

Um Censor em Fábula: Análise a Partir da Série Televisiva *Magnífica 70*, do Arquivo Miroel Silveira e da Boca do Lixo¹

Mayra Rodrigues GOMES²

Caio LAMAS³

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo tem sua inspiração na série televisiva *Magnífica 70* e seu parentesco com dados e resultados de pesquisas desenvolvidas a partir do Arquivo Miroel Silveira. A série tem como personagem principal um censor e como pano de fundo a cinematografia da Boca do Lixo. O Arquivo reúne decisões e pareceres de censores do Estado de São Paulo, ao longo de quatro décadas, sobre peças de teatro. Pretendemos explorar o parentesco mencionado, como oportunidade para mostrar o tom da censura e seu caráter moral que pontifica a realidade assim como a ficção, bem como explicitar as relações que a série estabelece com os filmes da Boca e seu característico modo de produção.

Palavras-chave: censura; moralidade; Boca do Lixo; memória.

Introdução

Temos uma série televisiva, *Magnífica 70*, e temos um arquivo, o Arquivo Miroel Silveira, que, inadvertidamente, se conectam. Ocorre que o Arquivo Miroel Silveira tem sido fonte das pesquisas desenvolvidas pelo Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM)⁴, grupo ao qual pertencemos, desde 2005. Não bastando essa conexão, há clara referência ao longo dos episódios à Boca do Lixo, polo de produção de cinema que foi objeto de algumas de nossas investigações em sua relação com a censura. Desses cruzamentos brota o estímulo para o presente artigo, pois eles mostraram um parentesco tão completo e inusitado que demandavam nossa manifestação.

O Arquivo Miroel Silveira constitui um acervo de 6.146 processos de censura a peças teatrais, processos conduzidos no Estado de São Paulo entre 1925 e 1968, que estão aos cuidados da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Após 1968, em plena força da Ditadura Militar instalada em 1964, os órgãos censórios regionais ficaram sob supervisão do Governo Federal.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Titular do Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, email: mayragomes@usp.br.

³ Mestre com Menção Honrosa em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, Professor da Faculdade de Comunicação e Design Oswaldo Cruz e da Faculdade Campo Limpo Paulista (FACCAMP). Email: caiolamas@uol.com.br.

⁴ O OBCOM tem o objetivo de, através de uma abordagem multidisciplinar e contando com a colaboração de pesquisadores em diversos níveis (iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado), promover discussões e pesquisas sobre o cerceamento às manifestações artísticas e aos meios de comunicação, além de identificar os atores envolvidos e resgatar os discursos que foram reprimidos em sua época.

O acervo compreende o texto da peça teatral submetida aos órgãos avaliadores, recibo de submissão, encaminhamentos por parte de autores ou companhias teatrais, anotações dos censores no próprio texto das peças, decreto pela liberação total, parcial ou pelo veto e, em alguns casos, texto escrito pelo censor justificando a decisão assumida.

O arquivo foi e é a fonte de muitas pesquisas: projeto temático sob coordenação da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, investigações em nível de pós-doutorado, pós-graduação e graduação, com a qualidade de agregar professores de diferentes instituições.

Quanto à sua composição, o arquivo abriga 1036 peças do gênero Teatro de revista e 2837 registros do gênero Comédia. Somados, os dois gêneros formam um conjunto de 3873 peças que superam a metade do total de registros e que, embora liberadas, sofreram vários cortes em nome da moral e dos bons costumes, sobretudo no que tange cenas e palavras relacionadas à sexualidade.

Com o arquivo podemos captar o espírito de uma época, modos de vida e ideologias prevalentes, no teor de suas peças mas por meio dos textos/pareceres deixados pelos censores. Assim como as peças revelam preferências de público (revistas e comédias) e descortinam questionamentos sociais, apontando para horizontes possíveis, as argumentações dos censores imprimem limites, recolhem os fios que se desgarram no interior do panorama consolidado, conduzindo-nos pelos meandros de uma cultura por cuja preservação se empenha.

Segundo Michel Sorci, que realizou levantamento, embora não exaustivo, dos pareceres dos censores, sob orientação da Professora Cristina Costa, “é possível estimar que haja cerca de 193 processos contendo pareceres, e outras anotações, ao longo dos 40 anos cobertos pelo AMS”⁵.

Se *Magnífica 70* tem como personagem principal um censor, cuja história remete ao supracitado arquivo e à prática secular da censura no Brasil, o pano de fundo para a maioria das ações é a Boca do Lixo. Localizada entre as ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões e dos Andradas, centro de São Paulo, a Boca foi uma espécie de indústria de cinema bastante particular, que figurou no cenário paulista de meados da década de 1960 até fim da década de 1980, com produtividade significativa, sobretudo no período de 1970 a 1982, período no qual se insere a história da série. Em um contexto histórico marcado pela agitação comportamental e pela reivindicação de uma sexualidade mais livre, a Boca produziu boa parte das *pornochanchadas*: abrigo de gêneros cinematográficos de notável precariedade

⁵ Relatório de pesquisa em Iniciação Científica, orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Castilho Costa, parte da documentação relacionada ao Arquivo Miroel Silveira.

técnica, cujo tema central era a sexualidade, destinado a um público masculino de baixo poder aquisitivo.

Os pareceres do Arquivo e a censura de caráter moral, já mostrada como prevalente em nossas pesquisas, em especial em relação à pornografia e à pornochanchada, tornaram-se foco do presente artigo, que também atravessa um tema bastante particular: a construção de uma memória a respeito da Boca e sua cinematografia, até pouco tempo atrás praticamente ausentes da esfera pública e de pesquisas ligadas à história do cinema brasileiro.

Nelson Rodrigues e a censura

Magnífica 70 começou a ser veiculada, em sua primeira temporada, no dia 24 de maio de 2015 pela HBO Brasil. Já apresentou sete episódios, mas ainda não sabemos se haverá sequências, ou como acabará a trama delineada até o presente momento. Produção brasileira criada por Claudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis, é dirigida por Claudio Torres e Carolina Jabor, a partir de roteiro de Toni Marques e da consultoria de Alfredo Sternheim, antigo cineasta da Boca. Sua história é ambientada na década de 1970, plena Ditadura Militar (1964-1985).

Trata-se de uma série televisiva bastante cuidadosa com cenário e encenações, recuperando fielmente o contexto da década. Esmera-se nos figurinos de época; na inserção, ao longo da narrativa, de imagens de São Paulo do período; nos programas televisivos então emitidos; nos noticiários com pronunciamentos do governo militar; nos carros então na moda; além de outros elementos.

Em Vicente, um censor do Departamento de Censura Federal do Estado de São Paulo, interpretado por Marcos Winter, a série tem seu personagem principal. Vicente é casado com Isabel (Maria Luisa Mendonça), filha de um general que lhe encaminha para o cargo de censor. Há contenção nos modos de Isabel, em oposição aos de sua irmã, bastante provocadora, cuja morte é, até o momento, envolvida em mistério. A família do general, agora acrescida de Vicente, é apresentada em ambiente repressivo, com a insinuação de práticas incestuosas e rituais bizarros, como o do encontro familiar, para lembrar a filha falecida, no dia de sua morte.

Ao longo dos capítulos ficamos sabendo da mórbida fascinação de Vicente por sua cunhada, que ele lembra bastante abalado ao assistir ao filme *A Devassa da Estudante*,

pornochanchada que é submetida a sua avaliação. Embora, ao que tudo indica, o filme não tenha de fato existido, percebemos já nas poucas imagens apresentadas uma referência clara a outras produções do gênero, por meio de elementos de sua narrativa: o título apelativo; a presença abundante de sintetizadores na banda sonora; as personagens estereotipadas; o desempenho precário das atrizes e a história frouxa; o apelo a algum elemento minimamente transgressor à moral, nesse caso, a presença de freiras, que tem por intuito punir uma jovem estudante, exigindo seu desnudamento em público; o ambiente punitivo e encarcerador, nesse caso, uma escola.⁶

Ao avaliar o filme, ele o faz com as seguintes palavras:

Vicente: Dona Sueli, um filme perturbador... um amontoado vulgar de cenas de violência, sexo, lesbianismo, sadismo, sem contar as críticas óbvias ao regime.

Dona Sueli: Seu parecer...

Vicente: Eu acho que esse filme não deveria existir.

E lança o carimbo de veto sobre o roteiro impresso.

No ambiente profissional, a secretaria de censura, seu trabalho rigoroso, entendido como propenso à proibição de filmes, é elogiado por sua chefe, Dona Sueli, personagem que talvez tenha inspiração em famosa e irredutível censora, Solange Teixeira Hernandes, conhecida como Dona Solange, diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) a partir de 1981, e que de fato priorizava uma abordagem punitiva à produção cinematográfica, mesmo em meio ao processo de redemocratização em curso no período de sua atuação como diretora.

Contudo, ao sair de seu escritório, Vicente presencia conversa entre a atriz Dora (Simone Spoladore) e o produtor Manolo (Adriano Garib) de *A Devassa da Estudante*, em que ambos lamentam a perda do filme. Vicente aproxima-se, indicando como modificá-lo para que seja liberado. Daí para frente nasce sua carreira como roteirista e diretor, em que a paixão pelo “fazer” cinema se revela. Acaba apaixonado por Dora, figura que em sua interpretação no filme é sempre motivo para que cenas da história da cunhada sejam inseridas. Aliás, nesse meio tempo, como roteirista, Vicente escreve sua própria história e

⁶ Há uma clara referência aqui a filmes produzidos a partir da segunda metade de década de 1970 por Antonio Polo Galante, um dos produtores de destaque no ambiente da Boca, que apresentavam situações envolvendo mulheres encarceradas, violência física e uma ou no máximo duas locações. Encaixam-se nessa fase as produções *Internato das meninas virgens* (1977), *Presídio de mulheres violentadas* (1977), *Escola penal de meninas violentadas* (1977) entre outros títulos.

de sua sedutora cunhada, rascunhos lidos por Isabel, que resolve ausentar-se como revanche e para experimento de reeducação sexual.

A conexão entre *Magnífica 70* e o Arquivo Miroel Silveira pode ser vista em muitos traços que a série carrega, embora sua temporalidade seja outra, uma vez que ambientada na década de 1970. Época à parte, há grande afinidade no que tange a questões de sexualidade, sempre perseguidas pelos censores, e explícita inspiração do enredo, acima resumido, em Nelson Rodrigues e sua obra, bastante presente no Arquivo Miroel Silveira, que compreende justamente sua fase de maior produção. Na realidade, assistimos *Magnífica 70* como se esta fosse um *pot-pourri* das tragédias rodrigueanas. Entre Vicente, Dora, Isabel e Manolo, sem deixar de lado a figura da cunhada/irmã falecida, tece-se uma trama aos moldes já visitados por essas tragédias: incesto, traição, frigidez, impotência, culpa e, naturalmente, os interditos.

Mas a trama também se amarra em torno do dilema de um censor que não o é por vocação, a daqueles que se candidatavam a postos de censura, pois Vicente é intimado pelo sogro, por quem vive intimidado, e nomeado para o cargo.

Por tudo isso, escolhemos mostrar a presença de Nelson Rodrigues no Arquivo Miroel Silveira, sobretudo processos ligados às suas peças vetadas, porque eles ratificam nossa proposta de aproximação dos censores da série com os da vida real, por meio dos pareceres emitidos.

Entre 1941 e 1978, Nelson Rodrigues escreveu 17 peças de teatro. O Arquivo Miroel Silveira preserva 13 processos de censura relacionados a somente 11 dessas peças. Alguns deles estão listados a seguir:

DDP3136 *A mulher sem pecado*. Censura: 05/06/1951; Liberada, observados os cortes das folhas 21, 22 e 23. Os cortes correspondem a diálogo entre Olegário e Lídia em que o primeiro propõe que ela arrume um amante e não tenha uma vida presa a ele, um paralítico.

DDP3196 *Vestido de noiva*. Censura: 16/05/1958; sem restrições.

DDP3930 *Senhora dos afogados*. Censura: 13/03/1953 e 08/11/1957; em 1953 e 1957; Vetada.

DDP4469 *Perdoa-me por me traíres*. Censura: 10/08/1957 e 04/06/1959; Vetada sua representação em todo o Estado de São Paulo.

DDP4567 *Vinde ensaboar vossos pecados*. Censura: 18/03/1958; Imprópria para menores até 18 anos.

DDP4584 *A falecida*. Censura: 10/06/1958, 19/09/1960, 06/12/1965, 21/10/1966; Imprópria para menores até 18 anos.

DDP4906 *Boca de ouro*. Censura: 17/10/1960; Interditada a menores de 18 anos.

DDP5752 *Toda nudez será castigada*. Censura: 21/10/1965; Proibida para menores de 18 anos, respeitada a encenação apresentada em ensaio geral pelos requerentes.

Dentre essas peças, destacamos as que foram terminantemente vetadas à época: *Senhora dos afogados* e *Perdoa-me por me traíres*, com ênfase nos pareceres emitidos.

Senhora dos afogados, escrita em 1947, tem enredo que se desenvolve em apenas dois dias, a partir da noite do aniversário de casamento de Dona Eduarda e Misael Drummond, data em que faz 19 anos que uma prostituta foi assassinada em local próximo.

Moema, sua mãe Dona Eduarda e sua avó Dona Marianinha têm uma relação conflituosa, e Dona Eduarda lamenta a morte de suas duas filhas, Clara e Dorinha, afogadas no mar. O noivo de Moema se revela seu irmão, filho da prostituta assassinada (insinua-se que por seu pai), noivado tramado como vingança. Dona Eduarda sente-se atraída pelo noivo, no que é incentivada por Moema em sua trama de instigar o ódio entre o pai, a mãe e seu irmão, Paulo.

O ex noivo corta as mãos para não mais poder acariciar, Eduarda morre por saudade de suas mãos, Paulo o mata e caminha ao mar para se afogar, a avó morre porque Moema se esqueceu de alimentá-la e Moema fica com o pai que morre com a cabeça em seu colo.

Descontadas as mortes resultantes, há ecos dessa trama em *Magnífica 70*: Dora e a relação ambígua com seu irmão; Vicente e sua paixão/culpa em relação à cunhada, paixão que se desloca para Dora; Isabel, que trai Vicente depois de ler seu roteiro e descobrir sua ligação à sua irmã. Esta é motivo do ódio de Isabel, por sua conduta e por sua predominância junto ao pai, do qual só partem críticas a Isabel.

Submetida à censura no Rio, Nelson propôs ao ministro da Justiça, Adroaldo Mesquita, que uma “comissão de intelectuais” opinasse sobre a peça. O ministro acatou o pedido e deixou que Nelson escolhesse a comissão, composta por: Alceu Amoroso Lima, Olegário Mariano e Gilberto Freyre. A peça foi interditada por dois votos.

Otto Lara Resende, amigo íntimo de Nelson Rodrigues, empenhou-se em mediação que resultou na liberação da peça. Foi encenada pela primeira vez em 1954, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O público dividiu-se entre os que gritavam “gênio” e os que gritavam “tarado”. A eles se juntou Nelson, gritando do palco: “Burros! Burros!”.

Senhora dos afogados seria representada no TBC, que desistiu da encenação depois de algumas semanas de ensaio. O Arquivo Miroel Silveira conserva a razão dessa desistência: liberada pelo Ministro da Justiça foi, entretanto, vetada pela censura paulista.

No requerimento de censura da peça, encaminhado por Ary Prado Marcondes, pelo TBC, datado de 13 de maio de 1953, está registrado o parecer do censor A. Conde Scrosoppi. O registro mostra as justificativas do censor, enumerando-as com os seguintes itens: imoral, pois contém diálogos pesados entre os membros de uma família, quando se refere ao assassinato de uma prostituta, e desenvolve o quinto ato em um prostíbulo; violenta, pois os diálogos usam termos de baixa categoria, com assuntos que vão de assassinatos brutais a fratricídios, uxoricídio e incesto de forma bastante crua; desagregadora, pois ataca instituições consagradas, a moral e os costumes cristãos, com diálogos em que os membros de uma família se agriem o tempo todo; insana, pois os personagens apresentam nítidos distúrbios mentais, como atos e falas dificilmente palatáveis. Essa enumeração, bem pormenorizada, encontra eco nas palavras proferidas por Vicente em seu parecer sobre *A Devassa da Estudante*.

Em *Perdoa-me por me Traíres* há duas colegas, as amigas Nair e Glorinha, em uma casa de prostituição com clientela de alto escalão. A cafetina Madame Luba, auxiliada por Pola Negri e Nair, obrigam Glorinha a ir para o quarto com um deputado.

Na sequência, Nair pede à amiga que a acompanhe a um “fazedor de anjos”, pois está grávida. A operação se complica e Glorinha foge da clínica, o médico abandona Nair na casa do tio de Glorinha, a quem, antes de morrer, Nair conta os segredos de Glorinha.

Raul, o tio, conta para Glorinha a verdadeira história do suicídio de sua mãe e do posterior enlouquecimento de seu pai: Gilberto e Judite viviam bem, mas, em virtude de ciúme doentio, Gilberto é internado. Quando volta para casa, a família conta sobre a traição de sua mulher. Ele, no entanto, joga-se aos pés dela e pede perdão. Considera-se o culpado por ter sido traído. A família o interna novamente e Raul obriga Judite a envenenar-se, beijando-a no seu último momento.

Depois disso, Raul confessa um amor secreto pela sobrinha, confundindo-a com Judite, que sempre o rejeitou. Glorinha convence o tio a tomar veneno, para que morram juntos. O tio morre e ela liga para Madame Luba, marcando encontro com o deputado.

De novo sentimos o eco da trama enrodilhada em torno da sexualidade reprimida, das relações conflituosas, dos sentimentos exacerbados, o mesmo jogo entre Vicente, Isabel, Dora, Manolo e os personagens circundantes.

O processo censório de *Perdoa-me por me traíres* em 1957 teve muitas reviravoltas. A censura no Rio de Janeiro liberou a peça, mas determinou corte da cena do aborto. O diretor da peça, Léo Jusi, argumentou que a cena, na realidade, condenava o aborto, pois o médico seria um “gângster de profissão” (...) “chupando mixirica e cuspiendo os caroços na sala de operação”. O chefe da censura concordou, mediante apresentação de ensaio geral, assistido por três censores, para comprovação destes argumentos.

Na realidade, esses argumentos têm a mesma natureza daqueles criados por Vicente para liberar *A Devassa da Estudante*. Ao final, acrescentando uma cena de arrependimento, a peça se tornaria um manifesto contra toda nudez apresentada e todas as relações sexuais aludidas. Teria, até, um cunho educativo.

No dia da estreia, houve confrontos e a peça foi proibida já no dia seguinte. Wilson Leite Passos, vereador da UDN, empenhou-se por sua interdição e a Igreja Católica envolveu-se contra a peça em virtude da cena de aborto.

Tanto o diretor Léo Jusi quanto Nelson Rodrigues fizeram contato com clérigos, intelectuais e políticos, pedindo reconsideração do parecer. A peça acabou sendo liberada e lotou o municipal por dois meses.

Em São Paulo, a peça foi liberada, mas a liberação foi contestada por entidades civis, como a Liga das Senhoras Católicas, o sindicato de jornalistas e agremiações universitárias. Todas elas se bateram pela interdição da peça, resultando em sua proibição. Armou-se grande conflito que levou a consultas públicas e ao parecer de figuras importantes. Nesse balanço, a censura veta a peça, depois libera com cortes, torna a liberar e, por fim, interdita definitivamente a peça.

Interessa-nos, aqui, os pareceres dos censores, sempre tão aparentados ao de Vicente. O censor Raul Fernandes Cruz vetou a peça, justificando a ação com o artigo 188 do regimento policial do Estado de São Paulo, que proíbe as representações que possam induzir à prática de crimes, contenham ofensas à moral e aos bons costumes.

Solicitada uma revisão de parecer, o Doutor Francisco Luiz de Almeida Sales defendeu a liberdade de expressão, a cautela na censura, mas reconheceu que a peça aborda temas imorais e recomendou a proibição para menores de 21 anos, segundo ele, a forma mais legítima de censura.

Em parecer conjunto, do Doutor Nelson da Veiga e do professor Hilário Veiga de Carvalho, houve manutenção do veto, sob argumento de que a peça nada tem de artística,

além de trazer linguagem de baixo calão, situações de visão pervertida da vida carioca, cenas ignóbeis e investidas contra valores sociais indiscutíveis.

A Cruzada das Senhoras Católicas de Santos e a Liga das Senhoras Católicas, da capital do Estado, manifestaram-se com um abaixo assinado com cerca de 110 páginas, ressaltando o caráter “altamente indecoroso e destrutivo, ofendendo frontalmente a dignidade do nosso povo”.

Em 1959, houve novo requerimento pela encenação da peça e o Governador Carlos Alberto A. de Carvalho Pinto manteve a decisão do seu antecessor, pois “nenhum fato novo veio a modificar a situação que envolve a peça”. Considerou que tal proibição não fere a liberdade de expressão uma vez que cabe ao “poder público zelar pela moral pública”.

Por fim, é importante observar que, para além das referências à conduta da censura contra as peças de Nelson Rodrigues, o caso de *A Devassa da Estudante* remete ao de outras pornochanchadas ou filmes de teor erótico que sofreram graves sanções durante a Ditadura Militar. Caso, por exemplo, da comédia erótica *Os mansos*, dirigida por Pedro Carlos Róvai, que teve em um primeiro exame da Censura, em fevereiro de 1973, quase cinquenta cortes de imagem e som, reduzidos após um longo processo de negociações (SIMÕES, 1999). Ou de *O anjo devasso*, dirigido por Alfredo Sternheim na Boca do Lixo, que teve que ter o título alterado para *O anjo loiro*, para depois sofrer oito cortes e ser restrito para menores de 18 anos. Quatro semanas e meia depois, o filme foi retirado de cartaz porque as cópias não respeitavam os cortes impostos, segundo a polícia federal. Outro exemplo é o de *Os garotos virgens de Ipanema*, comédia erótica dirigida por Osvaldo de Oliveira e produzida por Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios na Boca do Lixo, e que foi vetada na íntegra de 1973 a 1979, mesmo com a série de negociações efetuadas pelos produtores.

A Boca do Lixo recontada

Se há referências suficientes à atuação da censura e seu *modus operandi* sobre filmes, peças de teatro e demais produções simbólicas colocadas sob seu crivo, *Magnífica 70* também recorre a uma série de elementos em seu enredo que configuravam, de fato, particularidades da Boca do Lixo e seu modo de produção.

O primeiro que podemos observar é a origem humilde e alheia ao mundo do cinema de produtores, diretores, atores e investidores que circulavam por seu universo. Como

destaca Abreu (2006), boa parte do orçamento dos filmes era paga pelos exibidores, que precisavam cumprir uma determinada quantidade de dias anual de exibição de filmes nacionais, ou por empresários de ramos diversos: comerciantes, fazendeiros, pequenos industriais, donos de postos de gasolina e de pequenos bares.

Da parte de produtores e diretores, não raro encontravam-se também aqueles que vinham de outras profissões, ou de funções bastante humildes dentro da cadeia produtiva audiovisual. Diretores como Ozualdo Candeias (*A Margem*, 1967; *Caçada Sangrenta*, 1974), que trabalhou como fazendeiro e motorista de caminhão, e produtores como Antonio Polo Galante, que chegou a exercer as funções de faxineiro, eletricista e auxiliar de câmera no estúdio paulista Maristela, são exemplos dessa tendência recorrente no universo da Boca.

Aspirantes a atrizes ou técnicos vindos de outras áreas, como da televisão, também eram comuns. Todos eles frequentavam um dos pontos centrais da Boca do Lixo: o bar Soberano, “mistura de restaurante, escritório, agência de empregos” (ABREU, 2006, p. 27), frequentado, também e desde 1967-1968, por estudantes, cinéfilos, cineclubistas, jornalistas, e outros interessados na sétima arte. Havia ainda aqueles que, como mão de obra barata, formavam-se técnicos da noite para o dia. Esse clima de improvisação pode ser atestado por Marcos Rey, escritor, roteirista e frequentador da Boca: “(...) Muito forasteiro entrou no Soberano para comprar cigarro e acabou faturando um cachê numa ponta. Bastava dobrar a esquina da Boca para ter *physique du rôle...*” (SIMÕES, 1981, p. 25).

Todos esses elementos encontram reverberações em *Magnífica 70*. O clima boêmio é frequente, e o bar *Imperador*, referência clara ao Soberano, é um dos espaços onde é possível encontrar Dora e, sobretudo, Manolo. Este último, aliás, começou a trabalhar com cinema por acaso, a convite do dono da produtora Magnífica, Larsen. Antes, havia sido caminhoneiro, e se envolvido com um traficante na fronteira entre o Brasil e o Paraguai.

Dora, da mesma forma, estava habituada a outro ramo de atividades: aplicava golpes, juntamente com seu irmão, contra homens casados que a seduziam, adormecendo-os com um sonífero e fotografando-os despidos. Foi justamente para aplicar um golpe que ela começara a trabalhar com Manolo: seu plano era conseguir roubar uma grande quantidade de dinheiro do produtor, para saldar uma dívida que seu irmão havia adquirido na prisão.

O mesmo, por fim, pode ser dito de Vicente, censor que, por ter apontado mudanças suficientes para liberar *A Devassa da Estudante* na censura, havia sido quase que intimado

por Manolo a roteirizar e, posteriormente, dirigir outra produção. Absorvido pelo universo do cinema, Vicente passa a atuar na fronteira entre a censura e a sétima arte, entre o papel de disciplinar o discurso cinematográfico e, ao mesmo tempo, cria-lo. Há aqui uma certa ingenuidade de Manolo, que desconhece o passado de Vicente e o contrata simplesmente por ter visto nele uma vantagem a curto prazo. Algo que reverbera no dia a dia da Boca, como atesta João Callegaro, um dos frequentadores da região e diretor de *O Pornógrafo* (1970): “se a sua ideia fosse minimamente comercial, você conseguia um apoio de produção. Os custos eram baixos e os produtores, picaretas e ingênuos. Se vislumbrassem uma pequena possibilidade de lucro, investiam. Pouco, mas investiam.” (STERNHEIM, 2005, p. 29).

Eram comuns, ainda na Boca, filmes de orçamento muito reduzido, rotação rápida e alto retorno de investimento. Sternheim (2005) destaca o caso de Antonio Polo Galante:

Os filmes tinham que ser feitos em prazos curtos e com pouco negativo, que era o item mais caro de uma produção. Para se ter uma ideia, um dos filmes foi rodado com 18 latas grandes (300 m), em apenas três semanas. A edição final precisava ter, no mínimo, 8 latas. Ou seja, na média, uma cena só podia ser repetida duas vezes e meia (STERNHEIM, 2005, p. 26)

Galante chegou a produzir 23 filmes entre 1976 e 1982, com o ápice de sete a oito filmes em 1978-1979, uma média muito alta para a produção brasileira (ABREU, 2006, p. 195). Outro caso, citado por Abreu (2006, p. 95), é a respeito do filme *Bandido, a fúria do sexo* (1978), de David Cardoso: o roteiro foi escrito em 8 dias, o filme rodado em 13.

Todos esses elementos eram frequentemente impostos pelo produtor, que na Boca tinha um papel central dentro da cadeia produtiva audiovisual. Era o produtor que convencia exibidores a investirem em um determinado filme, por vezes fornecendo-lhes somente seu argumento ou título. Era o produtor também que reunia os técnicos, diretores e atrizes, viabilizando assim a realização do longa-metragem. Emergiam desse quadro possíveis conflitos entre direção e produção: a liberdade criativa do diretor e a criação de uma história só conseguiriam o consentimento de um produtor caso fossem baratas e tivessem alguma perspectiva de público.

Há reverberações de todos esses elementos em *Magnífica 70*, sobretudo na relação entre Vicente, Manolo e Larsen. Se Vicente, absorvido por seus dramas pessoais rodrigueanos, escreve o roteiro de um filme baseado em sua história pessoal e sem considerar os custos envolvidos na produção, ao relatar sua história para os produtores logo recebe sanções que limitam o seu trabalho, como pode ser vislumbrado no seguinte diálogo:

Vicente: Essa história é de um rei. Que tinha duas filhas.
Manolo: Pode parar. A gente não tem dinheiro pra fazer história de rei. Caro demais.
Vicente: Você não escutou nada ainda...
Manolo: Se tem rei, não tem filme.
Vicente: Tá bom, isso não é importante. O importante é a relação entre as personagens. Pode ser qualquer figura de pai, muito poderosa.
Larsen: Um general.
Vicente: Um general não, pelo amor de Deus.
Manolo: Por que não?
Vicente: Porque pode dar problema na censura.
Manolo: Então pode ser um fazendeiro, muito rico.
Larsen: Um milionário, um milionário carioca.
Manolo: Por que carioca?
Larsen: Por que o Rosaldo tem um apartamento no Rio, a locação fica de graça. E é bom, tem uma cena do Cristo, Pão de Açúcar, praia.

Fica claro que a viabilização da história de Vicente está condicionada a uma série de exigências da produção, todas repercutidas no custo final do filme. Adaptações são feitas, sempre tendo em vista critérios pragmáticos – a disponibilização de locações baratas, a quantidade de figurantes, o custo de cenografia, equipe e figurino. Como acontecia em outros filmes da Boca, utilizava-se somente uma locação, geralmente um imóvel pertencente ao produtor ou investidor, para rodar todo o filme e economizar mais no orçamento.

É também notório o fato de que a preocupação com a censura fazia parte desses critérios pragmáticos: certas histórias, abordagens ou personagens eram evitados, com o receio de que o filme sofresse cortes ou fosse vetado, ainda que os critérios da censura fossem imprecisos e mudassem de acordo com a conjuntura política. Um de nossos estudos (LAMAS, 2013) evidencia justamente como a presença de certos elementos nas narrativas das pornochanchadas deriva de uma atitude de autocensura entranhada, capaz de acrescentar ao enredo personagens de distúrbios psicológicos para justificar atitudes consideradas desviantes; expor os corpos dos atores e atrizes em enquadramentos e espaços sancionados; introduzir finais que respeitam a instituição familiar; introduzir personagens desviantes que, após uma participação pontual, deixam subitamente o enredo.⁷

Transcrevemos apenas um dos momentos, ao longo da série, em que as negociações envolvem alguém preocupado com a história e outra pessoa, preocupada com os custos. Essa negociação em específico avança, até que chega ao seguinte ponto:

⁷ Como acontecem nos filmes *Amadas e Violentadas* (1975), *Mulher Objeto* (1981) e outros.

Larsen: “Minha Cunhada é de Morte”.

Vicente: Como é que é?

Larsen: O título do filme! O filme vai se chamar assim: “Minha Cunhada é de Morte”!

Vicente: Não Larsen, o filme já tem título. Chama-se “A Culpa”

Manolo: “A Culpa”? Esse título é uma bosta!

Vicente: Mas não pode chamar “Minha Cunhada é de Morte”.

Manolo: Por que não?

Vicente: Porque isso é uma piada. E o filme é um drama.

Larsen: Isso depende da direção, eu mesmo achei o filme muito engraçado.

Manolo: Rapaz, quem escolhe o título do filme não é o roteirista, é o produtor.

De fato, os títulos dos filmes na Boca do Lixo eram considerados fundamentais para o sucesso de público da produção, e escolhidos frequentemente a dedo pelos produtores. Era comum, inclusive, que o título pouca relação tivesse com o enredo: o importante era atrair público ávido em ver mulheres expondo seus corpos para a câmera.

Outro elemento que, por fim, merece nossa consideração, é a ameaça sempre constante do desemprego, tanto de Larsen para com Manolo como de Manolo para com Dora e o resto da equipe. Em diversos momentos ao longo do enredo, *Minha Cunhada é de Morte* quase deixou de ser realizado por problemas diversos. Com o fim do filme, todos ficariam desempregados, acontecendo algo que remete ao depoimento dado por João Silvério Trevisan, diretor do filme *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970) na Boca:

João Silvério Trevisan: (...) os técnicos, por exemplo, ficavam girando em torno dos possíveis projetos para obter trabalho. Eram quase todos desempregados, permanentemente desempregados. Eles só tinham um emprego quando aparecia um filme. Terminava esse filme, eles ficavam ali, na boca, na “butuca”, vendo qual o próximo projeto em que eles poderiam se enquadrar. (LAMAS, 2013, p. 56)

Conclusões

Da comparação que efetuamos, *Magnífica 70* sai engrandecida, pelo parentesco do enredo com as questões sempre visitadas por Nelson Rodrigues, mas, sobretudo por sua fidelidade aos pareceres dos censores ao longo dos anos do Arquivo Miroel Silveira e dos anos de chumbo que atravessamos.

Por outro lado, ela sai enaltecida, também, por colocar a censura moral, que pontificou esses pareceres e a avaliação das pornochanchadas, em sua devida dimensão histórica.

Ouve-se, de maneira muito recorrente, que o Brasil é um país sem memória. Certamente essa afirmação se aplica tanto à censura como à Boca do Lixo. Ao longo dos anos 1980, sobretudo com a chegada dos filmes de sexo explícito, a Boca foi se esvaziando. Suas ruas foram adaptadas ao comércio de eletrônicos. Grande parte de seus produtores, diretores e atores abandonou as atividades cinematográficas. Dos anos de agitação e discussões no bar Soberano, sobraram apenas as ruas desertas e o silêncio. E junto com a Boca do Lixo, esquecida pelos críticos, pela academia e pelo público, as pornochanchadas também foram relegadas ao esquecimento.

Entretanto, alguns autores, como Abreu (2006), Cánepa (2009), Trunk (2014) e Santana (2014) começaram a retomá-las, sob outro viés, menos pejorativo e estigmatizado. Alguns documentários já foram realizados também nesse sentido, como *O Galante Rei da Boca*, de Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo; *Boca do Lixo: A Bollywood Tropical*, apresentado em partes pelo Canal Brasil em 2011; e a mistura de documentário e ficção *Rua do Triunfo – O Filme* (2015), de Mário Vaz Filho.

Uma peça de teatro, *Cine Camaleão – A Boca do Lixo*, estreou em setembro de 2011 e finalizou sua temporada em abril de 2012, encenada na sede da Cia. Pessoal do Faroeste⁸. Um longa-metragem em episódios, intitulado *Memórias da Boca*, foi rodado em 2013 e estava na etapa de finalização em fevereiro de 2014, contando com a direção de sete cineastas remanescentes da Boca⁹. Algumas mostras com os filmes do período, como *A boca do Boca – A produção de A. P. Galante*, no MIS, e palestras e cursos voltados ao tema, como *O cinema da Boca do Lixo: a estética e as temáticas* (2014), no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, também retomaram a cinematografia da Boca. Não menos significativa foi a criação do movimento *Rua do Triunfo, A Volta*, que pretende renovar a região e tombá-la como patrimônio histórico, contando até com o apoio de personalidades do cinema, como Pedro Almodóvar¹⁰.

Temos a impressão de que *Magnífica 70* coroa esses movimentos de retorno à Boca, uma vez que, como verificado ao longo deste artigo, na série televisiva a Boca do Lixo não é exatamente o tema central, mas cenário de histórias diversas, personagens envoltos em um caldo rodrigueano de transgressão e culpa. Que nossa Bollywood Tropical não precise ser

⁸ Dados disponíveis em < <http://vejasp.abril.com.br/teatro/cine-camaleao-a-boca-do-lixo>>. Acesso em 10 abr. 2012.

⁹ Informação disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1412269-remanescentes-da-boca-do-lixo-se-reunem-para-realizar-filme.shtml>. Acesso em 10 jul. 2015.

¹⁰ Disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/10/15/almodovar-envia-foto-de-apoio-a-grupo-de-renovacao-de-rua-da-boca-do-lixo.htm>. Acesso em 10 jul. 2015.

mais tema central de uma série deste porte nos parece indicativo de que sua circulação na esfera pública alcançou outro grau de concretude e permanência.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós**, v. 12, n.1, jan./abr. 2009.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em Cena** - o teatro e a censura no Brasil, a partir do Arquivo Miroel Silveira. São Paulo, Edusp & Imprensa Oficial, 2005.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo, Annablume, 2008.

GOMES, Mayra Rodrigues. **A dimensão política da censura moral**, co-autora Eliza Bacheга Casadei, Revista Verso e Reverso, Revista de Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos, Unisinos. Localização: <<http://www.versoereverso.unisinos.br>>. Ano XXIV, número 56, edição 2, artigo 1, agosto de 2010.

GOMES, Mayra Rodrigues et alli. **Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral**. São José do Rio Preto, FAPESP/Bluecom, 2008.

LAMAS, Caio Túlio Padula. **Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SANTANA, Gelson. **O prazer trivial: gênero, cultura midiática e pornochanchada**. São Paulo: Ed. a lápis, 2014.

SIMÕES, Inimá. **O imaginário da boca**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentações Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

_____. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura- Fundação Padre Anchieta, 2005.

TRUNK, Matheus. **Dossiê boca: personagens e histórias do cinema paulista**. São Paulo: Giostri, 2014.