

AUDIOVISUAL, CULTURA E HEGEMONIA: O mecanismo e a desqualificação da política¹

AUDIOVISUAL, CULTURE AND HEGEMONY: O mecanismo and the disqualification of politics

Guilherme Fumeo Almeida ²

Miriam de Souza Rossini³

Resumo: Este texto pretende elaborar o conceito de *desqualificação da política* a partir da análise das construções predominantes da política como atividade institucional e social na primeira temporada do seriado *O mecanismo* (Netflix, 2018-2019). O texto é dividido em três partes, além da introdução e das considerações finais. Na primeira parte, é articulada uma discussão teórica sobre as intersecções entre cultura, hegemonia, transformações sociopolíticas e o audiovisual, a partir de Williams (1979, 1993, 2011), Martín-Barbero (1997) e Rossini (2007). Na segunda parte, contextualizamos brevemente a produção de Padilha nesta interface ambígua e que, desde *Tropa de Elite* (2007), foi marcada pela aproximação com uma ideia de antipolítica. E na terceira, por sua vez, analisamos a primeira temporada da série *O Mecanismo*, na qual o diretor deixa mais claro o seu modelo de pensamento desqualificador da política.

Palavras-Chave: *O mecanismo. Desqualificação da política. Estudos Culturais.*

Abstract: This text intends to elaborate the concept of disqualification of politics based on the analysis of the predominant constructions of politics as an institutional and social activity in the first season of the series *O Mecanismo* (Netflix, 2018-2019). The text is divided into three parts, in addition to the introduction and the final considerations. In the first part, a theoretical discussion is articulated between the intersections of culture, hegemony, sociopolitical transformations and the audiovisual, from Williams (1979, 1993, 2011), Martín-Barbero (1997) and Rossini (2007). In the second part, we briefly contextualize Padilha's production in this ambiguous interface, which since *Tropa de Elite* (2007), was marked by an approximation with an idea of anti-politics. And in the third, in turn, we analyze the first season of the series *O Mecanismo*, in which the director makes clearer his model of thinking that disqualifies politics.

Keywords: *O mecanismo. Disqualification of politics. Cultural Studies.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do 32º Encontro Anual da Compós. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 03 a 07 de julho de 2023.

² Doutor pelo PPGCOM-UFRGS. Realiza pós-doutorado no PPGMC/UFF. Integra o LACCOPS – Laboratório de Comunicação Comunitária e Publicidade Social – e o ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais. Bolsista FAPERJ. Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI-260003/019696/2022. E-mail: almeidaguif@gmail.com.

³ Doutora (História - UFRGS), Mestre (Cinema - USP). Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao Departamento de Comunicação e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Coordenadora do ARTIS – Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais. Membro do Conselho Fiscal da Socine (2021-2023). Membro da comissão editorial da Rebeca – revista brasileira de estudos do cinema e audiovisual, vinculada à Socine. E-mail: miriams.rossini@gmail.com.

1. Introdução

Ao defender uma leitura complexa do quadro sociopolítico brasileiro contemporâneo, Rosana Pinheiro-Machado (2019) destaca a relação desse quadro com um movimento mundial de reações políticas e econômicas extremas a uma insatisfação social generalizada. Insatisfação que, podemos observar, acaba sendo capitalizada por movimentos de direita e sua desqualificação da política, enquanto anteparo da democracia. Tendo como ponto de partida temporal da sua análise os movimentos de junho de 2013, Pinheiro-Machado define aquele momento como marcado por uma profunda dualidade. De um lado, um processo de inclusão social e econômica, com aumento da parcela da população com acesso à saúde, educação e moradia, e à uma diminuição expressiva de pobreza, fome e desemprego. Por outro lado, esse contexto também foi pautado pela não resolução de impasses sociais e democráticos, expressos na frustração de grande parte da população, cujo cotidiano ainda é marcado pela precariedade e violência, enquanto vê a consolidação de um discurso anticorrupção na opinião pública nacional, consagrando o olhar crítico a uma classe política afastada dos interesses do restante da sociedade e sem perspectiva de ser punida por seus malfeitos.

Dentro deste cenário complexo, além do agravamento da crise da democracia que se verifica no Brasil, e também em outros países do mundo, é possível observar relações entre o audiovisual, a descrença na política e o comportamento de figuras políticas. Trata-se de um contexto de transformações de diversos setores da sociedade brasileira, como o cultural, com a efervescência que marca a emergência nos últimos anos de um grande número de realizadoras e realizadores oriundos de segmentos populares. Tal efervescência, no caso do audiovisual, possibilitou o florescimento de filmografias indígenas, negras e LGBTQIAP+, e também se relaciona à popularização da internet e das plataformas transnacionais, como o YouTube e os serviços de *streaming*. No entanto, essa efervescência, que é uma das marcas desse grande processo de mudanças sociais, nem sempre foi acompanhado pelas mudanças da política institucional, dentro do aumento da percepção de uma distância entre Estado e sociedade.

Talvez por isso, neste mesmo cenário de democratização dos discursos e de ampliação das visibilidades de sujeitos antes não captados a partir de suas próprias lentes, observa-se o aumento de narrativas que põem em dúvida o sistema político, as instituições governamentais e a eficácia das suas ações, bem como os avanços conquistados a partir desse sistema. Dessa forma, nas últimas décadas, séries, minisséries, filmes e telenovelas tornaram-se espaço importante para a elaboração de construções narrativas e estéticas sobre a temática política

(ALMEIDA, ROSSINI, 2020). Considerando o desenvolvimento dessas obras audiovisuais e a abrangência de seu público, defendemos a importância de compreender quais construções vêm sendo realizadas e como, pois o audiovisual tornou-se um difusor permanente de ideias, imaginários e versões de história que mais facilmente atingem o público. E, desse modo, mesmo que sutilmente, o audiovisual toma partido no campo das ideias e da política.

Essa compreensão, no âmbito deste texto – que se configura como um diálogo em fase inicial entre dois projetos de pesquisa: o recorte de um estudo de pós-doutorado em andamento sobre a construção da política como atividade social e institucional em seriados brasileiros contemporâneos e um estudo que relaciona estética e política no cinema nacional –, propõe a elaboração do conceito de *desqualificação da política* a partir da análise das construções predominantes da política como atividade institucional e social na primeira temporada da série *O mecanismo* (Netflix, 2018-2019). Mais do que aprofundar as análises das especificidades técnico-estéticas do objeto audiovisual em questão, a proposta é fazer uso de uma estratégia ensaística que prioriza o diálogo com uma discussão teórica que relaciona as intersecções entre as noções de cultura e hegemonia e o papel sociopolítico do audiovisual ficcional.

É possível destacar que, na série, esta *desqualificação da política* se relaciona diretamente a um fortalecimento da ideia de esvaziamento e descrédito da política enquanto atividade institucional, característica marcante de alguns filmes e séries brasileiros contemporâneos, como a minissérie *O Brado Retumbante* (2012), de Euclides Marinho, em que um político honesto assume a presidência do país e precisa lutar contra a corrupção institucionalizada, e o filme *O doutrinador* (2018), de Gustavo Bonafé, que inclusive originou uma série de mesmo nome, sobre um vigilante que luta sozinho contra a corrupção política. Em relação a uma noção de política, inspirados na proposição de Arendt (2008), tomamos como ponto de partida do texto a compreensão de política enquanto o espaço de condução dos assuntos humanos que surgem entre os indivíduos, a partir da concomitante valorização de interesses em comum e da diversidade decorrente das diferenças entre as pessoas.

Organizamos o texto em três partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, é articulada uma discussão teórica sobre as intersecções entre cultura, hegemonia, transformações sociopolíticas e o audiovisual, a partir de Williams (1979, 1993, 2011), Martín-Barbero (1997) e Rossini (2007). Na segunda parte, contextualizamos brevemente a produção de Padilha nesta interface ambígua, e que desde *Tropa de Elite* (2007), foi marcada pela aproximação com uma ideia de antipolítica. E na terceira, por sua vez,

analisamos a primeira temporada da série *O Mecanismo* (2018), na qual o diretor deixa mais claro o seu modelo de pensamento desqualificador da política.

2. Cultura, hegemonia e política no audiovisual brasileiro contemporâneo

Em seu ensaio voltado para a defesa da universidade da cultura, Raymond Williams (1993) destaca a relação do termo com um sentido de transformação constante e de surgimento de modos de pensar, com o encontro permanente entre linguagens e ideias diversas. A cultura se mantém, destaca Williams, pelo equilíbrio entre os significados consolidados, os seus sentidos comuns, e os novos processos que surgem a todo momento, ligados à descoberta e à criatividade. É esse equilíbrio entre o estabelecido e o novo que faz com que a universalidade da cultura sobreviva e contenha tanto os significados comuns quanto os individuais, consolidados a partir de uma experiência pessoal e social.

Ao mergulhar no processo social de transformação e consolidação das noções de cultura, por sua vez, o autor (2011) segue defendendo a noção de universalidade, agora relacionada à uma teoria da cultura, voltada para as relações entre os elementos formadores de todo um modo de vida. Priorizando a formação histórica da cultura, Williams segue ressaltando a sua relação com a mudança e a complexidade das transformações sociais, dotando-a de um caráter político intrínseco, ao apontar o seu processo de desenvolvimento enquanto uma resposta espontânea, forte e complexa a essas transformações sociais.

É fundamental também, nessa formação histórica, o instinto de comunidade e o impacto social das transformações políticas e econômicas, gerando uma demanda coletiva pela liberdade de pensamento e expressão. Em sua defesa de uma cultura comum como forma de sobrevivência, contudo, Williams (2011, p. 342) diferencia-a de uma "cultura igual", sendo que ela:

não pode colocar quaisquer restrições absolutas em sua participação em qualquer de suas atividades: isso é a realidade da reivindicação de igualdade de oportunidade. A reivindicação de tal oportunidade é, é claro, baseada no desejo de se tornar desigual, mas isso pode significar qualquer uma de uma série de coisas. Uma desigualdade desejada que irá, na prática, negar a igualdade essencial de ser, não é compatível com uma cultura em comum. Tais desigualdades, que não podemos nos dar ao luxo de ter, têm de ser definidas continuamente, a partir da experiência comum.

Quando se debruça sobre discussões conceituais relacionadas ao marxismo, como as ligadas à noção de hegemonia, o autor (1979) continua a destacar o desenvolvimento histórico

da cultura. Na verdade, a complexidade que Williams relaciona ao processo de transformação sociopolítico ligado à cultura vai acompanhar a sua interpretação dos debates conceituais marxistas. Dessa forma, ele destaca como trunfo da noção da cultura as suas mudanças e dificuldades de definição, acompanhando as transformações sociais especialmente a partir do século XIX. Nesse período em diante, cultura tornou-se sinônimo de processos subjetivos ligados à subjetividade, imaginação e criatividade.

Enquanto conceito multifacetado, a cultura foi associada tanto às artes e ao trabalho intelectual quanto a um processo total, ligado a modos de vida, sendo fundamental para definição de campos como artes, humanidades e ciências sociais. Ao destacar a evolução conceitual da hegemonia dentro do marxismo, com o sentido clássico do termo, relacionado ao poder ou ao domínio político, sendo substituído por uma concepção de caráter relacional em termos de classes sociais, Williams sublinha a centralidade da obra de Gramsci. O autor defende que esta evolução conceitual foi acentuada especialmente pela compreensão gramsciana da profundidade da hegemonia enquanto processo em que a consciência de uma determinada sociedade está totalmente presente.

Essa profundidade também se dá a partir das diferenciações conceituais feitas por Gramsci, distinguindo a hegemonia de termos como *domínio*, presente em mecanismos diretamente políticos e, em tempos de crise, pela coerção direta; e *ideologia*, enquanto conjunto de ideias e crenças. A hegemonia, por sua vez, diz respeito ao conjunto do processo social, com sua complexa e ambígua equação de movimentos políticos, sociais e culturais. Para Williams (1979, p. 115), dessa forma, Gramsci dotou a hegemonia de um caráter de totalidade, sendo um processo completo e vivido:

um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. (...) Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões.

Já para Jesús Martín-Barbero (1997), o desenvolvimento das relações entre comunicação, cultura e hegemonia, no contexto da América do Sul, está centrado em um processo híbrido de diversidade, marcado por discontinuidades culturais e deformações sociais, e no desenvolvimento da sua Teoria das Mediações. A teoria de Martín-Barbero passa pela compreensão de que o processo de socialização ligado à mudança de estilos de vida, marcado pela substituição de núcleos como família e escola pelos meios de comunicação em

massa como mediadores principais, está inserido primeiramente no âmbito da cultura. Estes mediadores se tornaram, então, o espaço central de socialização, pautando transformações amplas nos parâmetros morais.

O autor relaciona esse processo com a consolidação da cultura de massa, pioneira em facilitar a comunicação entre diferentes camadas sociais, bem como a circulação de informações, além da discussão acerca da consolidação conceitual da hegemonia a partir de Gramsci e Williams. Martín-Barbero ressalta como Gramsci tanto conferiu à hegemonia um caráter de reconstrução permanente, com forte influência da força, do poder e da sedução, quanto relaciona a cultura popular à fragmentação e à resistência, transformando-se de acordo com as condições sociopolíticas existentes. Sobre Williams, o autor aponta a busca por um modelo que englobe a complexidade do funcionamento dos processos culturais, detectando a formação das práticas da cultura popular relacionadas a uma elaboração teórica. Esta teoria desenvolve as relações entre a cultura e a hegemonia gramsciana, considerando a primeira como âmbito de transformações sociais.

Martín-Barbero também destaca o papel do cinema como mediador social na constituição de uma experiência cultural e popular urbana, partindo do cinema popular mexicano da primeira metade do século XX, mas realizando uma análise que se mostra pertinente ao enfoque deste texto na problematização das especificidades de uma noção de *desqualificação da política* no audiovisual ficcional brasileiro contemporâneo. Como primeira linguagem desta experiência, o autor observa que o cinema popular mexicano, apesar de sua forma esquemática e de seu conteúdo reacionário, dialoga, com sucesso, com a vontade das massas de obterem visibilidade social; ao mesmo tempo esse cinema confere voz e imagem a uma camada da população que agora se reconhece como pertencente a uma *identidade nacional*. É criada, assim, uma identificação entre o cinema e o público mexicanos, com especificidades de faces, sotaques, gestos e cenários que nacionalizam um povo através de modos de experimentar esta nacionalidade; uma ponte entre o campo e a cidade, com esta última sendo o cenário da perda de uma memória “que as pessoas de alguma forma projetam e recriam ao se verem a partir de um cinema que as rebaixa e ufana, que cataliza suas carências e sua busca de novos sinais de identidade” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 234).

Em texto inicialmente apresentado na Compós, Miriam de Souza Rossini (2007) já problematizava o papel sociopolítico do audiovisual latino-americano, em especial o brasileiro, que, se por um lado, pretendia ser socialmente transformador ao denunciar as mazelas do País,

por outro, esvaziava seu discurso ao não propor saídas para a situação apresentada, negando a possibilidade apontada por Williams (1993) de mudança permanente através da cultura. A discussão de Rossini (2007) ancorava-se, assim, na capacidade de as produções cinematográficas produzirem discursos com efeitos sociopolíticos extensos e duradouros, podendo ultrapassar seus contextos de produção. E essa capacidade pode ser estendida, também, para o conjunto do audiovisual ficcional.

Além de ressaltar o papel do cinema brasileiro, desde a década de 1960, na construção de um imaginário de identidade nacional ligado à exclusão e à violência social pelo descaso ou pela covardia de políticos (*Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha é um excelente exemplo), a autora aponta para a recorrência de discursos que unem violência narrativa e estética, privilegiando aspectos abjetos e de agressão ao espectador, a fim de traduzir essa violência em experiência espetacular. Essa definição passa pela compreensão de que as produções nacionais desde os anos 1960 – em especial influenciadas pelos Cinemas Novo e Marginal – fizeram de uma estética baseada em modelos disruptivos de representação, marcados pelo enfoque na feiura, na sujeira, os principais elementos voltados à produção de choque no público dos filmes.

Com o tempo, a recorrência a essas marcas estético-narrativas produziu um esvaziamento de suas intenções originais, de transformação e denúncia, resultando em discursos narrativos repetitivos e despolitizados, marcados apenas pela violência visual e sonora, em especial após a chamada pós-retomada do Cinema Brasileiro, mas sem uma compreensão do político que ampara esse contexto. Dessa forma, se por um lado, o cinema brasileiro segue enfocando os problemas sociopolíticos do país, por outro, pontuava Rossini (2007, p.26), as imagens:

cinematográficas que representam o corpo da nação brasileira não problematizam mais os contrastes, as disparidades sociais, culturais, econômicas que existem no País. O cinema vem apresentando a exclusão como dada, não a questiona mais, não discute mais nem os seus motivos, nem os seus limites. No máximo, consegue perceber esses distanciamentos de um modo estereotipado e fragmentado, abordando questões sociais complexas muitas vezes de forma simplificada e reducionista, e é isso que se percebe mais claramente em vários filmes desse período que vem sendo chamado de pós-retomada.

E são essas marcas que igualmente se repetem em produções da última década, que passam a discutir o campo político, porém sem a complexidade necessária para entender as ações dos atores políticos e das engrenagens onde essas ações se dão. Algo perceptível em uma série com dez episódios por temporada como *O Mecanismo*.

3. O Cinema de Padilha e o flerte com a antipolítica

Em 2002, José Padilha surge no campo do cinema com o premiado documentário *Ônibus 174*, sobre um evento acontecido no Rio de Janeiro e televisionado em rede nacional nos anos 2000, o sequestro do ônibus 174 por um dos jovens sobreviventes da chacina da Igreja da Candelária, em 1993. Ao relacionar a história de Sandro Barbosa do Nascimento ao descaso público com a vida de moradores de rua, de crianças abandonadas e sem pais, crescendo às margens de um sistema falho de proteção à infância, Padilha fez algo semelhante a João Batista de Andrade nos anos 1970, ao contar a história de Wilsinho Galileia. Ambos tensionaram as fortes ideias de bom e mau, herói e vilão.

No entanto, em 2007, ao iniciar sua transição para o filme de ficção, com o lançamento de *Tropa de Elite*, José Padilha vai deixar de lado a dualidade que caracteriza os personagens do cinema latino, e em especial o brasileiro, para abraçar a saga do Jornada do Herói, em que um personagem “no lado certo da história” fará de tudo para provar quem são os verdadeiros vilões. Ao priorizar o ponto de vista do Capitão do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), Nascimento (Wagner Moura), sobre a guerra entre a polícia e o tráfico de drogas no Rio de Janeiro, o longa-metragem se inseriu, com pouca ambiguidade, no movimento de filmes nacionais recentes ambientados nas periferias dos grandes centros urbanos – e que desde o final dos anos 1990 vinha marcando a estética chamada de *favela movie*. O capitão quer achar um substituto, mas tem que ser alguém que tenha coragem para fazer o serviço – matar sem dó e sem medo os bandidos da favela.

Em 2010, Padilha lançou *Tropa de Elite 2 – o inimigo agora é outro*, que dá um salto temporal de quinze anos em relação ao filme anterior da sequência, a fim de acompanhar a saída de Nascimento do BOPE para se tornar subsecretário estadual de segurança pública do Rio de Janeiro, em um contexto de fortalecimento do poder das milícias. Nascimento descobre como opera o *sistema*, conceito utilizado pelo longa-metragem para designar a podridão irremediável da máquina governamental, dando-se conta que “esse sistema” era o seu verdadeiro inimigo. O ex-policial vê-se cercado por criminosos e chefiado por eles – políticos corruptos aliados a organizações criminosas, que utilizam a máquina pública para benefícios pessoais e para manter o próprio poder.

Como única alternativa, Nascimento decide denunciar o *sistema* e lutar, em boa medida sozinho, contra ele, enquanto herói solitário de uma causa perdida que continua sua jornada. Porém, se as ações do agora secretário são aplaudíveis, os seus pensamentos, que acompanhamos por narração, continuam sendo de que bandido bom é bandido morto. Descrente do sistema de justiça, de segurança pública, de legislação e de administração pública, o ex-Capitão explicita claramente sua desconfiança nas instituições que amparam a democracia liberal. Dessa forma, em seu enfoque eminentemente negativo da política institucional, *Tropa de Elite 2* dialoga, ainda que de forma maniqueísta, com o destaque de Williams (2011, 1979) sobre o contexto de transformação e complexidade das mudanças sociais envolvendo a cultura e a hegemonia enquanto conceitos.

Mesmo que buscando soluções fáceis e individuais, Padilha oferece uma interpretação para um processo sociopolítico nacional dinâmico, por vezes despolitizando o desenvolvimento histórico, ao desprezar a importância das articulações coletivas na formulação de soluções para conflitos multifacetados. Considerando o caráter de totalidade que Williams confere à hegemonia, correspondendo ao conjunto do processo social, é possível apontar que o filme defende a visão da política institucional como hegemonicamente corrompida, sem chance de soluções internas. Apenas o externo, personificado em Nascimento – e que se qualifica especificamente como *alguém de fora do sistema*, ao mesmo tempo em que sabe como ele funciona –, é que pode oferecer uma saída, já que não foi corrompido por esse sistema. Essa dinâmica de percepção o diretor vai levar, inclusive para filmes que fez fora do Brasil, como a sua regravação de *Robocop* (2014), em que um honesto policial, mesmo transformado em máquina, consegue resgatar sua identidade e lutar contra as forças do mal (o sistema).

Ao longo da década seguinte, mobilizado pelas questões políticas e sociais do País, o diretor realiza um projeto maior e mais inserido nas temáticas do presente, a partir de sua perspectiva peculiar de compreender a política. Dirigida por Padilha, Felipe Prado, Marcos Prado e Daniel Rezende, a série *O mecanismo*, foi lançada pela Netflix em duas temporadas – a primeira em 23 de março de 2018, e a segunda em 10 de maio de 2019 –, ambas com 10 episódios cada. Partindo de uma livre representação de fatos reais para explicar os antecedentes e desdobramentos da Operação Lava Jato, que causou mudanças profundas no cenário político nacional na década passada, a série fez um retrato apressado, porém sintomático, das turbulências que marcaram este cenário a partir de meados dos anos 2010.

A estagnação despolitizada das construções sociopolíticas do cinema brasileiro de início dos anos 2000, detectada por Rossini (2007), dialoga com a análise de objetos audiovisuais ficcionais nacionais contemporâneos, como *Tropa de Elite 2* e *O mecanismo*, dentro da forma preponderante com que captam, expressam, legitimam e amplificam desconfianças com a política institucional, em um contexto de acirramento da crise da democracia. No desenvolvimento de suas construções estético-narrativas, tanto o filme quanto a série dirigidos por José Padilha esquematizam sentidos e percepções do senso comum eminentemente negativos sobre a política institucional e seus principais agentes, desqualificando a atividade e defendendo a solução personalista como solução para problemáticas complexas. Esses sentidos, portanto, já estavam expressos nos pensamentos narrados de Nascimento, quando atuava como Secretário de Segurança Pública, e são desenvolvidos com maior profundidade ao longo da primeira temporada de *O mecanismo*.

4. O mecanismo por trás da desqualificação da política

Como ponto de partida de análise, ressaltamos a capacidade das produções audiovisuais ficcionais seriadas nacionais contemporâneas de construir sentidos sobre o contexto político e social nacional, dentro da articulação entre o papel político dos meios de comunicação e um cenário marcado por pontos como personalismo, autoritarismo, transformações e permanências de problemáticas sociais e distância entre Estado e sociedade. No seriado, do qual foi um dos diretores quase uma década depois de dirigir *Tropa de Elite 2*, Padilha substitui a noção de *sistema* pela de *mecanismo*, que dá título à obra, para construir sua interpretação do processo de degradação da política institucional nacional. Afinal, um mecanismo é algo que faz funcionar uma máquina inteira, com muitas camadas de entrelaçamento. E, com ajustes e lubrificações, pode continuar funcionando por muito tempo. As peças podem ser trocadas no mecanismo, que ele continua funcionando. O mecanismo, portanto, é algo mais aberto, flexível, resistente e duradouro do que sistema.

Estreando em ano eleitoral, 2018, e, conforme os créditos de abertura, partindo de uma livre representação de fatos reais para explicar os antecedentes e os desdobramentos da Operação Lava Jato, que causou mudanças profundas no cenário político nacional, *O mecanismo* faz um retrato, como dissemos apressado, porém sintomático, das turbulências que marcaram esse cenário a partir de meados dos anos 2010. Também sintomático é que o início da narrativa da primeira temporada é o ano de 2003, quando inicia o primeiro governo do

Presidente Lula, do PT, partido que será acusado de articular o maior esquema de propinas do País. E o final é em 2013, após a reeleição da Presidente Dilma, também do PT, e que por não barrar o andamento das investigações que envolvem empresas públicas e privadas, políticos, agentes públicos e ricos empreiteiros, acaba desenhando a chuva perfeita para o seu impeachment três anos depois.

A trama de *O mecanismo* enfoca as ações dos policiais federais envolvidos na investigação da Operação, especialmente a delegada Verena Cardoni (Caroline Abras), e seu mentor, o ex-delegado Marco Ruffo (Selton Mello), que tem papel central nas investigações. A narrativa da série dá continuidade à ideia desenvolvida em *Tropa de Elite 2* de descrédito da política institucional, vendo-a como um irremediável *caso de polícia*. Caso que, por sua vez, só pode ser resolvido por determinados policiais: os honestos e idealistas, com força de vontade incessante, que sobrevivem às armadilhas da própria corporação, que, como toda instituição de Estado, é necessariamente incompetente e corrompida.

O primeiro capítulo apresenta uma espécie de prólogo que localiza o espectador na origem dos crimes da Operação Lava Jato, em 2003, quando os desvios de divisas ainda eram investigados pela Polícia Federal do Paraná e pelo Ministério Público daquele Estado. Embora na abertura da série se fale que os fatos foram ficcionalizados, é possível resgatar todos os eventos e personagens envolvidos ou aqueles que inspiraram os personagens fictícios. E, com isso, o peso de “discurso de verdade” da obra se torna mais forte.

Seguindo o modelo estético-narrativo já adotado especialmente em *Tropa de Elite 2*, neste prólogo seguimos os pensamentos da personagem central, o delegado federal Ruffo, uma figura despenteada, desalinhada e com a mão quebrada. Para ratificar sua honestidade, Ruffo repete várias vezes que é um funcionário público que ganha mal, mora mal, e com seu salário só pode comprar um carro usado para a esposa e um pequeno sítio no interior do Paraná. Embora agressivo e insatisfeito, ele faz seu trabalho com diligência e obstinação, incomodando chefias e investigados, e afirma que justamente por isso não é chamado de herói. Ao contrário, ele constantemente perde a cabeça, por não conseguir apoio para obter oficialmente as provas de que precisa para suas investigações, e é colocado em licença não-remunerada por suas ações impulsivas e destrutivas, até ser exonerado. Ou seja, alguém tão decidido a fazer vencer a verdade e a acabar com a corrupção, em seus próprios termos, está constantemente em crise pessoal, profissional e psicológica.

Desse modo, ao apresentar a personagem e sua luta, no primeiro episódio, vamos compreendendo o tamanho do “câncer” contra o qual ele luta. A morosidade da justiça, a falta de interesse das chefias, a certeza de impunidade dos investigados, responsáveis por desvio de altas quantias de valores em evasão de divisas. A busca pelos pequenos fragmentos deixados pelo caminho, como migalhas de pão, é o que permite a Ruffo desvendar esse mecanismo e compreender sua ação, mas não a vencê-lo, pois, por mais que ele tente desmontar suas engrenagens, o máximo que consegue é observar o quão facilmente as leis são contornadas e manipuladas pelos agentes que deveriam fazer cumpri-las, a fim de também se beneficiarem desse mecanismo infinito de corrupção e complacência.

Essa cultura de iguais, como diria Williams (1993), apenas cria a exclusão e a diferença. Ela não é implementada para apoiar a criação de um bem comum, de uma cultura comum e compartilhada entre os membros da sociedade. E é por não conseguir vencer esse “câncer” – que Ruffo o tempo todo destaca que está espalhado na sociedade – que ele se sente vencido em seu campo de batalha, como delegado da Polícia Federal, mas não desiste da guerra e nem de provar a corrupção endêmica.

Ao saltar de 2003 para 2013, temos agora uma nova narradora, a delegada Verena, que assume os casos de seu antigo colega e mentor. Como nova voz da oficialidade, a delegada irá buscar, por meios nem sempre oficiais, as provas para dismantelar a grande quadrilha que agora está instalada em Brasília. Se o delegado Ruffo estava interessado em crimes do colarinho branco – e em prender o doleiro Roberto Ibrahim (Enrique Díaz), que foi seu colega de escola e que estava por trás de toda a transação financeira ilegal no Paraná –, a delegada Verena inicia seu discurso circunscrevendo o novo campo da arena: Brasília e seus políticos e, em especial, um partido político, o PT. Para ela, aquele que estava no poder há três mandatos era igual aos demais. Servindo de facilitador e intermediário entre todos os setores, o mesmo doleiro amigo de poderosos que foi a ruína de Ruffo dez anos antes. Ou seja, mesmo que a luta seja pelo bem comum e pela verdade, há uma ponta de vingança pessoal nesta disputa entre as três principais personagens.

Neste contexto, a personagem de Verena vai atrás de uma nova camada para o mecanismo, que está além da complacência e do desinteresse de chefias subalternas. A personagem aponta que o mecanismo só funciona com o apoio ativo das altas chefias do estado, seja no legislativo, no judiciário e no executivo federal. Tanto é que, sobre uma imagem de

Brasília, cortamos para o interior de um gabinete em que um personagem, ex-presidente, faz um discurso de apoio a uma presidente, de seu próprio partido, que está buscando a reeleição.

Enquanto as novas personagens são apresentadas – o ex-presidente achando que o cenário que será usado na entrevista é muito “cozinha” e a presidenta perguntando para a assessora se o cabelo estava muito armado –, a narradora reforça que nunca confiou neles, e isso é algo que se compreende, já que eles estão mais interessados nas aparências do que no conteúdo de suas falas. No novo campo de batalha, ampliam-se os contendores e os valores transacionados, e é preciso muito mais influência e perseverança para conseguir mandados e investigar pessoas poderosas, agentes públicos ou privados, e que, ao sinal de perigo, procuram outras pessoas poderosas para fazer acordos, pagar multas, mas não deixar de fazer negócios com o Estado.

Talvez a metáfora que melhor explique a primeira temporada está no episódio sete, quando Ruffo entende que o mecanismo é algo que está espalhado pela sociedade brasileira, nas mais diversas atividades. Sempre há alguém disposto a fazer um serviço em troca de pagar uma propina para alguém, que deverá dividir essa propina com um outro, para que o mecanismo continue funcionando. Algo infinito, sem perspectiva de ser rompido. Interessante, porém, observar que se Ruffo critica essas camadas imperceptíveis de corrupção, que fazem funcionar o mecanismo, ele não percebe sua atuação como também desviante da boa conduta. Afinal, há dez anos ele não está mais na Polícia Federal, e mesmo assim continua agindo, por trás dos panos, usando sua influência para poder manipular pessoas e obter as informações de que julga precisar. Agindo sozinho e contrário às leis, Ruffo, na verdade, se iguala aos vigilantes que fazem justiça com as próprias mãos. E esse perfil é adequado à personagem e à sua forma de compreender a política, a justiça, a administração do Estado e todos os seus aparatos. Ao se considerar um “cidadão de bem” que tem a obrigação de, sozinho, vencer o mal – que é a corrupção endêmica –, a personagem abre espaço para as ações autoritárias e fascistas.

É nesse sentido que a série esvazia os sentidos de cultura apontados por Williams (1979), que se atualizam e se transformam nos processos da história. Também esvaziados são os sentidos de política, em especial das instituições que dão sustentação à atividade em um sistema democrático. Assim como já fazia em *Tropa de Elite 2*, Padilha continua desafiando suas críticas e descrenças às instituições, seja o Ministério Público, a Procuradoria Geral da União, o Supremo Tribunal Federal, além das casas do Legislativo e do Executivo. Por princípio, todas elas são falhas e corruptíveis, ou estão à mercê dos interesses pessoais de

peessoas que desejam ascender na profissão, como procuradores e juizes. Por outro lado, o diretor glorifica os servidores públicos obstinados em suas tarefas e que não se deixam corromper, servindo de escudo às investidas corruptoras de chefes e outros poderosos. O elogio ao indivíduo, nesta crítica inclemente ao sistema político, é a contraparte da impossibilidade da construção de uma sociedade com valores culturais comuns.

Na superficialidade de uma análise política, que se acredita aprofundada, *O mecanismo* exemplifica o destaque que Martín-Barbero (1997) confere, em sua *Teoria das Mediações*, ao processo de socialização ligado à mudança de estilos de vida, marcado pela substituição de núcleos como família e escola pelos meios de comunicação em massa, como mediadores principais, permitindo ver o papel cultural da consolidação de sua *desqualificação da política*, em um conjunto complementar com o filme do mesmo diretor. Essa consolidação diz respeito à cultura como espaço de transformações sociopolíticas, neste caso o processo de descrédito com e de crise da democracia. A força da construção da política como atividade social e institucional em *O mecanismo* também pode ser ressaltada com a análise do autor do papel do cinema mexicano, da primeira metade do século XX, na materialização de uma identidade nacional. Se no caso dos filmes mexicanos, houve a unificação de um país através das imagens do audiovisual, ao ressaltar seus gestos e sotaques, na produção brasileira, há o eco de uma desilusão profunda dos brasileiros com a política, dentro de uma generalização e de um individualismo que não fazem diferenciações e nem buscam soluções coletivas.

Ao insistir nessa forma de desqualificação da política nacional, justamente num ano de eleição, a série exibida na Netflix, em 2018, reviveu o trauma ainda recente na sociedade brasileira – as ações de 2013, resgatadas por Pinheiro Machado, e que levam a uma divisão duradoura da sociedade brasileira –, porém, ao esvaziar o discurso reforçando ideias do senso comum sobre a política institucional, e as instituições em si, Padilha ajuda a pavimentar o caminho para que alguém à margem do campo político – e que em seu discurso diz que vai vencer a corrupção em seus próprios termos – possa ser eleito.

Considerações finais

Ao longo do texto, foi possível avançar, ainda que dentro de um estudo inicial e, portanto, com resultados parciais, na compreensão das potencialidades da aproximação entre os Estudos Culturais e a análise do audiovisual ficcional, a partir dos estudos de Williams

(1979, 1993, 2011) e Martín-Barbero (1997). O primeiro permite valorizar a universalidade do conceito de cultura, dentro de um processo de transformações sociopolíticas permanentes e com a adoção de um modelo que engloba a complexidade do funcionamento dos processos culturais. Com a adoção deste modelo, é possível detectar a formação das práticas da cultura popular relacionadas a uma elaboração teórica, que desenvolve as relações entre a cultura e a hegemonia gramsciana. Martín-Barbero, por sua vez, ressalta as relações entre comunicação, cultura e hegemonia no contexto da América do Sul, apontando a importância de instâncias mediadoras, que emergem como mecanismos centrais de socialização, pautando transformações amplas nos parâmetros morais.

Propondo um diálogo entre essa matriz teórica e a análise de *O mecanismo*, contextualizando a série dentro do conjunto da construção sobre a temática política na cinematografia ficcional de José Padilha, foi possível compreender como esta cinematografia se insere em um cenário de transformação e complexidade das mudanças sociais, priorizando saídas pouco complexas e que não valorizam as soluções coletivas. Padilha se refere constantemente a um processo sociopolítico nacional dinâmico de forma hegemonicamente despolitizadora, consolidando a visão da política institucional como endemicamente corrompida. Em uma crítica política que se acredita complexa, o diretor despreza elementos fundamentais da conjuntura nacional das últimas décadas, especialmente a relação entre o sistema pluripartidário brasileiro – construído durante a redemocratização – e o poder executivo. Assim, prevalece na trama o esquematismo, que fortalece as saídas individuais e flerta de forma cada vez mais concreta com uma visão antipolítica. Em última instância, a história ensina, a antipolítica é o caminho para o fascismo.

Dessa forma, em sua construção estético-narrativa, a série já parte da desqualificação da política como atividade de construção coletiva: a solução passa apenas pelo personalismo, pelo idealismo e a boa vontade sobrenatural de figuras específicas e escassas, que precisam lutar contra diversos adversários extremamente poderosos e mal intencionados. Um dos principais símbolos desta crítica política superficial que acredita complexa é a noção de *mecanismo*, que dá título à obra, consagrando uma interpretação audiovisual do processo de degradação da política institucional nacional.

Referências

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ROSSINI, Miriam de Souza. O corpo da nação: imagens e imaginários do cinema brasileiro. **Revista FAMECOS**, n. 34, p. 22-28, dez. 2007.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: GRAY, A.; McGUIGAN, J. **Studying culture: an introductory reader**. London/New York: Arnold, 1993. p. 5-14.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 19