

O MECANISMO DE DIFUSÃO IDEOLÓGICA

Igor Ferreira Fontes²⁰⁷

Resumo: Este artigo se propõe a explicar como José Padilha, através da aparência de um produto audiovisual de entretenimento, cria a série *O mecanismo* para atender a propósitos político-ideológicos. A partir do modelo de propaganda elaborado por Edward Herman e Noam Chomsky em *Manufacturing consent*, buscaremos explicar como a série de Padilha, que se vende como uma descrição da Operação Lava Jato, realiza a construção de uma narrativa em consonância com a ideologia propagada pela elite sobre este mesmo evento. A série, portanto, trata-se de uma tentativa de reconstruir a realidade, reescrevendo-a para adequá-la à visão que a elite deseja legitimar.

Palavras-chave: O mecanismo; política; propaganda; ideologia.

Abstract: This paper proposes to explain how José Padilha, through the appearance of an audiovisual product of entertainment, creates the series *The mechanism* to meet political-ideological purposes. We will seek to explain, from the propaganda model elaborated by Edward Herman and Noam Chomsky in *Manufacturing consent*, how the TV Show of Padilha, which is sold as a description of the Operation Car Wash, performs the construction of a narrative in line with the ideology propagated by the elite on this same event. The TV Show, therefore, is an attempt to rebuild reality, rewriting it to suit the vision that the elite wants to legitimize.

Key words: The mechanism; politics; propaganda; ideology.

Introdução

Não é novidade o poder que a arte tem para a construção da opinião pública. Tanto é verdade que a série *O mecanismo*, criada por José Padilha, provocou uma grande polêmica no âmbito social, dividindo ainda mais a população nos famosos rótulos “coxinhas” e “petralhas”. A repercussão dessa série se dá, principalmente, pela manipulação das informações dadas pelo diretor como “ficcionalis”. Toda essa manipulação vai de mudança de datas de determinados eventos até atribuição de frases a personagens de posições opostas no

207 Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe.

espectro político. Este artigo se propõe, portanto, a apresentar como Padilha reconstrói a realidade em sua série a fim de conduzir a opinião pública.

Para tal feito, começaremos abordando o modelo de propaganda apresentado por Edward Herman e Noam Chomsky no livro *Manufacturing consent*. Tal modelo de propaganda serviria ao propósito de selecionar quais notícias seriam retratadas, ou não, na mídia de massa, além de determinar o modo através do qual tais notícias seriam exibidas. Este modelo cumpre o propósito de garantir que a mídia exibirá aquilo que interessa à elite, detentora tanto dos veículos de informação quanto das empresas que investiriam na mídia de massa e permitiriam seu sustento; a elite é, portanto, a detentora do capital necessário para a sobrevivência da mídia, dado que esta dificilmente sobreviveria caso não recebesse dinheiro advindo da publicidade e dependesse apenas da venda de seus volumes.

A mídia de massa não se restringe a jornais e revistas impressos, mas engloba também a televisão, rádio, cinema e produções audiovisuais (como séries, minisséries e novelas, por exemplo) e outros tipos de produções desenvolvidas para serem propagadas entre as massas. Por consequência, os interesses da elite não controlam apenas jornais e revistas, mas toda a indústria de produção de massa. Isso significa que, assim como a mídia impressa representa os interesses de determinado grupo social e difunde a ideologia desta, também filmes e séries estão submetidos ao mesmo mecanismo de controle.

E tal é o caso da série *O mecanismo*. Travestida sob a forma de uma ficção, de produto de entretenimento, a série não passa de uma nova forma de se fazer propaganda política, na qual se difundem os interesses e a ideologia da elite. Com o propósito de reescrever a história para reconstruir a realidade, a série se aproveita da narrativa até então amplamente propagada pela mídia para tentar fortalecer a crença nesta narrativa. Apropriando-se de um discurso autoritário e antipolítico, Padilha tenta convencer o espectador de que a solução para os problemas da política está fora dela, em instituições repressivas e em personagens que supostamente estejam o mais distante possível da política.

O modelo de propaganda

Segundo Herman e Chomsky (1988, p.1), a mídia de massa (*mass media*) é um sistema para comunicar mensagens e símbolos ao público em geral, possuindo como função divertir, entreter e informar, além de inculcar nos indivíduos os valores, crenças e códigos de comportamento que os integrarão às estruturas institucionais da sociedade; para a realização de tal função, a mídia deve adotar um modelo de propaganda sistemática. Este modelo possui

como foco a disparidade entre riqueza e poder, além dos vários níveis de efeitos destes nos interesses e escolhas da mídia de massa; tal modelo traçaria as rotas pelas quais dinheiro e poder seriam capazes de filtrar as notícias apropriadas a serem impressas, marginalizar as opiniões discordantes e permitir que governos e os interesses privados dominantes propaguem suas mensagens entre o público. A mídia atende, portanto, aos interesses da elite dominante.

As notícias apropriadas a serem transmitidas devem passar por cinco filtros, por meio dos quais a mídia pode fixar as premissas do discurso e da interpretação, publicando apenas o que restar após esta filtragem (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.2). Através do controle das premissas do discurso – e aqui inclui-se também a exclusão das opiniões divergentes do debate midiático –, a mídia determina como o debate acerca do evento ocorrerá, e se torna hábil para conduzir a interpretação que se fará deste evento.

O primeiro filtro consiste no tamanho, relacionado às riquezas e lucros das grandes companhias, e nas vantagens da orientação dos termos da mídia de massas dominante. Herman e Chomsky (1988, p.3) observam que na metade do século XIX houve um aumento nos custos de produção dos jornais, o que os obrigou a buscarem outras formas de obter receita além da mera venda de exemplares; desse modo, os jornais se viram necessitados a venderem anúncios: uma empresa pagaria uma certa quantia a um jornal, para que este divulgasse determinado produto, e o jornal por sua vez teria outra fonte de renda que o possibilitasse a continuar existindo. Os anúncios nos jornais, portanto, permitiriam às empresas aumentar o alcance de seus produtos, e juntamente a isso também suas vendas, ao passo que os jornais deixariam de depender exclusivamente das vendas de seus exemplares e teriam outra fonte de renda.

Mas além dos anúncios, Herman e Chomsky (1988, p.10) também observam que as companhias midiáticas possuem relações com bancos: estes forneceriam linhas de crédito e empréstimos e ajudariam aquelas em questões financeiras (por exemplo em aquisições e acordos). Os bancos e investidores, por sua vez – e especialmente se possuírem fatias do veículo de comunicação –, poderiam garantir que suas vozes seriam ouvidas pelos editores, além de suas ações terem o potencial para afetar o bem-estar da companhia. Ademais, caso estes investidores não se sentissem satisfeitos com as decisões tomadas pelo veículo midiático, poderiam, por exemplo, reduzir o valor deste no mercado de ações. Disso resulta que “as empresas de mídia dominante são um negócio muito grande; elas são controladas por pessoas muito ricas ou por gestores que estão sujeitos a restrições acentuadas por proprietários

e outras forças orientadas para o mercado”²⁰⁸ (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.14, tradução nossa), e seus interesses estão, portanto de acordo com os daqueles que financiam as companhias midiáticas.

O segundo filtro consiste na publicidade como a fonte primária de renda da mídia de massa. Com a popularização da mídia de massa, o alcance de um veículo de informação tornou-se maior: se antes a circulação era regional, instrumentos como o rádio e a televisão, por exemplo, permitiram que se obtivesse um alcance nacional ou até internacional. Uma notícia, portanto, não se limitaria ao local em que ocorreu, mas poderia repercutir por todo o país; o jornalista que escrevia uma coluna em um jornal impresso de circulação apenas regional poderia dar sua opinião em cadeia nacional. O mesmo ocorreria com a propaganda: o anúncio de um produto não mais se restringiria ao escopo regional, mas poderia ser anunciado para todo o país. Com um comercial para o rádio ou a televisão, uma empresa poderia fazer seu produto ser vendido em âmbito nacional, obtendo maiores lucros: a difusão da mídia de massa atrairia as empresas a investirem mais em publicidade.

O aumento da propaganda permitiu que os jornais que vendessem anúncios se tornassem mais baratos, de modo que um sistema baseado na venda de anúncios tende a determinar a existência das companhias de mídia, marginalizando ou até eliminando veículos que dependem exclusivamente de suas vendas. Disso resulta que são as escolhas dos investidores (*advertisers*) que influenciam a prosperidade e sobrevivência da mídia; e tais decisões são tomadas com base nos princípios e ideologias próprios: os investidores encaminharão o dinheiro para aqueles veículos que compartilham de suas posições, discriminando os veículos de mídia de posições contrárias – ou de posições consideradas inimigas. Ademais, por vezes até a escolha de qual programa será patrocinado é feita com base nesses princípios e, salvo raras exceções, esses princípios são conservadores (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.14). Assim, para que um programa ou veículo de mídia receba dinheiro de anúncios – e evite se tornar caro e marginalizado –, ele necessita estar em conformidade com a ideologia da elite, daqueles que possuem o dinheiro a ser investido nas propagandas e garanta a sobrevivência da mídia.

O terceiro filtro é o da mídia usando informação fornecida por governos, empresas e “especialistas” criados e aprovados pelas fontes primárias de renda e pelos agentes do poder. Herman e Chomsky (1988, p.18) observam que constantemente a mídia busca fontes que

208 “The dominant media firms are quite large businesses; they are controlled by very wealthy people or by managers who are subject to sharp constraints by owners and other market-profit-oriented forces” (HERMAN; CHOMSKY, 1988, P.14).

possam dar credibilidade ao que se tenta reportar, e uma das principais fontes é o governo: dado que há uma expectativa de que a mídia seja objetiva ao dar as notícias, o uso de fontes oficiais poderá dar a imagem de objetividade, ao mesmo tempo em que protege a mídia de possíveis críticas – dado que foram usadas fontes do próprio governo – e também reduz os custos para a notícia, pois os oficiais simultaneamente possuem e dão fatos e são considerados fontes com credibilidade. Ao se consultar fontes oficiais, portanto, não há a necessidade de buscar outra fonte para confirmar ou legitimar o fato: basta atribuir a notícia ao governo, e se houver algum erro nesta, a culpa será encaminhada ao governo, não ao veículo de mídia.

Porém as fontes oficiais não são as únicas usadas pela mídia, dado que a mídia de massa também produz seus próprios especialistas:

John Barron e Claire Sterling são nomes familiares como autoridades sobre a KGB e terrorismo porque o Reader's Digest financiou, publicou e divulgou seu trabalho; o desertor soviético Arkady Shevchenko se tornou um especialista em armas e inteligência soviéticas porque a Time, a ABC-TV e o New York Times escolheram apresentá-lo (apesar de suas credenciais manchadas). Ao dar uma grande exposição a esses fornecedores da visão preferida, os meios de comunicação conferem status e os tornam candidatos óbvios à opinião e análise (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.24, tradução nossa)²⁰⁹.

Quando houve o atentado ao papa João Paulo II, a mídia de imediato propagou a hipótese formulada por Barron e Sterling mesmo diante de incoerências, fragilidades e refutações²¹⁰. A única hipótese presente na mídia era a deles, sem que sequer fosse permitida uma hipótese alternativa, ou mesmo um debate com alguém que não aceitasse a hipótese deles. Só havia espaço na mídia para uma versão da narrativa: a de Barron e Sterling.

O quarto filtro é o uso da crítica (*flak*) como um meio de disciplinar a mídia. O termo crítica, neste caso, deve ser tomado como uma resposta negativa a algo dito pela mídia. São várias as formas de criticá-la; de cartas a discursos em Congressos ou até ações punitivas; mas se ocorrida em larga escala, ou feita por indivíduos com consideráveis recursos, a crítica pode se tornar prejudicial ao veículo de mídia. Diversas instituições foram criadas pelos grupos corporativos para fiscalizar a mídia e assegurar que ela siga a agenda destes, de modo que se a mídia desobedecesse seria retaliada com críticas financiadas por grupos poderosos, capazes de lhe gerar prejuízos (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.26).

209 “John Barron and Claire Sterling are household names as authorities on the KGB and terrorism because the Reader's Digest has funded, published, and publicized their work; the Soviet defector Arkady Shevchenko became an expert on Soviet arms and intelligence because Time, ABC-TV and the New York Times chose to feature him (despite his badly tarnished credentials). By giving these purveyors of the preferred view a great deal of exposure, the media confer status and make them the obvious candidates for opinion and analysis” (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.24).

210 Não é nosso propósito aqui entrar em detalhes sobre a cobertura midiática do atentado ao papa. Para uma análise detalhada do caso, ver o capítulo 4 de HERMAN; CHOMSKY, 1988.

Por fim, o quinto filtro é a adoção do anticomunismo como uma religião nacional e mecanismo de controle: o comunismo deve ser retratado como o mal supremo, que está sempre caçando a propriedade privada dos indivíduos. Herman e Chomsky (1988, p.29) mencionam que a ideologia do anticomunismo ajuda a mobilizar a população em torno de um inimigo que deve ser combatido; ademais, o fato de o conceito do comunismo não ser claro (*the concept is fuzzy*) permite que ele seja usado contra qualquer pessoa que ameace os interesses da propriedade privada ou simpatize com os Estados ou o radicalismo comunista. A adoção do anticomunismo também serviria para fragmentar a esquerda e os movimentos trabalhistas, de forma a cumprir o papel de um mecanismo de controle político. Outra consequência que os autores apontam sobre a religião do anticomunismo é a aceitação do fascismo: dado que o comunismo seria o mal supremo a ser combatido, sendo seu triunfo o pior resultado que se pode imaginar, o fascismo passa a ser visto como um mal menor, algo aceito e justificado em detrimento do combate ao comunismo. Esse filtro reduz o mundo, portanto, ao embate entre comunistas e anticomunistas: tudo o que for feito pelo “lado correto” – que na mídia deve-se entender como os anticomunistas – torna-se justificado caso se trate de impedir a vitória do comunismo.

Tomemos como exemplo a guerra do Vietnã. Os diversos correspondentes jornalísticos enviados ao país noticiavam a guerra conforme a percepção dos militares estadunidenses ou através de notícias obtidas em coletivas de imprensa. Nos casos envolvendo as atrocidades cometidas pelo exército estadunidense, os repórteres sequer as concebiam como atrocidades, tal como fariam se exatamente os mesmos atos fossem praticados por outros e os Estados Unidos fossem a vítima. Não havia limites para os terrores cometidos pelos vietcongues sobre os soldados americanos; mas as vítimas dos soldados americanos eram categorizadas como meros acidentes indesejados da guerra, efeitos colaterais da tentativa dos Estados Unidos em ajudar o Vietnã do Sul a se salvar da “ameaça comunista” do Vietnã do Norte. A mídia estava de tal modo alinhada com a guerra que raramente exibia as evidências de abuso de violência cometido pelos Estados Unidos – e, quando eventualmente as reportava, era de modo a usar como ilustração das dificuldades enfrentadas pelos estadunidenses em defender sua “nobre causa” (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.193).

A cobertura midiática da guerra do Vietnã reduziu a questão ao combate ao comunismo: os supostos grandes vilões, a serviço do mal supremo, realizadores de incontáveis crueldades e barbaridades – os vietcongues, a URSS, os comunistas – contra os supostos defensores da democracia, da liberdade, os que, em defesa destes valores, encaravam

a “barbárie comunista” – os militares estadunidenses. Em nome do combate ao comunismo, da tentativa de “salvar” o Vietnã do Sul da ameaça comunista, as ações dos Estados Unidos, mesmo que idênticas às dos vietcongues, estariam justificadas e muitas vezes sequer eram vistas como atrocidades. O que os Estados Unidos faziam era retratado como algo necessário para a defesa do bem.

Quando houve a ofensiva comunista Tet e os jornalistas estadunidenses foram obrigados a deixarem o hotel em que estavam, eles se depararam em um cenário cercado por cadáveres, no meio de uma luta extremamente sangrenta²¹¹ (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.201). A ofensiva Tet fez com que os jornalistas se deparassem com as atrocidades da guerra do Vietnã, e por um breve momento os jornais mostraram essas imagens. O horror que os jornalistas tiveram e o impacto das imagens conseguiu fazer com que naquele momento tanto militares quanto a elite não conseguisse controlar a narrativa. Mas apenas naquele momento, porque imediatamente após esse instante as notícias da guerra se voltaram para as mesas de negociação em Paris.

A partir de então iniciou-se um processo de reconstrução da realidade. Os soldados estadunidenses eram retratados como bravos soldados que estavam defendendo o Vietnã e a democracia do terror comunista, enquanto os vietcongues eram retratados como selvagens, brutais, sanguinários. As vítimas civis dos soldados americanos passaram a ser ignoradas; quando ocorria de serem retratadas, o eram como consequências do “trabalho que deveria ser feito”, infelizes baixas inevitáveis de guerra, provocadas pela “ameaça comunista” (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.203).

Outro recurso utilizado foi o enfoque nos traumas e sofrimento dos soldados estadunidenses (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.242). Passou-se a exibir os soldados em guerra, atormentados com o que ocorria no Vietnã e com as barbaridades que viam os vietcongues fazendo; o medo que os assombrava de serem capturados pelos inimigos e passarem pelas inimagináveis torturas que tais selvagens poderiam cometer. Ao retornarem aos Estados Unidos, os soldados eram retratados repletos de traumas psicológicos, membros

211 Importante mencionar que até então a guerra do Vietnã chegara a ser vendida como uma “guerra limpa”, isto é, sem grande carnificina, até certo ponto honesta, de “bonzinhos” contra os “vilões”: “television typically presented events in terms of “a kind of morality play,... a dramatic contrast between good, represented by the American peace offensive [in 1966], and evil, represented by Hanoi”. Reporting was relatively bloodless, focusing on the success of “the ‘good guys’: American boys in action,” regularly depicted as “brave men,” “the greatest men in the world,” “heroes,” exuding competence, humanity, and high morale as they fight against “Communist aggression” in the “battle for democracy,” and “win hearts and minds” by caring for sick and injured civilians after a village “was burned and blasted to death” – properly, because ammunition had been found there, which “was enough proof of its being used by the Vietcong” (Greg Harris, BC-TV, Oct. 27, 1967)” (HERMAN; CHOMSKY, 1988, p.203).

amputados, dificuldades em se readaptarem à vida fora da guerra. Mas não se mostravam as vítimas dos soldados estadunidenses, nem as barbaridades por eles cometidas – ou do mesmo modo que mostravam as dos vietcongues. Nesses programas de televisão, reportagens, documentários, filmes etc., as únicas vítimas eram os soldados americanos, por vezes atormentados com o que “precisavam fazer” para impedir a “ameaça comunista” no Vietnã.

Esse processo de reescrever a guerra do Vietnã atendia aos interesses da elite de difundir sua ideologia. Através da redução do conflito a “comunistas *versus* anticomunistas” criava-se uma falsa dicotomia a respeito do espectro político; por meio da representação do comunismo como o mal supremo a ser combatido, as ações do exército estadunidense se tornavam não apenas “justificadas”, mas isso permitia a união da população – ou ao menos de parte significativa dela – em torno de um inimigo maior que necessitava ser combatido e derrotado, caso contrário a liberdade e a democracia estariam ameaçadas. Aceitava-se que o exército estadunidense agisse do mesmo modo que os vietcongues, por se acreditar que os Estados Unidos faziam aquilo para defender sua “nobre causa”. Ademais, a mídia também não questionava a guerra, nem as ações dos soldados – exceto em termos de estratégias táticas, custos etc., mas nada relativo às atrocidades cometidas pelos Estados Unidos –; a narrativa midiática era uma, sem espaços para posturas discordantes.

O mesmo pode ser visto nos quadrinhos estadunidenses. A arte, de um certo modo, serviu para ressaltar o que a mídia já propusera como o fato verdadeiro; restava alcançar algo que simples informações fornecidas pelas mídias de massa não conseguiriam: a catarse da população. Se tinha, de fato, a manipulação da opinião pública, restava a emoção. Com isso foram produzidos filmes que giravam em torno do sofrimento do jovem soldado americano que deixou a família para servir ao seu país em uma luta contra aquilo que foi apresentado como a maior ameaça para a sociedade, o comunismo.

Os quadrinhos ressaltavam um *Super-Homem* que vigiava e, muitas vezes, lutava contra ameaças soviéticas; apresentava um *Homem de Ferro* que fornecia armaduras para facilitar a luta dos soldados americanos; enfim, muitas outras séries em quadrinhos difundiram implicitamente esta dicotomia entre comunistas e anticomunistas. Parecendo seguir a contramão destas ideias expostas, foi publicada uma edição intitulada *Superman: Entre a Foice e o Martelo* (publicado pela primeira vez em 2003); porém, no enredo desta estória podemos perceber o quanto a visão fornecida pelo contexto dos autores também reforça estereótipos. A União Soviética, com seus soldados embrutecidos que atiram em “crianças levadas” (MILLAR; JOHNSON; PLUNKETT, 2017, cap. 1), precisou que um

alienígena descesse do céu para que ela pudesse estar no mesmo nível bélico dos Estados Unidos e tivesse algum exemplo de ética e moral em seu contexto social. A “criança levada” era – coincidentemente, pois não haveria outra explicação para tal – quem assume, tempos mais tarde, o codinome de *Batman*. Tomemos dois personagens com mesmo título e nacionalidades distintas para elucidar questões referentes ao tema que abordamos: o *Batman* americano (original, cuja primeira aparição data o ano de 1939) e o *Batman* soviético (criado na edição já citada anteriormente).

O *Batman* americano é um personagem que, ainda criança, perdeu os pais em um caso de latrocínio – isto é, roubo seguido de morte – representado nos quadrinhos. Na medida em que foi crescendo, órfão, desenvolveu suas aptidões físicas e intelectuais sob a tutela do antigo mordomo da família, Alfred Pennyworth. Tendo sempre em mente a injustiça sofrida na infância com a perda dos seus pais, Bruce Wayne (o *Batman* americano) buscou justiça aos outros tomado por uma filantropia etérea herdada por seus pais extremamente ricos. Seguindo seu instinto filantrópico pátrio de ajudar o povo americano, desenvolveu mecanismos para, com iniciativa privada (com seu próprio dinheiro herdado), vigiar, prevenir e combater o avanço do crime na sua cidade. Tudo isso por conta do seu contexto americano? Talvez.

O *Batman* soviético é um personagem que, também na infância, perdeu seus pais brutalmente em um assassinato que foi representado na edição *Superman: Entre a Foice e o Martelo*. No momento em que a polícia chega à cena do crime, a criança (que será, mais adiante, o *Batman*), desamparada e tomada por ódio, encara o policial, que logo se enfurece por estar sendo encarado por uma “criança levada” e atira na criança para dar-lhe um susto. Um detalhe interessante para nosso questionamento é que esse policial é um dos vários filhos ilegítimos de um ditador sem a concepção de “família” tão cara ao povo americano, o “camarada” Stálin. O *Batman*, por conta do predomínio da imagem do Super-Homem, acaba sumindo um pouco do enredo, até que reaparece no segundo capítulo já sob o codinome *Batman*, ou seja, seu nome soviético é desconhecido. Comparado à versão original (americana), o *Batman* soviético é um personagem que, por conta do seu contexto de ódio e falta de exemplos [humanos] morais, acaba seguindo a trilha do crime. Não é rico, portanto consegue seus suprimentos de uma maneira duvidosa, infere-se que seja através de roubos ou coisas do gênero. Tudo isso por causa do seu contexto soviético? Muito provável.

Era comum perceber os vilões com sotaques russos no âmbito da reprodução desses quadrinhos através dos desenhos animados, transmitidos na televisão. As crianças cresciam sendo frequentemente submetidas a esses ideais anticomunistas explicitados por Herman e

Chomsky. Esses desenhos serviam como uma medida doutrinadora extensiva; nesse caso, se dá pela necessidade de conduzir a interpretação do público sobre um determinado evento. O que era exposto constantemente nos jornais, revistas e outros veículos de comunicação, passava a ser disseminado também em programas para crianças ou de entretenimento, com o intuito de dificultar no indivíduo a consideração de uma hipótese alternativa ao evento noticiado. Seria como, em uma mera suposição, se pessoas afirmassem que não há mais necessidade de buscar mais informações, isto é, não existe outra via de interpretação do problema; podemos apreciar, de maneira objetiva, a reprodução imparcial desses fatos. Nos deparando com isso, não sabemos se os produtores desse conteúdo pressupõem que somos acéfalos ou que temos os mesmos interesses que eles.

É a partir dos questionamentos até aqui apresentados que iremos analisar a série da *Netflix* que estreou em março de 2018, *O Mecanismo*. Iremos abordar como houve também uma espécie de coalizão de interesses entre as grandes mídias e as elites para manipular de tal maneira as informações para que houvesse uma subversão total do real.

O mecanismo

Lançada no dia 23 de março de 2018, a série supostamente isenta de interesses políticos, *O mecanismo*, dirigida por José Padilha, foi integralmente disponibilizada pelo serviço de streaming de vídeos *Netflix*, em mais de 190 países simultaneamente. Segundo o próprio diretor, o objetivo da série era o de mostrar os bastidores da operação Lava Jato, que domina o noticiário brasileiro desde 2014. Todavia, o que Padilha fez na série não foi descrever a operação, mas difundir a narrativa que interessa às elites.

A tese principal defendida na série, repetida do começo do primeiro episódio até o final do último, é que a corrupção é um câncer a ser combatido, e que se não for eliminado imediatamente, se alastrará por todo o resto do corpo (Estado, Constituição, sociedade). Vejamos duas falas do ex-delegado Marco Ruffo²¹²:

[Narração:] No Brasil, as pessoas pensam que ser policial é subir favela e trocar tiro com traficante. Isso não é ser policial, isso é ser policial burro. O que fode nosso país não é a violência nas favelas. Não é a falta de educação, não é o sistema de saúde falido, déficit público nem taxa de juro. O que fode o nosso país é a causa de tudo isso. Vinte anos de Polícia Federal. Nunca me vendi. Nunca subi uma favela. Nunca me chamaram de “herói”. Mas sabe o que eu descobri? Eu descobri o que fode com a vida de todos os brasileiros. [Fim da narração e falando para outros personagens:] É um câncer. Sabe câncer? Se a gente não matar isso agora, na raiz, essa porra vai espalhar (S01E01²¹³).

212 Na série, representa Gerson Machado, ex-delegado da Polícia Federal.

213 Para referenciar os episódios nas citações da série, utilizaremos o seguinte modelo: *S* indica temporada (*season*), seguida por dois números que indicam o número da temporada; *E* indica episódio (*episode*), seguido por dois números que indicam o número do episódio. Assim, neste caso, por exemplo, a citação foi extraída do 239

E depois, em outro momento da série:

Seu João, Alfredo, Ibrahim, João Pedro Rangel, Mário Garcez Brito²¹⁴... todos doentes. O câncer é uma doença causada pela falha da regulação do crescimento de células no corpo. Quase todos os casos são provocados por fatores ambientais. Ele pode se espalhar do local original e atingir todo o corpo. É o que a gente chama de “metástase”. [A partir deste momento, a imagem muda de uma sala da casa de Ruffo para dois procuradores do Ministério Público se dirigindo ao prédio da Procuradoria Geral da República, em Brasília] Mesmo com todos os tratamentos que existem, o câncer luta para continuar existindo. E, na maior parte das vezes, ele vence. [A imagem retorna para Ruffo em sua casa] Quando não existe um entendimento exato de como uma doença funciona e por onde ela pode se espalhar, não tem como chegar na cura. Essa é a minha missão: decifrar o mecanismo (S01E07).

Nos atenhamos inicialmente a estas duas passagens. A corrupção é marcada, desde o primeiro momento da série, como a **causa de todos** os males do Brasil; a origem de **todos** os problemas no Brasil, que estraga com a vida de **todos** os brasileiros, é a corrupção. E Ruffo é aquele que descobriu a origem dos problemas que afligem os brasileiros; não apenas quem descobriu a origem, ele encarna como sendo **sua missão** aquela de decifrar “o mecanismo”, de entender como ele funciona – isto é, decifrar como ocorre a corrupção no Brasil, como operam e funcionam os esquemas de corrupção no país.

Esta visão de Ruffo de que é sua missão “decifrar o mecanismo” reflete por toda a série. Ruffo é um ex-delegado da Polícia Federal que frequentemente opta por fazer justiça com as próprias mãos. No primeiro episódio, por exemplo, ele aparece quebrando a moto de Motta, advogado de Ibrahim. Em outro momento, ele invade a cela na qual Ibrahim está preso na Polícia Federal e o ameaça, para forçá-lo a entregar alguém do “cartel das empreiteiras”; Ruffo ameaça contar à esposa de Ibrahim as traições que este cometeu, caso Ibrahim não diga quem é o ponto fraco do “cartel”, o empreiteiro mais vulnerável a chantagens e que poderia entregar todos os outros. Após obter de Ibrahim um nome, Ruffo se dirige ao empreiteiro que Ibrahim falou e o chantageia: aparece em uma festa na qual o empreiteiro estava, mostra-lhe uma arma para forçá-lo a conversarem e diz que se ele delatar os outros membros do “cartel” receberá uma pena menor. Mas apenas se ele for imediatamente, porque esta redução na pena seria apenas para o primeiro que delatasse – uma forma de pressionar o empreiteiro a querer garantir para si a redução de pena.

Ruffo põe a si mesmo como o critério para definir o que é certo e o que é errado, o que é justo e o que é injusto, o que é o bem e o que é o mal. Aquilo que quem ele considera ser seu inimigo faz está sempre errado, enquanto que suas ações, mesmo se vierem a ser semelhantes, não são vistas por ele do mesmo modo – o que ocorre na realidade é o oposto,

primeiro episódio da primeira temporada.

214 Roberto Ibrahim na série corresponde a Alberto Youssef, João Pedro Rangel corresponde a Paulo Roberto Costa e Mário Garcez Brito a Márcio Thomaz Bastos.

ele considera suas ações como justas, necessárias, em prol de um “bem maior” e que exige mais do que a Justiça formal pode fazer. Aqueles que Ruffo persegue são vistos como os destruidores do país, causadores de **todos** os males que afligem a população, e ele se considera o herói desconhecido que enfrenta estes “vilões”, em nome de um “bem maior” que justificaria tudo aquilo que ele faz. Para Ruffo, se ele conseguir atingir seus objetivos, que são prender Ibrahim e “decifrar o mecanismo” – que ele considera ser sua missão –, os meios não possuem importância.

Inserir um espião nas investigações da Polícia Federal da Operação Lava Jato, interferir em investigações em andamento, roubar arquivos da Polícia Federal, invadir cela de prisioneiros para ameaçar, chantagear empreiteiros abordando-os com uma arma, torturas; desde que cumpra aquilo que entende ser sua missão, para Ruffo todos estes métodos são válidos e justos. O que lhe importa é “salvar” o país daqueles que ele acredita causarem **todos** os problemas que atormentam a população. Em nome de sua “nobre causa”, até mortes seriam motivo de comemoração: “Eu só não comemorei a morte do Bruxo [Mário Garcez Brito] porque o Ibrahim completou a delação. E foi solto no dia seguinte” (S01E08). A morte do advogado das empreiteiras seria para Ruffo motivo de comemoração, pois significaria que elas não teriam mais força para se defenderem e a Polícia Federal poderia avançar nas investigações; o que o impediu de comemorar a morte do advogado foi o fato de Ibrahim ter sido solto. A visão de Ruffo é a mesma que os americanos tinham de si durante a Guerra do Vietnã: suas ações, mesmo que se assemelhem às de quem combatem, não são consideradas injustas, mas por causa de sua “nobre causa”, por acreditarem estarem combatendo “o grande mal”, creem que o que fazem está justificado e é o certo a se fazer²¹⁵.

Uma das formas exploradas pela série para tentar legitimar as ações de Ruffo perante o espectador é a constante tentativa de estabelecer vínculos de empatia e identificação do espectador com Ruffo: ele é o pobre delegado que após vinte anos de Polícia Federal conseguiu apenas comprar um carro usado e um sítio no interior do estado, tendo sua vida contrastada pela de quem ele combate. Enquanto Ruffo é o trabalhador que levou décadas juntando dinheiro para, com muito esforço, dar algo à sua família, e se sente mal por não conseguir proporcionar à esposa e à filha boas condições de vida, aqueles que ele persegue, os supostos responsáveis por **todas** as mazelas brasileiras, possuem vidas luxuosas, esbanjando muito dinheiro obtido ilegalmente.

215 Ruffo também representa os típicos justiceiros americanos: eles entendem que o sistema não é tão eficaz, por isso agem como se fossem sua extensão. Metaforicamente, não importa se eles tenham que destruir cem casas para fazer a coisa certa, deve-se a todo custo destruir aquela que contém todo o mal.

Para fortalecer a aproximação entre o espectador e o grupo de Ruffo – e de certo modo a tentativa de legitimação das ações destes – a série faz uso de um recurso eficiente: o apelo à emoção. Além do contraste mostrado entre as vidas de Ruffo e Ibrahim, por exemplo, a série também recorre a sentimentos comuns relacionados à corrupção: ressentimento, angústia, impotência, por vezes até raiva. Ao descobrir a proporção do esquema de corrupção no qual a Lava Jato estava entrando, Ruffo se sente impotente: ele percebe tratar-se de um ciclo sem fim. Enxergando que a corrupção se propagou por todas as camadas da vida do brasileiro, ele se sente impotente, sem ser capaz de enfrentar “o mecanismo”, e durante certo tempo ele desiste de “sua missão”, pois “não haveria o que fazer”. Já a motivação do grupo de Ruffo, como observou Wilson Ferreira (26/03/2018), é o ressentimento: as motivações deles se originam no ódio e desejo de vingança por causa das condições de vidas deles, os “heróis anônimos” que levam vidas miseráveis enquanto os doleiros enriquecem.

Ao fazer de Ruffo o narrador principal da série, essa o toma como o ponto de vista a ser exposto. Desse modo, os acontecimentos são mostrados seja a partir da visão dele, seja com influência da narração dele, na qual expõe diretamente ao espectador sua opinião e seu ponto de vista. E do mesmo modo que Ruffo possui uma visão simplória e dicotômica do mundo (ele *versus* os supostos responsáveis por arruinares o país; bem *versus* mal) a série também a possui. Através de narrações e diálogos, é frequente a dicotomização empregada pela série: são Ruffo e seus companheiros contra os “grandes vilões”. Estes, movidos ninguém sabe por quais motivos – o que serve para construir a imagem do vilão que age por uma espécie de mal natural, que quer apenas prejudicar os outros como um fim em si mesmo – e aqueles, que se atribuem a tarefa de impedir os “vilões” de atingirem seus objetivos e enfrentam oposição de todas as partes.

Todavia, um dos exemplos mais nítidos da redução dicotômica da série é no último episódio, quando a Polícia Federal obtém autorização para prender os empreiteiros, e a série mostra a cena ao som da canção *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho, mas interpretada por Seu Jorge. Vejamos primeiro o trecho da música tocado na série: “O sol/ Há de brilhar mais uma vez/ A luz/ Há de chegar aos corações/ Do mal/ Do mal será queimada a semente/ O amor/ Será eterno novamente/ É o Juízo Final/ A história do Bem contra o Mal/ Quero ter olhos pra ver/ A maldade desaparecer” (S01E08). O trecho se repete ao longo da cena, e termina com a delegada Verena entrando na casa de Tom Carvalho²¹⁶. Nos detenhamos um pouco nesta cena.

Começamos pela música. O Juízo Final é um evento bíblico no qual todas as pessoas serão julgadas, no fim dos tempos. Deus será o juiz e cada pessoa será julgada por seus atos,

²¹⁶ Correspondente na série de Léo Pinheiro.

indo para o Céu ou Inferno conforme o que fez em vida. A música, portanto, relaciona-se com este momento do último julgamento, no qual os maus serão punidos pelo mal que cometeram e os bons serão recompensados por sua bondade. Nelson Cavaquinho descreve este momento como um momento de combate entre o Bem e o Mal, no qual o Bem vencerá e fará o Mal desaparecer; o sol brilhará, a luz entrará nos corações das pessoas e o amor predominará. Depois deste momento não haverá mais maldade, dado que a semente da corrupção será queimada, destruída, de modo que ele não poderá mais surgir – sem a semente não há como o mal se desenvolver. A clássica oposição entre luz e trevas também pode ser aplicada aqui: a luz, geralmente identificada com o Bem, esperança, alcançará os corações humanos e dissipará as trevas, comumente identificada com o Mal. Em todo caso, trata-se do embate entre Bem e Mal, com a vitória e prevalência do Bem após uma árdua batalha.

Na cena, a música começa a tocar quando a delegada Verena termina de explicar aos policiais como será a Operação Juízo Final. No momento em que Seu Jorge fala que o sol brilhará mais uma vez, a série mostra uma imagem de um carro da Polícia Federal, em Brasília, às 6h da manhã, enquanto o sol está ainda nascendo. Quando a música fala de a luz entrar nos corações, mostra-se carros da Polícia Federal entrando em uma rua, em direção à casa de um dos empreiteiros que está em Salvador. Logo em seguida, quando a música fala que será queimada a semente do mal, a série mostra a Polícia Federal chegando na sede de uma das empreiteiras, em Recife; ainda nesta empreiteira, no momento em que Seu Jorge fala que o amor será eterno novamente, a câmera foca em agentes da Polícia Federal descendo dos carros, todos se dirigindo à entrada do edifício. O momento seguinte, em que na música fala-se do dia do Juízo Final, da história do bem contra o mal, são mostrados agentes da Polícia Federal chegando na sede de uma empreiteira localizada no Rio de Janeiro, descendo de seus carros e se dirigindo ao edifício. Na parte seguinte da música, que fala de ver a maldade desaparecer, são exibidos policiais federais entrando na sede de uma empreiteira localizada em São Paulo.

A partir deste momento a música passa a se repetir, enquanto as imagens seguem o mesmo padrão: agentes da Polícia Federal prendendo os empreiteiros, aqueles que para Ruffo são os responsáveis pelas mazelas brasileiras. Enquanto a música fala da história do Bem contra o Mal, a série mostra empreiteiros algemados, sendo conduzidos aos carros da Polícia, ou já dentro dos carros. Na parte de que será queimada a semente do mal, são mostrados policiais colocando nas caminhonetes caixas apreendidas nas empreiteiras, supostamente com materiais e provas de todo o esquema de corrupção; ou, ainda, os policiais na sede de outra

empreiteira, vasculhando o edifício e coletando papéis, documentos e o que encontrassem e que julgassem pertinentes.

A intenção de Padilha nessa construção é evidente: assemelhar os empreiteiros com o mal e a polícia com o bem. Assim, no combate do bem contra o mal, isto é, dos policiais contra os empreiteiros, aquele seria o momento no qual os policiais conseguiriam vencer os empreiteiros, representados como os responsáveis por **todos** os problemas do Brasil. A Polícia Federal, associada ao sol, à luz, atingiria os corações – aqui de forma metafórica representando as entranhas do corpo, aquilo que estaria no fundo e que constituiria um ponto vital de funcionamento: as empreiteiras. Com a apreensão dos papéis em suas sedes e a prisão dos empreiteiros, a semente do mal teria sido queimada, e dessa forma o mal não poderia mais se desenvolver. O bem – o grupo de Ruffo, agindo junto à Polícia Federal – teria vencido.

E neste ponto entra outra questão da série: a corrupção é um câncer que precisa ser combatido e eliminado o mais depressa possível, e a “solução” apresentada por Padilha para se resolver esse problema é através da polícia. A “solução” apresentada para um problema político se encontraria fora dela – um apelo à ideia do *outsider*. Entretanto, não se trata aqui de um *outsider* qualquer, mas um proveniente de instituições repressivas. A corrupção seria um câncer que precisaria ser combatido por policiais, juízes ou procuradores que estejam hipoteticamente distantes da política; mais precisamente, esta “solução” estaria nos pequenos funcionários, que não fazem parte de cargos maiores porque os que ocupam altas posições estão envolvidos com políticos e com a política, de modo que, no entendimento de Padilha, eles seriam parte do problema e fariam o possível para atrapalhar os “bonzinhos”. Ora, que o *outsider* não solucionará os problemas da política tornou-se mais evidente com os exemplos recentes de João Dória (PSDB), *ex-prefake*²¹⁷ de São Paulo, e Donald Trump, presidente dos Estados Unidos. Apontar que a solução estaria em instituições repressivas é algo ainda mais medíocre – porém, quando se trata de Padilha, não há outra coisa a se esperar²¹⁸.

Mas, em *O mecanismo*, Padilha insere um elemento novo para a “solução” dos problemas políticos: além da polícia, tem-se também o Judiciário. Porém, não qualquer juiz, muito menos os juízes em posições mais elevadas: a “solução” para Padilha está também em um juiz de primeira instância que, em sua cabeça, está distante do envolvimento com a

217 Tomamos aqui de empréstimo o termo frequentemente usado por Paulo Henrique Amorim, segundo o qual Dória apenas fingiria que é o prefeito de São Paulo (daí o termo *prefake*: prefeito + *fake* [falso]). Para mais detalhes sobre o termo, consultar o verbete no ABC do CAF: <<https://bit.ly/2wDwp9l>>. Acesso em: 14/05/2018.

218 Essa “solução” é algo presente em outras obras de Padilha, como *Tropa de Elite* e *Narcos*. Em ambos os casos, Padilha apresenta um problema e a “solução” por ele apresentada está na polícia, mais precisamente naqueles agentes que não ocupam altas posições e que estariam, portanto, afastados da política. Seja em *Tropa de Elite*, *Narcos* ou *O Mecanismo*, a “solução” para os problemas sempre são policiais que agem por conta própria, por vezes em oposição à lei, encarnando o papel de justiceiros.

política. Neste aspecto, Padilha segue sua mentecapta linha de raciocínio: a “solução” para os problemas da política é repressiva, feita por agentes que estão fora dela, mas não quaisquer agentes, apenas aqueles que estão em posições menores, distanciados das relações com políticos e, portanto, estariam também afastados da política.

Aliás, quanto a este juiz, Padilha o representa como se fosse o único juiz do Brasil. Interessante aqui observar o contraste feito entre o juiz Paulo Rigo²¹⁹ e o Supremo Tribunal Federal (STF). Vejamos isso em dois momentos da série:

Agostini [advogado de JPR]: O STF comprou a tese do Bruxo. O Rigo pisou na bola, o Bruxo foi lá e fez a festa. [...] Você vai acordar desse pesadelo, meu amigo. Você vai ser solto.

JPR: Ai, que bom! Não podia ser melhor. Obrigado! [se dirigindo para a grade de sua cela:] Eu vou sair desse lixo. Ibrahim! A gente vai sair daqui! Vai todo mundo embora! Foi pro Supremo [rindo]!

Wilma Kitano²²⁰: Oi? O que?

JPR: Estamos livres [rindo]! Foi pro Supremo, pessoal! Estamos livres!

Wilma Kitano: Foi pro Supremo! Vamos sair daqui! Ibra!

JPR: Vamos sair daqui!

Wilma Kitano: Ibra!

JPR: Foi pro Supremo! Eu vou sair daqui! Eu vou embora para casa!

Wilma Kitano: [comemorando] Estou indo embora! (S01E05).

E mais adiante, ainda no mesmo episódio, em narração de Ruffo:

A decisão do STF de suspender a Lava Jato animou os corruptos. Além de sugerir que o processo acabaria em Brasília e que **todos**²²¹ seriam soltos, livrou a cara do JPR, que estava em regime de prisão temporária. Aquele bosta voltou pra casa que o Ibrahim ajudou ele a comprar com o dinheiro do povo. É foda. Eu não acredito em milagre. Mas eu acho que estava na hora de começar a rezar. [...] Se a 1ª turma do STF decidisse pelo desmembramento do processo, o destino do JPR continuava nas mãos do Rigo. Mas se eles decidissem que o projeto inteiro tinha que subir para Brasília, a Lava Jato estava morta e enterrada. Seis juízes, uma sentença. Era o dia do juízo final (S01E05).

Façamos uma breve contextualização das passagens supracitadas. Enquanto a Polícia Federal investigava JPR e Ibrahim, descobriu deputados envolvidos no esquema, o que exigiria que o processo fosse para o STF por causa do foro privilegiado. JPR e Ibrahim estavam presos na sede da Polícia Federal em Curitiba, até que o advogado de JPR o informou que o processo poderia ir para o STF. Importante mencionar ainda que, antes de ser preso, JPR ordenou ao genro que este pegasse em seu escritório todos os papéis que pudessem ser usados contra ele, a fim de evitar que a Polícia os apreenda. Antes de ser preso, JPR queimou todos estes documentos, e enquanto os destruía o genro falava para que JPR não se preocupasse, pois ele confiava na Justiça – isto é, confiava que a Justiça iria salva-los da prisão.

219 Na série representa o juiz Sérgio Moro. Para a sequência do artigo, nos referiremos ao juiz Moro como *Judge Murrow*, seguindo a nomenclatura adotada por Paulo Henrique Amorim. Para mais detalhes sobre o termo, consultar o verbete no ABC do CAF: <<https://bit.ly/2wDwp9l>>. Acesso em: 26/05/2018.

220 Na série representa Nelma Kodama.

221 Colocamos a palavra em negrito para destacar a ênfase dada na voz do narrador neste momento.

Padilha retrata o STF como o local da impunidade: a Lava Jato só possui chances de sobrevivência se permanecer em Curitiba; se for para Brasília a operação “morre”. Em vários momentos da série, especialmente no quarto e quinto episódios (quando se descobre o envolvimento dos deputados e a questão do foro privilegiado) a mensagem que fora constantemente repetida era a de que a Lava Jato **deveria** ficar Curitiba; caso contrário a operação estaria “**morta**”. Rigo, Verena, Ruffo, outros personagens próximos, todos eles repetiam a mesma coisa: a Lava Jato **só** funcionará se ficar em Curitiba, com Rigo. Para Padilha, o único juiz do Brasil é Rigo; ele é o único capaz de dar prosseguimento à operação, pois não estaria envolvido com nenhum político. O STF, em Brasília, maior instância jurídica do país, estaria envolvido com o governo e agiria para atender aos interesses deste; ou seja, o STF “faria política” – e, por consequência, acredita Padilha, seria incapaz de solucionar os problemas. Só haveria um juiz, em todo o país, capaz de cumprir justamente a Constituição e punir os supostos responsáveis por **todas** as mazelas brasileiras: Rigo.

Outro aspecto ao qual gostaríamos de atentar é à representação feita dos políticos. Quatro políticos foram representados na série: Dilma Rousseff (PT), Lula (PT), Aécio Neves (PSDB) e Michel Temer (MDB)²²². Destes quatro, os dois últimos quase não apareceram, com participações que pouco seriam lembradas pelo espectador; os únicos que receberam tempo de tela ou aparições decisivas foram Dilma e Lula. E, em todas as aparições destes, Padilha os reduziu a apenas participarem do esquema de corrupção, a fim de transforma-los nos “grandes vilões”, chefes de tudo, que precisariam ser combatidos pelos “defensores do bem” – tal como os estadunidenses representaram os vietcongues.

Iniciemos pelo primeiro episódio. Após dedicar todo o episódio a apresentar sua tese – de que a corrupção é um câncer que precisa ser imediatamente eliminada e a “solução” para este problema estaria na polícia –, retratando Ibrahim como uma praga que se não for exterminada apenas adoecerá ainda mais o organismo, Padilha encerra o episódio colocando Ibrahim dentro da campanha à reeleição de Janete Ruscov. Com isso Padilha pôde estabelecer um vínculo direto entre os esquemas ilegais de Ibrahim e o governo de Janete: Ibrahim, apresentado como a praga a ser exterminada, trabalharia para a presidenta e o partido dela, de modo que por associação ela e seu partido participariam das atividades do doleiro. Não importa a Padilha que Youssef estivesse preso durante a campanha eleitoral de 2014, de modo que seria impossível que ele circulasse pelo comitê de campanha de Dilma, tal como retratado na série – mas, para usar uma fala surgida durante a Lava Jato, isso não vem ao caso.

222 Representados pelos personagens Janete Ruscov, João Higino, Lúcio Lemes e Samuel Thames, respectivamente.

No segundo episódio há outra aparição breve de Janete: enquanto Verena narra falando sobre as atividades ilegais de Ibrahim, da relação dele com JPR e os desvios de dinheiro que eles cometeriam na Petrobrás, a série mostra neste instante uma imagem de Janete inaugurando uma refinaria da empresa. O mesmo recurso feito na cena da Polícia Federal prendendo os empreiteiros, já mencionada, foi utilizado aqui: enquanto o áudio falava de corrupção na maior estatal do país, entre um doleiro que trabalharia para a campanha da presidenta e o diretor desta empresa, nomeado pelo presidente antecessor a Janete, exibia-se uma imagem da presidenta em situação direta a ações da empresa – no caso, a inauguração de uma refinaria. Padilha utiliza aqui o mesmo tipo de estratégia usada por Leni Riefenstahl em seu famoso *O triunfo da vontade*: conforme bem observado por Frank Tomasulo (2014, p.90), em um determinado momento do filme, quando o povo entoia as frases “um povo (*people*), um *Führer*, um *Reich*”, Leni edita o filme para que em cada frase apareça, respectivamente, uma imagem de um trabalhador (*labor corpsman*), um *close* em Hitler e, por fim, uma águia em cima de uma suástica, para associar cada um destes elementos e a mensagem de unidade da Alemanha sob Hitler. Logo em seguida, quando o filme exhibe alguns trabalhadores murmurando a frase “nós plantamos florestas, nós construímos estradas... para a Alemanha”, precisamente na palavra “Alemanha” Leni corta a imagem para que apareça Hitler, “fazendo uma ligação visual direta entre a nação e o *der Führer*”²²³ (TOMASULO, 2014, p.90, tradução nossa).

Mas os mecanismos histriões de Padilha continuam. Toda a situação da prisão de Youssef foi alterada por Padilha com o único propósito de continuar corroborando a venda de seu projeto de que os chefes de todo o esquema de corrupção na Petrobras são Dilma e Lula. Para tal, Padilha transportou a prisão de Youssef de São Luís para Brasília. Na série, Ibrahim foi preso em um hotel em Brasília, enquanto estava lá para entregar uma mala de dinheiro à campanha da presidenta; na vida real, Youssef foi preso em São Luís, enquanto estava hospedado em um hotel para entregar uma mala de dinheiro a um secretário do governo de Roseana Sarney (então PMDB; atualmente o partido alterou a sigla para MDB). Qual o motivo desta mudança? Reforçar as alucinações reproduzidas pelo bonifrate Padilha e a tese vendida de que quem comandava o esquema era o PT. O último comentário que gostaríamos de fazer sobre essa cena é que, após a prisão de Ibrahim, Padilha colocou um amigo de Ibrahim se deslocando até o comitê de campanha da presidenta, para entregar a mala; e, para fortalecer a associação, Padilha inseriu na cena uma aparição de Janete, de modo a dizer que

223 “making a direct visual link between the nation and der Führer” (TOMASULO, 2014, p.90).

ela estava presente no local em que sua campanha recebeu dinheiro das atividades ilegais de Ibrahim, estreitando a aproximação entre a presidenta, o doleiro e as atividades deste.

Às vezes, as tentativas de associar o PT ao esquema de corrupção são mais sutis, como por exemplo, na representação do “clube das empreiteiras” – que a série opta por chamar também de “cartel das empreiteiras”. Ao representar o clube, Padilha enumera que as empreiteiras membras do clube equivaliam a 13 – mesmo que o Ministério Público Federal apontasse que fossem 16, podendo chegar a 22 (MACEDO; BRANDT; AFFONSO, 12/12/2014). No filme *Polícia Federal: a lei é para todos*, o clube é identificado contendo 11 empreiteiras. Por que Padilha escolheu que o clube teria 13 empreiteiras? Associação simbólica e sutil com o PT: o número da sigla do partido é transformado no número de empreiteiras que formaram um cartel para se beneficiarem da Petrobras e desviar dinheiro público. Assim, associa-se diretamente um dos mais conhecidos símbolos do partido – o número 13 – às empreiteiras e ao desvio de verba pública.

Gostaríamos de destacar outros três casos do ataque de Padilha ao PT. O primeiro e mais famoso é a atribuição a Lula da frase dita por Romero Jucá (MDB) sobre barrar a Lava Jato, delimita-la onde ela estava, “estancar a sangria”. Desde que a operação foi deflagrada, na série, Padilha sempre tratou de colocar João Higino conversando com Mario Garcez Brito sobre encontrarem uma forma para barrar a operação, frearem Rigo e a Polícia Federal, livrarem JPR da prisão, e até Ibrahim, para que estes não os destruíssem. E em uma dessas conversas Mario Garcez Brito fala que eles precisavam manter a Lava Jato no ponto em que ela estava, ao que João Higino concorda e fala que eles precisam “estancar essa sangria”. Parece que, para Padilha, esta frase ter sido dita por Jucá também não vem ao caso.

O segundo é a representação que Padilha faz de Lula recebendo o imóvel que ficou conhecido como “triplex do Guarujá”. Na cena, Padilha colocou Tom Carvalho e João Higino sozinhos em um apartamento em frente ao mar, ao que Tom pergunta o que João achou do apartamento e este responde que não seria ele quem decidiria “essas coisas”; na cena, João liga para Mario Garcez Brito, pressionando-o para agilizar um acordo que encerrasse a Lava Jato. Um apartamento grande, do presidente da empreiteira, destinado ao ex-presidente da República. As alucinações de Padilha nesta cena são colossais: além de atribuir à falecida dona Marisa as negociações de atividades ilegais, o criador da série ainda ignorou que nenhuma das testemunhas do caso corroborou a hipótese do Ministério Público, além de ter retratado um apartamento grande e luxuoso, em nada correspondente com o real “triplex do Guarujá”²²⁴. Mas talvez, para Padilha, nada disso venha ao caso.

224 Aqui basta comparar o apartamento retratado na série (S01E06) com as imagens tiradas por Guilherme 248

Por fim, o terceiro caso é a conversa entre João Higino e Janete Ruscov sobre trocar o comando da Polícia Federal. Na conversa entre João Higino e Mario Garcez Brito enquanto João estava no apartamento, que acabamos de comentar, Mario sugere a João que ele converse com a presidenta para que ela trocasse o comando da Polícia Federal. E no último episódio da série Padilha insere uma conversa entre João Higino e Janete, em que João tenta convencê-la a mudar o comando da Polícia. Acreditamos que não deve vir ao caso o fato de não haver nenhuma evidência da existência dessa conversa; porém, como serviria para sustentar a tese de Padilha de que foi o PT a comandar o desvio de dinheiro e a liderar a “operação abafa” para barrar a Lava Jato, então seria conveniente a Padilha inserir esta cena na série.

As “imprecisões” históricas são convenientes. Os erros servem ao propósito de atacar o PT, associando-o a esquemas de corrupção. As investigações do Banestado, iniciadas em 1996, foram transferidas para 2003. Por que? Porque em 1996 o presidente não era do PT, o partido não havia assumido o poder e não possuía relação alguma com o caso. Ao deslocá-lo para o primeiro ano do mandato de João Higino, do partido de Janete, Padilha estabelece que a corrupção teve início no mesmo momento em que o partido de “governo popular” assumiu o poder. O Banestado, aliás, também só servira ao propósito de passar todo o primeiro episódio apresentando Ibrahim como uma praga, para que ao final ele fosse associado a Janete e seu partido. Desse modo cumpria-se a associação do PT a casos de corrupção.

Quanto a JPR, a série diz que ele fora nomeado presidente da Petrobras pelo governo de João Higino e quando a operação começou, ele ainda ocupava o cargo. De fato, foi Lula quem nomeou Paulo Roberto Costa à presidência da Petrobras, mas parece que para Padilha não vem ao caso que a indicação veio do deputado federal José Janene, do PP – o partido com mais investigados na operação Lava Jato (na vida real, pois na série esse partido nem existe). E também parece que não vem ao caso o fato de Paulo ter ficado no cargo apenas até 2012, de modo que quando a operação começou ele já não era mais presidente da estatal, nem mesmo quando a série ambienta o começo da narrativa, em 2013. Mas deixando todas essas coisas de lado, cria-se a conveniente imagem de que o presidente responsável pelo desvio de dinheiro na Petrobras fora nomeado pelo ex-presidente, do mesmo partido da atual presidenta, numa nomeação que teria sido ideia do ex-presidente e que o nomeado ainda exercia o cargo quando a operação foi iniciada.

Boulos (PSOL) quando o ocupou no dia 16/04/2018. Imagens disponíveis em: <<https://glo.bo/2KZP8xU>>. Acesso em: 26/05/2018.

Diante de todas as críticas feitas à série, especialmente pelas convenientes “imprecisões” históricas²²⁵, Padilha resolveu se acobertar diante de dois argumentos: a série é uma ficção e há um aviso no começo de cada episódio de que se trata de uma ficção. Realmente aparece uma mensagem, no começo de cada episódio, com o seguinte enunciado: “Este programa é uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais. Personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático”. A mensagem fica na tela durante cinco segundos, mas é exibida. Porém, para Padilha, isto seria suficiente: “na abertura de cada capítulo da série, avisamos que fatos foram alterados para efeitos dramáticos. Para o pessoal que sabe ler, portanto, não há ruído algum!” (PADILHA apud SOARES, 27/03/2018).

Esperemos que a resposta medíocre de Padilha tenha sido apenas um recurso dele para atrair partidários e que ele não acredite realmente em seu argumento. Supor que ele, como diretor de produções audiovisuais, acredita que uma mera mensagem de cinco segundos seja capaz de bloquear as dezenas de minutos da imagética propaganda ideológica de cada episódio, seria supor que ele é tremendamente liliputiano. Torçamos para que tenha sido mero jogo retórico. Ademais, quanto a este aviso no começo dos episódios, acreditamos que a mensagem mais apropriada a ser exibida seria a conforme descrita por Antonia Pellegrino: “para abrir este mecanismo, seria mais honesto se a cartela dissesse: baseado em delírios toscos, alucinações ingênuas e arrogância elitista” (PELLEGRINO apud MUNDO, 27/03/2018). Como vimos, alucinações de Padilha são elementos presentes em toda a série, então esta mensagem seria mais justa e adequada que a que fora usada.

O diretor ainda acrescentou:

se a principal reclamação é o uso da expressão, pode-se imaginar que o público petista está achando difícil negar todo o resto. Nada a dizer quanto aos roubos e desvios de verba públicas praticadas por Higino e Tames [personagens de Lula e Temer] com os empreiteiros? Hummm... interessante (PADILHA apud SOARES, 27/03/2018).

E afirmou que Dilma só criou a confusão por causa do uso da expressão “estancar a sangria” pelo personagem de Lula porque ela não saberia ler.

Ora, as críticas em relação à série não foram apenas quanto ao uso da expressão. Inclusive na nota de Dilma (ROUSSEFF, 25/03/2018) criticando a série, a ex-presidenta critica o deslocamento do caso do Banestado, a participação e suposta presença de Youssef em sua campanha eleitoral, a suposta proximidade entre Paulo Roberto Costa e Dilma – algo que não possui evidência alguma nas investigações da Lava Jato, mas que Padilha decidiu

225 Importante destacar que José Padilha também foi acusado, por Sebastián Marroquín, filho de Pablo Escobar, de deturpar a história para propósitos ideológicos na série *Narcos* (“JOSÉ...”, 26/03/2018). Assim, parece que a “imprecisão” histórica de suas obras não é algo novo.

inserir –, a declaração de Youssef de que o advogado dele era o então Ministro da Justiça, Márcio Thomas Bastos. A crítica à frase atribuída ao personagem de Lula foi apenas uma pequena parte da crítica de Dilma, que acusou Padilha de criar e reproduzir *fake news* para construir uma narrativa que funciona como propaganda político-ideológica. O que não sabemos dizer é se Padilha optou por tentar responder apenas à crítica da expressão “estancar a sangria” porque ele percebeu que não teria respostas às outras críticas; ou se seria apenas um recurso retórico, reduzindo a questão a um único ponto e, assim, tentar reduzir quem o critica ao ridículo; ou se é porque, talvez, seja ele quem de fato não saiba ler.

Considerações finais

A realização da série *O mecanismo* não é algo ocorrido ao mero acaso: trata-se da nova etapa de reconstrução da realidade empreitada pela elite, interessada em difundir sua narrativa sobre a Lava Jato. Após utilizar os veículos de informação para se assenhorear da narrativa da operação e propagar apenas a versão que lhe interessa e lhe é conveniente, restava à elite explorar a mídia de massa e, assim, disseminar sua ideologia através de outros meios.

Antes de *O mecanismo*, houve um filme que se propôs a fazer o mesmo: *Polícia Federal: A lei é para todos*, lançado em 7 de setembro de 2017. Apesar de o filme ser menos delirante e deturpador que a série, a construção, em linhas gerais, é a mesma: a Polícia Federal de Curitiba descobre envolvimento de Alberto Youssef com Paulo Roberto Costa e prende o doleiro que, para se proteger, revelaria um esquema de corrupção envolvendo a Petrobras. A partir deste momento, o filme se dedica a construir a narrativa de que o grande chefe do esquema é Lula, retratado como o grande vilão, o mal supremo a ser enfrentado pelos policiais federais, supostos defensores do bem, da liberdade e da lei. O filme é construído para ter a ilegal condução coercitiva de Lula como clímax, retratada como o embate entre o Bem e Mal, o momento no qual a Polícia Federal se sobreporia a Lula. A corrupção teria se instaurado na política e a única solução estaria fora dela: supostamente, na Polícia Federal e no *Judge Murrow*.

Tanto o filme quanto a série apresentam a mesma ideologia: Lula é o chefe e criador do esquema de corrupção na Petrobras, responsável por **todas** as mazelas que afligem os brasileiros, e a única solução para os problemas políticos está fora dela, em instituições repressivas. Nas duas produções audiovisuais, *Judge Murrow* é retratado como se fosse o único juiz do Brasil, e se a operação fosse enviada para qualquer outro juiz, especialmente do

STF, a operação iria “morrer”. Quanto ao papel atribuído a Lula nestas produções, é algo que alterna entre a completa alucinação e a conveniência ideológica. Ora, Fernando Henrique Cardoso admitiu que em 1996 tomou conhecimento de um esquema ilegal na Petrobras, que exigiria intervenção, mas que preferiu não fazê-lo (ONOFRE; DANTAS; AMORIM, 20/10/2015); Emílio Odebrecht, patriarca da empreiteira Odebrecht, revelou que os esquemas de corrupção ocorriam há 30 anos na Petrobras, e o ex-presidente da Odebrecht, Pedro Augusto Ribeiro Novis, revelou irregularidades cometidas durante as décadas de 1980 e 1990 (MARIZ, 12/04/2017); por fim, o historiador Pedro Henrique Pedreira Campos afirmou que as mesmas construtoras envolvidas na Lava Jato pagavam propinas e se organizavam em cartéis desde a ditadura militar, e até antes dela (ALESSI, 18/03/2015; SCHREIBER, 16/12/2016). Talvez nada disso venha ao caso, dado que o PT não comandava o país nessas épocas e, em alguns destes momentos, sequer existia.

Por fim, gostaríamos ainda de atentar para o marketing realizado a fim de divulgar a série. Em Brasília, a *Netflix* instalou diversos “*corruptômetros*” pela cidade; não se sabe qual a fonte usada para exibir as cifras nos painéis, nem se os números são reais (FIGUEIRA, 13/03/2018). Depois, no aeroporto de Brasília, a *Netflix* inaugurou uma “loja da corrupção”, com inúmeras tornozeleiras eletrônicas, cuecas com bolsos para guardar dinheiro e um livro intitulado *Delação premiada para leigos* (BRANDÃO, 26/03/2018).

Todavia, a estratégia de marketing para a qual mais gostaríamos de atentar é a divulgação feita na mídia impressa. Todos os grandes jornais e revistas, em suas edições da semana na qual a série foi lançada, contavam com uma sobrecapa publicitária divulgando a série. Nas revistas, esta sobrecapa exibia ao fundo diversas matérias reais, publicadas pela própria revista ao decorrer dos últimos anos, sobre a operação Lava Jato, simulando uma capa factual da revista; na parte inferior, aparece o rosto do ator Selton Mello, o logotipo da *Netflix*, o nome da série, seu criador e as obras de sucesso feitas por este, e uma frase em destaque: “você já leu muito, está na hora de assistir”.

Esta frase publicitária visa tornar o conteúdo da série como uma espécie de extensão dos supostos fatos narrados pelas revistas. Para além do apelo que há no uso de uma sobrecapa que simula a própria capa de uma revista, essa tentativa de extensão é problemática:

Se não faz sentido falar em objetividade ideal em discurso, é possível pensar que as ordens discursivas representadas pelo jornalismo, pelo entretenimento e pela publicidade se relacionam com a noção de real de maneiras distintas. É sobre essa diferença que a sobrecapa publicitária de O mecanismo propõe seu efeito persuasivo, fazendo uso de artifícios de intensa carga semântica (como o logotipo da revista, seu layout e, em especial, seu lugar proeminente no projeto editorial) para

uma mensagem publicitária cujo mote trata, justamente, da coincidência dos conteúdos do jornalismo e do entretenimento. Nesse sentido, o título publicitário (“você já leu muito, está na hora de assistir”) leva a crer que, em substância, o que se lê na revista é o mesmo do que se assiste na série (UMEDA, 05/04/2018).

O que a *Netflix* tenta fazer, portanto, é borrar a distinção entre conteúdo jornalístico e entretenimento. Ao vender a série desta forma, ela cria uma noção de identificação entre o que fora noticiado e o que está na série, como se esta fosse apenas uma descrição dos acontecimentos e possuísse um perfil de veracidade, tanto quanto se suporia possuírem os jornais e revistas. Porém a série trata, na realidade, não de descrever os acontecimentos, mas de construir uma narrativa deturpada que sirva a propósitos manipulativo-ideológicos.

A série *O mecanismo*, portanto, nada mais é que mera propaganda ideológica, em um dos usos mais espurcos e futres que a política faz da arte. Buscando difundir uma determinada ideologia antipolítica, Padilha não fora mais que bonifrate da elite, reproduzindo aquilo que esta deseja que seja contado e, ao se orgulhar desse papel, não se revela mais que um peralvilho. Aproveitando-se da narrativa construída pela mídia, a série segue o processo de propagação ideológica em produções audiovisuais de suposto entretenimento. O que é trágico, pois

Um criativo militante de esquerda postou nestes dias no Facebook: “Cuidado. Se rolar a nossa guerra civil, quem vai pintar o nosso Guernica não é o Picasso, mas o Romero Britto”. Isso dá bem a diferença entre arte e figuração. Adaptando a frase para os filmes, podemos dizer que para a guerra civil no Brasil não teremos um Serguei Eisenstein e seu Encouraçado Potemkin. Não. Teremos para a nossa arte O Mecanismo e José Padilha. O que é tragicômico (MOTA, 30/03/2018).

E não ficaríamos surpresos se, para a segunda temporada da série, o Sensacionalista de fato acertasse e Padilha colocasse Lula atirando contra os próprios ônibus da caravana, Dilma pilotando um helicóptero com 450kg de pasta base de alguma substância (SEGUNDA..., 2018) ou Marielle Franco cometendo suicídio.

Referências

“JOSÉ Padilha também foi acusado de deturpar a história em “Narcos””. *Jornal GGN*, 26/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2L2o7L9>>. Acesso em: 14/05/2018.

“SEGUNDA temporada de ‘O mecanismo’ terá Lula atirando no próprio ônibus”. *Sensacionalista*, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2kuyHyy>>. Acesso em: 26/05/2018.

ALESSI, G. “Pagamento de propina na Petrobras transcende o PT e o PSDB”. *El País Brasil*, São Paulo, 18/03/2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2KSewpe>>. Acesso em: 26/05/2018.

AMORIM, P.H. “Padilha 2018! A extrema direita tem candidato!”. *Conversa Afiada*, 25/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2GcJZ2J>>. Acesso em: 14/05/2018.

BRANDÃO, T. “Depois de lançar série O Mecanismo, Netflix abre loja da corrupção no aeroporto de Brasília”. *CidadeMarketing*, 26/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2GCJaEC>>. Acesso em: 14/05/2018.

FERREIRA, F.; FIORATTI, G. “Dilma diz que José Padilha distorceu fatos em série”. *Folha de S.Paulo*, 25/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2jV2sbn>>. Acesso em: 14/05/2018.

FERREIRA, W.R.V. “Nietzsche explica “O Mecanismo”: série explora o veneno psíquico nacional do ressentimento”. *Cinegnose*, 26/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2KkWGUS>>. Acesso em: 14/05/2018.

FIGUEIRA, J.V. “O Mecanismo: Netflix instala “corruptômetro” em Brasília para promover série”. *AdoroCinema*, 13/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2IryZB1>>. Acesso em: 14/05/2018.

GONTIJO, M.V. “O “Mecanismo” para boi dormir: distorções e narrativas da Lava-Jato na série”. *Justificando*, 10/04/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2HuEJKp>>. Acesso em: 14/05/2018.

HERMAN, E.S.; CHOMSKY, N. *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*. With a new introduction by the authors. New York: Pantheon Books, 1988.

MACEDO, F.; BRANDT, R.; AFFONSO, J. “Procuradoria aponta 16 empreiteiras alvos de ‘clube’ do cartel”. *O Estado de S.Paulo*, 12/12/2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2IIUbMo>>. Acesso em: 16/05/2018.

MARIZ, R. “Vídeo: ‘há 30 anos se faz isso’, afirma Emílio Odebrecht”. *GI*, Brasília, 12/04/2017. Disponível em: <<https://glo.bo/2ktNKZn>>. Acesso em: 26/05/2018.

MIGUEL, L.F. “Na Folha, mais um capítulo da desonestidade de Padilha”. *Jornal GGN*, 27/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2KngON0>>. Acesso em: 14/05/2018.

MILLAR, M. *Superman: entre a foice e o martelo*. Roteiro por Mark Millar; arte por Dave Johnson; tradução por Jotapê Martins. Barueri: Panini Brasil, 2017.

MORAES, D. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MOTA, U. “O Mecanismo, José Padilha – Qual o limite da arte?”. *Vermelho*, 30/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2wKUwCK>>. Acesso em: 14/05/2018.

MUNDO, D.C. “Antonia Pellegrino: artistas aceitaram dedicar tempo, energia, talento e amor ao panfleto fascista de Padilha”. *Diário do Centro do Mundo*, 27/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2Kncq0u>>. Acesso em: 14/05/2018.

ONOFRE, R.; DANTAS, T.; AMORIM, S. “FH foi alertado de que Petrobras era um ‘escândalo’”. *GI*, São Paulo, 20/10/2015. Disponível em: <<https://glo.bo/2LtuV4C>>. acesso em: 26/05/2018.

ROUSSEFF, D. “O mecanismo de José Padilha para assassinar reputações”. *Dilma: presidenta eleita do Brasil*, 25/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2pFTAtt>>. Acesso em: 14/05/2018.

SCHREIBER, M. “Pagamento de propinas por empreiteiras se consolidou durante ditadura, diz historiador”. *BBC Brasil*, Brasília, 16/12/2016. Disponível em: <<https://bbc.in/2hrmsT0>>. Acesso em: 26/05/2018.

SHALDERS, A. “O que é verdade e o que é invenção em “O Mecanismo”, a série da Netflix sobre a Lava Jato”. *BBC Brasil*, São Paulo, 27/03/2018. Disponível em: <<https://bbc.in/2uHlyKq>>. Acesso em: 14/05/2018.

SOARES, J. “Ficção X realidade: a polêmica em torno da série “O Mecanismo””. *DW Brasil*, 27/03/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2InezJb>>. Acesso em: 14/05/2018.

TOMASULO, F.P. The mass psychology of fascist cinema: Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*. In: GRANT, B.K.; SLONIOWSKI, J. (editors). *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. New and expanded edition. Detroit: Wayne State University Press, 2014, p.81-102.

UMEDA, G.M. “O mecanismo nas capas das revistas semanais”. *Observatório da Imprensa*, 05/04/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2GXjKSq>>. Acesso em: 14/05/2018.