntos, a possibilidade de você poder assistir a consequência... foi o Clint Eastwood que falou: só me interessa filmar consequências. Então é você poder ver a consequência dos atos dos seus personagens depois do final feliz (TORRES, 2019).

Como primeira produção neste formato, realizada pela Conspiração, percebe-se que a equipe conseguiu absorver os padrões de produções do gênero, apresentando elementos de complexidade narrativa. Este êxito pode ser comprovado não somente a partir da análise do material da série, mas também com relação à repercussão que a série obteve internacionalmente.

A partir de uma curadoria para um serviço de *streaming* do *Channel 4*, na Inglaterra, *Magnífica 70* foi selecionada para fazer parte do acervo de títulos disponibilizados pelo canal, em uma seleção com séries de língua não inglesa. O jornal britânico *The Guardian*, em matéria publicada em abril de 2016, informa que o serviço de streaming anuncia a série como um encontro entre *Boogie Nights* e *Mad Men*. “É um show grandioso” (tradução nossa)<sup>124</sup> e “Causará uma tempestade” (tradução nossa)<sup>125</sup> são frases ditas pelo curador Walter Iuzzolino acerca da série (ABBOT, 2016).

<sup>124</sup> O texto em língua estrangeira é: “It’s a very extreme show”.

<sup>125</sup> O texto em língua estrangeira é: “It will cause a storm”.

Segundo informações de uma matéria publicada no jornal britânico *Evening Standard* (2016), a popularidade da série na Inglaterra foi tão positiva ao ponto de que a atriz Simone Spoladore, em viagem de turismo à capital inglesa foi reconhecida e abordada por fãs.

Como uma estrela brasileira de cinema e televisão que raramente trabalhou fora de seu país natal, Simone Spoladore pensou que seria apenas mais uma turista ao visitar Londres no mês passado. Mas a atriz de 36 anos, que interpreta a atriz de pornochanchada Dora Dumar na série *Magnífica 70*, da HBO Latin America, foi, em vez disso, assediada por fãs de dramas estrangeiros e repetidamente recebeu pedidos para fotos (RAZAQ, 2016, tradução nossa)<sup>126</sup>.

Por conta de sua estreia na Austrália, *Magnífica 70* foi objeto de uma reportagem na revista SBS, a qual compara a série brasileira com a norte-americana *Mad Men*, e tece elogios à complexidade da trama.

À primeira vista, alguém poderia ver *Magnífica 70* como um programa ao estilo de *Mad Men*: meticulosamente recriado até o último fio de cabelo, o show é fortemente estilizado com homens em trajes de época. É aí que as semelhanças param, no entanto. Passada no Brasil na década de 1970, sob o governo militar autoritário da época, *Magnífica 70* consegue evitar de cair na armadilha de colocar o estilo acima do conteúdo, como caem tantos dos shows que seguiram os passos de *Mad Men*. Este programa é tudo, menos pornografia vazia sobre esse período (ZWIERZCHACZEWSKI, 2016, tradução nossa)<sup>127</sup>.

A partir desta análise da revista australiana SBS, surge ainda uma questão a ser abordada. *Magnífica 70* segue o padrão norte-americano de produção de séries, mas é desenvolvida no Brasil. Na última seção deste capítulo, será abordada a questão da brasilidade da série. O que nela é brasileiro, mesmo tendo sido produzida em um modelo completamente diferente do utilizado pela teledramaturgia nacional.

<sup>126</sup> O texto em língua estrangeira é: “As a Brazilian film and TV star who has rarely worked outside her home country, Simone Spoladore thought she would be just another tourist when visiting London last month. But the actress, 36, who plays porn star Dora Dumar in HBO Latin America’s series *Magnífica 70*, was instead mobbed by fans of foreign drama and repeatedly asked for selfies”.

<sup>127</sup> O texto em língua estrangeira é: “At first glance, one would see *Magnífica 70* as a show given something of the *Mad Men* treatment: meticulously recreated down to the last errant chest hair, the show is heavily stylised with men in period era-suits. That is where the similarities lie, however. Set in Brazil in the 1970s, under the authoritarian military government of the time, *Magnífica 70* manages to avoid the style over substance pitfalls of so many of the shows that followed in *Mad Men*’s footsteps. This show is anything but empty period porn”.

### 3.4 O que é brasileiro em *Magnífica 70*?

*Magnífica 70* retrata um período difícil da história do Brasil, a ditadura militar, a partir de um universo talvez nunca abordado na teledramaturgia brasileira: o ciclo cinematográfico da Boca do Lixo. Apesar disso, tanto o formato quanto a linguagem utilizados são pouco comuns nas produções audiovisuais realizadas para a televisão no país.

O Brasil é reconhecido nacional e internacionalmente por suas telenovelas. “A telenovela é um dos mais importantes produtos de entretenimento, que ao longo de sua existência, consolidou um espaço representacional incisivo no cotidiano dos brasileiros” (MARQUES e LISBÔA FILHO, 2012, p.73).

De acordo com Basso (2018), foi justamente na década de 1970, em que se passa a trama da série *Magnífica 70*, que a telenovela brasileira chamou a atenção de outros países, quando a TV Globo rompe com antigas formas de ficção televisiva e passa a investir em produtos mais voltados ao mercado.

Foi também nos anos de 1970, mais especificamente em 1973, ano em que a TV em cores chegou ao país, que a telenovela *O Bem-Amado*, produzida pela TV Globo, abriu o mercado internacional para as produções brasileiras. No mesmo ano de sua exibição no país, a telenovela foi vendida para o Uruguai. Em 1975, seus capítulos foram reeditados e a trama foi vendida para o México. Um ano mais tarde, a emissora montou uma estrutura própria para comercialização internacional, que levou a produção para outros 17 países latino-americanos (BASSO, 2018, p.39).

*Avenida Brasil*<sup>128</sup>, *Da Cor do Pecado*<sup>129</sup> e *A Vida da Gente*<sup>130</sup> são as telenovelas brasileiras vendidas para um maior número de países. Produções de sucesso no exterior, como *A Escrava Isaura*<sup>131</sup>, produzida na década de 1970 foram desbancadas por produções recentes, o que demonstra que o gênero continua atraindo telespectadores ao redor do mundo e que a produção brasileira mantém seu espaço.

(...) foi com *Avenida Brasil* que a história da telenovela brasileira alcançou um novo patamar no mercado externo. Isso porque as tramas anteriores

<sup>128</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 2012. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

<sup>129</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 2004. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

<sup>130</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, entre 2011 e 2012. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

<sup>131</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, entre 1976 e 1977. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

que haviam sido vendidas para mais países não tinham alcançado um número tão significativo de nações, sendo *A Vida da Gente* transmitida para 98 países e *Da Cor do Pecado* para 100 países. A trama, aliada ao know-how da emissora que a produziu e ao sucesso comercial da produção, que foi exportada para 134 países – incluindo toda a América Latina e países como Estados Unidos, Suécia e Guatemala – e dublada em 19 idiomas, tornou-se a mais exportada da Rede Globo até o presente momento (BASSO, 2018, p. 71).

A produção de séries não é recente no país. Programas como *Malu Mulher* e *O Tempo e o Vento*, já citados anteriormente, são exemplos de séries muito bem-sucedidas. A primeira apresentava uma história diferente a cada episódio, e a segunda apresenta uma narrativa que se estende ao longo de alguns capítulos, quando chega a um ponto final, não deixando pontos da narrativa em aberto para uma temporada seguinte.

Para Torres (2019), essa tradição brasileira em teledramaturgia traz boas vantagens para a produção de séries, principalmente no que se refere à atuação. Segundo o diretor, no Brasil existem muitos bons atores e isso se deve às possibilidades apresentadas pelo mercado de produção de telenovelas para a televisão aberta.

O elenco de *Magnífica 70* conta com atores com grande trajetória na tradicional teledramaturgia brasileira, como a atriz Joana Fomm, que na série interpreta Lúcia, a sogra de Vicente. Os quatro principais personagens da série são interpretados por atores que possuem experiência em atuação em telenovelas: Marcos Winter, Simone Spoladore, Maria Luiza Mendonça e Adriano Garib participaram de produções de diversos canais de televisão. O quarto episódio da primeira temporada, intitulado “O Elenco” possui diversas referências ao potencial de atuação dos atores da série.

Figura 30 – Dora (Simone Spoladore) e Dario (Pierre Baitelli): no episódio “O Elenco”, sequência em que os personagens que interpretam outros personagens.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

Exemplos desse potencial de atuação e de referências à profissão de ator, nesse episódio, são a sequência em que os irmãos Dora e Dario, interpretados pelos atores Simone e Pierre Baitelli, aplicam pequenos golpes fingindo ser outras pessoas, e a cena em que a personagem Isabel se transforma após beber e desafia o pai, revelando uma mulher escondida atrás da reprimida filha de um general do exército.

Figura 31 – Isabel (Maria Luiza Mendonça): complexidade dos personagens aliada à experiência de atuação.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

Outra vantagem citada por Torres, com relação à potencialidade dos profissionais brasileiros, é o grande número de autores que a televisão forma. A



questão, segundo ele, é que ainda estão acostumados a escrever telenovela, mas que muitos estão aprendendo esta nova linguagem e “virando a chave” (TORRES, 2019). O autor fala também do grande número de roteiristas brasileiros que atuam no cinema e estão começando a trabalhar com séries:

Tem uma nova leva de roteiristas, que sobrevivia no cinema e que agora está aprendendo a fazer série, na qual eu me incluo. Eu ainda não sei fazer, mas já é possível fazer... Não domino. É um processo de aprendizado... Você pode gostar de cavalos, ver, estudar sobre cavalos, mas pra aprender a cavalgar só subindo no cavalo. Nós estamos subindo nos cavalos agora (TORRES, 2019).

Uma das características de brasilidade constantes na série é, sem dúvida, a experiência de profissionais que trabalham com audiovisual no Brasil. Com relação aos profissionais do cinema, estes estariam acostumados com as dificuldades da produção cinematográfica no país, o que pode ser visto na própria narrativa da série.

Há, na relação da equipe da Magnífica Cinematográfica com o cinema, uma alusão aos problemas que os profissionais brasileiros enfrentam para realizar o filme, uma referência às dificuldades de se fazer cinema no Brasil. A falta de dinheiro para deslocar a equipe do filme ao Rio de Janeiro faz que Vicente aproveite uma viagem da esposa para transformar a casa em set de filmagem. Na produção de *Magnífica 70*, o que aconteceu foi justamente o contrário: devido a restrições orçamentárias, em função do fato de a sede da produtora Conspiração ser no Rio de Janeiro, a Boca do Lixo paulistana foi reproduzida em locação na capital carioca, para a filmagem da série.

Figura 32 – Dificuldades na produção e orçamento restrito: a casa do diretor se transforma em set de filmagem.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

A dificuldade da produção é uma forma de aludir à dificuldade que os diretores e produtores enfrentam na realidade. A experiência dos roteiristas da série com a produção de cinema fica evidente nessas pequenas sutilezas do roteiro, ao mesmo tempo que se reflete na produção propriamente dita.

(...) a gente se apropriou de um espírito que havia na Boca, que é o de você ter uma liberdade pra poder narrar, então a gente se imbuíu dessa liberdade. A gente não tinha dinheiro pra fazer uma série de época, então o que a gente fez foi criar uma rua, no Rio de Janeiro, e compramos imagens de arquivo da época. Então a gente falou, vai cortar... E se a gente cortar de uma imagem de época de São Paulo para aquela rua, vai ser bem tosco, bem bruto. Então a gente piorava a imagem, pra parecer com a imagem do arquivo. E isso sem muito pudor (TORRES, 2019).

O diretor da série também afirma: “existe uma grande capacidade de improvisação no Brasil e acho que a gente usou ela” (TORRES, 2019).

O diretor também fala sobre as referências utilizadas na construção da narrativa, que expressam elementos da cultura nacional.

A outra coisa que eu acho que tem de bem brasileiro no Magnífica é que tem muito de Nelson Rodrigues, que é o nosso autor mais brasileiro sob o ponto de vista de dramaturgia, quando ele coloca o senso de certo e errado, a sexualidade inerente, a denúncia de que a sociedade é ao mesmo tempo pudica e movida à base do pecado, o tipo de relação familiar, e que tinha a ver com o universo dos filmes da Boca do Lixo, que também se serviam desse universo do Nelson pra fazer os seus sucessos, principalmente em torno da pornochanchada (TORRES, 2019).

Ainda sobre as referências, o diretor cita o melodrama como elemento brasileiro, referindo-se às obras da teledramaturgia tradicional, o qual também está presente na série: “eu sinto que esse espírito de descomprometimento, de não ter medo do melodrama, não ter medo às vezes de um certo exagero, me parecem ser as coisas mais brasileiras que estão aí” (TORRES, 2019).

Em *O Homem Proibido*<sup>132</sup>, telenovela inspirada na obra de Nelson Rodrigues, a personagem Joice, interpretada pela atriz Lídia Brondi, finge ficar cega após um acidente. Em *Amazônia – Parte 2*<sup>133</sup>, o personagem Homero Spinoza, interpretado pelo ator Antônio Abujamra, se passa por deficiente físico e utiliza uma cadeira de rodas para locomoção. Personagens que fingem possuir um defeito físico ou uma doença e que, posteriormente, revelam-se completamente saudáveis são recorrentes nos melodramas exibidos na teledramaturgia brasileira.

<sup>132</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 1982. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

<sup>133</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Manchete, em 1992. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 28 Fev. 2019.

Em *Magnífica 70*, a personagem Lúcia<sup>134</sup> não fala e vive em uma cadeira de rodas, como se tivesse ficado paraplégica. Os problemas de saúde parecem, a princípio, ser derivados de uma depressão após a morte da filha Ângela. Ao ser questionada pela filha Isabel sobre o motivo de tanto tempo em silêncio, a mulher, que é esposa do General Souto, resume em uma só palavra o motivo que a manteve muda e em uma cadeira de rodas: medo.

A relação com o marido pertencente ao alto escalão do exército e a descoberta de segredos que envolvem a morte da filha levam a personagem a buscar refúgio e proteção numa suposta paraplegia. O medo apresentado pela personagem era uma constante em tempos de um governo ditatorial. Era assim que a população se comportava, percebendo-se cerceada de direitos simples, como o de ter voz ativa. A falsa mudez de Lúcia representa muito bem a mudez dos brasileiros durante o período em que o país esteve submetido a um regime autoritário.

Figura 33 – Melodrama: questões familiares fazem com que Lúcia se sinta protegida ao viver em uma cadeira de rodas.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

O General Souto expressa, através de seu poder familiar, o poder que a ditadura ostentava contra os cidadãos brasileiros. O personagem parece estar em qualquer lugar a qualquer momento; sua onipresença, demarcada através da entrada em cena em ocasiões pouco esperadas, é uma representação do poder exercido pelo governo, que vigiava a sociedade, restringindo sua liberdade. Em cena

<sup>134</sup> Interpretada pela atriz Joana Fomm.

do episódio 5, Vicente é surpreendido pela presença do General quando chega em casa.

Figura 34 – O General: superioridade sobre Vicente revelada através do olhar deste.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

O militar se faz presente onde menos se espera; ele parece ter acesso a tudo. Nessa sequência, o personagem aparece em quadro levemente acima de Vicente, demonstrando sua superioridade. Vicente precisa olhar para cima para falar com o sogro. A escolha do ator Paulo César Pereio para interpretar o general é algo que provavelmente passa despercebido quando a série é exibida no exterior. Aqui no Brasil, porém, tal escolha evidencia não apenas uma crítica ao regime, mas uma sátira a esse conturbado período da história brasileira.

Escolher o Pereio pra fazer um General, isso é uma atitude totalmente subversiva, quase uma piada, chamar o cara mais louco, obscuro, maluco, e colocar vestido de general. É uma escolha internacional? Não, é uma escolha bem brasileira (TORRES, 2019).

O período referente à ditadura militar não se apresenta na série unicamente através da repressão familiar imposta pelo General ou da interferência do regime na cultura do país. A tortura, instrumento recorrentemente utilizado pelo exército para obtenção de informações dos presos políticos, é um elemento utilizado para compor a narrativa de *Magnífica 70*. Tanto Vicente quanto Isabel são torturados pelo General, que não se abstém de utilizar as mais sórdidas técnicas de tortura nem com a própria filha.

Figura 35 – Isabel é vítima dos métodos de tortura utilizados pelo pai, o General Souto.



Fonte: *Frame* da série “Magnífica 70”.

O distanciamento histórico permitiu uma abordagem coerente do período em que o Brasil esteve sob domínio de uma ditadura militar. A liberdade de expressão existente no momento em que a série foi pensada, permitiu uma análise detalhada do regime, sem que houvesse medo da censura – ao menos de uma censura oficial.

Quando a gente começou o Magnífica, a gente estava numa época que apontava para um país em crescimento, com liberdade, e lembrar daquele tempo ou ver aquele tempo com essa liberdade de expressão que temos hoje, podendo revisitar aquilo que era tão terrível de uma maneira crítica, foi muito bom (TORRES, 2019).

Em 2018, três anos depois do lançamento da primeira temporada, a HBO lançou a terceira e última parte da série. O país vive momentos difíceis, nos quais a liberdade de expressão se vê novamente ameaçada. Claudio Torres, em entrevista concedida a Alex Gonçalves, fala sobre a realidade brasileira no momento em que a série foi concebida: “Quando começamos a escrever *Magnífica 70* há seis anos, era impensável cogitar a volta de um governo militar, com a censura sendo invocada outra vez” (GONÇALVES, 2018).

Para o diretor da série, dois pontos devem ser pensados. Um deles é a importância da arte como veículo capaz de proporcionar discussões acerca de um determinado momento histórico. O outro ponto é o momento político atual.

A última temporada estreou às vésperas da última eleição, onde dos dois lados (...) se falava em controle de conteúdo, estava no programa do PT e era a escalada do Bolsonaro, pelos valores da família, da Pátria... (...) e isso

eu acho que só reitera, só afirma, só mostra mesmo o valor da arte, no sentido da reflexão, no sentido de você falar de um tempo, e esse tempo fica dentro de uma narrativa, que você apreende quando assiste aquela narrativa... da medo da censura voltar (TORRES, 2019).

Ao mesmo tempo que lança luz sobre um período difícil da história recente do país, *Magnífica* chega, em sua última temporada, em um momento conturbado da história nacional. Trata-se de um momento de polarização política em que a importância da cultura e o valor dos artistas são novamente questionados. As palavras do personagem General Souto, citadas na epígrafe deste trabalho, parecem voltar a fazer sentido neste momento. Não só o cinema, mas também a arte e a cultura em geral, voltam a ser “indecentes” no Brasil. Mais do que nunca, *Magnífica 70* é um produto audiovisual brasileiro imprescindível.

Como demonstrado, elementos ligados à produção audiovisual e à cultura brasileiras são bastante explorados na série. Independentemente de seguir um padrão de produção internacional, que surge a partir de séries estrangeiras e cujo canal que viabiliza a produção da série é também estrangeiro, *Magnífica 70* é um produto brasileiro, carregado de referências à cultura e à realidade do país e que evidencia um novo caminho que começa a ser trilhado pelo audiovisual brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Magnífica 70* segue um padrão de produção norte-americano, que chegou ao Brasil através de canais de televisão originários daquele país. Tal modelo de produção originou-se nos Estados Unidos e consolidou-se a partir de séries que obtiveram repercussão internacional, algumas delas produzidas justamente pela HBO, que no Brasil foi uma das responsáveis pela produção e exibição da série, ao lado de uma produtora nacional, a Conspiração Filmes.

Esse esquema de produção, porém, sofre interferências à medida que chega ao Brasil e, portanto, não se pode afirmar que a série segue puramente o modelo norte-americano, muito menos que se trata de um produto genuinamente brasileiro. *Magnífica* é um híbrido, que se utiliza de um modelo de produção que vem se consolidando mundialmente, mas carregado da experiência de profissionais brasileiros que trabalham na área do audiovisual.

Essas referências vindas de fora também se referem às preocupações estéticas e de conteúdo, como deixa claro o *showrunner*, quando fala sobre as contribuições norte-americanas à realização da série.

Lá de fora acho que veio o modelo de uma narrativa que não tem comprometimento de se encerrar episodicamente, ao mesmo tempo ter uma linguagem mais ambiciosa, que afasta da novela, e o padrão fotográfico, de direção de arte, que é algo que é respeitado lá fora, que é reconhecido como um padrão técnico internacional. É lógico que nas soluções que a gente encontrou, a gente bebeu um pouco em todas as séries que conseguimos ver... Tem um pouco de *Mad Men*, um pouco de *Breaking Bad*, *Sopranos*... Um pouco de tudo (TORRES, 2019).

Essas referências a um novo formato de produto audiovisual, que rompe com o paradigma das antigas séries produzidas internacionalmente, no qual cada episódio contava uma história e a linha narrativa das temporadas era pouco ou nada perceptível, transformam também a produção audiovisual brasileira. A produção de séries no Brasil encaixava-se em formatos episódicos ou nas chamadas minisséries, que contavam uma história ao longo de capítulos, porém encerravam-se em uma única temporada. A partir do aumento da presença de canais estrangeiros e com a promulgação da Lei 12.485/2011, esse novo formato começa a ganhar força, permitindo uma mudança na produção de séries no Brasil e o surgimento de um mercado voltado para TV a cabo, até então praticamente inexistente.

*Magnífica 70* encaixa-se nesse formato de produto. A história foi contada em três temporadas, a primeira com treze episódios e as duas seguintes com dez. Os episódios não se encerram em si mesmos, a história é contada através dos episódios e, no final das duas primeiras temporadas, nem tudo é explicado, fazendo com que estas questões em aberto propiciem a realização das temporadas seguintes. A questão de temporadas que se terminam sem que as histórias sejam completamente contadas é uma das características desse novo formato. Séries de grande audiência e repercussão permanecem no ar por vários anos, gerando expectativa por parte de seus fãs que aguardam ansiosamente por uma nova temporada. É o que Jenkins (2009) denomina cultura de fãs.

Os fãs se relacionam de maneira intensa com a série para um ver que vai muito além da televisão, expandem essa narrativa para além de seu suporte original e a fazem circular conforme suas perspectivas, interesses e afinidades, interferindo inclusive no processo produtivo do conteúdo que leva, por exemplo, a mudança de atores para encenar os personagens (COSTA, JOHN e WAGNER, 2014, p. 15).

Esse envolvimento dos fãs com a série ultrapassa as fronteiras do país de produção e garante repercussão ao redor do mundo. No caso de *Magnífica 70*, como foi citado, este reconhecimento foi objeto de surpresa à atriz que interpreta a protagonista da série, ao ser abordada por fãs quando imaginava ser apenas mais uma turista brasileira na Inglaterra. O alcance dos produtos, portanto, ultrapassa as fronteiras do país de produção.

O interesse da audiência por este tipo de produção pode ser considerado um estímulo aos canais e às produtoras investirem em programas nacionais que se utilizam deste esquema de produção e de uma linguagem que, com base nos estudos analisados para este trabalho, pode ser considerada “complexa”.

A partir da análise da primeira temporada, pode-se concluir que ela permite a classificação de *Magnífica 70* como uma narrativa complexa, conceito abordado por Jason Mittel e explorado ao longo desta dissertação. Elementos narrativos da série, como a construção dos personagens, fluxo temporal e estrutura dos episódios e temporadas, dialogam com os estudos de Mittel.

Uma das hipóteses desenvolvidas nessa dissertação, a qual é possível corroborar a partir do estudo realizado, é de que as personagens da série ganham espaço por expressarem uma possível crise de subjetividade existente no mundo atual. Neste caso, independentemente do fato de que a série se passa nos anos



1970, os personagens apresentados na série dialogam com o momento atual, na medida em que os problemas vivenciados por eles não são restritos à época. As crises existenciais dos seres humanos são, de certa forma, atemporais. Profissionais do cinema que por vezes exercem atividades burocráticas para garantir o sustento financeiro, como o autor desta dissertação, enfrentam as dificuldades de se trabalhar com arte e cultura. Num país em que essas atividades permanecem pouco valorizadas, talvez esses profissionais se questionem de forma semelhante à do protagonista da série. Para eles, é possível identificar-se com a crise existencial de Vicente, que vive uma vida dupla, para que o seu trabalho com a arte seja possível.

Os personagens de *Magnífica 70* não correspondem aos estereótipos de mocinho e bandido, comuns no cinema clássico norte-americano e nas telenovelas brasileiras. Da mesma forma que os personagens de séries emblemáticas como *The Sopranos* ou *Mad Men*, os personagens de *Magnífica* se assemelham muito mais aos anti-heróis citados por Mittel (2015). São seres humanos em essência, possuem pontos fortes e fracos, virtudes e falhas de caráter, e são estas características que os tornam mais atraentes aos olhos do espectador. Seus encantos residem, entre outras coisas, na indecência de cada um deles, característica presente nos personagens do ciclo de cinema da Boca do Lixo, no qual a série se inspira.

O diálogo da televisão com o cinema é outro fator que pode ser avaliado a partir da série estudada. É possível afirmar que, à medida que as produções desse formato se afastam da teledramaturgia tradicional da televisão aberta, elas se aproximam mais da linguagem cinematográfica. Essa aproximação se deve, em parte, ao tipo de profissional envolvido, muito mais ligado ao cinema e ao processo de produção em si, do que com os cuidados que uma produção do tipo requer. Os cuidados estéticos de *Magnífica 70*, que a aproximam do cinema, são evidenciados através dos cuidados com que os planos são elaborados, a direção de fotografia cuidadosa, o entendimento sobre a linguagem cinematográfica, presente não apenas na linguagem, mas também no discurso construído pela narrativa da série.

Com relação à narrativa, é possível relacionar este novo formato com determinados tipos de filmes, que fogem da estrutura do cinema clássico, e aproximam-se do que Steffen Hven (2017) considera como uma estrutura complexa. Para o autor, a complexidade do cinema contemporâneo consiste no relato complexo de uma história mais ou menos complexa.

Narrativas complexas não são distinguidas por sua complexidade intrínseca (o cinema é, por definição, um fenômeno complexo), mas em virtude de sua capacidade de induzir um repensar de elementos que comumente foram pensados como separados na tradição da ciência clássica (HVEN, 2017, p.10, tradução nossa)<sup>135</sup>.

No caso de *Magnífica 70*, esta complexidade envolve o processo de criação e formatação de personagens, estrutura temporal e espacial, estrutura dos episódios e temporadas, mas também trava diálogo com questões culturais, sociais e políticas, que estão relacionadas à realidade brasileira, bem como a fatos e momentos históricos.

A análise de todos estes elementos permitiu uma melhor compreensão de como se estabelece o modelo das “narrativas complexas” na televisão brasileira na atualidade, um modelo aplicado nas séries realizadas para canais de televisão à cabo.

À medida, porém, que este tipo de produto ganha espaço no audiovisual brasileiro, não se pode esperar que a televisão aberta assista a tudo passivamente. A exigência dos espectadores reflete, de alguma forma, na audiência dos produtos da televisão tradicional, o que pode levar a mudanças nos formatos de produção. Esta possibilidade aventada a partir deste trabalho permite vislumbrar uma continuidade nesta pesquisa, por meio da qual seria possível identificar como a televisão tradicional vem sendo afetada pela complexidade narrativa.

*Dois Irmãos*<sup>136</sup>, minissérie baseada na obra do escritor brasileiro Milton Hatoum, trabalha a história em três tempos paralelos:

A estrutura em três tempos paralelos (ou três vetores) que se entrelaçam se reafirma. Pode-se dizer que há um tempo predominantemente dramático, onde os acontecimentos e ações se sucedem; um tempo lírico, o da infância dos gêmeos; e um tempo épico, o de Halim e Nael – o narrador que nos reconta a história em um tempo futuro (CAMARGO, 2017, p.55).

Produtos mais tradicionais, como as telenovelas, começam a se utilizar de determinados elementos da complexidade narrativa para contar suas histórias.

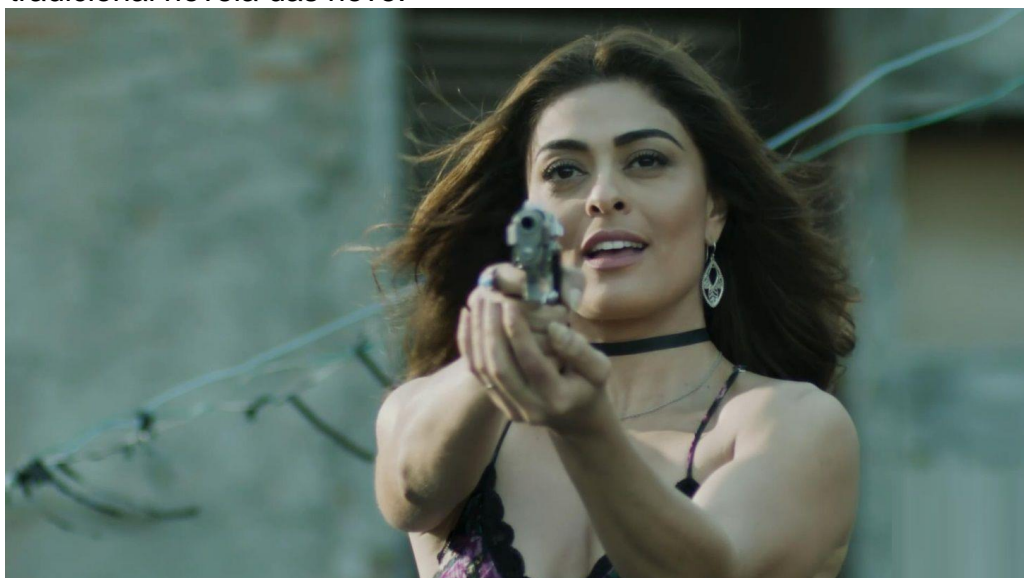
Em *A Força do Querer* a autora Glória Perez reúne muito daquilo que pode ser considerado marginal, sujo ou impuro, para criar o universo por onde transitam

<sup>135</sup> O texto em língua estrangeira é: “Complex narratives are not distinguished by their intrinsic narrative complexity (cinema is by definition a complex phenomenon), but by virtue of their ability to induce a rethinking of elements that have commonly been thought of as separate in the tradition of classical science”.

<sup>136</sup> Série brasileira exibida originalmente pela TV Globo, em 2017. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 03 Mar. 2019.

os seus personagens. A favela e o tráfico são explorados despidos do preconceito usual, o funk é o som ambiente para cenas que se passam nos bailes dominados pelos traficantes, que ostentam suas armas. O que pode parecer surreal para quem não conhece a realidade, é um retrato fiel do que se passa nesse espaço ainda pouco conhecido da nossa sociedade. Uma das personagens da trama, ainda, merece destaque. Fabiana, uma ex-estudante de direito que, após apaixonar-se por um traficante, se associa ao crime organizado e passa a ser conhecida como Bibi Perigosa, ganha espaço e conquista os espectadores roubando a cena das duas protagonistas – Ritinha e Jeiza, esta última a policial designada para acabar com o tráfico no Morro do Beco, espaço fictício onde se desenrola parte da trama. Bibi é uma anti-heroína da televisão tradicional, com características de personagens complexas de séries de televisão contemporâneas.

Figura 36 – Bibi Perigosa: uma anti-heroína de moral questionável, na tradicional novela das nove.



Fonte: *Frame* da telenovela “A Força do Querer”.

Em *Espelho da Vida*<sup>137</sup>, novela que aborda o tema da reencarnação, a trama se passa em dois tempos paralelos: os anos atuais e a década de 1930. Ao entrar em um espelho, a protagonista da trama encontra sua vida passada. Dessa forma, a história se divide entre estes dois tempos, presente e passado, em que os personagens das duas épocas distintas são interpretados pelo mesmo elenco. Suas personalidades, embora não tanto complexas, são em alguns casos diferentes do

<sup>137</sup> Telenovela brasileira exibida originalmente pela TV Globo, entre 2018 e 2019. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em 03 Mar. 2019.

papel que um mesmo ator interpreta no tempo presente e no tempo passado. Não há diferença estética na captação das imagens de um tempo e outro, e a época em que cada cena se passa é possível de ser identificada apenas através de elementos da direção de arte e do figurino. A complexidade da narrativa exige uma atenção maior dos espectadores, acostumados a narrativas mais simples.

Exemplos como esses demonstram que a complexidade narrativa vem ganhando espaço no audiovisual brasileiro e ultrapassa as fronteiras da televisão a cabo. Produtos como *Magnífica 70*, no entanto, têm um papel importante neste cenário, que busca consolidar este formato narrativo nas produções nacionais e, ao mesmo tempo, influencia outros formatos de audiovisual produzidos no país.

Figura 37 – Magnífica 70: uma série que ajuda a compreender a complexidade narrativa e os novos caminhos da produção audiovisual brasileira.



Fonte: Frame da série "Magnífica 70".

## REFERÊNCIAS

ABBOT, Kate. It's better than The Sopranos: the foreign TV you'll be bingeing on this summer. *The Guardian*, Londres, 8 Abr. 2016. Disponível em <[https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/apr/08/sopranos-foreign-summer-tv - walter-presents-deutschland-83](https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/apr/08/sopranos-foreign-summer-tv-walter-presents-deutschland-83)>. Acesso em 28 fev. 2019.

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2002. 808 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2002.

AMADO, Adriana. La telenovela en la edad dorada: serialidad orgullosamente latinoamericana. In: AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar (Org.) *La comunicación en mutación*. Remix de discursos. Bogotá: FES Comunicación, 2015.

AMADO, Adriana; RINCÓN, Omar (Org.) *La comunicación en mutación*. Remix de discursos. Bogotá: FES Comunicación, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Forense-Universitária: Rio de Janeiro, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. Speech genres and other late essays. Austin: University of Texas, 1986 apud MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

BALTAR, Mariana. Por um cinema de atrações contemporâneo. Trabalho apresentado no GT ESTUDOS DE CINEMA, FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL, no XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016. (*mimeo*)

BALTAR, Mariana; LEPRI, Adil Giovanni. Espetáculo e sensações – o audiovisual no YouTube e as permanências do regime de atrações. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27., 5-8 jun 2018, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2018/trabalhos\\_arquivo\\_31D8MOXVTA84C0M4R4FI\\_27\\_6168\\_06\\_02\\_2018\\_20\\_21\\_37.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_31D8MOXVTA84C0M4R4FI_27_6168_06_02_2018_20_21_37.pdf). Acesso em 23 mar. 2019.

BASSO, Maressa C. *O Brasil pelo mundo: a fórmula melodramática de Avenida Brasil*. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade de São Carlos, São Carlos (SP), 2018.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996.

BORDWELL, David. Film Futures. *SubStance*, v. 31, n. 1, p. 88-104, 2002 apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2006 apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008 apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

BORDWELL, David. Historical poetics of cinema. The cinematic text: methods and approaches, New York, p. 369-398, 1989 apud MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, USP, ano 5, n.2, Jan./Jun., 2012.

BUCKLAND, Warren. Introduction: Puzzle Plots'. In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edited by Warren Buckland, 1-12. Malden: Blackwell-Wiley, 2009 apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

BURCH, Noël. *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CAMARGO, Maria. *Dois Irmãos - Roteiro da série: a partir da obra de Milton Hatoum*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

CAMERON, Alan. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan. 2008, apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARRIÓN, Jorge. *Teleshakespeare*. Bogotá: Uniandes, 2017.

CARRIÓN, Jorge. ¿Son las series arte contemporáneo? In: AMADO, Adriana; RINCÓN, Omar (Org.) *La comunicación en mutación*. Remix de discursos. Bogotá: FES Comunicación, 2015.

COSTA, Felipe da; JOHN, Valquíria Michela e WAGNER, Lauro Henrique. Circulação e consumo de *Game of Thrones* pelo olhar da recepção transmidiática. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 4., 2014, São Paulo. Disponível em <[http://www3.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/gts/gt\\_seis/GT06\\_Costa.pdf](http://www3.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_seis/GT06_Costa.pdf)>. Acesso em 03 mar. 2018.

ELSAESSER, Thomas. The Mind-Game Film. In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edited by Warren Buckland, 13-41. Malden, MA: Blackwell-Wiley 2009, apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

GONÇALVES, Alex. *MAGNÍFICA 70 – 3ª temporada*. O fim de uma era ou sua repetição. *Blog Nervos*. Disponível em <<https://www.nervos.com.br/single-post/2018/10/14/Analise-Magnifica70-S3>>. Acesso em 02 mar. 2018.

GUNNING, Tom. *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: STRAUVEN, Wanda (org). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity. Embodying the fabula*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KALLAS, Christina. *Na sala de roteiristas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KESSLER, Frank. *The Cinema of Attractions as Dispositif*. In: STRAUVEN, Wanda (org). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

LIMA, Heverton Souza. *A Lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual*. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, XXV, 2002, Salvador (BA). Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/dee0dd0cbfe2629590b91abca6e57973.pdf>>. Acesso em 08 ago. 2018.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MARQUES, Darcielle e LISBÔA FILHO, Flavi F. *A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional*. *Revista Brasileira de História da Mídia*, São Paulo, v.1, n.2, Jul./Dez., 2012, p. 73-81. Disponível em <<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3930/2278>>. Acesso em 28 fev. 2019.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis*. Os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MITTEL, Jason. *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. *Matrizes*, São Paulo, USP, ano 5, n.2, Jan./Jun., 2012.

MITTEL, Jason. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. *Narrativas literárias e narrativas audiovisuais*. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

MURPHY, J.J. *Me and You and Memento and Fargo: how independent screenplays work*. New York: Continuum, 2007.

POULAKI, Maria. *Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films*. In *Hollywood Puzzle Films*, edited by Warren Buckland, 35-53. AFI Film Readers. New York/London:

Routledge, 2014 apud HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity*. Embodying the fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

RAZAQ, Rashid. Magnífica 70 actress Simone Spoladore mobbed by fans in London. *Evening Standard*, Londres, 12 jul. 2016. Disponível em <<https://www.standard.co.uk/showbiz/celebrity-news/brazilian-actress-simone-spoladore-mobbed-by-fans-in-london-a3293841.html>>. Acesso em 28 fev. 2019.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa 2*. A configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RINCÓN, Omar. Lo popular en la comunicación: <culturas bastardas + ciudadanías celebrities>. In: AMADO, Adriana e RINCÓN, Omar (Org.) *La comunicación en mutación*. Remix de discursos. Bogotá: FES Comunicación, 2015.

RINCÓN, Omar. Por fin triunfan los malos. La ilegalidad cool de las series de televisión. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n. 263, Mai./Jun. 2016.

SPOLADORE, Simone. *Entrevista para dissertação* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carlosguilhermevogel@yahoo.com.br> em 2 nov. 2018.

STRAUVEN, Wanda (org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

TORRES, Claudio. Entrevista concedida a Carlos Guilherme Vogel. Rio de Janeiro, 25 Jan. 2019.

VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol. *Você ainda está assistindo?* O consumo audiovisual sob demanda em plataformas digitais e a articulação das práticas relacionadas à Netflix na rotina dos usuários. 2018. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2018.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*. Power, pleasure and the 'frenzy of the visible'. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1989.

XAVIER, Ismail. *D.W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZWIERZCHACZEWSKI, Anthony. Magnífica 70 is the best [CENSORED] drama you will [CENSORED] binge. *SBS*, Sidney, 6 dec. 2016. Disponível em <<https://www.sbs.com.au/guide/article/2016/12/06/magnifica-70-best-censored-drama-you-will-censored-binge>>. Acesso em 28 fev. 2019.



## APÊNDICE – Análises dos episódios

### Análise da Vinheta de Abertura

| Item                               | Descrição / Comentário  |
|------------------------------------|---|
| <b>Imagem</b>                      |   |
| HBO Latin America Originals        | O selo HBO: qualidade de produção, indicativo de uma produção de alto nível, comparável às séries americanas lançadas pelo canal.   |
| Censura Federal                    | Certificado de análise da censura federal, para o filme “A Virgem Encarcerada”, uma das obras fictícias citadas no decorrer da 1ª Temporada. Referência direta ao período da história brasileira em que a série está contextualizada. |
| Vetado                             | “A Devassa da Estudante” certificado com veto.  |
| Vicente e Dora / moviola           | Os personagens vão sendo apresentados, em meio a elementos que remetem ao processo de feitura do filme. Os primeiros são Vicente (Marcos Winter) e Dora (Simone Spoladore), entre eles uma moviola.                                   |
| Dinheiro                           | A luta pela sobrevivência, numa indústria que busca se manter e também envolve a cobiça.  |
| Câmera                             | O objeto que transforma.  |
| Militar                            | O personagem General Souto (Paulo César Pereio) representa o poder, a coerção, a imposição, a falsa moral, a tríade tradição-família-propriedade.   |
| Os financiadores e o cinema de rua | Os quatro personagens, financiadores do filme, “debruçados” sobre o take de um cinema de rua em um dia de sessão.   |
| O projetor                         | O filme pronto, preparado para ser exibido.   |
| Arma                               | Violência, guerrilha?? Enfrentamento.   |
| Personagens/ sala de cinema        | Os personagens no espaço que lhes é reservado. A sala onde o filme será exibido.  |
| <b>Áudio</b>                       |   |
| Tema de abertura                   | Sangue Latino, interpretada pelo grupo Secos & Molhados.  |

### Análise do episódio 01

| Item  | Descrição / Comentário  |
|---|---|
| <b>Título do Episódio:</b><br>Na Boca do Lixo                                 | Situa o local onde a história se passa. A chamada “boca do lixo” em São Paulo.  |
| Quadro com a pintura do rosto do então Presidente do Brasil, Emílio G. Médici | Sobre a imagem, vai sendo apresentado o seguinte texto: “Brasil, 1973. A ditadura militar domina o país. Os direitos civis estão suspensos. Toda e qualquer |

|   |   |
|---|---|
|   | obra intelectual está sujeita à censura”.   |
| <b>Sequência 1:</b>                                 |   |
| Escritório do Departamento de Censura de São Paulo. | Funcionários do Departamento trabalhando. Dona Sueli, a chefe, está atrás, num espaço separado por uma divisória de vidro que permite a ela enxergar tudo o que se passa. Vicente fuma e escreve burocraticamente. Na sala de projeção, Vicente assiste a um filme.   |
| Tela de cinema, onde é projetado um filme.          | Cenas do filme “O Mulherengo” são projetadas na tela. (Trata-se de um filme do ano de 1976, embora a história se passe 3 anos antes).   |
| Sala de cinema no departamento / Sala de Sueli      | Enquanto assiste ao filme, Vicente segura uma campainha nas mãos, a qual toca para que o projetor marque o quadro onde existe alguma cena considerada imprópria. Apresentação do método de trabalho do personagem.<br>Ao final, entrega o relatório para chefe, que questiona ser o filme subversivo, mas Vicente o classifica como imoral.   |
| <b>Sequência 2:</b>                                 |   |
| Casa de Vicente e Isabel                            | Na cozinha, Vicente e a esposa relacionam-se burocraticamente. Ela desempenha o papel de esposa, enquanto ele aguarda pacientemente o jantar.<br>No quarto, os dois estão deitados, tem um diálogo burocrático sobre sexo e o plano de terem um filho. O sexo é sem envolvimento.   |
| <b>Sequência 3:</b>                                 |   |
| Escritório do Departamento de Censura de São Paulo. | Carimbo de “Proibido para Menores de 18”.<br>Na sala de Projeção, Vicente assiste ao filme “A Devassa da Estudante”, uma produção da Magnífica Cinematográfica.   |
| A Devassa da Estudante                              | O filme é exibido da mesma forma que o anterior, uma tela que delimita os dois espaços diegéticos: o da série e o do filme dentro da série.<br>Uma estudante é deixada em um carro na porta de uma escola de freiras. A estudante é conduzida pelo corredor. Uma freira, provavelmente uma mãe superiora, sentada em uma mesa, espera a jovem com um sorriso sarcástico no rosto. A estudante é obrigada a ficar nua. A mãe a olha com desejo e fala sobre punição. A estudante está nua e à mercê dos desejos das freiras. |
| Flashback (em p&b)                                  | Em rápidos flashbacks, na verdade insert de imagem de uma outra jovem loira, se alterna com a imagem de Dora.   |
|   | Vicente retorna a sua mesa e escreve com rapidez e força. Apresenta o relatório a Sueli. Classifica o filme como perturbador. Os flashbacks deixam a claro que  |

|   |   |
|---|---|
|   | a memória do censor afeta a sua análise.<br>Em letras vermelhas, a palavra VETADO é carimbada no dossiê de análise do filme.  |
| <b>Sequência 4:</b>                                 |   |
| Casa da Família Souto                               | Uma casa coberta por plantas. O verde dos militares. Um quartel. A família reunida assiste a um filme exibido em um pequeno projetor, na sala da casa. O General Souto está em pé, fardado. Os demais estão sentados. Autoridade. Olhar de encantamento pela jovem, de desejo.<br>Discussão familiar sobre a celebração da morte de Ângela, assistindo ao filme. O general se impõe. Isabel, a filha, o desafia. Lúcia, a esposa, imóvel em uma cadeira de rodas. Vicente, o genro, acompanha passivamente. |
| Filme caseiro, imagens de Ângela                    | Bem-me-quer, malmequer. Sensualidade.   |
|   | O General se impõe, faz cobranças e elogios a Vicente. Imagens de Ângela na memória de Vicente, se confundem com a de Dora Dumar.   |
| <b>Sequência 5:</b>                                 |   |
| Escritório do Departamento de Censura de São Paulo. | Rolos de filmes são transportados em um pequeno móvel com rodas. A arte sob o jugo do poder.<br>Dora e Manolo chegam para uma reunião.<br>Curiosidade de Vicente.<br>A persiana da sala de Sueli se fecha quando Dora e Manolo entram.<br>Cigarros indicam a passagem de tempo e a ansiedade/perturbação de Vicente.<br>Manolo e Dora saem arrasados. Sueli ri, enquanto os observa.  |
| Em frente ao prédio                                 | Vicente observa a conversa de Manolo e Dora. Uma conversa um tanto didática, que explica o funcionamento da censura através do veto ao filme da Magnífica.  |
| <b>Sequência 6:</b>                                 |   |
| Flashback Fronteira Brasil/Paraguai – p&b           | Apresenta a história prévia de Manolo.<br>Impotência. Consulta aos búzios. Aproximação de Larsen. Apresenta a boca do lixo, a Hollywood de São Paulo. Torna-se um produtor.<br>Larsen “vende” o cinema como um negócio.<br>Manolo conhece Dora. A mulher loira que a mãe de santo previu que cruzaria o seu caminho.<br>Teste de elenco, a nudez de Dora. Manolo propõe casamento a ela.  |
| <b>Sequência 7:</b>                                 |   |
| Rua. Manolo e Dora dentro de um Fusca               | Diálogo sobre o filme vetado. Manolo se impõe como chefe e marido de Dora.  |
| São Paulo anos 70                                   | Imagens externas de uma rua em São Paulo,   |

|  |   |
|--|---|
|  | contextualizando a época.   |
| <b>Sequência 8:</b>                    |   |
| Mãe de Santo                           | Manolo volta à mãe de santo. Dúvida.  |
| <b>Sequência 9:</b>                    |   |
| Dora encontra Dario                    | Dora espera alguém.<br>Texto: Penitenciária de Avaré. Saída Oeste.<br>Um homem jovem deixa o presídio. Um abraço entre o homem e Dora, um diálogo insinua algo entre eles, que envolve o filme. Ele a chama de Vera.  |
| Um apartamento no subúrbio             | O diálogo insinua um passado comum, de quem já teve dinheiro. Um plano prévio se revela.<br>Os dois são irmãos.   |
| <b>Sequência 10:</b>                   |   |
| Banheiro, no escritório da Censura.    | Vicente está incomodado. Orestes, o colega de trabalho, sente que há algo errado.   |
| <b>Sequência 11:</b>                   |   |
| Casa de Vicente e Isabel               | Vicente e Isabel transam mecanicamente.   |
| Flashback morte de Ângela – p&b        | Isabel da notícia da morte da irmã para a família.<br>Vicente se sente culpado.   |
|  | Vicente senta-se à máquina de escrever. A cena inicia-se ali, na casa, e continua no escritório da censura, onde Vicente continua escrevendo, já de terno. Uma trilha incidental costura os dois planos e dá tensão à cena.   |
| <b>Sequência 12:</b>                   |   |
| Magnífica Cinematográfica              | Discussão entre Larsen e Manolo. Vicente vai até a produtora e conversa com Manolo. Os patrocinadores conversam com Larsen.<br>Os dois diálogos são montados paralelamente.<br>Larsen é ameaçado.<br>Vicente apresenta uma solução para o filme.  |
| <b>Sequência 13:</b>                   |   |
| Cemitério - um set de filme de terror. | Dora está no meio da gravação de um outro filme. Elementos de um filme de terror, referências a Zé do Caixão, um homem com o rosto muito iluminado e unhas muito grandes aparenta ser o próprio mestre do terror, outro gênero explorado na época.<br>Vicente fica perturbado ao conhecer Dora pessoalmente.<br>Vicente, Manolo, Carioca, Wolf e Dora se preparam para filmar uma sequência adicional ao filme, para que seja liberado pela censura.<br>Dora questiona se a personagem se arrepende do que fez.<br>Vicente é escolhido por Manolo para dirigir a cena. Esse é seu ritual de iniciação no cinema, uma espécie de ritual de sacrifício, condizente com a locação escolhida. |

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>Sequência 14:</b>     |  |
| Casa de Vicente e Isabel | Vicente entra discretamente em casa. Recoloca a aliança no dedo. É seu ritual de transformação, para voltar a ser o antigo Vicente. De agora em diante terá uma vida dupla, censor e diretor de cinema.<br>Ao deitar na cama, um sorriso de alívio.<br>Já o olhar de Isabel, ao perceber que o marido chega tarde em casa, é de preocupação. |

### Análise do episódio 02

| Item  | Descrição / Comentário   |
|---|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>O Roteiro                                     | O processo de escrita do filme. Todo o episódio leva em consideração o processo.<br>O foco do episódio é o personagem Vicente e sua história progressa é narrada nos <i>flashbacks</i> .   |
| <b>Sequência 1:</b>   |  |
| Fachada da casa de Vicente e Isabel   | Usada como plano de localização.   |
| Vicente e Isabel conversam, desconectados um do outro                       | O diálogo utiliza filmes conhecidos que foram lançados no Brasil no ano de 1976. (Ao Mestre com carinho, O Poderoso Chefão, Eram os Deuses astronautas). Não há conexão entre o casal.<br><br>Isabel lê uma crítica sobre o filme, Vicente finge desinteresse. |
| Cenas do filme e de Vicente assistindo, mesclando com cenas de Ângela – p&b | A mistura das cenas no flashback demonstra a confusão mental de Vicente, que associa a imagem de Dora a de sua ex-cunhada.   |
| <b>Sequência 2:</b>   |  |
| Cine Triunfo – fachada  | Plano de localização.  |
| Vicente entra no cinema   | Vicente compra ingresso para assistir à Devassa.   |
| Sala de cinema  | O projetor, Vicente observa as reações. O filme sendo exibido na tela.   |
| Uma Kombi para em frente ao cinema  | O rosto de Dora está enquadrado no vidro dianteiro lateral da Kombi. Vicente conversa com Manolo e Dora.   |
| <b>Sequência 3:</b>   |  |
| Fachada do Bar Imperador  | Plano de localização, para situar a cena.  |
| Reunião na mesa do bar  | Manolo quer contratar Vicente para que ele escreva seu próximo filme. Vicente se sente encurralado. Manolo afirma que Vicente foi mordido pelo cinema, e que está viciado.   |
| Dora usa o telefone do bar  | Ligação para Dario, fala sobre o dinheiro que deve chegar no bar. A personagem oscila entre o fascínio pelo cinema e a necessidade de participar do plano  |

|   |   |
|---|---|
|   | do irmão.   |
| <b>Sequência 4:</b>   |   |
| Plano de uma rua no centro de São Paulo + imagem de um prédio                           | Imagem de arquivo com carros em movimento no centro da cidade e imagem de um prédio, indicando ser o prédio onde se localiza o escritório do departamento de censura.   |
| Vicente sentado à máquina. Legenda: uma semana depois                                   | Vicente usa o horário de trabalho para iniciar seu roteiro. Indícios de corrupção no escritório – um quebra o galho do outro. Orestes chama Vicente de traidor por não ter quebrado seu galho.  |
| <b>Sequência 5:</b>   |   |
| Isabel prepara o jantar   | Isabel prepara o jantar, Vicente avisa por telefone que não vai pra casa. A mesa vazia fala novamente sobre a distância do casal.   |
| <b>Sequência 6:</b>   |   |
| Rua em frente à Magnífica   | Plano de localização  |
| Vicente chega na produtora.   | Após conversar com Carioca, Vicente tenta escrever, mas tem dificuldade. Dora o incentiva a escrever sobre o que sente. Manolo cobra Vicente.   |
| Imagens de Ângela – flashback – p&b   | Ângela reaparece na memória de Vicente.   |
| Vicente começa a escrever enquanto imagens que envolvem seu passado são exibidas em p&b | À medida que Vicente escreve a história do filme, imagens do seu passado contam sua própria história. Ele usa alegorias para contar sua história no roteiro. Numa dessas imagens, o General Souto usa uma câmera, é ele quem escolhe os ângulos, é ele quem decide.   |
| A imagem de Ângela é misturada com o filme A Devassa                                    | A semelhança de Ângela com Dora o inspira.  |
| <b>Sequência 7:</b>   |   |
| No Cinema, Dario assiste ao filme   | Dario vê a irmã nua no filme.   |
| Rua no subúrbio   | Dora conversa com Dario sobre o roubo. Os dois tem uma discussão.   |
| <b>Sequência 8:</b>   |   |
| Rua em frente à Magnífica   | Dario observa Larsen e Manolo chegarem com o dinheiro   |
| Sala de reuniões  | Dora presta atenção na chegada dos dois. Sai e volta com gelo, quando vê o dinheiro.<br>Cores quentes na cena.<br>Alterna com cena externa e com cena na casa de Dario (descrição abaixo, na próxima linha da tabela)<br>Dario entra na produtora, Dora tenta fazê-lo desistir. Dario vai embora, os produtores chegam.<br>Há muito dinheiro. Larsen tenta convencê-los a continuar investindo no cinema. |

|  |   |
|--|---|
| Cena externa na rua.                               | Dora e Dario se comunicam ao longe. Os produtores chegam para receber o dinheiro.   |
| Casa de Dario                                      | Dora conversa com Dario, buscando alternativas para o roubo.  |
| <b>Sequência 9:</b>                                |   |
| Em casa, Vicente tenta escrever                    | Vicente escreve enquanto relembra a sua história. Máquina de escrever. Cigarro. Tensão. As palavras começam a sair. Isabel e Vicente dialogam sobre o trabalho dele.  |
| Flashback – Vicente, Ângela e Isabel – p&b         | Ângela tenta seduzir Vicente. As duas irmãs brigam. Souto dá as regras, Isabel o desafia. Ângela se insinua para Vicente, afirma que o deseja, ele fica perturbado. A perturbação no flashback se conecta com a perturbação na frente da máquina de escrever.   |
| <b>Sequência 10:</b>                               |   |
| Dia, rua em frente à produtora                     | Plano de localização  |
| Reunião na produtora                               | O roteirista apresenta a ideia do filme. O processo sofre as interferências dos produtores. Larsen compara uma mulher livre com uma vadia. Sorri, com tudo que se refere à sexo na história. Larsen revela a marca registrada dos seus filmes: um beijo lésbico de 2 minutos.                                 |
| Flashback – Vicente, Isabel e a família dela – p&b | Sequência da história pregressa de Vicente. Mais insinuações por parte da ninfeta. Um beijo entre os dois. General Souto consegue um emprego de censor para Vicente.  |
| <b>Sequência 11:</b>                               |   |
| Sueli está descontente com o trabalho de Vicente   | Ao mesmo tempo em que ele se sente cada vez mais envolto pelo cinema brasileiro, Sueli contesta suas aprovações e diz que é preciso justificar a existência de um escritório da censura em São Paulo com vetos a filmes.  |
| <b>Sequência 12:</b>                               |   |
| Quarto de Vicente e Isabel                         | Vicente transa com a esposa enquanto imagina que está transando com Dora. Ele troca o nome da esposa.   |
| Flashback – desaparecimento de Ângela – p&b        | Lúcia, a esposa, ameaça o General, após o sumiço da filha. O General questiona o sumiço de Vicente, que lembra do assédio sofrido por parte de Ângela. A família recebe a notícia da morte da garota. Lúcia acusa o marido, o chama de assassino. O General manda tratar a esposa com eletrochoque – tortura. |
| Vicente à máquina                                  | Vicente escreve enquanto sua história é contada.  |
| <b>Sequência 13:</b>                               |   |

|  |   |
|--|---|
| Em um bar da Boca do Lixo                | Larsen quer demitir Vicente, mas Manolo tenta equilibrar a situação. Dora intervém e Larsen aceita ouvir o final da história.<br>Vicente conta que o personagem se sente culpado por ter condenado a ninfeta à morte.<br>Larsen fica satisfeito (o fascínio pelo sexo e a oportunidade de ganhar dinheiro com o filme). O produtor dá nome ao novo projeto: <i>Minha cunhada é de morte</i> – o título alude aos filmes da pornochanchada, duplo sentido. |
| Flashback – Ângela tenta seduzir Vicente | Ele se deixa envolver, mas depois a afasta, pede que ela se afaste.<br>Ângela ameaça desaparecer após ser desprezada.<br>Exploração do corpo de Ângela.   |

### Análise do episódio 03

| Item  | Descrição / Comentário  |
|---|---|
| <b>Título do Episódio:</b><br>A Produção  | Depois do roteiro escrito, a próxima etapa do processo de realização do filme é a produção. É ela que vai tornar possível que a história seja tirada do papel e se transforme em filme.   |
| <b>Sequência 1:</b>   |   |
| Fachada da produtora  | Localização   |
| Imagem de um aparelho de tevê ligado, com o certificado da censura que era exibido antes dos programas. | Alusão ao método utilizado pela censura, para liberar programas na televisão.   |
| Dora entra em cena, enquanto Manolo assiste um programa sobre o governo da época                        | Dora entra em cena de forma provocante, como em filmes de pornochanchada.<br>A dúvida levantada pela personagem tem a ver com o nosso objeto de pesquisa. A televisão a cores vai acabar com o cinema? Para a personagem a resposta é não, ao menos em quanto as telenovelas não mostrarem peito e bunda. |
| Programa na tevê – uma árvore é derrubada   | O programa fala do desbravamento da Amazônia. De uma forma irônica, a imagem mostra a derrubada de uma árvore como símbolo da força do governo do presidente Médici. Estão construindo ou destruindo o Brasil?  |
| Manolo toma banho   | Aumenta o desejo sexual do produtor pela atriz  |
| Dora entra no quarto de Manolo e procura por algo   | Caráter duvidoso de Dora.   |
| Na sala, os dois se reencontram   | Dora tenta esconder algo. Diálogo entre os dois sobre os motivos que levam ela a estar na Magnífica e se sujeitar a fingir ser a mulher dele.   |



|   |  |
|---|--|
|   | As cores quentes da cena reforçam o desejo que ele sente por ela, enquanto ela fala que ele não a deseja e é isso que a mantém ali.  |
| <b>Sequência 2:</b>   |  |
| Manolo consulta uma mãe de santo que joga búzios            | Misticismo.  |
| Insert - Manolo expulsa Dora de casa – lembrança p&b        | As imagens que se referem a memórias de um personagem ou quando este relata um fato são sempre em p&b até o momento.   |
| <b>Sequência 3:</b>   |  |
| Sala de exibição no Departamento de Censura                 | Discussão sobre os motivos que levam um dos censores a vetar filmes. Diretor subversivo / justificativa para a existência do escritório da censura em São Paulo.<br>Vicente começa a transformar o seu olhar, entender sobre movimentos de câmera e admirá-los, valorizar o trabalho envolvido na produção de um filme, etc.   |
| <b>Sequência 4:</b>   |  |
| Larsen apresenta o roteiro do filme aos produtores          | Cena sobre as finanças do filme. Larsen exige um filme com redução de 20% nos custos.  |
| <b>Sequência 5:</b>   |  |
| Sueli e Vicente conversam.                                  | A personagem Sueli é sempre poderosa e impositiva, representa o poder da censura sobre a arte.   |
| Vicente dialoga com Inácio, o diretor considerado comunista | As imagens do escritório da censura apresentam um ambiente burocrático, cinza, frio.<br>O diálogo levanta questões importantes para o personagem de Vicente, sua posição no escritório versus o encantamento pelo cinema.  |
| <b>Sequência 6:</b>   |  |
| Dora vai ao encontro de Dario                               | Os irmãos são jovens e bonitos. A sensualidade contrasta com (ou ressalta) as más intenções dos personagens.<br><br>A presença de Walter, para quem Dario deve dinheiro, exerce pressão sobre Dora, que pretende desistir do roubo e encarar a carreira de atriz.<br><br>A violência contra o irmão impressiona Dora. Uma dose de melodrama familiar em uma versão “marginal”. |
| <b>Sequência 7:</b>   |  |
| Casa de Vicente e Isabel. A mulher cuida do jantar.         | Isabel começa a deixar de ser uma esposa pacífica. A mulher deixa o seu lugar tradicional na cozinha, para desafiar o marido com perguntas que ele não quer responder. Inicia uma mudança da personagem. O avental que ela usa contrasta com a roupa preta e o semblante de quem está se rebelando.<br>Ela tira o avental – isso simboliza uma transformação.                  |

|  |  |
|--|--|
| <b>Sequência 8:</b>  |  |
| Manolo e Inácio conversam sobre o filme censurado                      | Inácio propõe ceder latas de negativo em troca de auxílio de Manolo para liberar seu filme. Auxílio que viria de Vicente.<br>Inácio conta que após um retiro espiritual ficou um ano sem sexo, o que leva Manolo a relembrar sua história.   |
| Insert – fronteira do Brasil com o Paraguai, um ano e meio antes – p&b | Manolo relembra parte de sua trajetória. O mesmo recurso de imagem já utilizado no episódio anterior, quando foi contada a história de Vicente.<br>Em um frame, o cinema aparece como diversão para Manolo.  |
| <b>Sequência 9:</b>  |  |
| Diálogo entre Flint e Manolo.  | Um espelho faz as vezes de uma tela.<br>Exploração cuidadosa de recursos de imagem e iluminação.   |
| Insert – lembrança de Manolo – p&b                                     | Continuação da história de Manolo.<br>Elementos de western?  |
| <b>Sequência 10:</b>   |  |
| Isabel a partir do vidro traseiro de um fusca                          | Isabel começa a agir. Nova utilização de elementos que remetem a uma tela.   |
| Vicente e Dora   | Novo recorte lembrando tela, coloca Isabel observando os dois.   |
| Isabel e Flint   | Isabel entra no Bar Imperial e conhece Flint.  |
| Reunião na Magnífica   | Cortes no roteiro em função das exigências da produção.  |
| <b>Sequência 11:</b>   |  |
| Dario e Walter realizam assalto  | Dario exerce violência contra o dono do bar, uma forma de se vingar da violência que recebe de Walter.   |
| <b>Sequência 12:</b>   |  |
| Reunião na Magnífica   | Cresce a tensão entre Manolo e Flint – o ego do diretor versus a praticidade do produtor.<br>Flint questiona a hombridade de Manolo.   |
| Insert – lembrança de Manolo – bruxa o enfeitiça – p&b                 | Cena de suspense / terror – referência a filmes de Zé do Caixão?   |
| A reunião continua no bar  | Dora sugere nome de Vicente como diretor do filme.<br>Manolo não dá o braço a torcer e dispensa Vicente.<br>Briga entre Manolo e Flint, faz Manolo voltar atrás e colocar Vicente como diretor do filme.<br>O envolvimento de Vicente com o cinema cresce mesmo que ele tente fugir. |

#### Análise do episódio 04

| Item                                   | Descrição / Comentário   |
|--|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>O Elenco | O processo de escolha dos atores do filme.<br>O episódio todo gira em torno do elenco e utiliza referências da atuação nas tramas paralelas. |

|  |  |
|--|--|
| <b>Sequência 1:</b>  |  |
| A Devassa passa no cinema...   | <p>Enquanto assiste ao filme, um homem recebe sexo oral de uma mulher.</p> <p>Uma nova personagem surge nessa história, alguém que tem algo contra Dora. Uma atriz?</p> <p>O cinema como espaço para prática sexual, a pornochanchada como motivador para o sexo. Por que o regime permitia os filmes de sexo?</p>   |
| <b>Sequência 2:</b>  |  |
| Na Magnífica, é a vez de Dora se confrontar com sua própria imagem (e seu passado) | <p>O espelho como espaço de projeção. Recurso recorrente – o reflexo dos personagens em objetos que funcionam como tela.</p> <p>Manolo mostra-se sentimentalmente interessado em Dora.</p>   |
| Uma casa vazia – flashback contando a história da família de Dória e Dario – p&b   | <p>Uma casa de uma família rica, porém falida. A revelação sobre os pais descoberta pelos dois irmãos após a morte daqueles.</p> <p>A revelação de que os pais se suicidaram e abandonaram os filhos à própria sorte.</p>  |
| Um bar como cenário para os irmãos aplicarem um golpe – p&b                        | <p>A carreira de atriz de Dora inicia-se com esses pequenos golpes que ela e o irmão aplicavam, para sobreviver.</p>   |
| <b>Sequência 3:</b>  |  |
| Dario e Walter roubam uma loja   | <p>Cena de violência.</p>  |
| <b>Sequência 4:</b>  |  |
| No departamento de censura, os perigos do cinema erótico são explorados            | <p>Os funcionários da censura se reúnem para assistir O Último Tango em Paris, interessados na cena de sexo anal. Filme proibido em Brasília, Sueli consegue uma cópia para os interessados em conhecer os perigos que o cinema (e o sexo) podem oferecer, uma desculpa para quem quer ver sexo.</p> <p>O que é proibido desperta interesse; só é proibido para alguns, para os que tem poder não. Estes podem tudo.</p> |
| <b>Sequência 5:</b>  |  |
| Consultório médico   | <p>Isabel descobre problemas para engravidar e receber orientação médica para um novo tipo de terapia, algo que ela nega, por não ser indicado para mulheres de família.</p>   |
| <b>Sequência 6:</b>  |  |
| Sala de cinema da censura  | <p>Os funcionários assistem ao filme com interesse. Vicente se delicia com a obra, provavelmente mais interessado nas técnicas aplicadas.</p>  |
| Isabel ao telefone   | <p>Vicente arranja desculpa para não sair com Isabel. O casal mais uma vez se distancia. Não ha conexão entre eles.</p>  |

|   |   |
|---|---|
| <b>Sequência 7:</b>                       |   |
| Teste de elenco na Magnífica              | O corpo como objeto de escolha.   |
| Dora e Helena se conhecem – p&b           | Teatro de rua.  |
| Rua em frente à produtora.                | Helena ameaça Dora.<br>Dario procura Dora.  |
| Bar – Dora e Helena aplicam golpes juntas | Golpe: exercício remunerado do teatro invisível. É assim que Dora chama seus golpes.  |
| <b>Sequência 8:</b>                       |   |
| Festa de Casamento                        | Isabel bebe e confronta o pai. Bêbada, fala vulgarmente com o pai. Como as mulheres eram vistas pela sociedade: as putas e as de família.   |
| <b>Sequência 9:</b>                       |   |
| Teste de elenco – Dora e Helena se beijam | Ameaçada, Dora tenta convencer a produção a escalar Helena.<br>Helena consegue o papel beijando Dora. O corpo feminino explorado.   |
| <b>Sequência 10:</b>                      |   |
| Cena de sexo entre Vicente e Isabel       | Ele fantasia enquanto transam. Ela consente que ele pense em outra mulher.  |
| <b>Sequência 11:</b>                      |   |
| Dario e Walter                            | Relação de submissão, violência e sexo.   |
| <b>Sequência 12:</b>                      |   |
| Escritório da Censura                     | Vicente é escolhido para representar o departamento em um seminário sobre cinema e subversão.<br>Exigência do sogro.<br>Por mais que ele tente, o regime militar a que é submetido o controla.                              |
| <b>Sequência 13:</b>                      |   |
| Bar Imperador                             | Dario se aproxima de Helena.<br>Ele atua para conseguir informações.<br><br>A “atuação” está presente no episódio em várias camadas.<br>As etapas do processo alimentam a narrativa, fazem partes das escolhas dos autores. |
| <b>Sequência 14:</b>                      |   |
| Magnífica                                 | Projeção do teste de elenco. Conversa entre Larsen e Manolo sobre a produção.   |
| <b>Sequência 15:</b>                      |   |
| Casa de Vicente e Isabel                  | Isabel quer o divórcio, Vicente tenta enganá-la sobre o que faz na boca. Isabel usa palavras fortes (foder uma piranha).  |
| <b>Sequência 16:</b>                      |   |
| Bar                                       | Inácio pede para Manolo lhe apresentar o contato que tem com a censura.   |

|  |  |
|--|--|
| Ensaio / Leitura do roteiro                              | A produção interfere no processo de preparação proposto por Vicente, que utiliza métodos de diretores famosos para o seu filme.<br>Manolo pede ajuda para Vicente liberar o filme de Inácio na censura. Vicente se nega e põe em risco a realização do filme.              |
| Dora e Helena atuam em seus golpes – p&b                 | Dario reaparece, quebrando a “ordem” da vida de Dora.  |
| Dario na cadeia  | Dora visita o irmão, que pede ajuda. Ele revela seu plano de roubar a produtora.<br>Dora abandona Helena.  |
| <b>Sequência 17:</b>                                     |  |
| Escritório da censura. Vicente escreve na máquina        | Vicente precisa resolver se libera ou não o filme de Inácio, para viabilizar o seu filme.  |
| Isabel usa vermelho, mesma cor de Dora na cena anterior. | Isabel encontra o roteiro de “Minha cunhada é de morte”. Começa a descobrir os segredos de Vicente.  |
| Sueli – flashback fala sobre o poder da censura          | É ali que eles decidem o que as pessoas devem ou não devem assistir, tudo pelo bem da Pátria.  |
| Cenas do filme “A Virgem Encarcerada”                    | O filme de Inácio fala sobre amor livre. Vicente pensa em soluções para liberar o filme, mudando o diálogo.  |
| Isabel lê o roteiro.                                     | Episódio encerra com Isabel lendo o roteiro e associando a sua vida com Vicente, como se estivesse conhecendo as verdades do marido.<br>O roteiro de Vicente é uma confissão, se não do que ele fez com a cunhada, do que ele gostaria de fazer, dos seus desejos sexuais. |

### Análise do episódio 05

| Item   | Descrição / Comentário   |
|--|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>O Primeiro Dia | O início do processo de filmagem.  |
| <b>Sequência 1:</b>                          |  |
| Sala de Projeção da Censura                  | Os censores se divertem com o filme que analisam. Mudam o semblante para disfarçar, quando da entrada de Sueli na sala.<br>Sueli repreende Vicente, por conta de relatórios atrasados e falta de rigor.<br>Vicente negocia com a chefe e consegue uma licença. |
| <b>Sequência 2:</b>                          |  |
| Bar Imperador                                | Manolo apresenta a Inácio o trabalho de Vicente, que reescreveu o roteiro do seu filme para poder liberá-lo na censura. Manipulação do texto para dar outro sentido às imagens. A ilusão do cinema.  |

|  |   |
|--|---|
|  | Inácio se vê entre a necessidade financeira e a vontade de se manter fiel a suas ideias.  |
| <b>Sequência 3:</b>                                |   |
| Casa de Dario                                      | Dora chega na casa do irmão e dá de cara com Walter, que já está de dono do pedaço. Dora e Dario falam sobre o golpe. Plano e contraplano, embate entre os irmãos.  |
| <b>Sequência 4:</b>                                |   |
| Estúdio de som                                     | Helena grava os diálogos na alteração do filme de Inácio.   |
| <b>Sequência 5:</b>                                |   |
| Casa de Vicente e Isabel                           | O General espera por Vicente. Está onde menos se espera, tem acesso a tudo. Está em quadro levemente acima de Vicente, demonstrando sua superioridade. Vicente olha para cima para falar com ele.                               |
| Quarto do casal                                    | Isabel confronta Vicente, com o roteiro em mãos. Ela informa que vai viajar para uma clínica de terapia sexual.   |
| <b>Sequência 6:</b>                                |   |
| Boca do Lixo - rua                                 | Preparação dos equipamentos para o primeiro dia de filmagem.  |
| Magnífica  | Preparação para o set. Problemas com a locação. O conhecimento sobre o processo se manifesta neste tipo de sequência.   |
| <b>Sequência 7:</b>                                |   |
| Casa de Vicente e Isabel                           | Apresentação da nova locação. Vicente promete a utilização de recursos cinematográficos para garantir que mesmo filmando em São Paulo, o filme terá como cenário o Rio de Janeiro. Dora beija demoradamente o rosto de Vicente. |
| <b>Sequência 8:</b>                                |   |
| Serra, um grupo de pessoas chega carregando malas. | Entre essas pessoas está Isabel. Um palestrante fala sobre sexo. O ambiente familiar castrador, autoritário e repressor onde as crianças crescem tem reflexo na vida sexual adulta. Os problemas sexuais são produto da mente.  |
| <b>Sequência 9:</b>                                |   |
| Set de filmagem                                    | A casa de Vicente vai se transformando em outro espaço, o espaço onde o filme irá acontecer. O poder de transformação do cinema.  |
| <b>Sequência 10:</b>                               |   |
| Boca do Lixo – Manolo com ciúmes de Dora           | Cena no interior da Kombi, os dois personagens de costas.   |
| Dora e Walter                                      | Walter revela que tem informações sobre o filme, o  |

|   |   |
|---|---|
|   | que deixa Dora intrigada. Dora é ameaçada de morte pelo bandido.  |
| <b>Sequência 11:</b>                        |   |
| Set de filmagem                             | Vicente frente a frente com o desafio de dirigir um longa.<br>Diversas imagens se misturam em sua cabeça.   |
| Isabel em seu retiro                        | Diálogo de Vicente com Isabel ao telefone. Isabel dá sinais de que sabe que ele está fazendo algo diferente do que diz.   |
| <b>Sequência 12:</b>                        |   |
| Manhã seguinte, na casa de Vicente          | A aventura do longa começa. O set está pronto, existe uma tensão no ar. Todos esperam por Vicente. A imagem e o som dão o tom de tensão, que reflete o sentimento do diretor.   |
| <b>Sequência 13:</b>                        |   |
| Isabel no retiro                            | Energia reichiana. Desenvolvimento da potencia orgástica. Quebra de paradigmas, nudez, o corpo à mostra.  |
| <b>Sequência 14:</b>                        |   |
| Cena 54 plano 4 take 8                      | Flint e Dora em cena, com seus personagens.<br>As diferentes formas de rodar uma cena. As opções do diretor.<br>Flint e Manolo discutem, Vicente está inseguro. Manolo quer saber se o contador é mocinho ou bandido, mas Vicente não sabe responder, afinal se trata dele mesmo.<br>Manolo afirma que o contador é doente e a menina é inocente.<br>Manolo: equipe de cinema é que nem cavalo, se o cavalo não sentir o cheiro do teu medo, ele vai te obedecer. Mantenha o animal ocupado, sem ter tempo de voltar pra cocheira. Esse é o conselho que ele dá para Vicente, pra ajuda-lo a vencer o medo. |
| Imagens em flashback – p&b                  | A memória de Vicente traz à tona os personagens reais que fazem parte do seu filme.   |
| Diálogo entre Dora e Helena                 | As duas atrizes conversam no camarim. Helena sente que Dora está armando um golpe e quer saber qual é a jogada.   |
| Manolo dá instruções no set.                | Dora lida com naturalidade com as cenas relacionadas a sexo.  |
| <b>Sequência 15:</b>                        |   |
| Fim do dia de gravação, Helena deixa o set. | Dario vai atrás de Helena. A atriz deixa a locação frustrada após o primeiro dia de gravação.   |
| <b>Sequência 16:</b>                        |   |
| Manolo liga para Inácio                     | O filme de Inácio foi liberado. Inácio fala que vai se enforcar. Manolo ironiza.  |
| Vicente pede demissão.                      | Manolo tenta convencê-lo, mas ele sai decidido. Deixa a chave da casa nas mãos de Manolo.   |

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
|                                 | Dora se dispõe a ajudar. Manolo sente ciúmes.   |
| Helena e Dario veem Vicente     | Helena diz que precisa dar para alguém importante, para dar certo como atriz.<br>Esse alguém é o diretor.   |
| Dora vai ao encontro de Vicente | Ela o elogia, para tentar mantê-lo no filme.<br>Em flashback, cenas da gravação que não foram mostradas antes, são lembradas.<br>Memória recente. |
| Cena do filme - cores           | A cena gravada é utilizada no episódio, diferente do flashback, aqui há cores.  |
| Dora se aproxima de Vicente.    | Não se trata apenas de convencê-lo, ela fala o que sente.<br>Vicente e Dora muito próximos. Helena percebe que eles estão apaixonados.            |

### Análise do episódio 06

| <b>Item</b>                                     | <b>Descrição / Comentário</b>   |
|---|---|
| <b>Título do Episódio:</b><br>O Último Dia      | Assim como o primeiro dia de gravação, o último também é emblemático. É o momento em que ao convívio diário da equipe chega ao fim.   |
| <b>Sequência 1:</b>                             |   |
| Disfarçado de repórter, Dario entrevista Helena | Helena diz que se sente “uma bunda e um par de peitos ambulantes”.<br>Dario quer saber se a irmã está se envolvendo com Vicente.<br>“Fazem tudo pela arte, mas aquilo ali é só mais um filme de sacanagem”.   |
| Cenas do filme intercaladas                     | Imagens da gravação e takes do filme são intercalados na conversa de Dario e Helena.  |
| <b>Sequência 2:</b>                             |   |
| As cenas de Flint no filme estão obscuras       | Manolo questiona Vicente sobre a maneira como filmou Flint.<br>Manolo não quer a cena que o personagem broxa.<br>“Ninguém gosta de broxa”. As questões pessoais dos envolvidos influenciam no processo do filme.<br>Vicente é obrigado a reescrever a cena. |
| Plano do filme rolando.                         | Larsen invade o set. Vicente contraria Larsen, que é o dono do filme.   |
| <b>Sequência 3:</b>                             |   |
| Retiro sexual de Isabel                         | O prazer em grupo. Desafio de Isabel em transar em grupo e com outra mulher. Dissolver as couraças do preconceito.  |
| <b>Sequência 4 / 6:</b>                         |   |
| Larsen perturba o set                           | Embate entre Vicente e Larsen, Manolo tenta colocar panos quentes. Vicente tenta convencê-lo a lhe ajudar.<br>Larsen tenta usar seu poder de chefe para seduzir   |



|  |  |
|--|--|
|  | Dora.  |
| Beijo lésbico entra as duas irmãs                            | Larsen força a barra para o beijo lésbico e uma cena quente entre as duas irmãs.<br>A cena acaba por ser rodada. Larsen decide demitir Vicente.<br>Manolo tenta convencer Larsen a não demitir Vicente. Larsen decide que descobrir “os podres” de Vicente, para não ficar nas mãos dele.  |
| <b>Sequência 5 / 7:</b>                                      |  |
| Orestes e Sueli no Departamento de Censura.                  | Orestes faz insinuações sobre o comportamento de Vicente.  |
| <b>Sequência 8:</b>  |  |
| Fim do dia.  | Helena tenta seduzir Vicente. Ele deixa escapar que ela não é uma boa atriz, ela sente raiva.  |
| <b>Sequência 8:</b>  |  |
| Dora pensa no irmão  | Takes de Dora na produtora, entrecortados com imagens de lembranças de fatos recentes. Ameaças sofridas por Dario.<br>Manolo e Dora discutem sobre a cena do filme.<br>Manolo sente ciúmes de Dora.  |
| <b>Sequência 9:</b>  |  |
| Dario visita Helena  | Helena deixa escapar que o verdadeiro nome de Dora é Vera.<br>Dario fica intrigado e tenta descobrir como ela sabe.<br>Helena diz que Dora tem algo a esconder, por isso mudou o nome.   |
| <b>Sequência 10:</b>   |  |
| Sonho de Vicente – preto, branco e vermelho                  | Vicente sonha com o estupro sofrido por Ângela.  |
| <b>Sequência 11:</b>   |  |
| Retiro sexual  | Carlos se diz velho demais para virar hippie e tarado demais pra não aproveitar os anos 70 – a liberdade sexual.<br>Isabel afirma ser uma dona de casa que nem sabia que os anos 70 existiam.<br>Carlos apresenta a Isabel os anos 70 em forma de ácido lisérgico.   |
| <b>Sequência 12:</b>   |  |
| Dora se prepara para rodar uma cena. Helena chega com Dario. | Helena apresenta Dario como Gilberto e diz que ele é seu irmão.<br>Dario e Dora discutem. Ele a ameaça.<br>Dora se surpreende ao ver Walter como um dos figurantes que violentam a personagem de Dora.<br>Vicente pergunta a Carioca se Walter é ator e ele responde que a cena é quem vai dizer.<br>Dora sente medo de Walter. No filme, ele é o cara |

|  |  |
|--|--|
|  | que violenta a sua personagem.   |
| Ângela no pensamento de Vicente – p&b                | Cenas intercaladas entre a filmagem da cena do estupro e Ângela sendo violentada. Vicente exorciza seus demônios.  |
| <b>Sequência 13</b>                                  | Intercalada com 14   |
| Comemoração do elenco                                | A gravação chega ao fim, Vicente acha estranho não ter o que filmar no dia seguinte.<br>A cena do beijo lésbico é perdida. Vicente é obrigado a regravar.<br>Dora quer saber a verdade de Vicente. Ele revela que a história do contador é a sua história. Mas ele mente, dizendo que é a história de seus pais. |
| <b>Sequência 14</b>                                  |  |
| Viagem de Isabel                                     | Em uma viagem de ácido, Isabel se sente poderosa. Afirma que os homens são fracos. Carlos rasteja. Dora convida Vicente para um drinque. Isabel fala que tem pena de Vicente, considera ele um laçao de seu pai.<br>“Os homens são insignificantes diante do poder da mulher.” Isabel quer ser livre             |
| <b>Sequência 15:</b>                                 |  |
| Na boca, Helena pede ajuda a Dario                   | Os dois entram no bar e sentam-se ao lado de Vicente e Dora. Helena diz que Vicente é dela.  |
| Vicente e Dario no banheiro                          | Dario tenta conversar com Vicente e empurrar Vicente para Helena.  |
| Na rua, Dario e Dora conversam                       | Ele tem medo que ela se envolva com Vicente.   |
| <b>Sequência 16:</b>                                 |  |
| Vicente e Carioca na casa de Vicente                 | Carioca cumpre a função de ficar de olho em Vicente e Dora, proposta por Manolo.   |
| <b>Sequência 17:</b>                                 |  |
| Realização sexual de Isabel                          | Isabel se sente realizada sexualmente. Descobre que o sexo é uma arma poderosa. Sente-se poderosa.   |
| <b>Sequência 18:</b>                                 |  |
| Vicente encontra Isabel no quarto montado para o set | A locação serve de cenário para o tão esperado beijo dos protagonistas.  |

### Análise do episódio 07

| Item   | Descrição / Comentário   |
|--|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>O Fim do Filme | O último dia de gravação também é emblemático. Depois de dias de convivência, o circo chega ao fim, o set é desmontado, o encanto daquele momento idílico vivenciado se dissolve. A partir de agora, o resultado é imagem e áudio. O filme de carne e osso só é vivido dentro do set, pela equipe. |
| <b>Sequência 1:</b>                          |  |

|   |   |
|---|---|
| Imagem aérea da cidade do Rio de Janeiro, tendo em primeiro plano o Cristo Redentor | Assim como no filme dentro da série, a própria série se utiliza do artifício proposto para “convencer” os espectadores de que es está no Rio de Janeiro: usar imagens de pontos turísticos da cidade para ambientar a trama.                                      |
| Diálogo de Manolo e Larsen<br><br>Surgem o personagem Aurélio, um investigador.     | No plano seguinte, Manolo conversa com Larsen pelo telefone, mesmo sem que o personagem nos diga nada, sabemos que ele está na capital carioca. Larsen quer investigar Vicente.   |
| <b>Sequência 2:</b>   |   |
| Cena de sexo na locação   | Finalmente os protagonistas se entregam em uma cena de sexo (a cena não me parece lembrar os filmes de pornochanchada...).<br>Dora revela a verdade sobre si para Vicente.<br>A história dos dois é semelhante, ambos vivem uma mentira, interpretam personagens. |
| Helena bêbada, chega à casa de Vicente  | Determinada, mesmo com carioca tentando impedi-la, ele afirma que vai “dar para o diretor”.   |
| Helena bate na porta do quarto  | Virada na cena. Dora fala que vai sumir após o filme. Dora vai embora e da de cara com Carioca.   |
| <b>Sequência 3:</b>   |   |
| Praia, Central do Brasil  | Planos de situação, a voz de Manolo em off também colabora pra situar o personagem.   |
|   | Manolo liga, mas ninguém atende na Magnífica. Dora, aparece, depois de algum tempo. Ele está desconfiado.<br>Ao mesmo tempo em que tenta resolver o problema das latas de negativo que se perderam, sua preocupação está em Dora e Vicente.                       |
| <b>Sequência 4:</b>   |   |
| Isabel liga para Vicente.   | No diálogo, Isabel está radiante, a experiência sexual muda sua fisionomia. Vicente não parece empolgado com o retorno da esposa.   |
| <b>Sequência 5:</b>   | Intercalada com a 6   |
| Dario leva Helena até o set   | Dario quer entender de onde vem a raiva de Helena contra Dora.<br>Helena conta para Dario que Dora transou com Vicente.   |
| Vicente e Carioca   | Carioca deixa claro que sabe sobre Vicente e Dora.  |
| Dora chega na Kombi da produção   | Enquanto Dora se encaminha para o set, Helena diz a Dario que quer ver tudo pegando fogo.   |
| Enfrentamento entre Helena e Dora   | Helena ameaça, a personagem ganha força, tem um trunfo nas mãos.  |
| <b>Sequência 6:</b>   |   |
| Retiro sexual   | Carlos deixa o telefone com Isabel. Ela diz que tudo agora vai depender do que ela encontrar em casa.   |
| <b>Sequência 7:</b>   |   |

|   |  |
|---|--|
| Helena enfrenta Vicente                         | Vicente dobra Helena com a personagem, ela não parece satisfeita, mas cede.  |
| Refilmagem da cena do beijo entre Dora e Helena | A cena serve ao filme que está sendo gravado e serve à série.  |
| <b>Sequência 8:</b>                             |  |
| Wolf e Vicente falam sobre o fim do filme       | Wolf: eu não sei o que você faz lá fora, mas qualquer coisa é melhor do que fazer cinema.  |
| <b>Sequência 9:</b>                             |  |
| Aurélio espiona em frente à casa de Vicente     | Vicente observa Dora indo embora. Helena quer dinheiro, Dora alerta ela sobre o perigo. Carioca está puto com Vicente. O caminhão da produção sai, dividindo a cena ao meio. |
| Isabel chega com o General.                     | Souto diz que Isabel contou tudo. Vicente não sabe ao certo do que estão falando.  |
| <b>Sequência 10:</b>                            |  |
| Manolo chega de volta em São Paulo.             | Cena rápida, apenas sinaliza o retorno do personagem.  |
| <b>Sequência 11:</b>                            |  |
| Walter e Dario                                  | Walter já sabe da chantagem de Helena. Corta o tomate ao meio com uma faca. Insinuação de que pretende matar Helena?   |
| <b>Sequência 12:</b>                            |  |
| Isabel revela que não pode ter filhos           | Souto já tem uma solução pronta para resolver o problema. É ele quem dita as regras e decide a vida de todos.<br>Isabel diz que gostou das mudanças na casa.                 |
| Externa, em frente à casa.                      | Aurélio observa a casa de Vicente.   |
| <b>Sequência 13:</b>                            |  |
| Magnífica.                                      | Dora está dormindo quando Manolo chega de viagem.<br>Carioca esconde a verdade de Manolo.  |
| Sala de edição                                  | O filme começa a ser montado.<br>O processo artesanal da montagem.<br>Frase do montador: essa bosta parece cinema francês.   |
| <b>Sequência 14:</b>                            |  |
| Isabel diz que sabe tudo sobre o filme          | Ela diz que ele precisa para de fazer o que não gosta e fazer algo real na vida dele. Ele diz que fez algo de real e ela quer saber se foi Dora.                             |
| <b>Sequência 15:</b>                            |  |
| Sala de montagem                                | Começa o processo de montagem do filme.<br>Manolo assiste à gravação que mostra Dora e Vicente juntos.   |
| <b>Sequência 16:</b>                            |  |
| Continuação do diálogo de Vicente e Isabel      | Ela propõe que cada um faça o que quiser da sua vida, mas mantenham a fachada de um casal normal   |
| Isabel tira a roupa.                            | Isabel se revela uma mulher sensual, atraente.<br>Uma nova vida inicia entre o casal.  |

|  |   |
|--|---|
|  | <p><b>Essa é a cena que fica exatamente no meio da série – a metade do sétimo episódio.</b></p> <p>É uma cena chave, porque demarca uma mudança no rumo da história. O filme está pronto, a vida do casal está diferente. Os dois, de agora em diante, serão parceiros.</p> |
| <b>Sequência 17:</b>                         |   |
| Boca do Lixo                                 | Manolo bêbado e o montador. Cena de ciúmes de Manolo e Dora, usando a imagem do filme.  |
| <b>Sequência 18:</b>                         | Intercalada com 19  |
| Vicente volta ao escritório                  | O retorno ao trabalho é desinteressante, difícil. A maneira como Vicente coloca a folha no papel e digita.<br>O detetive descobre que Vicente é genro do General e quer pular fora. Orestes ironiza o aspecto físico de Vicente.  |
| <b>Sequência 19:</b>                         |   |
| Manolo bêbado no Imperador                   | Manolo pressiona Carioca para contar o que houve com Vicente e Dora.<br>A montagem paralela apresenta duas pressões. O efeito da montagem intensifica as duas sequencias.   |
| <b>Sequência 20:</b>                         |   |
| Walter e Dario se preparam para pegar Helena | Os dois armam pra dar um susto em Helena e tirá-la da jogada. Dario revela que é irmão de Dora e avisa que é melhor ela escapar. Dario atira em Helena.   |
| <b>Sequência 21:</b>                         |   |
| Magnífica.                                   | Manolo bêbado discute com Dora. Quer saber quem é ela.<br>Dora desliga o telefone para não falar com Vicente na frente de Manolo.   |
| <b>Sequência 22:</b>                         |   |
| Isabel se arruma para sair.                  | Isabel é independente, diz que precisa viver.   |
| <b>Sequência 23:</b>                         |   |
| Manolo volta a procurar a mãe de santo.      | Dessa vez os búzios parecem enganar Manolo.   |
| <b>Sequência 24:</b>                         |   |
| Pensamento de Vicente                        | O pensamento de Vicente mistura as cenas do filme que acabaram de rodar e as memórias de suas relações familiares.<br>A letra do título do filme lembra as pornochanchadas. Vicente rabisca a montagem na toalha da mesa.   |
| <b>Sequência 25:</b>                         | Intercalada com 24  |
| Isabel com amigos num bar                    | Liberdade sexual.   |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Sequência 26:</b>         |  |
| A polícia chega na Magnífica | O policial vai até a Magnífica para investigar um crime. |

### Análise do episódio 08

| Item   | Descrição / Comentário   |
|--|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>A Montagem           | O processo de realização cinematográfica segue seu fluxo.  |
| <b>Sequência 1:</b>                                |  |
| Ilha de edição                                     | O filme começa a ganhar forma.   |
| Cozinha de Vicente                                 | Vicente dorme, bêbado, com a cabeça em cima da mesa, onde rabiscou informações sobre a montagem. Imagens do filme se alteram com os planos na sala de montagem e na cozinha – efeitos de montagem usados no próprio filme para contar história. Isabel chega em casa de manhã. |
| <b>Sequência 2:</b>                                |  |
| Interrogatório na Magnífica                        | Manolo e Dora respondem perguntas dos policiais. Dora reconhece os retratos falados de Walter e Dario. Chora, mas interpreta.  |
| <b>Sequência 3:</b>                                |  |
| Vicente apresenta o projeto da palestra para Sueli | Ao mesmo tempo que pensa na montagem do seu filme, Vicente apresenta uma proposta para uma palestra que fala sobre como manipular o discurso de filmes dito subversivos. Ele aposta no cinema, mas faz um jogo duplo.  |
| Aperto de mão entre Vicente e Sueli                | A partir do ponto de vista de Orestes. Há vários tipos de telas onde se passam vários tipos de filmes dentro da série.   |
| <b>Sequência 4:</b>                                |  |
| Vicente e Isabel ao telefone                       | Ela pergunta se ele acredita nas mentiras que inventa. Ela alerta a Vicente que ele não pode mais fazer esse jogo duplo.   |
| <b>Sequência 5:</b>                                |  |
| Walter revela quem matou Helena para Dora          | Dario ameaça Dora: pretende matar Vicente se ela não fizer o que ele quer com relação ao roubo.  |
| <b>Sequência 6:</b>                                |  |
| Vicente vai até a Magnífica                        | Ele fica sabendo sobre a morte de Helena. O pensamento de Vicente é retratado com efeitos de montagem.   |
| <b>Sequência 7:</b>                                |  |
| Carlos e Isabel                                    | Isabel quer amor livre, sexo por diversão. Carlos afirma que ela está obcecada por sexo.   |
| <b>Sequência 8:</b>                                |  |

|   |   |
|---|---|
| Ilha de edição                              | As discussões sobre o processo de montagem.<br>Frases do montador: o diretor filma e o montador monta.<br>Vicente ameaça Manolo.  |
| Rua na Boca do Lixo                         | Vicente sai da Magnífica e é observado pelo detetive.<br>Dora abraça Vicente, chorando.<br>Vicente acredita que foi Dora quem matou Helena.   |
| <b>Sequência 9:</b>                         |   |
| Isabel liga para Flint                      | Os dois tem uma conversa sensual ao telefone.   |
| <b>Sequência 10:</b>                        |   |
| Bar Imperador                               | Vicente conversa com Dora. Flint chega no bar com Isabel.<br>Isabel é apresentada ao diretor de “Minha cunhada é de morte”. Momento tenso.<br>Flint faz revelações sobre esse Vicente que Isabel acaba de encontrar.<br>Vicente flagra Isabel e Flint transando na rua. |
| <b>Sequência 11:</b>                        |   |
| Ilha de edição                              | O montador está reticente com os planos filmados por Vicente. Manolo dá o braço a torcer, retirando os rascunhos de Vicente do lixo.  |
| O cartaz do filme é apresentado por Larsen. | Larsen apresenta o cartaz do filme. Larsen fica sabendo do assassinato de Helena.   |
| <b>Sequência 12:</b>                        |   |
| Vicente e Dora no cinema                    | Espionados pelo detetive, Vicente e Dora conversam.   |
| <b>Sequência 13:</b>                        |   |
| A nova Isabel bebe e fuma                   | O diálogo dela com Flint envolve sexo. Ela fala que casou com Vicente pra fugir do pai.   |
| <b>Sequência 14:</b>                        |   |
| Larsen observa a foto de Helena no cartaz   | Enquanto reflete sobre a morte da atriz, recebe uma ligação de seu detetive.  |
| Larsen cobra Manolo sobre a morte de Helena | Larsen revela a Manolo que Dora e Vicente estão juntos.<br>Pretende tirar proveito da morte de Helena na divulgação do filme.   |
| <b>Sequência 15:</b>                        |   |
| Manolo cobra Dora sobre ela e Vicente       | Manolo revela o que sabe sobre Vicente.<br>Manolo e Dora se beijam.   |
| <b>Sequência 16:</b>                        |   |
| Novo pensamento de Vicente                  | Uma sequência com vários planos: memórias antigas, memórias recentes, imagens do filme. Um recorte de planos, a linguagem é mais uma vez usada a favor da história no episódio que fala sobre montagem.   |
| <b>Sequência 17:</b>                        | Intercalada com 18  |
| Manolo e Dora acordam juntos                | O encanto se quebrou. Manolo deixa de ser impotente.<br>Dora fala que Vicente morreu para ela.  |

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| <b>Sequência 18:</b>                 |   |
| Vicente chega na ilha de edição      | Vicente acha o filme uma merda. Jorginho, o montador, fala sobre o sentimento do diretor quando vê o filme pela primeira vez. |
| Manolo bate em Vicente               | Vicente fica nervoso. Manolo revela o que sabe sobre Vicente. Manolo inverte o jogo e ameaça Vicente.                         |
| Dora bate a porta na cara de Vicente | A relação de Dora e Vicente tem um ponto de virada.   |

### Análise do episódio 09

| Item  | Descrição / Comentário   |
|---|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>Música!                                     | Trilha Sonora.   |
| <b>Sequência 1:</b>   |  |
| Imagem aérea de Brasília, anos 70   | Uma imagem aérea da capital, a partir do avião onde estariam Vicente e o General Souto.  |
| Compacto de imagens   | Um compacto do episódio anterior é apresentado, tendo como base o pensamento de Vicente.   |
| Vicente e Souto no local da palestra                                      | “Reescrever a produção cultural do país”. O trabalho de Vicente é elogiado pelo General.   |
| <b>Sequência 2:</b>   |  |
| A Virgem Encarcerada entra em cartaz.                                     | Inácio está no cinema, assistindo a versão dublada por Vicente. Sente vergonha do próprio filme.   |
| <b>Sequência 3:</b>   | Intercalada com a 4  |
| Reunião na casa de Dario  | Dora chega na casa de Dario, onde acontece uma reunião para decidir os detalhes do roubo à Magnífica.  |
| <b>Sequência 4:</b>   |  |
| Bar Imperador   | Manolo e Inácio conversam sobre o filme dele e os elogios que vem recebendo por parte dos conversadores.   |
| <b>Sequência 5:</b>   |  |
| Evento da Censura em Brasília   | Filme de Isao Ikeda. Militar fala sobre os perigos do cinema e fala que seus filmes são tão nocivos quanto à pornochanchada.<br>Vicente e Souto, lado a lado         |
| Sequência de montagem – Minha Cunhada é de Morte e O Encouraçado Potemkim | O Encouraçado Potemkim: a mais conhecida propaganda comunista do cinema. Vicente se deleita com o filme. Faz associações da imagem do filme de Eisenstein com o seu. |
| Vicente liga para Jorginho  | Depois que assistiu o Encouraçado Potemkim, Vicente liga para o montador, com dicas de montagem.   |
| General Souto   | Só podemos confiar na tradição, na Pátria e na família.  |
| <b>Sequência 6:</b>   | Intercalada com 7  |



|   |  |
|---|--|
| Isabel relata sua vida sexual recente para a mãe        | Lúcia ouve a filha, sem se manifestar. Isabel afirma não ser a única puta da família.<br>Lúcia fala pela primeira vez, quando Isabel chama a irmã morta de puta. Lúcia diz que o tempo da mentira acabou, e revela para a filha que pode andar.<br>Lúcia revela que foi amante de outro mãe e que Ângela é filha deste homem.  |
| <b>Sequência 7:</b>                                     |  |
| Brasília – conversa do General com Vicente              | General conta a história de uma tribo de aborígenes encontrada na Patagônia. Um costume da tribo dizia respeito a um segredo que só era revelado aos homens, quando um menino fazia 13 anos, ele ia até o local onde os homens se reuniam e ali ficava sabendo de algo que só os homens poderiam saber: as mulheres são mais fortes que os homens.<br>Para Souto, as mulheres são perigosas porque não tem medo do caos, por isso é muito importante reprimi-las.<br>Manter as mulheres sob controle é a única forma de evitar o caos. |
| <b>Sequência 8:</b>                                     |  |
| Dora e Walter preparam-se para o golpe                  | Dora está na direção. Ela é o caos. Ninguém a controla.  |
| <b>Sequência 9:</b>                                     |  |
| Larsen e Manolo conversam sobre a morte de Helena.      | Larsen revela que já a polícia já tem uma pista sobre quem matou Helena.<br>Eles pretendem se livrar de Vicente após a liberação do filme.<br>Larsen revela que vai tirar dinheiro dos financiadores, fechar a produtora e fugir com a grana.  |
| <b>Sequência 10:</b>                                    |  |
| Souto conta a história de sua família                   | A mãe fugiu e abandonou a família. O pai se matou.<br>Graças ao avô, ele vai parar no Colégio Militar.<br>Crítica às mulheres  |
| Paralelamente, Isabel conversa com a mãe                | Lúcia entrega uma fita para que Isabel assista.  |
| <b>Sequência 11:</b>                                    |  |
| Sequência do filme é exibida enquanto vai sendo dublada | A dubladora chora, emocionada por estar dublando uma morta.  |
| <b>Sequência 12:</b>                                    | Intercalada com a 13   |
| Vicente e Souto bêbados<br><br>Uma música ao fundo      | Para Souto é necessário moldar as mulheres, vigiá-las, para que elas respeitem, venerem e amam os homens.<br>Num determinado ponto, Vicente já não ouve o General.<br>Vicente encontra a música do filme.  |
| <b>Sequência 13:</b>                                    |  |

|   |   |
|---|---|
| Dublagem de Dora  | Dora dubla sua personagem, se mostra o contrário do que diz Souto na sequencia paralela.  |
| <b>Sequência 14:</b>  |   |
| Inácio escreve um bilhete de despedida                        | A vida não vale mais do que a arte ou Fodam-se os milicos.  |
| <b>Sequência 15:</b>  |   |
| Na Magnífica, Dora atende ao telefone                         | Vicente quer falar com ela, mas ela está decepcionada com ele. Ela diz que é como ele, não presta. E afirma que vai cravar um punhal nas costas de Manolo.  |
| <b>Sequência 16:</b>  |   |
| Isabel chega em casa, deita-se no sofá                        | A casa, depois do filme, está completamente diferente.  |
| <b>Sequência 17:</b>  |   |
| Quarto de Manolo  | Manolo e Dora falam de Vicente. Os dois se beijam.  |
| <b>Sequência 18:</b>  |   |
| Boca do Lixo  | Inácio deixa o bar e anda sem rumo. A tela vai escurecendo à medida que ele se afasta.  |
| <b>Sequência 19:</b>  |   |
| Brasília – plano de localização                               | Uma música de fundo, enquanto o dia amanhece.   |
| Vicente acorda com um telefonema do General                   | O General exerce poder de controle sobre Vicente.   |
| <b>Sequência 20:</b>  |   |
| Magnífica   | Carioca dá a notícia da morte de Inácio   |
| <b>Sequência 21:</b>  |   |
| Sequência do filme de Inácio, A Virgem Encarcerada, é exibido | Vicente exhibe cenas do filme em sua palestra. Um militar levanta-se, revoltado. Posteriormente, Vicente exhibe a cena dublada. Ele é aplaudido pelo grupo de militares que assiste sua palestra. |
| Telegrama   | Cineasta Inácio Ferraz encontrado morto com bilhete suicida.<br>Vicente se mostra perturbado.   |
| Um avião levanta voo  | Indica a volta de Vicente e do General para São Paulo   |
| <b>Sequência 22:</b>  |   |
| Telefonema sobre a morte de Inácio                            | Manolo se sente culpado.  |
| Beijo de Manolo e Dora  | Dora afirma que irá embora após o final do filme. Um beijo sela o acordo firmado por ela, de ser a mulher dele até o dia da partida.  |
| <b>Sequência 23:</b>  |   |
| Escritório da censura   | Orestes dedura Vicente para Sueli.  |
| <b>Sequência 24:</b>  |   |
| Boca do Lixo  | Vicente desce de um táxi.<br>Áudio da cena anterior enquanto Vicente anda pela  |

|  |  |
|--|--|
|  | Boca.  |
| <b>Sequência 25:</b>                         |  |
| Cemitério                                    | Vicente chega atrasado ao enterro de Inácio.   |
| <b>Sequência 26:</b>                         | Intercalada com 27   |
| Cine Triunfo                                 | Na sala de cinema, a equipe assiste ao copião do filme.<br>Vicente não gosta do resultado do filme.<br>Dora quer que Vicente descubra por que a ninfeta é má no filme. |
| <b>Sequência 27:</b>                         |  |
| Isabel com o rolo de filme que a mãe lhe deu | Isabel toma coragem para assistir a história da irmã. Ângela revela a verdade sobre a família: foi abusada pelo pai desde sempre. Cai a máscara do General.            |

### Análise do episódio 10

| Item                                      | Descrição / Comentário  |
|---|---|
| <b>Título do Episódio:</b><br>A Censura   | Na época, uma etapa do processo de distribuição do filme era a aprovação (ou não) pela Censura Federal.   |
| <b>Sequência 1:</b>                       |   |
| O corpo de Vicente boia numa banheira.    | Vicente mergulha na banheira, enquanto tenta descobrir qual o segredo do filme.   |
| <b>Sequência 2:</b>                       |   |
| Isabel encontra um militar                | Ela quer saber sobre a possibilidade de punição a um militar.<br>Souto se aproxima e ela o desafia.   |
| <b>Sequência 3:</b>                       |   |
| Cena de sexo – Manolo e Dora              | Manolo revela que Larsen quer fechar a Magnífica.   |
| <b>Sequência 4:</b>                       |   |
| Dario quase deixa o plano escapar         | Num inferninho, Dario está bêbado e conta a história do plano para uma prostituta. Walter leva Dario para casa.   |
| <b>Sequência 5:</b>                       |   |
| Isabel amanhece o dia com o militar       | Ele quer saber se Vicente não se importa. Os dois se beijam.  |
| Isabel entra em casa, onde Vicente espera | Vicente pede desculpas para Isabel e revela que vai embora.<br>Isabel pede para que ele fique. Ela começa a contar o que aconteceu a Ângela, mas ele não deixa.<br>Vicente deixa a casa com uma mala. |
| <b>Sequência 6:</b>                       |   |
| Rolos do filme chega à censura            | Em uma das mesas, vários rolos do filme esperam para serem analisados pelo departamento.  |
| <b>Sequência 7:</b>                       |   |
| Vicente procura Dora na                   | Vicente quer se explicar. Ele diz que vai vetar o filme,  |

|   |   |
|---|---|
| Magnífica   | para que não haja roubo.<br>Dora insinua que ele quer vetar porque não gostou do filme.<br>Larsen liga para Manolo  |
| <b>Sequência 8:</b>                                 | Intercalada com 9   |
| Larsen no telefone                                  | Manolo vai ao escritório de Larsen e vê dois sujeitos mal-encarados saindo de lá.<br>Manolo quer filmar mais algumas cenas.   |
| <b>Sequência 9:</b>                                 |   |
| Walter está preocupado com alguém que espiona       | Dario ridiculariza a preocupação de Walter.   |
| <b>Sequência 10:</b>                                |   |
| Vicente chega no escritório                         | Sueli deixa o processo na mesa de Vicente, para que ele analise.  |
| <b>Sequência 11:</b>                                | Intercalada com 12  |
| Souto faz cobranças sobre o comportamento de Isabel | Isabel ameaça o pai, diz que conhece seus inimigos. Revela que sabe que o pai violentava Ângela. Entrega o rolo de filme para ele, como prova. Objetos relacionados à atividade servem de elementos narrativos. |
| <b>Sequência 12:</b>                                |   |
| Depto de Censura                                    | Orestes pega o dossiê do filme “Minha cunhada é de morte”.<br>Orestes chantageia Vicente, quer que ele arranje uma posição melhor.  |
| <b>Sequência 13:</b>                                | Intercalada com 14 e 15   |
| Dora e Manolo                                       | Dora revela que Vicente quer proibir o filme. Ela revela seu verdadeiro nome para Manolo e conta sua história.  |
| <b>Sequência 14:</b>                                |   |
| Um grupo de homens observa Walter e Dario           | Os caras bancados por Larsen tentam pegar os dois assaltantes.  |
| Dario fuma um beque                                 | Enquanto Walter observa, Dario relaxa.<br>Áudio de Dora, revelando a Manolo que Dario é seu irmão.  |
| <b>Sequência 15:</b>                                |   |
| Sala de exibição da censura                         | Vicente e Orestes assistem ao filme.<br>Orestes critica o filme, diz que o diretor não sabe dirigir cenas de mulher pelada.<br>Sueli invade a sala. Orestes diz que pediu para acompanhá-lo e o defende.        |
| “Minha Cunhada...” é exibido                        | Os três assistem ao filme, Sueli interessada nos métodos de Vicente.  |
| <b>Sequência 16:</b>                                | Intercalada com 17  |
| Tortura de Isabel                                   | O General mostra a sua face violenta, depois de ter sido ameaçado.<br>Isabel é torturada pelo pai, que usa métodos de   |

|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
|                                     | tortura do exército.<br>Isabel acaba entregando ao pai a prova do crime.<br>Souto queima o rolo de filme e ameaça levar Isabel para um psiquiatra.   |
| <b>Sequência 17:</b>                |  |
| Dora liga para Dario                | Dario se veste de mulher, para poder escapar.<br>Walter beija Dario, mas o chama de “bixona”.<br>Dario consegue fugir, Walter atira nos espões.<br>Walter é morto pelo detetive de Larsen. Cena de tiro.<br>Dario foge com Dora e Manolo.              |
| <b>Sequência 18:</b>                |  |
| Discussão na Censura                | Orestes e Sueli ficam intrigados com o filme, pois também não sabem por que a garota é má.<br>Vicente fala que o filme é muito perigoso.<br>Vicente faz deduções sobre o filme, para justificar a censura.<br>Vicente dá o parecer para vetar o filme. |
| <b>Sequência 19:</b>                |  |
| Isabel tenta fugir do pai           | O poder dos militares é grande, não é fácil desafiá-los.<br>Isabel tenta fugir, mas acaba se ferindo.  |
| <b>Sequência 20:</b>                |  |
| Manolo facilita a fuga de Dario     | Mesmo contra a sua própria vontade, Dario é levado embora.   |
| <b>Sequência 21:</b>                | Intercalada com 22   |
| Hospital do Exército                | Isabel é internada.<br>Um médico faz perguntas.<br>Não se sabe se Isabel perdeu a memória ou está disfarçando.<br>Souto quer aplicar eletrochoque na filha.  |
| <b>Sequência 22:</b>                |  |
| Vicente datilografa o parecer       | Vicente coloca um carimbo de Proibido no filme.  |
| Manolo e Dora entram na Magnífica   | Vicente conversa com os dois em uma sala do departamento. Manolo apoia a proibição para que possam escrever a cena que explica o mistério do filme.  |
| O telefone da mesa de Vicente toca. | É o General. Ele revela que Isabel está grávida.   |

### Análise do episódio 11

| Item                                       | Descrição / Comentário   |
|--|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>O Lançamento | Um dos momentos mais esperados do processo, o lançamento do filme. |
| <b>Sequência 1:</b>                        |  |
| A fachada do Cine Triunfo                  | Ainda não sabemos como a história chegou neste                     |

|  |   |
|--|---|
| apresenta o filme em cartaz  | ponto, mas o episódio abre com a estreia do filme.  |
| Os magníficos chegam ao cinema   | Manolo abre a porta do carro para Dora. Larsen está orgulhoso. Larsen quer tirar foto ao lado de Dora.  |
| A sala do cinema começa a encher.  | Vicente chega ao lado de Isabel. Ainda não sabemos como ela foi parar lá.   |
| <b>Sequência 2:</b>  |   |
| Letreiro: três semanas antes   | A legenda serve como indicativo para indicar uma volta no tempo.  |
| Imagem do hospital do exército   | Ouvimos a ligação do General para Vicente. Serve como flashback do episódio anterior.<br>Vicente chega ao hospital e recebe a notícia da gravidez de Isabel.  |
| <b>Sequência 3:</b>  |   |
| Sala de cinema. Na tela, o certificado da Censura, informando que o filme é impróprio para menores | Vicente está tenso.<br>Começa a exibição do filme. Cenas da cidade do Rio de Janeiro. O nome de Dora é o primeiro dos créditos.<br>Vicente e Isabel de mãos dadas. Ele a trata com um carinho que até então não tínhamos visto. |
| <b>Sequência 4:</b>  |   |
| Isabel no hospital – p&b   | Vicente chega ao quarto da esposa. Isabel aparentemente está sem memória. Conta ao marido que vai ter um filho, enquanto observa o pai no vidro da porta.   |
| Isabel escreve numa folha de papel.  | O que Isabel fala é diferente do que ela quer dizer, pois sabe que estão sendo gravados pelos militares. Enquanto ela fala, escreve coisas num bloco de anotações. Conta a Vicente que o pai abusava de Ângela.                 |
| Imagens do filme se mesclam com a memória de Vicente   | Vicente liga os pontos e descobre o que faltava para o seu filme ser liberado na censura.   |
| <b>Sequência 5:</b>  |   |
| Cenas de Minha Cunhada é de morte são exibidas no cinema   | Ligação sutil entre o pensamento de Vicente e a exibição do filme.<br>O público reage positivamente ao filme.   |
| <b>Sequência 6:</b>  |   |
| Manolo conta a Larsen que o filme foi censurado  | Larsen ameaça matar Vicente se o filme for liberado. Larsen conta a Manolo que sabe que um dos assassinos de Helena foi morto. Insinua que Manolo sabe de algo.   |
| <b>Sequência 7:</b>  |   |
| Sequências do filme se mesclam com as do público   | O beijo lésbico causa furor na plateia.   |
| <b>Sequência 8:</b>  |   |
| Vicente e Isabel voltam para casa  | Isabel procura uma escuta pela sala. Isabel coloca uma música para que possam conversar.  |

|   |   |
|---|---|
|   | Isabel revela o conteúdo do filme.  |
| Souto ouve a conversa do casal                    | Souto está ligado em tudo o que acontece. Os militares vigiam a tudo. Vicente e Isabel não podem dizer o que querem. Censura. Eles não são mais donos da própria vida.<br>O General só ouve a música. Ele não acredita na felicidade de Isabel. |
| <b>Sequência 9:</b>                               |   |
| Vicente escreve um novo final para o filme        | Um novo final, falando de abuso sexual, é escrito para justificar o comportamento da ninfeta.<br>Vicente e Manolo estão de bem um com o outro e trabalhando pra garantir o filme.   |
| Diálogo entre Vicente e Dora                      | A história de amor entre Vicente e Dora parece que acabou.<br>Ela se refere à paixão deles como uma paixão de cinema, pois apaixonaram-se pelos personagens que criaram.  |
| <b>Sequência 10:</b>                              |   |
| Projeção de uma nova cena entre o pai e a ninfeta | Aqui já sabemos que o problema foi resolvido, mas não sabemos como.   |
| Larsen já tem um novo plano para o filme          | Aqui temos Larsen com planos diferentes dos que foram ao ar. Ele dá um tempo para Manolo arranjar dinheiro e fazer o filme.   |
| <b>Sequência 11:</b>                              |   |
| Conversa entre Vicente e Souto                    | O General desconfia de que haja um infiltrado na censura. Ele quer infiltrar alguém na censura.   |
| Vicente propõe uma fuga para Isabel.              | Isabel o orienta a se oferecer para ajudar o General.   |
| <b>Sequência 12:</b>                              |   |
| Cena final é exibida.                             | Cena final, com a ninfeta sendo violentada e o contador se suicidando.<br>Parece que estamos vendo a cena no cinema, mas depois ficaremos sabendo que o filme foi alterado.   |
| Vicente e Manolo, por telefone – p&b              | Manolo está desistindo do filme, por falta de dinheiro.   |
| Reunião com o agente Chagas – p&b                 | Vicente questiona o agente sobre sua abordagem, destruindo a forma como ele planeja agir na boca do lixo.<br>Convence o General para ser o agente infiltrado e assim conseguir dinheiro para terminar o filme.                                  |
| <b>Sequência 13:</b>                              |   |
| Dora está acorrenta em uma sala de tortura        | A equipe grava a cena de violência sexual entre o pai e a ninfeta. Larsen parece encantado com o filme.<br>Dora sabe como provocá-lo e envolvê-lo.  |
| <b>Sequência 14:</b>                              |   |
| Volta-se à exibição do filme.                     | A cena final é exibida novamente no episódio. Desta vez o final é outro, com a cena do abuso explicando o   |

|                                |  |
|--------------------------------|--|
|                                | que aconteceu e dando outro final ao filme. O filme acaba com o rosto da ninfeta em close, com lágrimas nos olhos, enquanto é violentada pelo padrasto.  |
| <b>Sequência 15:</b>           |  |
| Festa de comemoração           | Os produtores pressionam Larsen sobre o resultado do filme. Larsen insinua que Manolo está roubando o lucro do filme. Vicente apresenta Isabel para Manolo. Dora insinua-se para Larsen. Sabemos que ela e Manolo tem algo em mente. |
| <b>Sequência 16:</b>           |  |
| Manolo bebe e assiste ao filme | Preocupado com o plano que ele Dora criaram ou ciúmes da mulher?   |
| Dora e Larsen no quarto dele   | Dora usa seu poder de exceção para seduzir Larsen. A personagem que Dora interpreta nesse momento é de alguém que finge estar ao lado de Larsen para destruir Manolo.  |

### Análise do episódio 12

| Item  | Descrição / Comentário  |
|---|---|
| <b>Título do Episódio:</b><br>Divisão de Lucros | O cinema como atividade econômica. O interesse do capital por trás da arte.   |
| <b>Sequência 1:</b>                             |   |
| Larsen acorda, com Dora a sua frente            | Ele não sabe o que aconteceu e sua primeira pergunta à Dora é “eu te comi?”. Ela responde que sim, mas...   |
| Flashback noite anterior – p&b                  | ...no flashback vemos que o que aconteceu foi diferente, ela colocou algo na bebida dele e ele dormiu.<br>No presente, Dora quer dinheiro.                          |
| <b>Sequência 2:</b>                             |   |
| Cena do filme                                   | O pai diz à ninfeta “você é um monstro”.  |
| Planos diversos                                 | Público no cinema, dinheiro sendo repartido entre os produtores, cenas do filme.  |
| <b>Sequência 3:</b>                             |   |
| Sonho de Isabel                                 | Uma teia de aranha e o General Souto perturbam o sono de Isabel. Imagens de Ângela, a aranha, a tortura de Lúcia e da própria Isabel.                               |
| Vicente conforta Isabel                         | Existem cuidados para que seus diálogos não sejam gravados. Vivem sob o controle do General. Isabel diz à Vicente que não tem outra opção e a aranha tece sua teia. |
| <b>Sequência 4:</b>                             |   |
| O General ouve as gravações                     | Ele duvida da felicidade da filha. Ele quer “vigilância permanente”.<br>Atrás dele um quadro do Presidente Médici e a   |



|   |   |
|---|---|
|   | bandeira do Brasil. A sala é escura, com uma luz vinda de fora que ilumina parcialmente o ambiente.   |
| <b>Sequência 5:</b>                         |   |
| Escritório da Censura                       | Vicente em sua máquina, é observado por Sueli, que conversa com Orestes. Pelo semblante da chefe da censura, percebemos que se trata de algo sério.   |
| <b>Sequência 6:</b>                         |   |
| Uma nova teia de aranha, agora em cores     | A teia é mais real, mais viva, ganha força com relação à anterior, em preto e branco, que estava num sonho.   |
| Isabel conversa com a mãe                   | Isabel é como uma viúva-negra, em luto pela morte da irmã.<br>Lúcia rejeita o vidro com comprimidos, dizendo que é contra as leis de Deus e diz que tem medo do inferno. Isabel diz o mesmo e vemos um insert do episódio de tortura. |
| <b>Sequência 7:</b>                         |   |
| Dora e Larsen                               | Ele desconfia dela e quer violenta-la. Ela repete as falas de sua personagem e é “obrigada” a aceitar a violência por conta do seu plano.   |
| <b>Sequência 8:</b>                         |   |
| Isabel e Lúcia no cinema                    | Um militar as observa. A filha leva a mãe para ver o filme, para convencê-la a participar do seu plano.   |
| <b>Sequência 9:</b>                         | Intercalada com a 10  |
| Larsen aguarda Manolo na Magnífica          | Manolo carrega uma maleta de dinheiro, com os lucros do filme. Dora interpreta uma personagem. Larsen quer fugir com o dinheiro.  |
|   | Larsen tenta enganar os produtores, mas eles já estão sabendo de seu plano e invertem o jogo.   |
| Dora esmurra e cospe em Larsen.             | Ela inverte o jogo e quer que ele passe a Magnífica para o nome deles.  |
|   | Após uma briga, Dora atira em Larsen.   |
| <b>Sequência 10:</b>                        |   |
| Vicente guarda alguns dossiês em sua pasta. | Sueli o flagra e o chama para uma conversa.   |
| O General chega no escritório.              | A chefe da censura quer saber qual a relação de Vicente com os filmes da Boca do Lixo.<br>Sueli levanta a voz para o General e ele a confronta.   |
|   | Souto humilha Sueli. Montagem paralela empodera Dora e destitui o poder de Sueli perante o regime ao qual ela serve.  |
| <b>Sequência 11:</b>                        | Intercalada com a 12  |
| Souto propõe uma investigação a Vicente     | Ele desconfia de que haja um comunista infiltrado na Censura e quer que Sueli seja investigada.<br>Ele desconfia de Orestes.  |
|   | O General tenta colocar Vicente contra Orestes.   |
| <b>Sequência 12:</b>                        |   |
| Sueli e Orestes no Depto. de Censura        | Os dois confabulam sobre o episódio com o General e Orestes acredita ser Vicente o infiltrado na Boca.  |

|  |   |
|--|---|
|  | Sueli sugere que precisam contra-atacar.  |
| <b>Sequência 13:</b>                                 |   |
| Larsen está morto                                    | Manolo, Dora, Lúcifer, Chang e Rosalvo discutem sobre o que fazer com a morte de Larsen.  |
| <b>Sequência 14:</b>                                 | Intercalada com a 15  |
| Souto quer saber como está a investigação de Vicente | Vicente dá explicações com relação a sua armação.   |
| <b>Sequência 15:</b>                                 |   |
| Orestes procura algo no escritório                   | Encontra folhas de papel que parecem ser de um roteiro. Ele ri com a descoberta.  |
| <b>Sequência 16:</b>                                 | Intercalada com a 17  |
| Continuação da 13                                    | A discussão sobre o que fazer com o corpo continua. Dora diz que o que precisam é uma história.   |
| Continuação da 14.                                   | O telefone de Vicente toca.   |
| Vicente na Magnífica.                                | O roteirista é chamado para criar uma história. Os produtores dão palpites sobre o "roteiro".   |
|  | Vicente decide fazer um filme.  |
| <b>Sequência 17:</b>                                 |   |
| Isabel visita os pais                                | "Cinema brasileiro é indecente", diz o General.   |
|  | Vicente pede Isabel arrumar as malas para fugirem, mas ela fala que está tudo sobre controle. Novamente a teia da aranha.   |
|  | Isabel troca os remédios do pai por placebo.  |
| <b>Sequência 18:</b>                                 |   |
| O set começa a ser armado.                           | Wolf chega ao set para dirigir a fotografia. Flint observa ao longe. Vicente dirige a cena.   |
| Flint esmurra a porta                                | Manolo pega Flint pelo pescoço e são obrigados a revelar a história.  |
| Rosalvo falsifica a assinatura de Larsen no contrato | Eles dividem as ações da Magnífica em partes iguais. Flint quer atuar no "filme". Usam as palavras de Inácio, um comunista de verdade, na carta que ele escreveu antes de morrer. |
| A gravação tem início                                | O corpo de Larsen é colocado em cena. Flint duvida ser capaz de fazer como ator.  |
|  | Após a filmagem, o set continua sendo montado, pois a encenação precisa continuar.  |
| <b>Sequência 19:</b>                                 |   |
| Briga forjada de um casal                            | Para esconder Dora, e que ela possa entrar dentro da casa, Vicente conta com a ajuda de Isabel. O filme sai das telas e ganha a vida real. A encenação precisa continuar.         |
| Vicente liga para o General                          | As peças do roteiro forjado por Vicente vão se encaixando. Uma ação comunista na Boca do Lixo é o que o General, no fundo, mais desejaria que tivesse                             |

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
|                                 | acontecido realmente, para justificar toda a sua paranoia. |
| <b>Vertical e horizontal...</b> | <b>O episódio se encerra em si mesmo.</b>                  |

### Análise do episódio 13

| <b>Item</b>   | <b>Descrição / Comentário</b>  |
|---|--|
| <b>Título do Episódio:</b><br>Os Magníficos         | O título faz referência aos personagens que encabeçam a produtora. Aqui já criamos um laço com os personagens, já simpatizamos com seu jeito “marginal” de fazer cinema e de resolver seus problemas.          |
| <b>Sequência 1:</b>                                 |  |
| Dario chega ao Paraguai                             | Ele desce de ônibus velho, em um vilarejo paraguaio. Dario procura o cara que expulsou Manolo do Paraguai, no bordel que ele frequenta.  |
| <b>Sequência 2:</b>                                 |  |
| Depoimentos sobre o assassinato                     | Manolo, Chang, Lúcifer, Rosalvo contam sua versão sobre a morte de Larsen, com flashbacks do episódio anterior.  |
| <b>Sequência 3:</b>                                 |  |
| O General assiste ao vídeo                          | Ele tenta entender o motivo que levou os revolucionários a escolher justamente a produtora na qual Vicente está infiltrado a seu serviço. Os militares tem faro investigativo, não é tão simples ludibriá-los. |
| <b>Sequência 4:</b>                                 |  |
| Orestes apresenta documentos que incriminam Vicente | Sueli está incomodada com a forma com que o General a tratou.  |
| <b>Sequência 5:</b>                                 |  |
| Dora e Isabel conversam                             | Isabel liga um aspirador para que possam conversar. Dora remói a morte de Larsen. Isabel está interessada no sentimento de Dora na hora do assassinato.  |
| <b>Sequência 6:</b>                                 |  |
| Sueli tenta dedurar Vicente                         | Ela tenta fazer o General acreditar que Vicente o está enganando, mas ele a ameaça. Ela entrega um relatório para ele.   |
| <b>Sequência 7:</b>                                 |  |
| Vicente leva Dora até a Boca                        | Isabel engana os militares que estão vigiando a casa. Em um frigorífico, eles levam o dinheiro para ser congelado.   |
| <b>Sequência 8:</b>                                 |  |
| O General vai ao cinema                             | Souto se vê representado na tela e começa a passar mal.  |
| <b>Sequência 9:</b>                                 |  |
| O General proíbe o filme                            | General Souto liga para Sueli e manda que ela confisque as cópias de seu filme.  |

|  |  |
|--|--|
| <b>Sequência 10:</b>                         |  |
| Vicente é raptado.                           | Dois homens o atacam em frente à censura.  |
| Vicente é torturado.                         | O General usa suas técnicas de tortura em Vicente. Ele sente prazer em ver o sofrimento do torturado. Vicente diz que vai entregar os comunistas da Boca do Lixo.  |
| <b>Sequência 11:</b>                         |  |
| Dora e Manolo conversam                      | Ela diz que Isabel é uma mulher incrível.  |
| <b>Sequência 12:</b>                         |  |
| Vicente é devolvido pelos militares          | Isabel cuida de Vicente. Ele conta o que aconteceu e o acordo que foi obrigado a assumir com o General.  |
| <b>Sequência 13:</b>                         |  |
| Vicente pede para ser grampeado              | Vicente liga para Manolo e apresenta a ligação para o General. Ele tem algo em mente, mas para o sogro ele se mostra arrependido.  |
| <b>Sequência 14:</b>                         |  |
| Vicente vai à Boca do Lixo                   | Vicente apresenta a ideia de um novo filme. Ele está sendo gravado e comunica isso em gestos para Manolo e Dora.   |
| <b>Sequência 15:</b>                         |  |
| Duas freiras vão à casa de Vicente e Isabel. | Enquanto os militares vigiam a casa, duas freiras passam por eles e entram na casa de Vicente e Isabel. São Flint e Marília Castellini, que trocam de lugar com Vicente e Isabel. As freiras entram na Kombi da Magnífica. |
| <b>Sequência 16:</b>                         |  |
| Os Magníficos vão à Serra da Cantareira      | Vicente, Isabel, Manolo, Dora e Carioca vão à fazenda da família do General.   |
| Um novo filme é gravado                      | Dora veste a roupa de Ângela, a mesma que ela usou no filme original.  |
| <b>Sequência 17:</b>                         |  |
| O aniversário do General                     | Uma festa é organizada para o General. Isabel está fardada para a guerra, num vestido verde, que lembra as cores do exército.  |
| Projeção de um vídeo                         | Um vídeo com as memórias de Ângela é exibido. Dora, desfocada, interpreta a filha violentada pelo pai.   |
| Gravação de um outro filme                   | Lúcia se levanta da cadeira e fala na frente do General. Os Magníficos filmam a confissão do General.  |
|  | O General tem um ataque cardíaco. Isabel dá o remédio para o pai. Depois, conta pra ele que o remédio é falso. O General morre.  |
| <b>Sequência 18:</b>                         |  |
| Reunião dos sócios da Magnífica              | Os sócios distribuem o lucro do filme. Eles propõem uma sociedade a todos. Chang, Lúcifer, Flint e Carioca pulam fora. Rosalvo propõe ficar desde que seu musical seja o novo  |

|   |   |
|---|---|
|   | filme da Magnífica. Com a negativa, ele também se retira.<br>Restam Manolo, Vicente e Dora.<br>A Magnífica corre o risco de chegar ao fim. Dora se irrita com Vicente e Manolo.                   |
| <b>Sequência 19:</b>                        |   |
| O enterro do General                        | Lúcia, Isabel e Vicente são os únicos presentes no enterro do General.<br>Colocam o corpo em uma vala comum e sem direito a uma cruz.<br>Lúcia e Isabel, cada uma da sua forma, sentem-se livres. |
| <b>Sequência 20:</b>                        | Intercalada com 21 e 22   |
| Dora bebe em um bar                         | Um homem importante se aproxima de Dora, ela diz que todos sabem quem ele é.  |
|   | O homem é um produtor, que oferece um papel importante para ela em uma telenovela sobre Joana D'Arc.  |
| <b>Sequência 21:</b>                        | Intercalada com a 22.   |
| Vicente quer pedir demissão                 | Vicente leva uma carta de demissão ao departamento de censura. Sueli o espera.  |
| Sueli revela sua verdadeira face            | Ela também gosta de dinheiro e sexo. Resignada a ser uma mulher em um mundo de homens, ela diz que quer ser uma mulher rica.  |
|   | Orestes e Sueli propõe um esquema para ganhar dinheiro, envolvendo a Embrafilme, a nova estatal que será criada.  |
|   | Ela propõe a Vicente a realização de um filme ufanista, para que possam desviar dinheiro público, em troca da liberdade de Vicente e seus comparsas.  |
| <b>Sequência 22:</b>                        |   |
| Manolo espera o novo investidor             | Manolo encontra Carioca com uma criança no colo.<br>A jovem paraguaia com quem ele se envolveu anteriormente está a sua espera.   |
|   | Dario se apresenta na Magnífica. Ele agora está com a jovem, que vem acompanhada do traficante paraguaio e seus capangas.   |
|   | O traficante paraguaio oferece dinheiro para investir em cinema.  |
| <b>Sequência 23:</b>                        |   |
| Uma sequência de um musical aparece na tela | É o musical sobre Duque de Caxias. Não fica claro se é uma imagem que surge na cabeça de Vicente ou uma produção já realizada.  |
| Vicente aceita a condição                   | Vicente sempre tem algo em mente para se safar. Ele aceita o acordo com Sueli e Orestes, para continuar fazendo cinema.   |

**ANEXO A – Entrevista com o diretor, produtor e roteirista Claudio Torres****Conversa com Claudio Torres, 25/01/2019, na sede da Conspiração, a produtora da qual ele é um dos sócios.**

*Chego em Botafogo, na sede da “Conspira” e sou recebido pela Vandete, secretária do Claudio. Ela me leva até a sala onde vamos conversar e pede que eu o aguarde. Ele demora quatro ou cinco minutos para chegar e enquanto isso fico observando a sala. Nas paredes, a estrutura de uma série em desenvolvimento. Linha de tempo, perfil de personagens e estrutura de episódios. O mercado parece estar mesmo em desenvolvimento e ignora uma possível crise econômica e um cenário político que possam vir a afetar a produção cultural no país.*

*Ele chega, nos cumprimentamos. O papo começa informalmente, conversamos um pouco sobre a série, conto que a Simone Spoladore me ajudou com algumas coisas e me falou sobre a repercussão da série na Inglaterra. Esse é o mote para ele começar a falar sobre como a série foi parar no país europeu, através de um serviço de streaming do Channel 4 chamado Walter Presents. Trata-se de um serviço de vídeo sob demanda, especializado em dramas e comédias em língua estrangeira, legendados em inglês, com curadoria de Walter Iuzzolino, um produtor de televisão italiano que vive em Londres.*

**Claudio:**

Ele (o Walter) observou que os ingleses não consumiam filmes e séries com legenda. Nos Estados Unidos é assim também. Na Itália você tem filmes com legendas, pessoas de países de língua não inglesa consomem sobretudo produtos em inglês com legenda. E aí ele resolveu fazer uma curadoria de séries que ele achava interessante, de língua não inglesa. Então ele criou esse *streaming* dentro da plataforma do *Channel 4*. E aí ele veio ao Brasil e comprou Magnífica e uma série da Globo. Ele lançou e o Magnífica fez muito sucesso e isso meio que juntou um pouco também com o que está acontecendo no Netflix, com séries alemãs, brasileiras, enfim, de língua não inglesa, como La Casa de Papel, que passaram a ter uma aceitação maior. Você está saindo de uma coisa que você só consome certo tipo de produto.

**Vogel:**

Muda o hábito de consumo...

**Claudio:**

Pois é. Isso eu acho que ampliou e é um novo comportamento mundial mesmo, de você conseguir uma série de uma língua que não seja o inglês, sem preconceito, que é uma coisa que vem lá de Hollywood mesmo.

Eu acho que existe um preconceito. Os EUA foram o primeiro país a se organizar como uma indústria de cinema no mundo, eles permitiram que acontecesse... que uma mesma entidade fosse produtora, distribuidora e exibidora. E foi isso que fez com que o cinema de Hollywood explodisse no mundo porque os caras controlavam as três pontas.

Depois da guerra, era Hollywood ou era Hollywood. No declínio do modelo dos estúdios no final dos anos 50, início dos anos 60, quando a televisão surgiu nos EUA e os estúdios começam a falir, veio a onda do cinema independente americano, que acabou se estabelecendo e virando *mainstream* logo depois.

Mas aí a gente ainda estava consumindo produtos em inglês. Então eu acho que esse movimento é muito novo e é muito de agora, que é a aceitação, a globalização por conta dos streamings mesmo, onde você aceita a ver La Casa de Papel ou Dark, em alemão ou em espanhol e tudo bem. E isso tá causando um *boom* de produção mundial, onde... normalmente, o Brasil é muito isolado por conta do português, o mercado espanhol viaja muito mais, porque muito mais países falam espanhol. Mas eu acho que acontecia um preconceito que está deixando de acontecer.

Em relação a esse modelo de série acontecer no Brasil, é um negócio muito novo, assim, porque você tem como marco os 15 anos da HBO no Brasil, que é a HBO Latin America, que não é a HBO americana, é uma companhia com uma composição acionária diferente da HBO. E ela chegou no Brasil num momento onde o cabo estava muito no começo, não tinha verba pra você produzir uma série e o domínio das TVs abertas ainda era total... se você quisesse fazer séries 15 anos atrás, você teria que entrar para uma televisão aberta e esta dialogava com uma linguagem muito mais de novela que de série. E se você colocar que a revolução da

série aconteceu há uns 20 anos atrás, com The Sopranos, The Wire, as duas coisas concomitantes têm esse processo cristalizado no Brasil só agora. A HBO vem com um orçamento possível pra fazer uma série, e aí vem Mandrake, Filhos do Carnaval. E era surpreendente porque tinha dinheiro pra fazer, não era muito, mas era abismal a diferença do que os outros canais a cabo ofereciam pra você produzir.

**Vogel:**

E isso tudo foi antes da nova lei da TV paga. Então eles já tinham um interesse nesse mercado?

**Claudio:**

A HBO, naquele momento, era muito forte. Ainda não havia Netflix, não havia Amazon... ela surfava meio sozinha no formato que hoje a gente entende como série. Praticamente nenhum outro lugar fazia isso. Depois a AMC começou a fazer, veio Mad Men, e o modelo que se seguiu foi o modelo que a HBO criou, e esse modelo passou a ser entendido como um novo “tamanho” de dramaturgia.

Antes de The Wire, antes de Sopranos, o que você tinha como série eram séries episódicas... Kojak, As Panteras. A história acontecia dentro dos episódios, o arco da temporada era mínimo e eles trabalhavam com 48 episódios por ano, ou 24, uma coisa assim.

Era um tamanho em que era impossível para uma equipe de escritores não cair no episódico. Quando a HBO disse “pode ser 13”, você pensa: se é 13 eu consigo contar início, meio e fim de uma temporada, fazer o cara sair de um ponto e chegar no outro, eu consigo não ser episódico. Então esse formato deu muito certo.

**Vogel:**

A Magnífica é um produto da HBO e da Conspiração. Ela teve em algum momento, em alguma das temporadas, recursos de lei de incentivo, ou somente recursos do canal?

**Claudio:**

Ela segue o mesmo modelo do que a Netflix e a Amazon estão fazendo. Eles compram o teu produto inteiro, dinheiro de fora, não usa lei de incentivo.



**Vogel:**

A maioria das séries que estão sendo feitas aqui, como A Garota da Moto, por exemplo, da FOX com o SBT, teve recursos do Prodav. A HBO não, ela injeta recursos de fora. Isso é interessante.

**Claudio:**

O Mandrake não teve, nem Alice, nem Filhos do Carnaval. Eles chegaram a usar lei de incentivo eu acho que em Preamar, talvez algumas outras séries, mas isso depois do surgimento da Lei.

**Vogel:**

Quando surgiu o embrião da Magnífica?

**Claudio:**

Magnífica estreou em 2015, mas rolou pelo menos dois anos de desenvolvimento antes. A história do Magnífica é... a gente entendeu que ia acontecer essa coisa na TV, no que a gente chamava TV... a gente montou um departamento, chefiado pelo Luiz Noronha, que hoje saiu da Conspira e está na Fábrica... o Luizão era o chefe do departamento de TV, montou um primeiro grupo de roteiristas da casa, a gente estudou série, a gente viu as séries e a gente foi atrás de algumas histórias.

Ele (o Luiz) achou o roteiro de um cara chamado Tony Marques, que tinha um roteiro de cinema sobre um censor que se apaixonava por uma atriz de pornochanchada. O Luizão comprou a premissa dele, pois ele queria transformar o filme em uma série e o que era uma comédia em um drama. O Tony vendeu pra gente essa premissa, o Luizão e o Renato Fagundes fizeram a primeira venda para a HBO, a HBO gostou, comprou o desenvolvimento e aí o Luizão me colocou na jogada para chefiar o desenvolvimento, com diretor e para coordenar o desdobramento dessa premissa original, que tinha duas folhas, para 13 episódios, que era o que a HBO pedia na época.

E aí o Luiz participou da primeira temporada, junto com o Renato (Fagundes), o Leandro (Assis) e eu. E durante dois anos a gente desenvolveu, junto com a HBO, o que viria a ser a primeira temporada de Magnífica.

**Vogel:**

Qual a interferência da HBO no processo de criação da estrutura narrativa?

**Claudio:**

Eles basicamente leem e dizem o que gostam. A gente trabalhou com o Roberto Rios, que é o chefe da HBO no Brasil e com a Mariângela de Jesus, que hoje em dia está na Netflix. Eram basicamente os dois, ambos muito cultos, com muito conhecimento em relação a cinema e série, muito corajosos, e na realidade a gente estabeleceu uma relação de confiança cedo, eles gostavam do que vinha escrito, comentavam coisas e a gente, através da escrita dos episódios, se reconheceu como parceiros de trabalho. Eles vinham sempre com críticas muito construtivas, nada de “eu tô sentindo que falta isso...”, vinham com ideias concretas, quando apresentavam críticas eles sugeriam soluções, demorou um tempo para levantar o processo, foi lento.

Da nossa parte (Conspiração) a gente nunca tinha feito isso, não tinha feito série antes com TV a cabo. Nossa experiência em série tinha sido A Mulher Invisível, com a TV Globo, uma comédia que ganhou um Emmy, mas ali eu trabalhei com o Guel Arraes, em formato episódico. Tinha um arco pequeno de temporada, que se diferenciava do filme que deu origem, tinha uma premissa um pouco diferente. Houve interferência da Globo, era menos autoral, mais entretenimento para TV aberta. Então a primeira experiência que nós tivemos, de narrativa não episódica, de arco longo, foi Magnífica 70.

E a gente aprendeu fazendo, não tínhamos essa experiência, não tínhamos referência, e aí basicamente o que a gente fez foi pensar nos 13 episódios. Eu achei interessante a ideia de dividir os episódios por fases de um filme que está sendo feito. O primeiro se chamou Na Boca do Lixo, que é onde eles se encontram, o segundo sobre o roteiro, depois a produção, o quarto é o *casting*, o quinto é o início da filmagem, o sexto é o fim da filmagem, o sétimo a edição... então cada episódio fala sobre o cinema, sobre a fase em que se encontra a realização de um filme que a gente está acompanhando esses caras fazerem. Esse foi o esqueleto da primeira temporada. E aí, assim que acabou a primeira temporada, a gente se viu diante do abismo da segunda, porque as temporadas não são pensadas do início e isso

também é uma arte com a qual você está aprendendo a lidar, é lógico que quando você se baseia em um livro, como Game of Thrones, por exemplo, você já divide de uma certa maneira, mas quando o conteúdo é original, na realidade, você passa a lidar com a consequência dos atos dos seus personagens na primeira temporada. Então se uma personagem mata alguém no final da primeira temporada, essa pessoa foi transformada por essa morte, ela não pode mais fazer certas coisas e pode fazer outras coisas e assim os personagens começam a guiar a história.

A gente tentou fazer essa segunda temporada exatamente um ano depois da primeira, mas é um tempo curtíssimo, a gente começou a filmar a segunda temporada e os roteiros não estavam completamente prontos. E aí da segunda para a terceira a gente abriu seis meses (de um ano para um ano e meio) e aí esse pareceu ser o tempo ideal. A gente também diminuiu o número de episódios. A primeira tem 13, as duas últimas têm dez.

Quando a gente chegou no final da segunda temporada a gente entendeu que o aporte de dinheiro não subiu, o parâmetro da HBO se manteve, houve uma certa inflação de um mercado que estava começando a aquecer... então você pede pra equipe dar o sangue uma vez, duas vezes... três vezes já é mais difícil. Então a gente entendeu que a história precisava de um aporte maior, o valor subiu, mas não na proporção que a gente julgava necessário. Na segunda a gente diminuiu o número de episódios pra poder dar conta, na terceira a gente sentiu que não ia dar mesmo, então a gente sentiu que precisava encarar a terceira como o fim de uma trilogia. Começo, meio e fim. A terceira temporada fecha questões que foram sendo deixadas para trás, dá um sentido geral para aquelas pessoas e aí a gente fecha como algo que pode ser visto como começo, meio e fim. Então isso deu um gás para a equipe, a gente conseguiu manter a mesma equipe por quase 6 anos, era uma equipe muito afiada, um elenco muito afiado. O próprio elenco passou a ser dono dos personagens, um fenômeno que acontece nas séries também, e aí a gente decidiu não deixar aquilo morrer lentamente, a gente preferiu dar um fim digno e fechar essa trilogia.

E foi exatamente durante esses 6 anos que o mercado se transformou totalmente, chegaram os gigantes, a Netflix e a Amazon, explodiu o gênero série no mundo e

hoje a gente conta com a experiência de ter enfrentado uma narrativa de 33 episódios.

**Vogel:**

Então agora, ao entrar em um outro projeto, já vai entrar em um outro contexto, com mais conhecimento sobre o produto...

**Claudio:**

Sobretudo com relação as fases. Um roteiro de longa tem de 65 a 80 páginas, quem escreve com 100 corta 20, mas tem um arco muito delimitado. A série te coloca diante de um arco maior, onde você tem que lidar com uma narrativa muito mais ampla, então eu acho que o aprendizado foi no sentido de como conduzir uma sala de roteiro, como conseguir dormir sem ter a resposta para aquele problema naquele dia e só ter essa resposta 3 semanas depois, entender que o processo é assim mesmo. Qual é a força que, a partir de uma determinada temporada, os personagens passam a ter. Então hoje acho que a gente já sabe mais ou menos como lidar com essa nova linguagem.

**Vogel:**

O que é brasileiro e o que é “gringo” em Magnífica 70?

**Claudio:**

O que eu vejo de brasileiro é porque a gente se apropriou de um espírito que havia na Boca, que é o de você ter uma liberdade pra poder narrar, então a gente se imbuíu dessa liberdade. A gente não tinha dinheiro pra fazer uma série de época, então o que a gente fez foi criar uma rua, no Rio de Janeiro, e compramos imagens de arquivo da época. Então a gente falou, vai cortar... e se a gente cortar de uma imagem de época de São Paulo para aquela rua, vai ser bem tosco, bem bruto. Então a gente piorava a imagem, pra parecer com a imagem do arquivo. E isso sem muito pudor.

A outra coisa que eu acho que tem de bem brasileiro no Magnífica é que tem muito de Nelson Rodrigues, que é o nosso autor mais brasileiro sob o ponto de vista de dramaturgia, quando ele coloca o senso de certo e errado, a sexualidade inerente, a

denúncia de que a sociedade é ao mesmo tempo pudica e movida à base do pecado, o tipo de relação familiar, e que tinha a ver com o universo dos filmes da Boca do Lixo, que também se serviam desse universo do Nelson pra fazer os seus sucessos, principalmente em torno da pornochanchada.

Tem também um certo apelo ao melodrama, que é mais brasileiro que internacional. Escolher o Pereio pra fazer um General, isso é uma atitude totalmente subversiva, quase uma piada, chamar o cara mais louco, obsceno, maluco, e colocar vestido de general. É uma escolha internacional? Não, é uma escolha bem brasileira.

O que se cunhou como pornochanchada, um conceito que veio depois da produção. A Boca do Lixo produzia, sem incentivo fiscal, todo tipo de filme... cowboy, terror, drama, comédia... E as comédias davam dinheiro porque comédia dá dinheiro e aí alguém colocou esse nome de pornochanchada. Então eu sinto que esse espírito de descomprometimento, de não ter medo do melodrama, não ter medo as vezes de um certo exagero, me parecem ser as coisas mais brasileiras que estão aí.

Lá de fora acho que veio o modelo de uma narrativa que não tem comprometimento de se encerrar episodicamente, ao mesmo tempo ter uma linguagem mais ambiciosa, que afasta da novela, e o padrão fotográfico, de direção de arte, que é algo que é respeitado lá fora, que é reconhecido como um padrão técnico internacional. É lógico que nas soluções que a gente encontrou, a gente bebeu um pouco em todas as séries que conseguimos ver... tem um pouco de Mad Men, um pouco de Breaking Bad, Sopranos... um pouco de tudo.

**Vogel:**

O teu papel na série foi de roteirista, diretor e produtor executivo, que é o papel do showrunner. Como se estabeleceu isso?

**Claudio:**

Veio desse núcleo que o Luiz Noronha fundou aqui na empresa, em 2011, 2012. Desse núcleo saiu o próprio Sob Pressão, que acabou virando uma série da Globo, que a gente escreveu e hoje a gente produz. Saiu Magnífica, 1 contra todos... E aí assim, é como a atividade audiovisual eu costumo comparar muito com a hierarquia

militar, ela exige uma estrutura piramidal, onde o calo de alguém norteia os erros e os acertos. E quem está abaixo, nessa estrutura, trabalha com e para. Existe a necessidade de uma confluência para uma pessoa, até para ter uma interlocução artística com os *streamings* e os canais. Então na hora de uma defesa de um episódio, de um corte, de uma ideia, é necessário que uma pessoa fale artisticamente sobre o projeto. E essa pessoa não necessariamente é o diretor, no meu caso foi, mas se você ver a maioria das séries lá de fora, essa pessoa é o roteirista. Não é o cara que dirige, as vezes “até” dirige. O cara do Black Mirror só escreve, não dirige.

Você aprende que uma vez “setado”, pouco importa quem dirige, desde que o cara seja bom, naturalmente. Mas a linguagem da série já se estabelece, então no meu caso acabou que fui eu, mas poderia ter sido uma outra pessoa.

Eu venho escrevendo minhas coisas desde Redentor, então é algo que hoje em dia, quando eu escrevo, é quase como se eu já estivesse filmando. A tua necessidade de filmar diminui à medida que a tua capacidade de escrita melhora.

Eu acho que existe uma grande capacidade de improvisação no Brasil e acho que a gente usou ela. Essa pessoa, o *showrunner*, é o sujeito que na realidade é o calo que diz é aqui ou é ali, se vou pra esse lado ou para aquele, e só o futuro distante é que vai julgar. E a estrutura inteira agradece. E no cinema também. Eu já fui diretor de arte, é bonito trabalhar dentro de uma cadeia onde existe isso e você toma como referencial. Mas eu acho que, assim, vai ter cada vez mais, ao contrário da crise que a gente vive hoje em dia no país, é um mercado que está crescendo, o diálogo com esses gigantes está acontecendo. Eu acho que a maior dificuldade que o mercado está encontrando nesse momento é de adaptar um pensamento e uma maneira de produzir que era do cinema, para um outro formato que é muito mais longo. O cinema, nos bons tempos, você fazia um filme em oito semanas, hoje em dia você faz em cinco, para produzir uma hora e meia, duas horas no máximo. Hoje em dia, uma temporada de série, dá cerca de oito horas de material, são quatro longas que você faz em três meses, dois meses e meio. Foi preciso reorganizar todo o mercado, até entender que agora se trabalha dessa forma e não de outra.

Antigamente, você ia fazer um longa... então, depois que o roteiro estiver pronto, você tem dois meses de preparação, dois de filmagem, três de edição, dois meses de pós-produção. E era o que a gente sabia fazer, era o que existia. Fora isso, existia o modelo de produção das telenovelas, dos canais abertos, mas que eu não conheço muito. A estrutura da série está levando a uma reformulação de como os profissionais se organizam... o tempo de preparação é maior, o tempo de produção é maior e o tempo de finalização é menor. Muda a logística da coisa.

Quando o Collor fechou a Riofilme, foi exatamente quando a gente abriu a Conspiração, e durante esse tempo em que não se produzia cinema, os profissionais da área migraram para a publicidade. E no fundo, ocupou aquilo. E houve um *gap* na preparação, na formação de profissionais... Deixou de se formar gente, essas pessoas passaram a fazer publicidade.

Quando o cinema voltou, a partir da retomada, começou a ter uma atividade de cinema, mas com a publicidade ainda forte no mercado. Houve um salto de qualidade técnica na produção cinematográfica, o som melhorou, a foto melhorou, a mixagem melhorou... agora a gente está num momento onde o cinema está enfrentando uma crise mundial, que é o cinema pipoca dominando geral e o drama migrou para a televisão. E hoje existe falta de profissionais no mercado. Está sendo formado gente e essa galera nova já vai ser formada dentro desse novo raciocínio de produção, que é o da série, e não cinema e publicidade.

**Vogel:**

Em 2013, quando vocês começaram a série, a gente vivia uma realidade política um pouco diferente da que vivemos hoje. Como foi começar falando sobre ditadura militar em 2013 e como foi falar sobre isso agora, no final, com a última temporada?

**Claudio:**

Eu acho que isso tem sido... eu vivi a ditadura, tenho 55 anos, então eu me lembro que não podia ver o filme, não podia comprar o livro, existia censura... cortavam partes de um filme... eu me lembro de quando o país era governado por militares. Quando a gente começou o Magnífica, a gente estava numa época que apontava para um país em crescimento, com liberdade, e lembrar daquele tempo ou ver

aquele tempo com essa liberdade de expressão que temos hoje, podendo revisitar aquilo que era tão terrível de uma maneira crítica, foi muito bom.

A última temporada estreou às vésperas da última eleição, onde dos dois lados, houve uma polarização, e dos dois lados se falava em controle de conteúdo, estava no programa do PT, e era a escalada do Bolsonaro, pelos valores da família, da pátria... o personagem Marcos Winter, na terceira temporada, ele enlouquece e vira um sujeito que entra numa cruzada pela moralidade, pela família... e isso eu acho só reitera, só afirma, só mostra mesmo o valor da arte, no sentido da reflexão, no sentido de você falar de um tempo, e esse tempo fica dentro de uma narrativa, que você apreende quando assiste aquela narrativa... da medo da censura voltar, porque era aquela realidade mesmo, eram burocratas que decidiam se você poderia assistir a Laranja Mecânica ou não. Dependia do humor da pessoa. Então Magnífica acabou sendo uma história sobre repressão e liberdade de expressão, sob o ponto de vista individual e de uma nação. O Vicente é um sujeito que foi reprimido. Ele reprimiu uma memória, ele se censurou e acabou sendo censor. E eu acho que quando você reprime, quando você não pode falar sobre um problema, quando não pode discutir, quando certas questões não podem ser colocadas, o indivíduo adocece, e a nação adocece. E a arte está aí exatamente pra isso ser discutido. O que acontece quando você não pode falar sobre um assunto? É uma questão que eu acho que Magnífica acabou discutindo.

A terceira temporada é o fechamento dessa história, explica o porquê o Vicente tinha essa dualidade, porque ele era dois caras. Eu achei bonito a gente conseguir, nas três temporadas, fazer essa volta. Eu acho que quando você, que as séries trouxeram de bom foi a possibilidade de você falar de uma maneira mais extensa e profunda sobre assuntos, a possibilidade de você poder assistir a consequência... foi o Clint Eastwood que falou: só me interessa filmar consequências. Então é você poder ver a consequência dos atos dos seus personagens depois do final feliz. Isso eu acho que é uma coisa...

Eu li um artigo esses dias, intitulado "O Fim do Fim". Hoje você está condenado a nada ter fim... você tem temporadas ilimitadas, então nada chega a uma conclusão, você fica prisioneiro eterno de uma história. Tem um lado ruim e tem um lado que é



muito interessante, porque os personagens sobrevivem às tramas, eles passam a ser pessoas. Tony Soprano é uma pessoa, o Walter White é uma pessoa, o Don Drapper é um cara que existe...

**Vogel:**

Os caras são mais palpáveis...

**Claudio:**

Sim. E ao mesmo tempo, o cinema, ele foi emburrecendo, se transformando em bom e mau, o vilão é punido, o mocinho acaba com a mocinha, a mocinha acaba com o mocinho... e as séries estão permitindo formatos e tipos de narrativas outros... e eu acho que a gente está só no começo disso no Brasil. Durante muito tempo o Brasil é um país com uma população muito grande, tem um mercado interno que se basta. E nossa produção televisiva era limitada ao sinal aberto e quando começou o cabo, que começou bem atrasado no Brasil, muito incipiente, foi com pouco dinheiro para poder produzir... mas agora não tem mais volta não, porque a nova geração, ela já não aceita a grade de programação, onde você tem que assistir um programa naquele determinado momento. Eu tenho um filho de 18 anos, ele não assiste televisão, ele assiste o programa... assim como eu e você, eu acredito. Talvez o jornal a gente pare pra ver, as vezes nem isso...

**Vogel:**

Aquela coisa de sentar em frente à tevê, com horário programado, acabou...

**Claudio:**

E isso muda tudo, muda a produção, esse produto passa a ser um produto mais internacional, menos voltado ao mercado interno brasileiro. Uma novela brasileira, que há 20 anos atrás tinha... 80% de audiência... 100 milhões de pessoas assistindo, não tem mais o mesmo valor de mercado, a não ser de tarde... na Rússia... aquela linguagem, o ranço da telenovela, não é mais exportável... Esse amálgama que está acontecendo, de série com formato de fora, junto com a realidade brasileira, ele está produzindo um certo tipo de conteúdo... por exemplo, você pode ter uma série de ficção científica, como 3%, que faz sucesso lá fora, e isso tem mais valor que aquela novela de 200 capítulos que há 20 anos atrás era

soberana, no nível de que há 20 anos atrás se você saísse na rua durante a exibição do último capítulo não havia ninguém na rua. Isso mudou bastante.

**Vogel:**

Inclusive hoje, pra quem assiste novela, é possível assistir o último capítulo no dia seguinte na internet.

**Claudio:**

Exatamente. Então é um momento muito rico, e é um momento de aprendizado, um momento de formação. A gente está mais ou menos uns dez anos atrasados em relação ao resto do mundo... na produção desse tipo de audiovisual.

**Vogel:**

Acho que a vantagem que o Brasil tem é por já ter um *know how* de dramaturgia para televisão, que precisa, no entanto, ser retrabalhado.

**Claudio:**

Eu acho que a gente tem... que a televisão aberta fez... é que a gente tem muito ator bom. Essa é a nossa maior riqueza. A gente tem muitos autores, mas autores acostumados a escrever pra novela.

**Vogel:**

Que não viraram a chave ainda...

**Claudio:**

Acho que estão virando, estão tentando virar... e tem uma nova leva de roteiristas, que sobrevivia no cinema e que agora está aprendendo a fazer série. Na qual eu me incluo. Eu ainda não sei fazer, mas já é possível fazer... não domino. É um processo de aprendizado... você pode gostar de cavalos, ver, estudar sobre cavalos, mas pra aprender a cavalgar só subindo no cavalo. Nós estamos subindo nos cavalos agora...

O Magnífica não tinha o dinheiro pra ser feito, ele foi feito no espírito dos filmes da Boca, num olhar moderno. Respeitando aqueles preceitos lá de trás. Sem o medo

do melodrama, o que torna ele estranho, não é uma série que todo mundo gosta. Tem gente que odeia, tem gente que ama, e tem gente que acha estranha. Eu acho que essas coisas.

Tem uma linha que é você falar sobre o próprio cinema. É a televisão falando sobre o próprio cinema, são as séries falando sobre o cinema. E o tipo de problema que você encontra no lançamento, o dinheiro, a falta de dinheiro, o pensamento sobre o que é cinema dito na boca dos personagens. Se você for lá da pra quase tirar uma aula sobre cinema da boca do personagem. “Eu não sou diretor de cinema”. “Qualquer um é diretor de cinema, é só fazer o que o fotógrafo falar...” “Eu não assisto cinema brasileiro”. O Manolo fala muito... “cinema é assim mesmo, a vida deveria parar, mas a vida não para, então é essa merda mesmo”. Tem muita reflexão sobre o que é possível, sobre o que você imagina que o cinema é e o que o cinema é na realidade...

*A conversa termina, desligo o gravador e deixamos a sala. Tomamos um cafezinho enquanto ele fuma um cigarro. A impressão que fico é que há nele um pouco dos personagens Vicente e Manolo, essa paixão pelo cinema e a determinação pra fazer as coisas acontecerem.*

**ANEXO B – Entrevista com a atriz Simone Spoladore**

**Entrevista com a atriz Simone Spoladore, concedida via e-mail, em 02 de Novembro de 2018.**

**Vogel:**

Você é uma atriz que transita por diversos meios. Teatro, cinema e televisão. Em que cada um deles te desafia como atriz?

**Simone:**

É muito bom transitar em todos os meios, acho que um alimenta o outro. Na televisão, depende muito do que você está fazendo, se é uma série ou uma novela. Acho que o desafio na novela é manter a personagem viva do começo ao fim, com todas as mudanças na trama. Já no caso das séries, é quase como fazer cinema, então acho um grande desafio manter a qualidade da presença, já que é um trabalho muito puxado, são doze horas por dia durante 4 meses.

Mas na verdade eu acho que cada projeto, independente de ser cinema, teatro ou TV, traz os seus desafios. No caso da Magnífica, era dar conta da complexidade da Dora, no caso de Depois da Queda, peça do Arthur Miller, em que interpretei Maggie, que era uma personagem inspirada na Marilyn, o maior desafio era como fazer uma referência a pessoa e ao mesmo tempo manter uma liberdade de expressão. No cinema, cada filme tem um processo diferente e cada um com desafios diferentes.

No teatro atuamos o tempo todo com o corpo inteiro, no cinema fragmentamos o corpo, na TV perdemos o detalhamento da atuação. O jeito de usarmos a voz é diferente em cada meio, no cinema podemos ser sutis e interpretamos muito com o silêncio, na TV tudo é baseado na fala.

**Vogel:**

Você já atuou em produções da TV aberta e da TV fechada. Em que, na sua opinião, estas duas “faces” deste mesmo veículo se aproximam e em que se diferem?

**Simone:**

Acho que a TV fechada pode arriscar mais no roteiro, na linguagem e na composição dos personagens, mas ainda tem uma grande preocupação com o mercado, como na televisão aberta.

**Vogel:**

O processo de produção de uma série de TV fechada é mesmo muito próximo do cinema? É possível dizer que está se fazendo cinema na televisão?

**Simone:**

É muito próximo. Toda a equipe da Magnífica vinha da experiência com o cinema, além disso, trabalhávamos quase sempre com uma câmera, como ocorre no cinema. A diferença é que fazíamos mais cenas por dia do que num longa-metragem.

**Vogel:**

Como se deu esse processo em Magnífica 70? Esta foi sua primeira série na TV a cabo?

**Simone:**

O Cláudio e a Carolina me chamaram para fazer um teste para apresentar para a HBO. Foi a leitura de algumas cenas. Foi a minha primeira série em TV a cabo. Fiz uma outra série na Globo, Os Maias.

**Vogel:**

Qual foi a sua primeira impressão ao ler o roteiro da série? Você recebeu todos os episódios da primeira temporada de uma só vez?

**Simone:**

Sim. Recebi todos os episódios da primeira temporada de uma vez só.

**Vogel:**

A Dora é uma protagonista muito diferente das tradicionais personagens da televisão. Como foi seu primeiro contato com a Dora? O que uma personagem complexa como esta traz de desafios?

**Simone:**

Eu me apaixonei pela Dora quando li o roteiro pela primeira vez. Ela é uma bandida que descobre em si uma alma de artista, e ela realmente se apaixona pela ideia de ser uma atriz, mas não de uma maneira estereotipada e isso tem a ver com o fato de o Claudio Torres ser filho e irmão de atrizes. Ele conhece esse universo muito bem. Acho que o desafio de compor a Dora era dar conta das suas nuances e contradições ao mesmo tempo dialogando com a imagem de super-heroína dos quadrinhos eróticos e as musas do cinema da Boca do Lixo.

**Vogel:**

Anti-heróis como Tony Soprano (The Sopranos) e Walter White (Breaking Bad) trazem algo de novo à teledramaturgia, acredito que isso seja inegável. Por outro lado, isso também demonstra que o universo masculino se impõe, muito provavelmente por conta da cultura americana e da prevalência de homens encabeçando estes projetos, nos EUA. Como você o papel da mulher neste cenário e quais as perspectivas que podem se abrir?

**Simone:**

Acho que a predominância masculina acontece no mundo todo, não só na cultura americana. Acredito que seja importante abrir espaço para que as mulheres possam contar as suas histórias, e acho que, inclusive o mercado quer e precisa disso, é uma possibilidade de renovação, de novos olhares sobre o mundo.

**Vogel:**

Como se dá essa relação nas produções brasileiras, tomando como exemplo o caso de Dora e Isabel, duas personagens femininas fortes em Magnífica 70? Pode se dizer que a televisão brasileira abre espaço para personagens femininas, que rompem com os padrões tradicionais?

**Simone:**

Não saberia analisar a produção televisiva como um todo. O caso da Magnífica é um caso específico, porque é uma produção para um canal fechado, então acredito que isso deu mais liberdade na criação dos personagens. Eu acho libertador que a Dora não seja nem uma mocinha, nem uma bandida, ou que talvez, seja as duas coisas

ao mesmo tempo. O interessante da Dora é que é uma personagem cheia de clichês, mas ao mesmo tempo a dramaturgia quebrava isso dando a ela características únicas.

**Vogel:**

Que papel a mulher/atriz desempenhava no cinema da Boca do Lixo? Como você analisa o resgate desse papel, a partir da condição atual de representatividade da mulher na sociedade?

**Simone:**

O cinema da Boca do Lixo era muito machista, mas ainda assim eu consigo sentir uma liberdade de expressão naquelas atrizes. Elas são, paradoxalmente, a alma dos filmes. Quando elas estão na frente da câmera, a conversa é entre elas e o infinito.