



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ARTES CÊNICAS

RICARDO PHILIPPI

O MECANISMO DA TELEDRAMATURGIA:
ESPETÁCULO E MITOLOGIAS POLÍTICAS
NUMA SÉRIE BASEADA NA OPERAÇÃO LAVA JATO

SALVADOR

2022

RICARDO PHILIPPI

O MECANISMO DA TELEDRAMATURGIA:
ESPETÁCULO E MITOLOGIAS POLÍTICAS
NUMA SÉRIE BASEADA NA OPERAÇÃO LAVA JATO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Dr. Paulo Henrique C. Alcântara

SALVADOR

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Philippi, Ricardo

O MECANISMO DA TELEDRAMATURGIA: ESPETÁCULO E
MITOLOGIAS POLÍTICAS NUMA SÉRIE BASEADA NA OPERAÇÃO
LAVA JATO / Ricardo Philippi. -- Salvador, 2022.
264 f. : il

Orientador: Paulo Henrique Correia Alcântara.
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --
Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro, 2022.

1. Teledramaturgia. 2. Mitos Políticos. 3.
Espetáculo Político. 4. Lava Jato. 5. O Mecanismo. I.
Alcântara, Paulo Henrique Correia. II. Título.

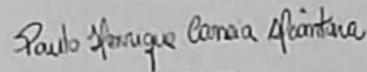
TERMO DE APROVAÇÃO

Ricardo Philippi

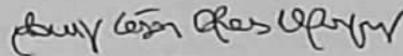
"O MECANISMO DA TELEDRAMATURGIA, ESPETÁCULO E MITOLOGIAS
POLÍTICAS NUMA SÉRIE BASEADA NA OPERAÇÃO LAVA JATO"

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 30 de junho de 2022.



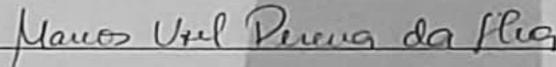
Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (Orientador)



Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)

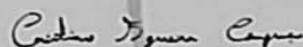


Prof. Dr. Antonia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Marcos Uzel Pereira da Silva (UNIJORGE)

Av. Araújo Pinho, 292 – Canela Salvador-BA 40110-150
ppgac@ufba.br 0055 714 3283 7858 www.ppgac.tsa.ufba.br



Prof. Dr. Cristiano Figueira Canguçu (UESB)

À minha família, amigos, colegas e professores
que sempre estiveram do meu lado
nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Silvio José Philippi e Beatriz Maria Philippi, não só pelo apoio dado ao longo destes anos, mas principalmente pelo ensinamento de que o melhor investimento que pode ser feito a um filho é a educação, principalmente no incentivo à formação de base. Foram anos e anos aplicados no meu potencial e de meus irmãos. Agradeço à minha mãe pela “coorientação”, com infinitas correções deste meu trabalho, fomentando, estimulando e encorajando nas horas mais árduas; e ao meu pai que me convidava a gerar novos entendimentos a partir de sua visão do jogo oriundo do espetáculo político.

Ao meu irmão Silvestre Neto, produtor cênico e palhaço Macaxeira Montgomery, que me ajudou a entender e compreender a função social da arte, auxiliando-me a ver esta profissão como uma das mais nobres e complexas da história da humanidade. Um guerreiro que também me ensinou que não existem barreiras que não possam ser superadas.

Ao meu irmão Eduardo Philippi, por estar ao meu lado incentivando e encorajando o meu desenvolvimento acadêmico nestes longos anos, auxiliando-me no caminho do yoga e da serenidade deste trabalho. Ao meu maravilhoso sobrinho, Gabriel, nos encontros de videogame de domingo à tarde, um renovar de pilhas para continuar escrevendo este trabalhando.

Ao orientador deste trabalho, Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcantara, o Paulinho, que com suas diretrizes soube fortalecer e incentivar esta pesquisa, sempre muito sereno e assertivo nas suas colocações.

Aos professores Dr. Luiz César Alvez Marfuz, Dra. Antonia Pereira Bezerra, Dr. Cristiano Figueira Canguçu e Dr. Marcos Uzel Pereira da Silva, que fizeram parte das diversas bancas desta tese, por seus conselhos e observações que mostraram que o fim é apenas o começo de uma nova etapa.

À minha ex-orientadora de mestrado, Dra. Luciana Panke, que me incentivou a seguir na pesquisa e auxiliou em duas bancas na qualificação desta tese, além de me apresentar ao grupo de pesquisa em Comunicação Eleitoral e a todos os seus integrantes, a quem eu sou eternamente grato.

À profa. Dra. Joice Aglae, por meio da qual agradeço a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia,

além dos sempre eficientes secretários Leandro Dias, Iale Nascimento e Varenka Araújo.

A todos que me acolheram nos primeiros anos de tese na cidade de Salvador, principalmente à Tâmy Rodrigues e sua família, além dos amigos que vou levar para o resto da vida: ao João, ao Enjolras, ao Carlos Alberto, ao Yuri, à Michele, à Lene, à Sarah, bem como a todos os rosa-cruzes de Salvador.

À maravilhosa turma de doutorado da qual eu fiz parte, todos muito companheiros e proativos em auxiliar o desenvolvimento mútuo: Aldri Anunciação, Andréa Rabelo, Agamenon Bomfim de Abreu, Cláudio da Silva, Cristiane da Silva, Débora Rodrigues, Edvard Santana Neto, Fernanda Veiga, Gilmar de Souza, Luciana Lucena, Maria Amélia, Marta Bezerra, Michele Couto, Mônica Santana, Rafael Rebouças, Sarah Marques Duarte, Taciano Soares, Taína Assis Soares, Tássio Ferreira, Thulio Guzman, Tiago Ribeiro, Yasmin Nogueira e Yuri Magalhães.

Aos alunos e docentes do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina, principalmente dos professores Adriane Maciel Gomes, Aguinaldo Moreira de Souza, Ceres Vittori Silva, Camilo Scandolara e Tereza Margarida Morini Vine.

Ao pré-vestibular gratuito Em Ação e seus inúmeros professores voluntários: Marcelo Guilherme, Emanuel Cochinski, Roderick Schmah, Adelino Venturi Jr., dentre tantos outros, que me auxiliaram a dar o primeiro passo na minha vida acadêmica. Dentre estes professores destaco ainda a professora Danielle Lago que fez a revisão gramatical desta pesquisa. Afinal esta tese de doutorado é o resultado de um longo trabalho que se iniciou em 2005, com o banho de lama numa universidade pública, resultado do trabalho voluntário do Em Ação.

À Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares, principalmente nas pessoas do Denys Dorsa, Luiz Panhoca, Dante Luiz Zech, Marlene S. D'Aroz, Sandro Miguel Mendes, como também a toda a família dos bolsistas e voluntários deste trabalho, que sempre me incentivaram no caminho da pesquisa interdisciplinar.

Ao meu tio Luis Philippi e ao artista Marcos, o palhaço Fidalgo, que vieram a falecer durante a escrita deste trabalho por Covid-19 e por meio dos quais presto minha homenagem a todas as vítimas desta doença.

À tradutora Geanice; ao Grupo de MPB da UFPR, na pessoa do maestro Vicente Ribeiro; à Antiga e Mística Ordem Rosacruz e sua biblioteca Alexandria; à jornalista Lenise Aubrift Klenk; ao artista José Mikosz; ao Fr. Paulo Roberto Paranhos

Silva pela revisão final desta tese; aos criadores da série *O Mecanismo*, José Padilha e Elena Soárez; à agência de fomento da CAPES e seu programa de demanda social.

E por último, um agradecimento mais que especial aos meus amigos, pelo apoio de forma direta ou indireta nos momentos mais difíceis destes anos, que souberam entender minha ausência nesse período “sabático”, principalmente com mensagens de incentivo. Meu muito obrigado ao Will, à Nati, ao Lucian, à Luzana, à Camila, à Cristina Suss, à Karina, à Vanessa e ao Ricardo, à Juliana e à Aghata.

*“A ficção é bem superior à realidade,
a imaginação é muito superior à razão”*

Antônio Abujamra.

RESUMO

O *Mecanismo*, série televisiva criada por José Padilha e Elena Soárez, distribuída via *streaming* Netflix, é inspirada livremente em eventos reais e possui como base de sua teledramaturgia o livro *Lava Jato: O Juiz Sergio Moro e os Bastidores da Operação que Mudou o Brasil*, de Vladimir Netto (2016). Levando-se em consideração que esta teledramaturgia é praticamente produzida em sincronia com os eventos factuais históricos relatados nesse livro, o presente trabalho busca verificar a hipótese de que houve elementos da teledramaturgia d' *O Mecanismo* que agiram em paralelo à mitologia política dessa obra promovendo o espetáculo político da operação Lava Jato. Para examinar tal suposição é feita uma análise estrutural dessa série televisiva, utilizando como metodologia a decupagem das linhas dramáticas dos diversos episódios da série e revisando conceitos transdisciplinares às artes cênicas, no caso, de espetáculo e da mitologia política. Consequentemente, é feito um estudo das dramatizações ficcionais em paralelo aos eventos factuais da Lava Jato. Esta tese se divide em quatro momentos: no primeiro há a apresentação de dispositivos utilizados nas teledramaturgias a partir principalmente dos autores Pallotini (1988, 2012) e Comparato (2018), além de uma revisão teórica dos conceitos de *roman à thèse* de Suleiman (1993), gênero narrativo d' *O Mecanismo*. No segundo momento, a partir de uma revisão de diversos pensadores como Schwartzberg (1977), Debord (1997), Rubin (2004), Marfuz (2017), dentre outros, é feita uma leitura da possibilidade de dramatizações do espetáculo político, principalmente em relação à principal inspiração da série em questão: o livro de Vladimir Netto e a própria operação Lava Jato. Num terceiro momento, é examinado o conceito de mitologia política focando-se, dentre outros autores, na categorização utilizada por Raoul Girardet (1987): do Conspirador, da Idade de Ouro, da Unidade e do Salvador, demonstrando a mitológica imagem do legislador *Sólon* na base da série televisiva em questão. Por fim, é desenvolvida a análise do arco central da dramaturgia, de suas ramificações e de seu clímax da primeira temporada, evidenciando que a principal imagem mitológica junto a' *O Mecanismo* é a da Conspiração, o que também transparece na manifestação política dos seus criadores na jornada de aprendizado da personagem principal Ruffo, além de demonstrar a complexa relação da obra na transposição dos eventos ficcionais em direção ao universo factual da Lava Jato.

Palavras-Chave: Teledramaturgia, Mitos Políticos, Espetáculo Político, Lava Jato, *O Mecanismo*, José Padilha, Elena Soárez.

ABSTRACT

The Mechanism, a television series created by Padilha and Elena Soárez, distributed by the streaming platform Netflix, is freely inspired by real events, and its television drama is based on the book entitled *Car wash: Judge Sergio Moro and the Behind-The-Scenes Story of the Operation That Shook Brazil* (2016). Considering that such television drama is virtually produced simultaneous to historical factual events reported in this book, the present paper seeks to examine the hypothesis that *The Mechanism* shined through an imaginary of political myths and mythologies, operating in the Car wash spectacularity. In order to examine such an assumption, a structural analysis of this television series is carried out, using as a methodology the decoupage of the dramatic lines of the different episodes of the series and reviewing transdisciplinary concepts to the performing arts, in this case, spectacle and political mythology. Consequently, a study of fictional dramatizations is conducted along with the factual events of the operation Car-Wash. This thesis is divided into four moments: in the first one, a presentation was made on the used devices in television dramas mainly from the perspective of the authors Pallotini (1988, 2012) and Comparato (2018), in addition to a theoretical review of the concepts of *roman à thèse* de Suleiman (1993), the narrative genre of *The Mechanism*. In the second moment, reviewing several thinkers such as Schwanzenberg (1977), Debord (1997), Rubin (2004), Marfuz (2017), among others, a reading of the possibility of dramatizations of the political spectacle is made, primarily concerning the main inspiration of the referred series: the book by Vladimir Netto and the Car-Wash operation itself. In the third moment, the concept of political mythology is examined, focusing, among other authors, on the categorization used by Raoul Girardet (1987): the Conspiracy, the Golden Age, the Unity, and the Savior, displaying the mythological image of the legislator Solon as the basis of the referred television series. At last, an analysis of the central arc of the dramaturgy, its subplots, and the climax of the first season is developed, showing that the main mythological image used in *The Mechanism* is the Conspiracy. It also appears in the political manifestation of its creators in the learning journey of the main character Ruffo, in addition to expressing a complex relation of the work in the transposition from the fictional events to the factual universe of the operation Car-Wash.

Keywords: Television Drama, Political Spectacle, Political Myths, *The Mechanism*, Operation Car Wash, José Padilha, Elena Soárez.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Arco Clássico do Drama	25
Figura 2 - Arcos Dramáticos	28
Figura 3 - Concepção Radial da Teledramaturgia	30
Figura 4 - Concepção em Árvore da Teledramaturgia	31
Figura 5 - Arcos Dramáticos	38
Figura 6 - Arco de Ação Dramática Clássico	40
Figura 7 - Diagrama Macroestrutura Ondulante	41
Figura 8 - Exemplo de Curvas Dramáticas	42
Figura 9 - Somatório das Curvas Dramáticas	43
Figura 10 - <i>Frame</i> dos Momentos Finais dos Episódios d' <i>O Mecanismo</i>	52
Figura 11 - Caminho de Ficcionalização n' <i>O Mecanismo</i>	53
Figura 12 - Lettering Inicial d' <i>O Mecanismo</i>	75
Figura 13 - Sequência: Apresentação da Petrobrasil	78
Figura 14 - Processo da Mitologia Política para a Mobilização Política	88
Figura 15 - Correlato do Personagem dr. Paulo Rigo	108
Figura 16 - Capa do Livro de Vladimir Netto	109
Figura 17 - Cena Inicial d' <i>O Mecanismo</i>	114
Figura 18 - Sequência Inicial d' <i>O Mecanismo</i>	115
Figura 19 - Cena: Apresentação de Ruffo	115
Figura 20 - Sequência: Perseguição da Esposa de Ruffo	116
Figura 21 - Cena: Ruffo Ameaça Ibrahim na Barbearia	117
Figura 22 - Sequência: Prólogo Banco do Estado	118
Figura 23 - Sequência: Prólogo d' <i>O Mecanismo</i>	119
Figura 24 - Cena: Prisão de Ibrahim	119
Figura 25 - Cena: Primeiro Acordo Premiado de Ibrahim em 2003	120
Figura 26 - Cena: Ruffo Esmurrando a Parede na Frente de sua filha Beta	121
Figura 27 - Sequência: Suicídio de Ruffo	121
Figura 28 - Sequência: Dez Anos Depois	122
Figura 29 - Dinâmica Personagem Ruffo	123
Figura 30 - Correlato do Personagem Ruffo e Ibrahim	124
Figura 31 - Dinâmica Personagem Verena	129

Figura 32 - Correlata da Personagem Delegada Verena Cardoni	134
Figura 33 - Correlatos dos Personagens JPR, Shayenne e Ricky.....	136
Figura 34 - Cena: Delação de João Pedro Rangel (JPR).....	137
Figura 35 - Sequência: Apresentação Petrobras	139
Figura 36 - Correlatos das Personagens Dimas e Cláudio	141
Figura 37 - Correlatos dos Personagens Guilherme e Vander.....	142
Figura 38 - Cena: Rigo após Prisão de JPR.....	143
Figura 39 - Cena: Ruffo e Regina Acompanhando o Julgamento.....	145
Figura 40 - Sequência: Higino e Rigo Acompanhando o Julgamento.....	145
Figura 41 - Sequência: Ibrahim e JPR Acompanhando o Julgamento.....	146
Figura 42 - Cena: Força-Tarefa da Lava Jato Acompanhando e Comemorando o Desfecho do Julgamento	146
Figura 43 - Cena: Paulo Rigo Escutando o Chamado dos Paneleiros.....	148
Figura 44 - Boneco Inflável do “Super-Moro” em Atos de Direita em 2019	149
Figura 45 - Cena: Paulo Rigo Muda sua Assinatura	149
Figura 46 - Correlatos dos Personagens Janete e Higino.....	151
Figura 47 - Cena: “Estancar A Sangria”.....	151
Figura 48 - Correlato do Personagem dr. Mário Garcez Brito.....	154
Figura 49 - Dr. Márcio Thomas Bastos na Revista Veja.....	155
Figura 50 - Cena: Negociação Procuradoria e Advogados Empreiteiras.....	156
Figura 51 - Cena: Procurador Geral da República Negociando com Garcez Brito..	157
Figura 52 - Cena: Delação Premiada de Ibrahim	158
Figura 53 - Capa da Revista “Veja” e Sua Correlata Capa da Revista “Leia”	159
Figura 54 - Sequência: Agitação Política após Vazamento da Revista Leia	160
Figura 55 - Correlato do Personagem Lucio.....	162
Figura 56 - Cena: Visita Higino a Apartamento Beira-Mar	162
Figura 57 - Reportagem de Visita de Lula no Jornal Nacional	163
Figura 58 - Correlato do Personagem Tom Carvalho.....	164
Figura 59 - Sequência: Suicídio de Ruffo	167
Figura 60 - Cena: o Esgoto que se Rompe em Frente à Casa de Ruffo.....	168
Figura 61 - Cena: Ruffo Negociando com Seu João	170
Figura 62 - Cenas de Beta Observando Fractais	171
Figura 63 - Sequência Final do Sétimo Episódio.....	172
Figura 64 - Cena: Epifania de Ruffo.....	173

Figura 65 - Cena: Tese da Corrupção Endêmica de Ruffo	174
Figura 66 - O Mecanismo d' <i>O Mecanismo</i>	179
Figura 67 - Sequência: Introdução <i>Plot Lava Jato</i>	203
Figura 68 - Sequência: Esquema do Ibrahim	204
Figura 69 - Sequência: Descuido de Chebab	205
Figura 70 - Sequência: Gancho Primeiro Episódio.....	205
Figura 71 - Sequência: Nova Investigação Ibrahim.....	206
Figura 72 - Cena: Apresentação João Pedro Rangel.....	206
Figura 73 - Sequência: Investigação Inicial Lava Jato	207
Figura 74 - Sequência: Pedido Abertura Lava Jato	207
Figura 75 - Sequência: Início da Operação e Gancho Terceiro Episódio	208
Figura 76 - Sequência: Retomada Lava Jato	208
Figura 77 - Sequência: Desconfiança Ibrahim.....	209
Figura 78 - Sequência: Prisões Lava Jato	209
Figura 79 - Sequência: Prisão Ibrahim	209
Figura 80 - Sequência: Petrobrasil.....	210
Figura 81 - Sequência: Sibebe Avisando Shayenne e Rick	211
Figura 82. Sequência: Condução Coercitiva JPR.....	211
Figura 83 - Cena: Gancho Quarto Episódio.....	212
Figura 84 - Sequência: Flagrante e Prisão JPR	212
Figura 85 - Sequência: Prisão JPR.....	213
Figura 86 - Cena: Chegada de Guilherme	214
Figura 87 - Cena: Ligação Suspeita de Guilherme	214
Figura 88 - Cena: Guilherme “Matando a Charada”	215
Figura 89 - Cena: A Revelação do Segredo de Guilherme	215
Figura 90 - Cena: A Retomada da Obsessão de Ruffo	216
Figura 91 - Cena: Guilherme Tirando Fotos de Ibrahim e Kitano	216
Figura 92 - Sequência: Foto Imoral de Ibrahim	217
Figura 93 - Cena: Comemoração Força-Tarefa.....	217
Figura 94 - Cena: Verena Descobre o Segredo de Ruffo.....	218
Figura 95 - Sequência: Reconciliação de Verena com Ruffo e Guilherme	218
Figura 96 - Sequência: Garcez Brito Conversando com o Ex-Presidente Higino	219
Figura 97 - Cena: Senador da Oposição Lucio Lemes.....	220
Figura 98 - Cena: Conluio Vice-Presidente Thames	220

Figura 99 - Sequência: Ruffo Cobrando o Juiz Paulo Rigo	221
Figura 100 - Sequência: Supremo Solta JPR	221
Figura 101 - Sequência: Segunda Prisão de JPR	222
Figura 102 - Cena: Ibrahim Conversando com Seu Advogado	223
Figura 103 - Cena: O Pacto para “Estancar A Sangria”	224
Figura 104 - Sequência: Gancho Final Quinto Episódio, JPR No Jaraguara	224
Figura 105 - Sequência: Cerco à Família de JPR	225
Figura 106 - Sequência: JPR Aceita Fazer a Delação	226
Figura 107 - Sequência: Delação JPR e Ibrahim.....	226
Figura 108 - Sequência: Vazamento da Delação de Ibrahim	227
Figura 109 - Sequência: Acusação de Lemes e Defesa de Janete	227
Figura 110 - Cena: Cobrança de Higino a Garcez Brito	227
Figura 111 - Cena: Capa <i>O Diário Paulistano</i>	228
Figura 112 - Cena: Verena e Rigo	229
Figura 113 – Cena Ruffo Visita Ibrahim na Cadeia	229
Figura 114 - Cena: Reunião Clube dos Treze com Garcez Brito	230
Figura 115 - Cena: Ruffo Ameaçando Silvério	230
Figura 116 - Sequência: Delação do Clube dos Treze.....	231
Figura 117 - Cena: Reunião Ricardo Brecht.....	231
Figura 118 - Sequência: Desenvolvimento da “Operação Abafa”	232
Figura 119 - Sequência: Gancho Sétimo Capítulo	232
Figura 120 - Sequência: Morte de Garcez Brito	233
Figura 121 - Sequência: Apresentação Relacionamento Verena e Cláudio	234
Figura 122 - Sequência: Desentendimento Entre Verena e Cláudio.....	234
Figura 123 - Sequência: Reencontro Entre Verena e Cláudio	235
Figura 124 - Sequência: Reconciliação Entre Verena e Cláudio	235
Figura 125 - Cena: Renata Pedindo a Cláudio Que Se Decida	236
Figura 126 - Sequência: Desavença entre Verena e Cláudio	236
Figura 127 - Sequência: Desavença entre Verena e Cláudio	237
Figura 128 - Sequência: Retomada Relação entre Verena e Cláudio	237
Figura 129 - Sequência: Complicação da Relação entre Verena e Cláudio	237
Figura 130 - Sequência: Verena Tenta falar com Cláudio.....	238
Figura 131 - Sequência: Verena Descobre Renata	238
Figura 132 - Sequência: Verena vai à Cirurgia.....	239

Figura 133 - Sequência: <i>Flashback</i> Ruffo.....	240
Figura 134 - Cena: Regina Descobre o Segredo de Ruffo.....	241
Figura 135 - Sequência: Regina Três Dias Fora	241
Figura 136 - Cena: Início Metáfora Esgoto	241
Figura 137 - Sequência: “Seu João”	242
Figura 138 - Sequência: “Seu João” e Gancho entre Capítulo	242
Figura 139 - Sequência: O Mecanismo	243
Figura 140 - Cena: A Epifania de Ruffo	243
Figura 141 - Cena: A Reconciliação de Ruffo com sua Família	244
Figura 142 - Cena: Visita de Ibrahim à Casa de Ruffo	244
Figura 143 - Sequência: Gancho para a Segunda Temporada.....	245
Figura 144 - Cena: Início <i>Plot</i> Operação Juízo Final.....	246
Figura 145 - Sequência: Prisão, Busca e Apreensão do Clube dos Treze	246
Figura 146 - Sequência: Resultado da Operação Juízo Final.....	247
Figura 147 - Sequência: O Encalço a Ricardo Breth	247
Figura 148 - Sequência: Investigação Ricardo Brecht	248
Figura 149 - Cena: Verena Pedindo Auxílio ao Ruffo.....	248
Figura 150 - Sequência: Afastamento de Verena da Força-tarefa.....	249
Figura 151 - Sequência: Articulação Núcleo Político.....	249
Figura 152 - Sequência: Gancho para a Segunda Temporada.....	250
Tabela 1 - Tipologia de Peças Audiovisuais	29
Tabela 2 - Relação dos Nomes das Empresas Factuais e Ficticiais	77
Tabela 3 - Constelações Políticas de Girardet (1987).....	90
Tabela 4 - Quadro Funcional dos <i>Plots</i> d’ <i>O Mecanismo</i>	130
Gráfico 1 - Diagrama <i>Plot</i> por Tempo de Exibição	250

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 MECANISMOS TELEDRAMATÚRGICOS.....	22
1.1 DISPOSITIVOS DA TELEDRAMATURGIA	23
1.1.1 <i>Macroestrutura do Drama.....</i>	<i>26</i>
1.1.2 <i>Microestrutura do Drama.....</i>	<i>37</i>
1.1.3 <i>Composições Teledramáticas.....</i>	<i>40</i>
1.2 EM BUSCA DE UM GÊNERO NARRATIVO: O <i>ROMAN À THÈSE</i>	44
2 A TELEDRAMATURGIA BASEADA NO ESPETÁCULO POLÍTICO	51
2.1 ESPETÁCULO E TELEDRAMATURGIA	55
2.1.1 <i>Do Acontecimento à Emoção.....</i>	<i>60</i>
2.2 DRAMATIZAÇÕES DA LAVA JATO	65
2.2.1 <i>Dos Fatos ao Espetáculo</i>	<i>67</i>
2.2.2 <i>Inspirado Livremente em Eventos Reais</i>	<i>75</i>
3 MITOLOGIAS POLÍTICAS NAS RAÍZES D'O MECANISMO	80
3.1 O ADJETIVO "POLÍTICA" NA MITOLOGIA	86
3.2. CONSTELAÇÕES POLÍTICAS E TELEDRAMATURGIA	90
3.2.1 <i>O Conspirador</i>	<i>92</i>
3.2.2 <i>A Idade de Ouro</i>	<i>96</i>
3.2.3 <i>A Unidade.....</i>	<i>101</i>
3.2.4 <i>O Salvador.....</i>	<i>103</i>
3.3 A MITOLOGIA DE SÓLON E O MECANISMO.....	108

4	ENGRENAGENS DA TELEDRAMATURGIA D'O MECANISMO	112
4.1	RUFFO CONTRA O MECANISMO.....	113
4.1.1	<i>O Herói Anônimo da Lava Jato</i>	124
4.2	A CORRUPÇÃO ENDÊMICA QUE SE ALASTRA	128
4.2.1	<i>A Promessa da Neófito Verena ao seu Mentor Ruffo</i>	132
4.2.2	<i>A Delação Premiada, a Idade de Ouro e os Celeritas</i>	135
4.2.3	<i>Sólon contra o Foro Privilegiado</i>	143
4.2.4	<i>O Vil Mago a Estancar a Sangria</i>	150
4.2.5	<i>A Conspiração na Capa da Revista Leia</i>	157
4.3	O CÂNCER, O ESGOTO, O FRACTAL: CLÍMAX D'O MECANISMO	166
4.3.1	<i>Ruffo e sua Tese do Mecanismo</i>	175

	CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
--	-----------------------------------	------------

	REFERÊNCIAS	188
--	--------------------------	------------

	APÊNDICE A – PLOTS E ARCOS DRAMÁTICOS DA PRIMEIRA TEMPORADA D'O MECANISMO	203
--	---	-----

	ANEXO I – LOGLINES DOS EPISÓDIOS D'O MECANISMO	251
--	--	-----

	ANEXO II – COLUNA N'O GLOBO DE JOSÉ PADILHA 12/02/2017	253
--	--	-----

	ANEXO III – FICHA TÉCNICA 1ª TEMPORADA D'O MECANISMO	258
--	--	-----

INTRODUÇÃO

“Este programa é uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais.” É o enunciado antes de qualquer imagem, de qualquer som, de qualquer outra mensagem com que o espectador da série televisiva *O Mecanismo* se depara. É a nota inicial que deixa claro o desejo de seus criadores em demonstrar que o que está por vir é ficção, drama autônomo, fábula solta, um recorte imaginado de um imaginário, uma história paralela aos “eventos reais”. Esta é também uma primeira provocação a esta pesquisa, pois o que são estes eventos reais? Como eles se tornam teledramaturgia? Como a teledramaturgia, por outro lado, torna-se também eventos reais? Afinal, a própria obra em si também está inserida num contexto além de sua fábula, ou melhor dizendo, num grande cenário, cujas paixões dialogam com o espetáculo e as mitologias políticas do momento de sua exibição.

Isso porque *O Mecanismo* é, antes de tudo, uma série sobre política, cujo lançamento se deu em 2018, após todo um processo de ressignificação da política brasileira baseado nesses “eventos reais”. Um processo que também foi vivido pelo pesquisador que aqui escreve, isso porque o impulso para adentrar nessas questões teve início quando ele se deparou diante do espetáculo das paixões políticas que borbulham anos antes, em meados de 2013, ao participar de algumas das manifestações na cidade de Curitiba e pôde constatar *in loco* o repúdio de seus participantes a qualquer ícone que significasse a defesa de alguma prática institucional da política. Havia nesses protestos uma paixão catártica, um desejo por fazer parte de algo, um grito de ojeriza, o desejo por um drama maior. Afinal, como afirma Mario Messagi (2019, p. 5), “os protestos massivos que abalaram o país surgiram sem explicação aparente, cresceram e se diluíram, arrastando para uma encruzilhada a democracia brasileira”.

Foi um momento de ruptura, mas que também instigou olhar os acontecimentos de 2013 a partir de suas dramatizações, pois, independentemente se aqueles foram movimentos espontâneos ou não, partidários ou não, o que ficou marcado na percepção deste pesquisador é que, dentre as inúmeras reivindicações daquele período, havia por detrás daqueles desejos a evolução de uma narrativa mítica, um drama épico “da luta do povo contra o sistema”, por mais genérica e chavão que seja a afirmação. Essa luta é também a base de inúmeras narrativas míticas,

como a do herói que desafia as predeterminações dos deuses e luta contra a força do destino: Odisseu desafia Zeus, Antígona desafia o tirano Creonte, Prometeu desafia os deuses e por isso é eternamente punido, isso apenas como pequenos exemplos remotos das primeiras tragédias dramáticas. Tanto ontem quanto hoje, em qualquer tempo, sempre houve um desejo primário do indivíduo em combater o mal e preservar a esperança da coletividade, enfrentando um conjunto de ameaças que por vezes pode ser identificado no sistema vigente, a partir da imposição da lei e da ordem dos valores socialmente construídos e que já não atendem às necessidades mais profundas do indivíduo. É da natureza humana desejar que algo ou alguém lute por “nós”, um símbolo, um mito, um salvador.

Então, eis que surge, apenas nove meses após junho de 2013, uma série de eventos nos noticiários, “eventos reais” dignos dos mais inesperados roteiros hollywoodianos, uma novela policial que gerou debates fervorosos nos mais diversos ambientes da opinião pública: a operação Lava Jato. Estavam lançadas as premissas para um novo enredo de viés melodramático, sob a égide da notícia e ao tom dos principais telejornais. Afinal se o termo “lava-jato” antes de 2014 denotava apenas os estabelecimentos para se lavar carros, hoje conota uma verdadeira fonte criativa no imaginário coletivo e se converteu num baú de fabulações, uma verdadeira novela de personagens, produzida pelas inúmeras imagens midiáticas. Essa incipiente operação poderia ser apenas mais uma dentre diversas notícias corriqueiras de prisões de traficantes de drogas, evasão de divisas e lavagem de dinheiro, dentre outros crimes, se não fossem as sequências dramáticas que se sucederiam em seus primórdios, como por exemplo: a repercussão das delações premiada de Alberto Youssef; a prisão do senador em exercício Delcídio Amaral; a prisão do ex-diretor da Petrobrás Nestor Cerveró; a prisão do empresário Marcelo Odebrecht; a prisão do ex-presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha; dentre diversas outras ações realizadas em seus primeiros momentos.

Assim, a recém-nascida Lava Jato, agora grafada em maiúsculo, pois ganhou nome próprio, foi crescendo, ganhando feições e voz de uma dramaturgia, com movimentos espetaculares aos olhos da opinião pública, performando acontecimentos, tornando-se uma verdadeira personagem prócer da política nacional por anos. Inclusive, essa nova conceituação de Lava Jato como signo de combate à corrupção também foi assunto para o desenvolvimento de diversas pesquisas

acadêmicas. Num levantamento feito no catálogo de teses e dissertações da CAPES¹, verificou-se que o termo Lava Jato já somava cerca de 90 pesquisas em 2022. Porém, numa análise mais profunda de cada uma destas pesquisas, poucas ainda eram as que desenvolvem perspectivas transversais à sua ficcionalização.

Por isto, esta tese busca abordar um aspecto pouco explorado até o momento: uma teledramaturgia baseada na Lava Jato, no caso a da série *O Mecanismo*. A escolha deste objeto se deu pela percepção de como essa operação adentrou nos “eventos reais” do cotidiano, na esfera de vida privada, nas relações interpessoais, nas conversas em redes sociais digitais, ou seja, de como a ideia e o conceito do que esta operação se alastrou pela sociedade brasileira nos últimos anos, culminando na criação de uma dramaturgia. A investigação desta tese também pretende averiguar como as mitologias, mais especificamente as mitologias ditas *políticas* espelharam o universo ficcional nessa série televisiva. Além disso há ao redor da construção dramaturgicada de *O Mecanismo* toda uma espetacularidade própria oriunda da operação Lava Jato a inspirar sua criação, e, como nos lembra Marfuz (2017, p. 28), “qualquer ideia serve ao drama: acontecimentos históricos, eventos cotidianos, lembranças afetivas ou produções da imaginação”.

Talvez por isso, que em meados de 2016 e 2017, José Padilha e Elena Soárez resolveram criar este roteiro, inspirando-se principalmente no livro do jornalista Vladimir Netto chamado *Lava Jato: O Juiz Sergio Moro e os Bastidores da Operação que Abalou o Brasil* (2016). A primeira temporada foi lançada em 2018 e a segunda em 2019, ambas via *streaming* da Netflix. Acontece que esse livro de inspiração, o meio de exibição e as datas de estreia não são elementos irrelevantes a essa obra, pois é singular dessa produção a aproximação temporal entre os fatos e a ficção, uma vez que a série foi exibida apenas dois anos após os eventos que se baseia, utilizando como pano de fundo as primeiras fases da Lava Jato para contar a história fictícia de Ruffo, um ex-policia federal obcecado pela prisão de Ibrahim, doleiro de alto escalão, que opera no caixa dois de diversos partidos políticos.

Destarte, mesmo se defendendo como uma obra ficcional, percebe-se que ela se correlaciona com o chamado tempo presente do *espetáculo político* e agindo sob a égide dos conceitos de *mito político*. Estas duas ideias são concepções básicas que serão desenvolvidas ao longo desta tese e se entrelaçam com a teledramaturgia

¹ Disponível em <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>>, acessado em 01/05/2022.

específica d' *O Mecanismo*. São conceitos-chave que já estavam sendo estudados pelo pesquisador desde sua dissertação de mestrado. Sintetizando: o primeiro, *espetáculo político*, trata-se das imagens geradas nas esferas da opinião pública, num jogo de visibilidades e sob a crítica e as paixões de seus cidadãos. Já o segundo, as *mitologias políticas*, podem ser compreendidas como os “conjuntos de imagens capazes de evocar em bloco e somente pela intuição, antes de qualquer análise refletida, a ‘massa dos sentimentos’ desejada para a luta política” (SOREL, 1908, p. 115, *apud* MIGUEL, 2004, p. 384).

Neste sentido, quando se lançou a série em 2018, as paixões inauguradas pela Lava Jato pulsavam fortemente no espetáculo político. Por isto o questionamento se esta dramaturgia também não se ressignificou no transcorrer dos tempos, em anos após sua estreia, pois, afinal, muitos dos “eventos reais” que inspiraram a série foram ressignificados ao longo dos anos de notícias da Lava Jato. Seria como dizer, em analogia, que *O Mecanismo* foi uma teledramaturgia construída sobre o voar de um pássaro, no momento em que se observa seu voo, prevendo seu rumo, contudo o real destino da ave é impossível de se prever.

Isso porque *O Mecanismo*, após seu lançamento, ficou preso ao tempo em que estreou, mas o espetáculo político que inspirou seus “eventos reais” não. Ou seja, após seu lançamento, os fatos transpostos na ficção se ressignificam no transcorrer dos anos. Por este motivo, pela extensão do conteúdo concomitante à obra, o *corpus* da pesquisa será focado na primeira temporada dessa série, dramaturgia guiada principalmente pelos primeiros momentos da Lava Jato, no caso, a primeira e a sétima fase desta operação (isto é, entre março e novembro de 2014), temporada esta lançada em 2018, com oito capítulos de cerca de 40 minutos cada, totalizando cerca de 320 minutos de análise.

Importante também ressaltar que esta pesquisa leva em consideração a perspectiva transdisciplinar que apoia a visão do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia, ao se visitar autores do universo político e da comunicação social para contribuir na revisão teórica da tese, principalmente para embasar aspectos da espetacularização midiática da operação Lava Jato, pois tal perspectiva é inerente a este objeto.

Para este fim e para compreender melhor o fenômeno dessa teledramaturgia, esta tese se apoia na seguinte hipótese: *Houve elementos da teledramaturgia d'O*

Mecanismo que agiram em paralelo à mitologia política dessa obra promovendo o espetáculo político da Lava Jato.

Para facilitar essa análise de uma teledramaturgia de longa duração, a metodologia utilizada será a da decupagem das linhas dramáticas dos oito primeiros episódios, destacando elementos que inter cruzam tanto o espetáculo político quanto a mitologia política. Deste modo esta tese privilegia a perspectiva interdisciplinar, pois o principal instrumental metodológico é das artes cênicas, num estudo qualitativo da teledramaturgia, tanto na análise estrutural da obra, quanto no exame dos diálogos e imagens, principalmente no quarto capítulo desta tese.

Isso porque nos primeiros três capítulos são feitas as revisões teóricas. No primeiro é apresentado o principal operador teórico e metodológico da tese: os dispositivos utilizados nas teledramaturgias seriadas em geral e seus aspectos macro e microestruturais. Também nesse capítulo se examina o conceito *roman à thèse* de Suleiman (1993), um gênero narrativo que busca demonstrar a validade de um conceito político ou filosófico a partir de uma ficcionalização, ou seja, um gênero que pode ser utilizado para validar questões de um dispositivo teledramático tal qual *O Mecanismo*.

No segundo capítulo, com a finalidade de delimitar melhor o objeto, debruçamo-nos sobre aspectos de transposição ficcional da série em questão. Para isso, há o exame dos elementos que correlacionam o espetáculo político com a teledramaturgia e também uma breve análise crítica sobre diversos aspectos do histórico da Lava Jato, culminando na análise das inspirações de seus eventos reais d' *O Mecanismo*. Ainda nesse tópico, é demonstrada a trajetória da ficcionalização dessa teledramaturgia, principalmente em relação à obra de sua inspiração, o livro de Vladimir Netto (2016) *Lava Jato: O Juiz Sergio Moro e os Bastidores da Operação que Abalou o Brasil*.

Adiante, no terceiro capítulo, é esclarecido o conceito de mitologia, a fim de estreitar a análise do imaginário da obra. Para esse fim, revisa-se o conceito de mitologia, especificamente a mitologia política, na visão de diversos autores, mas focando-se na classificação de constelações políticas de Raoul Girardet (1987): a do Conspirador, a do Salvador, a da Idade de Ouro e a da Unidade, relacionando-as com exemplos de reconhecidas teledramaturgias. No final desse capítulo, é demonstrado como a imagem mitológica do legislador *Sólon* se encontra na base da construção dramática da série analisada.

Por fim, no quarto capítulo, é feita uma decomposição estrutural da teledramaturgia da primeira temporada d'*O Mecanismo* em paralelo a uma análise de sua mitologia e espetáculo político. Primeiramente, identifica-se o contrato narrativo da série que impulsionará o arco central: a obsessão da personagem ex-delegado Ruffo em fazer justiça ao doleiro Ibrahim, correlacionando assim o universo factual e ficcional que inspirou este arco central, bem como sua mitologia. Na sequência, é feita a análise das ramificações deste arco central, identificando diversas correlações de personagens, situações e construções ficcionais da mitologia política, principalmente a partir da coprotagonista delegada Verena, cujos arcos dramáticos irão reproduzir diversas ações do espetáculo político promovido pela Lava Jato. Por último, analisa-se o contexto do clímax d'*O Mecanismo*, evidenciando assim que nesta dramaturgia transparece principalmente o imaginário mitológico do Conspirador e que isso também irá transparecer na manifestação política dos criadores da série, fortalecendo o imaginário do espetáculo político da factual Lava Jato.

Espera-se com este trabalho poder ampliar as pesquisas que analisam o germe deste conturbado período, mas principalmente fortalecer o escopo de pesquisas referentes às análises dramáticas. Isso porque é possível identificar nos mecanismos dramáticos d'*O Mecanismo* uma gama de mitologias, sob a égide do espetáculo político.

1 MECANISMOS TELEDRAMATÚRGICOS

O *Mecanismo* é uma série com duas temporadas de oito capítulos com cerca de quarenta minutos cada, totalizando aproximadamente 640 minutos de exibição, cuja primeira temporada foi lançada em março de 2018 e segunda em maio de 2019. Essa obra foi distribuída via VoD² na Netflix, contando com a popularização desta plataforma no Brasil³ dentre outras semelhantes. É uma obra criada por José Padilha⁴ e Elena Soárez⁵, dirigida por José Padilha, Felipe Prado e Marcos Prado, produzida pela produtora Zazen. Ou seja, trata-se primeiramente de um trabalho criativo de cineastas e roteiristas que compõe uma dramaturgia ficcional a partir da unidade básica de qualquer dramaturgia: a ação dramática e, lembrando “que a ação dramática não é movimento exterior, mera atividade, mas sim *dever*, tensão, crescimento, diálogo concreto, objetivo, dinâmico” (PALLOTINI, 1988, p. 39).

No caso d’O *Mecanismo* a trama principal se baseia na obsessão da personagem Marco Ruffo, um ex-membro da Polícia Federativa, em prender Roberto Ibrahim, perspicaz doleiro a utilizar o sistema corrupto brasileiro. Em sua primeira temporada, a tensão se inicia em 2003, nos primórdios das investigações da Polícia Federativa e tem um salto temporal para eventos de 2013 no início das investigações da Lava Jato, até a deflagração da operação Juízo Final e prisão de doze empresários participantes do cartel de empreiteiras chamado *Clube dos Treze*. Já a segunda temporada segue eventos sequenciais da primeira temporada, quando Ruffo auxilia a Polícia Federativa a prender o último empresário do *Clube dos Treze*, revelando a

² Abreviatura de *Video on Demand*, ou também chamado de *streaming*. É um serviço de distribuição de mídias via conexão com a internet. Alguns exemplos são Netflix, Disney+, Amazon Plus e HBO Go, dentre outros.

³ Segundo o jornalista Ricardo Feltrin: “Fontes consultadas por esta coluna apontam que a Netflix pode já ter atingido no Brasil mais de 15 milhões de assinantes”. Disponível em <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/06/09/exclusivo-streaming-ja-tem-mais-ibope-que-tv-paga-no-brasil.amp.htm>>, acessado em 09/06/2020.

⁴ José Bastos Padilha Neto é um cineasta brasileiro produtor da Zazen Produções. Foi diretor do documentário *Ônibus 174* (2002) ganhador do melhor documentário do Emmy de 2005; da ficção *Tropa de Elite* (2007) ganhador do melhor filme no Urso de Ouro de 2008. Também dirigiu *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (2010), bem como da primeira temporada da série televisiva *Narcos* (2015), dentre diversos outros trabalhos. Sua filmografia possui temas limítrofes de histórias verídicas no universo da política, do tráfico de drogas, da violência urbana, de crimes e da impunidade, dentre outras questões sociais.

⁵ Elena Soárez é uma roteirista brasileira que ficou conhecida pela roteirização do longa-metragem *Eu Tu Eles* (2000). cursou mestrado em antropologia (Museu Nacional – UFRJ) e é especialista em psicanálise. Dentre sua filmografia, possui trabalhos como *Casa de Areia* (2005); *Cidade dos Homens* (2005); *Xingu* (2011); *Rio, Eu te amo: pas de deux* (2014); dentre outros trabalhos.

profundidade dos esquemas de corrupção no cerne da política nacional até desbocar nos vazamentos à imprensa de conversas comprometedoras do ex-presidente Gino com a presidente Janete e conseqüente *impeachment* desta presidente (essa segunda temporada não faz parte do *corpus* de análise desta tese). Além disto, todo este enredo é ficcionalizado baseando-se na obra do jornalista Vladimir Netto, intitulada *O Juiz Sergio Moro e os Bastidores da Operação que Abalou o Brasil*.

Esse pequeno resumo das duas temporadas é apenas uma breve apresentação de sua narrativa, por isto, antes da tese se debruçar sobre esta trama, precisa-se revisar os principais dispositivos envolvidos na construção de uma teledramaturgia. Desse modo, este capítulo pretende examinar aspectos essenciais da dramaturgia de qualquer tempo, pois ao se optar por investigar uma série televisiva, mesmo que distribuída sob demanda, tem-se que entender como operam os diversos dispositivos dramáticos, as ações, as dinâmicas, os conflitos, as estruturas de um enredo tal qual este objeto.

1.1 DISPOSITIVOS DA TELEDRAMATURGIA

É bem sabido que as bases de uma boa fábula encenada são as engrenagens de sua narração, seu encadeamento dramático, sua sequência de cena, seu desenrolar fluido. Por isto, não é apenas uma boa história que irá despertar a emoção do público, mas também como essa história é apresentada, afinal, “o que se considera inovador é a maneira particular, surpreendente, de contar uma história” (COMPARATO, 2018, p. 144).

E uma boa base – seja TV aberta, *streaming*, cinema ou teatro – está amparada nas ações e na dinâmica das ações entre forças antagônicas, o chamado conflito. Deste modo, a ação dramática não se limita à tranquilidade das histórias de realizações simples e determinadas, mas ao contrário, “ela se desenrola num ambiente feito de conflitos e colisões e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a elas se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, ações e reações que tornam, dado momento, necessário o seu apaziguamento” (HEGEL, 1983, p. 322 *apud* PAVIS, 2008, p. 67). A partir daí, de conflito em conflito, vamos percorrendo as cenas, que por sua vez, dão vazão a toda estrutura do enredo. A base deste arranjo, ao menos no mundo ocidental, está na conhecida estrutura

clássica e na ação dramática aristotélica, estrutura esta que já foi vista e revista por inúmeros teóricos, desde a Antiguidade até o presente.

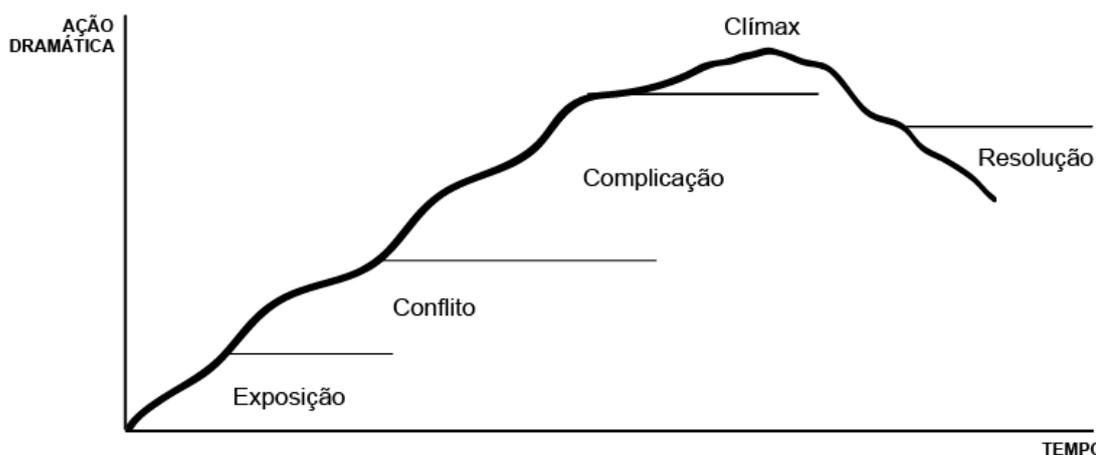
Pallotini (1988, p. 27) lembra que há desde Aristóteles a Hegel, de Dryden a Brunetiêre “uma quase total consonância: teatro é ação, ação dramática é conflito, em geral de vontades conscientes de seus meios e caminhando determinadamente em busca de seus objetivos”. Essa é a unidade básica da dramaturgia consagrada desde a antiguidade: a ação dramática, a ideia de que uma narrativa tem começo, meio e fim, movidos por uma dinâmica central, sua espinha dorsal, num sistema de pesos e contrapesos que alteram o desenrolar dos personagens ao longo do drama, ou melhor:

Ação dramática é atividade que combina movimento físico e diálogo; inclui expectativa, preparação e realização de uma mudança de equilíbrio que é parte de uma série de outras mudanças. O movimento em direção à mudança pode ser gradual, mas o processo deve realmente acontecer. A falsa expectativa e a falsa preparação não configuram ação dramática. Esta pode ser simples ou complexa, mas, em todas as suas partes, deve ser objetiva, progressiva e cheia de significado. (BARRET, p. 542, *apud* PALLOTINI 1988, p. 36)

É ainda em Aristóteles que se inauguram os primórdios da chamada curva dramática, fundamento gradativo do drama na manutenção da expectativa do público, em cinco elementos que evoluem a partir da ação: a exposição, o conflito, a complicação, o clímax e o desfecho. Primeiramente, na *exposição*, há a apresentação das ações, personagens e antagonistas, dentre outros elementos fundamentais no universo a ser apresentado, como o ambiente geográfico e temporal, passado ou presente, dentre outros; isso porque o objetivo aqui é dar ao espectador informações básicas da protagonista e um primeiro desenho do destino que ela irá traçar. Num segundo momento, haverá o desequilíbrio da ordem, apresentado no *conflito* central, isso é, apresentam-se os obstáculos da protagonista, os seus conflitos de interesses, os choques entre seu desejo contra a antagonista. Inicia-se assim a curva dramática da dramaturgia em questão. É neste momento que irá surgir o terceiro elemento, a *complicação*, definindo os diversos rumos a serem seguidos, um leque de situações marcadas por tensões, armadilhas, compromissos não cumpridos, novas revelações, dentre outros obstáculos a serem transpassados, dando potência e intensidade à trama e, principalmente, impulsionando a história à frente. De complicação em complicação chega-se ao ponto culminante da curva dramática, ao *clímax*, ponto de conversão de toda a obra e momento decisivo para a resolução do problema

apresentado ainda na exposição. O clímax é o começo da elucidação dos conflitos e dá início ao último elemento da curva dramática, o *desfecho*, a resolução do conflito da dramaturgia e queda da curva dramática, dando um sentimento de alívio dos conflitos apresentados ao espectador, seja no sucesso ou fracasso dos anseios da protagonista.

Figura 1 - Arco Clássico do Drama



Fonte: Próprio autor.

Além do mais, como se trata aqui na tese de uma “tele”dramaturgia, há um universo de variações de como é possível se estabelecer essa estrutura clássica, sempre visando estimular o interesse do espectador, a fim de mantê-lo atento, despertar suas emoções. Leva-se em consideração na teledramaturgia a especificação da criação e a formulação de roteiros, isso é, entender que a imagem é também filtro dessas ações e emoções mediada por um ecrã, tal qual aponta Field (2001, p. 79):

Um roteiro é como um sistema; consiste de partes específicas relacionadas e unificados pelas ação, personagem e premissa dramática (...). O roteiro, enquanto ‘sistema’, é feito de finais, inícios, pontos de virada, planos e efeitos, cenas e sequências. Juntos unificados pelo impulso dramático de ação e personagem, os elementos da história são ‘arranjados’ de uma forma particular e depois revelados visualmente para criar a totalidade conhecida como ‘o roteiro’. Uma história contada em imagens.

No caso da estrutura d’*O Mecanismo* está imbricado um universo de imagens e características peculiares, pois também se trata de uma série produzida em um país sugestionado pelo melodrama e baseada na Lava Jato, além de ser distribuída via

streaming. Comin (2018), pesquisadora dessas narrativas ficcionais feitas via *streaming*, comenta que floresce atualmente uma lógica de inovação e repetição de modelos dramáticos advindas destas plataformas:

Com a popularização dos Vídeos Sobre Demanda (VoD), como a Netflix, as séries passam a ser disponibilizadas com temporadas completas. Não há necessidade de repetir situações que reafirmam aquele universo para os espectadores. Não há ao menos a necessidade do tradicional “*previously in*”. Podemos então identificar séries que investem numa interação entre demandas episódicas e em arco dramático que se estende por toda a temporada, além de um arco dramático que se estende por toda a série, revelando uma mitologia ampla e potente. São várias camadas de entendimento, das quais se pode, a partir do microcosmo de cada episódio, expandir a compreensão da narrativa a partir do arco narrado na temporada e sua relação com a mitologia que conduz toda a série (COMIN, 2018, p.174)

Por isso, numa teledramaturgia tal qual a d’*O Mecanismo*, faz-se necessário compreender tanto a macroestrutura que a sustenta quanto a microestrutura que lhe dá forma, conceitos a serem melhor trabalhados no próximo subtópico.

1.1.1. Macroestutura do Drama

Como o próprio nome diz, a macroestrutura é a ampla base que dará sustentação à dramaturgia e depende também do gênero dramático a ser desenvolvido. Por exemplo, num teatro clássico é possível identificar um bloco homogêneo de ações desde a exposição até a resolução final do conflito num curto espaço de tempo de apresentação; já numa telenovela, os conflitos se inter-relacionam por meio de núcleos diversos, distribuídos em diferentes famílias, em bairros ricos e pobres. São inseridas novas histórias, são abandonadas, retornam, conforme o gosto da audiência e ao longo de meses. Todavia, em ambos é possível identificar as macroestruturas que definem suas principais características, principalmente no conflito impulsionador da obra, em seu arco dramático principal. Isso porque tal qual define Comparato (2018, p. 144), “a macroestrutura é a estrutura geral de um roteiro, o esqueleto das cenas. É nela que determinamos se o filme terá duas ou oito horas, se vai ser dividido em 25 ou 250 episódios, conforme seja para uma série ou para uma telenovela”.

O importante, seja numa obra curta ou extensa, é que, como afirma Esslin (1978, p. 47), a criação “do interesse e do suspense estejam por detrás de toda a construção dramática”. De modo semelhante, Leal (2020, p. 21) argumenta que o roteiro deva possuir o desenho do “contrato” narrativo que servirá para a formação da intriga, um esquema com pontos de virada em seus atos para:

[...]o cumprimento de uma jornada de um contrato a uma sanção. O contrato é algo subjetivo, mas está inscrito em todo início de jornada. É obrigatório.

O contrato é regido pelo querer, em que, dentro dos simulacros existências dos personagens, há um dever obrigatório destes personagens de seguirem adiante, em busca do cumprimento ou não destes contratos. O que irá gerar antiprogramas narrativos, que gerarão os atritos da intriga e da ação. (LEAL, 2020, p. 21)

O drama deve assim procurar logo de início expor expectativas de um contrato narrativo que desperte a concentração, expectativa essa sempre reforçada durante o desenvolvimento, fazendo com que o espectador continue compenetrado e atento às sutilezas do conflito e ao *plot* principal da trama. O vocábulo “*plot*” ganhou diversas conotações pelos teóricos de roteiro ao longo dos anos, contudo, opta-se nesta tese em ficar com a conceituação feita por Comparato (2018, p. 154), de que “*plot* é a parte central da ação na qual todas as personagens estão interligadas por problemas, conflitos, intrigas, temas e enredos”. Destaca-se este termo nesta tese, pois ele pode ser utilizado na separação entre diversos núcleos narrativos de uma mesma dramaturgia. Neste sentido o *plot* seria a ação que unirá o conjunto de personagens num mesmo destino dramático, por isso podemos vislumbrar numa mesma dramaturgia diversos *plots* diferentes interligados dentro de um mesmo núcleo dramático, ou seja:

Sobre um conjunto de cenas, ou núcleo dramático, [que] a ação dramática gira. Esse movimento, que deve ser progressivo, é chamado de *plot*. O *plot* se move sempre na intenção de criar mais antecipações e expectativa. É o motor da mudança dramática e de novas situações, o núcleo vital do drama. Podemos ter roteiros com um *plot*, com vários *plots* e inclusive com vários tipos de *plots*. (COMPARATO, 2018, p. 155)

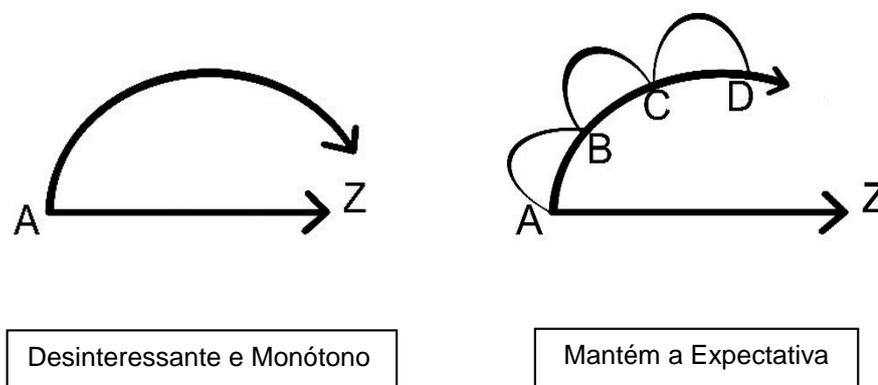
Essa característica multifacetada do *plot* se deve a ele possuir uma espécie de unidade lógica que se entrelaça e se organiza nas ações das personagens para se conseguir uma intensidade dramática do conflito, desde os momentos iniciais até o fim do seu enredo. No arco dramático, do ponto inicial “A” (a exposição dos problemas) até se chegar no ponto “Z” (ao seu desfecho) deve haver diversas variações de ritmos e andamentos a fim de manter o espectador sempre atento, seja com apenas um *plot* principal, com *multiplots* ou mesmo com *subplots*. Tratando-se de séries, o *plot* ainda pode ocorrer em apenas um episódio ou estar presente durante todos os demais capítulos. E é esta curva dramática que dará sustentação a toda a macroestrutura do drama, pois é dela que emerge o contrato entre a dramaturgia e a expectativa do espectador, para que ambos tenham ideia de para onde a ação está sendo conduzida.

Esslin (1978, p. 49) defende que esse acordo já esteja claro desde os momentos iniciais:

Uma coisa é certa: alguma espécie de indagação básica tem de emergir logo no início de qualquer forma dramática, de modo que o público possa, por assim dizer, estabelecer quais serão seus principais elementos de suspense [ou interesse]. Pode-se dizer que o tema principal de uma peça precisa tornar-se claro no devido tempo. [...]. Uma vez que o público tenha apreendido esse tema principal, esse objetivo primordial da ação, sua expectativa ficará firmemente fixada em torno do alvo final e saberá para onde ele e a peça estão indo, e qual é a questão básica. Só o que resta saber é por qual caminho tortuoso, por qual tipo de arco, a solução final será atingida.

Uma vez que esse acordo entre o drama e o espectador estiver fechado, inicia-se o *plot* principal da história a partir de um arco de ações que deve estar constantemente sendo alimentado para que não haja “perda da atenção” do espectador. Por isto, no arco central da ação, é necessário desenvolver outros arcos subsidiários para que se mantenha tanto o devir do *plot* principal, quanto o devir dos subdramas/*subplots*, conforme o esboço abaixo.

Figura 2 - Arcos Dramáticos



Fonte: ESSLIN, 1978

O primeiro exemplo acima é de um arco dramático com apenas um elemento principal a sustentá-lo, criando um único caminho possível e gerando pouco interesse do espectador. Já o segundo, demonstra ações se sobrepondo ao arco central numa série de arcos subsidiários, originando outros elementos de interesse. Quando tratamos de dramas teledramáticos, essa é uma das principais características a serem levadas em consideração para que haja o interesse dos espectadores, pois é comum

nesta forma de dramaturgia diversos capítulos e longa duração, afinal “a macroestrutura de uma telenovela, minissérie ou de uma série implica a estrutura geral de cada semana. Por isso os postos-chave terão de ser distribuídos de modo que mantenham a tensão dramática em cada capítulo” (COMPARATO, 2018, p. 145). Para melhor explicar o tema, este autor ainda apresenta um quadro com as tipologias possíveis das teledramaturgias nas produções audiovisuais, de acordo com seu tempo de capítulos, quantidade, tipo de drama e de personagem.

Tabela 1 - Tipologia de Peças Audiovisuais

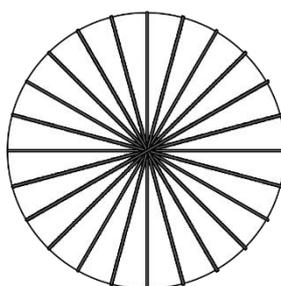
Produto audiovisual	Tipo de dramaturgia	Tipo de Personagem	Duração
Telenovela	Aberta	Fixa	+/- 100 cap. +/- 45 min.
Minissérie	Fechada/Aberta	Fixa/Convidada	Mín. 4/6 epis. Máx. 17/24 epis. +/- 45 min.
Série Tipo 1	Fechada	Fixa/Convidada	12/24/36 epis. (Temporadas +/- 3 meses) +/- 45 min.
Série Tipo 2	Aberta	Fixa	13 epis. por temporada. (mais usada no <i>streaming</i>)
Sitcom	Fechada	Fixa	25 min.
Telefilme	Fechada	Fixa	90 min.
Docudrama	Fechada	Fixa	25 a 45 min.
Animação	Fechada	Fixa	<i>Drops</i> de 10 min ou total de 100 min.
Reality Show	Fechada	Fixa	Diário de 15 min (Temporadas +/- 3 meses)

Fonte: COMPARATO, 2018, p. 148.

Esse quadro não deve ser levado em consideração categoricamente, mas sim servir como um guia, uma vez que esse arranjo contém inúmeras variações – principalmente após a consolidação do *streaming*. Pode-se notar que Comparato apresenta dois tipos básicos de se criar teledramaturgia, uma aberta e outra fechada. Neste ponto Pallottini (2012) dialoga com Comparato (2018) quando define bem o que é a construção desse drama, aberta ou fechada. A primeira, fechada, é para a autora um drama já escrito antes de sua produção e por isso se assemelha em analogia a um círculo, ou melhor, uma roda de eixo central cujos elementos se ligam à

circunferência através desse eixo. Tal qual os pilares do teatro ocidental, toda a ação deve se voltar a esse *plot* principal, a esse núcleo, a essa ideia única. Assim, os raios dessa roda seriam como um vórtice que gira em torno de uma unidade de ação central, o que faz o eixo condutor da ação se tornar verossímil e estável. Aqui todos os elementos dessa estrutura devem convergir para esse único ponto que ganha volume e potência no enredo; os arcos dramáticos, personagens, cenas que não dialogam com o núcleo se tornam supérfluos, por isso, devem ser evitados ou mesmo limados quando produzidos pelos roteiristas. Desse modo, o núcleo central e o objetivo da protagonista ganham um peso maior nesse tipo de teledramaturgia. A imagem abaixo ilustra bem essa concepção:

Figura 3 - Concepção Radial da Teledramaturgia



Fonte: PALLOTTINI, 2012, p. 51.

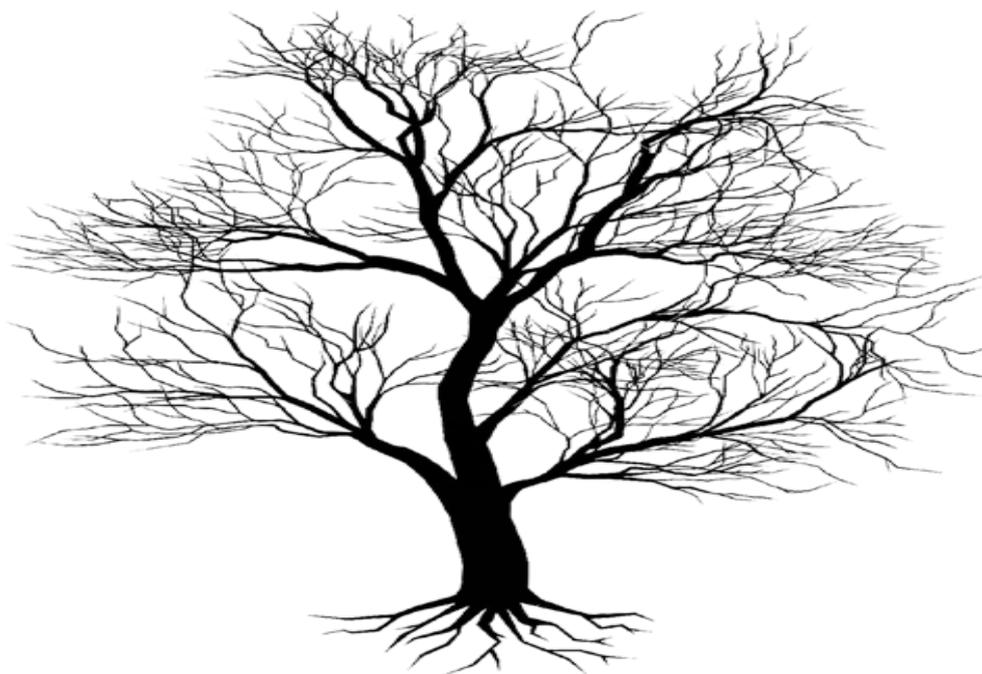
Essa estrutura é utilizada principalmente no que Pallottini (2012) chama de unitários, peças teledramáticas muitas vezes de curta duração, nas quais a ação é curta e incisiva, num tempo comprimido de apresentação. Contudo, pode ser também utilizada em séries, minisséries ou mesmo em novelas. Um bom exemplo desse modelo está em *Caso Especial* (1971), programa exibido na TV Globo nos anos 1970, com horário e periodicidade variados e com um objetivo claro a impulsionar a obra da exposição ao desfecho, em um único episódio. O formato era fechado, com a apresentação de uma obra por semana. Em um de maior destaque, por exemplo, Oduvaldo Viana Filho adapta a tragédia grega de Eurípedes: *Medeia* (cuja protagonista é feita por Fernanda Montenegro), porém este episódio não tinha nenhuma relação com outro baseado na obra de Chico Anysio, chamado de *Negro Léo*. Em ambos, há no enredo um “começo, meio e fim” bem evidentes e um eixo central que não dialogava com os episódios de outros dias. Em suma, o importante

das teledramaturgias fechadas é ter um desenrolar íntegro, eficiente e objetivo e, por isso, já são construídas em sua totalidade desde sua concepção. Desse modo, não se adaptam ao “gosto” da audiência durante seu desenrolar, pois sua principal característica é ser criada pré-audiência, contudo, geralmente possuem um embasamento de pesquisa sólido que as sustentam.

Já a estrutura aberta possui características que se adaptam “ao gosto” da audiência, ou seja, sua produção dramaturgica seria simultânea ao *feedback* da audiência e reescrita inúmeras vezes ao longo da produção. A imagem que Pallottini traz dessa configuração é uma excelente alegoria que explica essa concepção, a imagem de uma árvore, em que:

As raízes, escondidas sob a terra, correspondem às concepções básicas do autor, sua filosofia e visão do mundo, sua ideologia; o tronco é a história central, aquela que, na sinopse, é a coluna mestra, a espinha dorsal; e os ramos, sempre muitos, são as consequências da história central, as outras histórias, linhas de ação, conflitos menores, secundários (PALLOTTINI, 2012, p. 52).

Figura 4 - Concepção em Árvore da Teledramaturgia



Fonte: PALLOTTINI, 2012, p. 52.

Desse modo, a raiz seria a base para fundamentar o universo simulado que é a obra teledramática, é ela que nutrirá as sequências de imagens que ficaram em evidência. Ainda na raiz estão as mitologias e as ideologias da obra e será a partir

dessa visão de mundo que ela nascerá (o assunto é retomado adiante nesta tese, mas já se pode salientar como no caso da dramaturgia d' *O Mecanismo* há a presença do espetáculo e das mitologias políticas da Lava Jato em suas raízes). O rumo que a dramaturgia irá tomar é apenas uma possibilidade, pois essa forma dependerá do aceite da audiência para a manutenção e desenvolvimento do drama, por isso é construída e roteirizada em partes. Geralmente no caso das telenovelas os episódios são roteirizados em paralelo a sua exibição, no caso de séries, minisséries e semelhantes, o ajuste do rumo é feito nos blocos de vários episódios, em suas temporadas. Seja como for, é necessário um acordo entre a visão de mundo do autor com a visão de mundo dos telespectadores, logo, é na raiz que se cria a expectativa da trama e o sucesso se dará pelo *feedback* da audiência. Neste sentido, há a utilização de inúmeros pontos de vista de um mesmo conflito, pois “diante do enredo, sempre existe um espectador que não distingue bem o que se passou ou não quer distingui-lo. Vê apenas o assunto, ou seja, aquilo que o interessa, acabando por contar o enredo de seu ponto de vista” (RYNGAERT, 1995, p. 56). É a partir dessa premissa que se desenvolverá o tronco, naquilo que Pallottini defende como o enrijecimento do imaginário proposto pela obra. É ele que sustentará a ação principal a conduzir a teledramaturgia, mas também é desse tronco principal a função de espalhar os conflitos e *plots* secundários nas diversas direções.

Muitas vezes, os núcleos dramáticos enveredam para um lado ou outro a depender, florescendo em diversas direções, contudo, é da própria natureza desse tipo de drama um reequilibrar-se em sua própria estrutura. “Cuidando sempre do tronco e das raízes, a base de tudo, o autor deve ter a habilidade de distribuir o peso dos ramos de sua criação para impedir que venha tudo abaixo” (PALLOTTINI, 2012, p. 53). A dramaturgia em aberto apresenta possibilidades de organizações estruturais inúmeras, mas que mantenham as convenções do gênero e sua finalização pode ocorrer no momento em que lhe couber esteticamente e que possibilite manter a audiência para uma nova teledramaturgia. Comparato (2018) defende que a estrutura que ampara o drama é uma espécie de esqueleto a sustentar o peso das microestruturas, pois são inervações da narrativa principal.

No caso das telenovelas, por exemplo, são em média duzentos capítulos de quarenta e cinco minutos. As aparições dos protagonistas se fazem obrigatórias em todos os dias, mas eles não estão unicamente presentes para desenvolver a narrativa principal da macroestrutura, mas muitas vezes como geradores de narrativas

paralelas e ao gosto da audiência. Assim, a telenovela adquire traços épicos pelo volume de informação e tempo de exposição, gerando uma dramaturgia “a contagotas”, muitas vezes com mais de um *plot* principal e com apresentação de personagens e exposição de conflitos esmiuçados à última potência. Por isso, já é implícito nesse gênero um alto grau de repetição, fragmentação e redundância de informações. Isso não gera necessariamente um ritmo lento na narrativa, uma vez que sempre há novas ações, conflitos e tramas secundárias à do *plot* principal. Como exemplo, segue uma breve análise da novela *Vale Tudo* (1988 a 1989), produzida pela Rede Globo. Foi um dos maiores sucessos das telenovelas brasileiras⁶ com destaque para a música de abertura, uma espécie de manifesto político e social criado em um momento muito particular da história do país. Tratava-se do período de redemocratização e o impulso dramático de sua macroestrutura tinha temas como: a corrupção, a falta de ética e a inversão de valores, ilustradas no tema da abertura pela música *Brasil* (CAZUZA, 1988), cuja estrofe era:

Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim.⁷

A trama principal explorava a dualidade honestidade/desonestidade encarnada nas protagonistas: a mãe Raquel, a honesta, e a filha Maria de Fátima, a desonesta, que sobem na vida. Enquanto a filha busca ficar rica com um casamento, após vender a casa da mãe para iniciar sua vida no Rio de Janeiro, deixando a primeira sem nada, a mãe recomeça a vida vendendo sanduíches na praia até ser dona de uma rede de restaurantes. Aliada de Maria de Fátima, a também vilã Odete Roitman é uma empresária corrupta que não hesita em subornar quem for preciso para alcançar seus objetivos. Esta personagem foi a responsável pelos maiores índices de audiência da novela, ao ser assassinada na reta final da trama. Durante treze dias, o Brasil inteiro

⁶ Exibida originalmente de 16 de maio de 1988 a 6 de janeiro de 1989 às 20h, tendo no total 204 capítulos. Dirigida por Dennis Carvalho e Ricardo Waddington, foi escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères.

⁷ Esta canção de abertura era acompanhada por um mosaico de imagens que procuravam compor um retrato do país e ao final da vinheta, as imagens formavam a bandeira brasileira. Música tema chamada Brasil, composta e escrita por Cazuza e interpretada na abertura da novela por Gal Costa.

se perguntou: Quem matou Odete Roitman? Foram gravadas várias versões finais diferentes e só foi revelada à audiência a versão correta da história e quem matou a vilã no momento da exibição. Isso só foi possível porque esta era uma teledramaturgia em aberto, com diversas linhas dramáticas ocorrendo ao mesmo tempo, fazendo com que se chegasse a diversas resoluções verossímeis da trama. Note-se que havia diversos *subplots*, com destaque a alguns temas ainda tabus à época que foram abordados, como o alcoolismo, a dificuldade de trabalho na terceira idade e até mesmo a homossexualidade. Entre eles podemos enfatizar a história da personagem Marco Aurélio, mau-caráter que vive um drama pessoal, pois “desconfia” da homossexualidade do filho. Há também um sutil relacionamento lésbico entre Cecília e Laís, contudo Cecília morre em um acidente de carro e deixa seus bens para Laís, mas seu irmão Marco Aurélio faz o possível para impedir que a moça receba a herança.

Um outro bom exemplo a figurar esse aceite da audiência está no programa *Você Decide*, série de episódios independentes levados ao ar na década de 1990, com variados temas, com o público convidado a participar, resolvendo por votação qual seria o final da história que normalmente tinha elementos conflitantes entre a legalidade e o moralmente correto, ético ou de cunho particular e de consciência. Para exemplificar, no primeiro episódio um assalto é registrado pela câmera de um cinegrafista amador. O delegado de polícia Edivaldo (Otávio Augusto), que investiga o caso, assiste à fita e reconhece o próprio filho como um dos bandidos, graças ao casaco que ele usava. Ao descobrir que o filho é um criminoso, ele não sabe se manda prender o rapaz ou o deixa fugir impunemente. Pelo resultado da votação, o final escolhido pelo público foi que sim, o policial deveria prender o filho: 4.012 pessoas votaram no “sim”, contra 2.008 no “não”. Entretanto, o final traz uma surpresa. Ao contrário do que Edivaldo pensava, é a filha e não o filho que havia cometido o crime. De qualquer maneira, o delegado cumpre seu dever e a prende.

Em suma, o importante é manter a natureza das personagens e seus conflitos pulsantes, pois é na macroestrutura dos acontecimentos com suas reviravoltas e peripécias que se dará a dialética conflitante das ações e das personagens. Isso significa que os conflitos individuais das personagens alicerçam a macroestrutura, seja ela aberta ou fechada. Assim, é indispensável que as personagens possuam uma verossimilhança para sustentar toda a macroestrutura. Isso não quer dizer que as personagens não possam seguir diversas direções no desenvolver da trama, a

questão é que elas devem possuir certos valores tanto universais quanto pessoais. Isto significa uma visão política, valores morais e éticos, religiosos, afetivos, além de “qualidades/defeitos” como transtornos, compulsões, vícios etc. Além disso, tratando-se de “tele”dramaturgia, deve-se dar uma atenção especial à plasticidade da personagem, para que se adeque à expectativa do público. Obviamente que essa plasticidade também pode ser utilizada como um recurso criativo e, até mesmo, de estranhamento. Por isto, também é necessário para sustentar a macroestrutura levar em consideração a coerência da personagem. O dramaturgo deve atentar para que a personagem aja seguindo suas emoções mais do que ser apresentada unicamente como um ser racional, de modo a equilibrar e trazer à tona toda uma complexidade humana às suas ações, isto, levando em consideração os aspectos físicos, sociais e psicológicos da personagem, contudo, tomando certo cuidado, afinal “personagens supercomplexos se perdem por intoxicação de criatividade” (COMPARATO, 2018, p. 109). No caso d’*O Mecanismo* também temos que levar em consideração que as personagens estão num universo inspirado em relatos de fatos de nossa história recente envolvendo a Lava Jato e, por isso, é importante compreender o ponto de vista social, político e até mesmo filosófico das personagens a conduzir a dramaturgia, tal qual comenta Pavis (2008) ao tratar deste tema:

O conflito não depende apenas da vontade do dramaturgo, mas das condições objetivas da realidade social representada. Essa é a razão pela qual os dramas históricos, que ilustram as grandes convulsões históricas e descrevem as partes em confronto, conseguem visualizar melhor os conflitos dramáticos. (PAVIS, 2008, p. 68).

Desse modo, dramas que possuem uma raiz em fatos históricos naturalmente dialogarão com o modo objetivo da realidade social que estão inseridos. A história e seus fatos acabam por compor não só o pano de fundo do drama na macroestrutura, mas também uma espécie de personagem a impor obstáculos e reviravoltas à trama maior, porque, de certa forma, personagens retratados na ficção e que possuem concretude histórica operam tanto no universo ficcional quando no universo material.

Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará a sua contribuição à imensa fantasia da memória do mundo. Napoleão é transmitido através de palavras e das imagens esterilizadas e fixas da pintura e da estatutária. Hitler terá tudo isso acrescido das imagens em movimento e estilizadas pelo preto e branco e outras imperfeições do registro cinematográfico. (SALES GOMES, 1976, p. 119).

Já numa boa macroestrutura de um drama histórico, isso deve ser evitado, a fim de aproximar aquela personagem de fatos que estão além de sua bibliografia histórica, isto é, trazer à tona a contradição humana da personagem, naquilo que Comparato (2018, p. 144) irá chamar de *tintura de verossimilhança*, ou nas próprias palavras desse autor: “quando criamos uma personagem oferecemos a ela uma personalidade, uma maneira de ser, uma originalidade, um estilo”. Para que personagens históricas sejam verossímeis devem ultrapassar seu estigma histórico e se aproximarem daquilo que as torna humanas e não poderia ser diferente na teledramaturgia. Em suma, “a personagem de ficção não é real, mas deve parecer real. Para isso precisa conter traços ficcionais que nos transportem ao campo da verossimilhança e, por contaminação, à veracidade” (COMPARATO, 2018, p. 109). E ainda se pode complementar que as personagens históricas devem parecer mais verossímeis que as que são apresentadas nos livros de história para que sejam fidedignas às suas biografias.

Por último, seja numa teledramaturgia aberta ou fechada, sejam personagens históricas ou não, o importante é manter o interesse do público, capítulo a capítulo. A principal ferramenta utilizada para tal fim são os ganchos, ações que criam expectativas por não estarem finalizadas na dramaturgia, utilizadas principalmente no início e fim de um episódio com a função de manter o espectador interessado, sobretudo através de ações críticas que só irão se revelar em outro momento da narrativa. Essa função do gancho é comumente utilizada entre os episódios ou entre temporadas ou até entre intervalos comerciais. O importante, como aponta Pallottini (2012, p. 76), é que o gancho nunca gere uma expectativa falsa no espectador, mas que suas “soluções” estejam na valorização de algum ponto da teledramaturgia como um todo. Por isso, ele é uma ferramenta de característica híbrida, que faz parte tanto da macroestrutura quanto da microestrutura do drama.

Um bom exemplo desta utilização em teledramaturgia está na novela *Um Lugar ao Sol* (2021 a 2022), de Lícia Manzo. O *plot* principal gira em torno do rapaz Christian, que, após a morte do seu irmão gêmeo, Renato, faz-se passar por ele, ascendendo de uma condição social pobre para um mundo rico do qual fazia parte seu irmão morto. Ao longo da novela, o telespectador vive a expectativa deste segredo ser revelado e acompanha as estratégias de Christian para manter sua farsa. Esse é o grande gancho utilizado na macroestrutura que mantém o público em suspenso ao longo de vários meses, inclusive com a utilização de outros sub-ganchos que envolvem outras

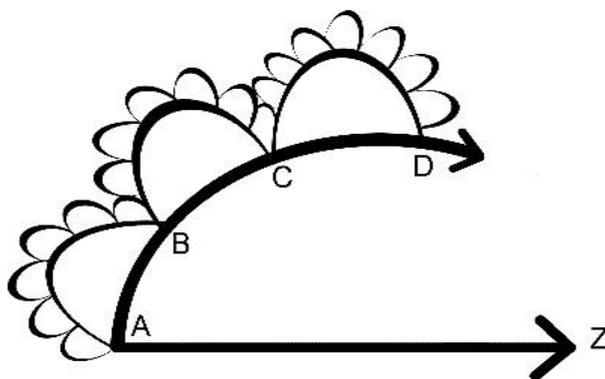
personagens na revelação do segredo do protagonista. Acontece que a premissa desta personagem é também utilizada na microestrutura, como exemplo do que ocorre no gancho entre episódios 42 e 43, quando a esposa de um amigo de Christian, Ravi, seu cúmplice, ameaça deixá-lo para sempre, levando o filho pequeno, caso ele não conte o porquê de Cristian ajudá-lo financeiramente⁸. O episódio 42 termina com Ravi, pressionado, dizendo que vai contar tudo para a mulher, deixando o público no suspense, curioso para saber a reação da mulher à revelação, que só ocorre no início do episódio 43, apaziguando assim o breve conflito entre o casal que se iniciou no episódio anterior. Desse modo, a função do gancho na teledramaturgia é criar não apenas o interesse em aspectos da macroestrutura, mas também nos seus pormenores, na sua microestrutura, assunto da próxima sessão.

1.1.2 *Microestrutura do Drama*

Se há a necessidade de elementos que sustentem a macroestrutura durante todo o percurso do drama, há também aqueles outros elementos que alimentam os microcosmos de cada situação, uma espécie de “micro suspenses de cada fala isolada, do diálogo, ou de cada pequeno detalhe ou atividade física ou gestual, nos quais os atores estão engajados” (ESSLIN, 1978, p. 50). São pequenas intenções do drama a fim de colocar em suspense a ação principal, aquilo que manterá a atenção em cada cena para que haja uma espécie de incerteza, pois naquele momento da ação há a possibilidade de várias respostas possíveis para cada pergunta ou afirmação feita na cena, gesto, diálogo, movimento de câmera. Um universo de possibilidades na mente do espectador que logo é direcionado, que por sua vez acaba gerando outro questionamento que é novamente direcionado e assim consequentemente. Essa é a base da microestrutura e, como o próprio nome diz, é a estruturação mais básica. É uma espécie de terceiro arco dramático presente em cada *plot* ou subtramas como esboçado no desenho abaixo:

⁸ Capítulos exibidos nos dias 25/12/2021 e 27/12/2021 em no canal aberto da Rede Globo, mas também disponíveis, respectivamente, em GLOBOPLAY: <<https://globoplay.globo.com/um-lugar-ao-sol/t/Lzydxtkg5d/data/25-12-2021/>> acessado em 05/01/2022 e <<https://globoplay.globo.com/um-lugar-ao-sol/t/Lzydxtkg5d/data/27-12-2021/>>, acessado em 05/01/2022.

Figura 5 - Arcos Dramáticos



Fonte: ESSLIN, 1978.

Essa figura é puramente esquemática, um corte transversal da base de cada ação dramática, a fim de compreender que a estrutura macro se sobrepõe à micro no drama, mesmo assim esta última não deixa de ser de suma importância. Dito de outro modo, se houver cenas, passagens, diálogos que não sejam interessantes, a estrutura como um todo ainda se mantém, mas caso o interesse no que impulsiona o grande arco dramático, o objetivo da protagonista, não se sustente, poderá derrubar todo o interesse da audiência. É como uma bela obra de arquitetura, em que as vigas mestras sustentam o cimento que sustentam cada andar, que por sua vez sustentam os tijolos. Se por ventura um ou outro tijolo estiver com problema (se a microestrutura tiver problema), não afetará a estrutura como um todo, mas não deixará a obra bem-acabada. Contudo, se a viga mestra não estiver bem construída (se a macroestrutura tiver problema), toda a arquitetura e sua engenharia irão ao chão.

Neste sentido, a microestrutura é o acabamento, sua tintura, verniz, o que embeleza a dramaturgia, já a macroestrutura é o que a sustenta. Voltando à alegoria da árvore usada por Pallottini anteriormente, as microestruturas da teledramaturgia estariam nas extremidades de suas ramificações, em seus pequenos galhos, folhas e florações que criam a beleza e os arranjos da obra, dando-lhe vida e característica única, só que essa linda visão externa é sustentada sob o tronco principal que não aparece sob o manto dos galhos, contudo, o tronco é fundamental na manutenção do todo.

E o que são exatamente essas microestruturas do drama a decorar e dar vida à obra? São os elementos que fazem as unidades dramáticas de cada situação ou cena, por exemplo, “a cena X começa com todas as personagens no meio da sala? Ou à porta? Ou com uma delas sentada numa cadeira? Que fará depois? Subirá na cadeira?” (COMPARATO, 2018, p. 148). Assim as unidades dramáticas buscam manter o interesse do espectador, com suas sequências e os pontos de viradas, ou com seus tempos e unidades dramáticas ou ritmos e lugares, isso tudo com um único propósito de “mover a história adiante”. Pallotini (2012, p. 77) comenta, ao falar dos capítulos de telenovelas, que o primeiro objetivo das cenas é mover os acontecimentos com um *algo*, “uma personagem, um fato, uma circunstância. Por obra da vontade ou por mero acaso, deve-se dar um passo adiante”.

Desse modo, é indispensável que sempre haja alguma ação, não necessariamente ação no sentido literal, mas dinamismo, movimento interno, mudanças de direções da trama, sejam na trama principal ou em suas subtramas. É na microestrutura que percebemos a potência em mover a ação adiante, de “empurrar” o enredo à frente. Para fazer a história andar, a microestrutura é amparada nas pequenas unidades dramáticas imersas na cena, tal qual compreende Comparato (2018, p. 206), tentando responder questões pontuais de cada cena, como “o que (conflito), quem (personagem), quando (temporalidade), onde (localização), qual (ação dramática), como (estrutura), [...] quanto (em que quantidade de tempo vai ocorrer)”. A base da microestrutura é o fragmento ou a cena que possui tempo interior próprio na qual as ações acontecem. Tempo este que não é concreto e efetivo, que corresponde à vida cotidiana, mas um lapso de tempo que é comprimido ou dilatado. Quando contemplamos um filme de poucas horas ou uma série de inúmeros capítulos ficamos anestesiados com o passar do tempo que sentimos na obra, pois os eventos podem ocorrer em poucos minutos ou em séculos.

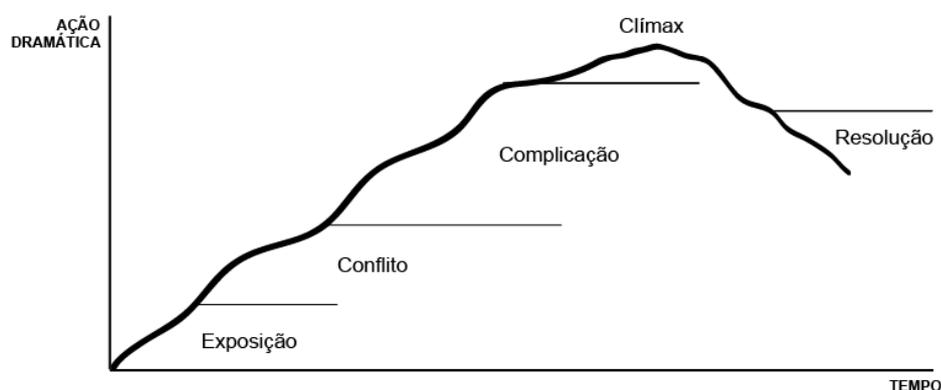
Isso vai depender de uma outra característica também presente na teledramaturgia, o ritmo das ações e das imagens. O ritmo é o resultado dos diversos tempos parciais das imagens projetadas em sequências na teledramaturgia. Por isso é possível construir, por exemplo, cenas curtas que trazem sensação de aborrecimento ou uma longa cena que faça o espectador perder a noção do tempo. O importante na microestrutura é manter o controle da atenção constante.

1.1.3 Composições Teledramáticas

É natural haver mais de uma trama e subtramas nas teledramaturgias, principalmente naquelas de longa duração como séries, *sitcoms*, novelas etc. Desse modo, pretende-se neste tópico apresentar como se dá a composição de uma teledramaturgia em que há mais de uma linha dramática sendo exibida simultaneamente, isso é, como é feita a somatória de ações dramáticas para manter o interesse do espectador ao longo de cada episódio e com mais de uma trama ocorrendo ao mesmo tempo. No caso, será utilizado o exemplo do próprio *O Mecanismo* para explicar como se dá esta composição (caso o leitor desta tese não tenha tido contato com a série em questão, recomenda-se a leitura do Apêndice no qual são apresentados detalhes do *plot principal* e seus *subplots*).

Para entender esse arranjo, primeiramente retoma-se o diagrama clássico da curva dramática como um modelo padrão aristotélico, conforme esboço abaixo:

Figura 6 - Arco de Ação Dramática Clássico

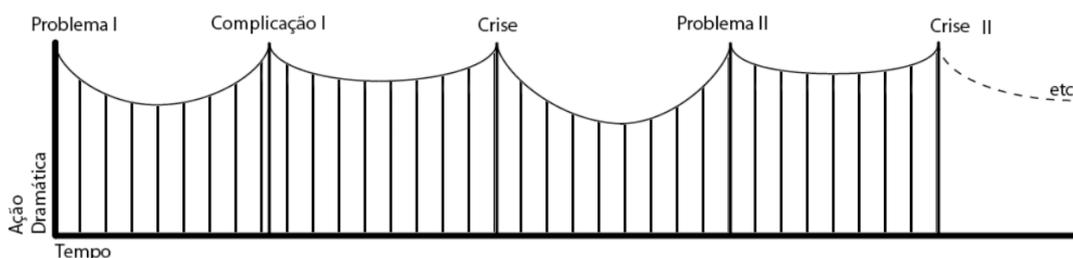


Fonte: Próprio autor.

No caso, o esboço clássico acima demonstra que a ação dramática evolui gradativamente ao longo do tempo de exposição dramático, isso é, nasce na exposição, cresce quando surge o conflito, desenvolve-se na complicação até culminar no clímax, diminuindo levemente na ação final, na resolução. E como já mencionado, este arco é comumente utilizado em tramas de menor duração, como

filmes, peças teatrais⁹ ou até minisséries. Contudo, normalmente numa narrativa de maior tempo de exibição é comum haver numa mesma dramaturgia mais de um problema, complicação, crise etc. Surge assim outro tipo de configuração em relação a esse esboço clássico, como o apresentado por Comparato (2018, p. 174) na ilustração abaixo:

Figura 7 - Diagrama Macroestrutura Ondulante



Fonte: COMPARATO, 2018, p. 174.

Nas palavras de Comparato (2018, p. 174), o diagrama acima “é o que normalmente apresentam as séries televisivas. A tensão se mantém muito mais tempo e pode ocasionar uma diminuição de interesse”. Por isto, é comum nestes tipos de dramaturgias haver mais de um arco dramático, os chamados *multiplots* e *subplots*, ocorrendo simultaneamente e em paralelo à trama principal, o que acaba por fundir as histórias durante o tempo de exibição, e estas vão interagindo e resultando numa espécie de somatória de curva dramática.

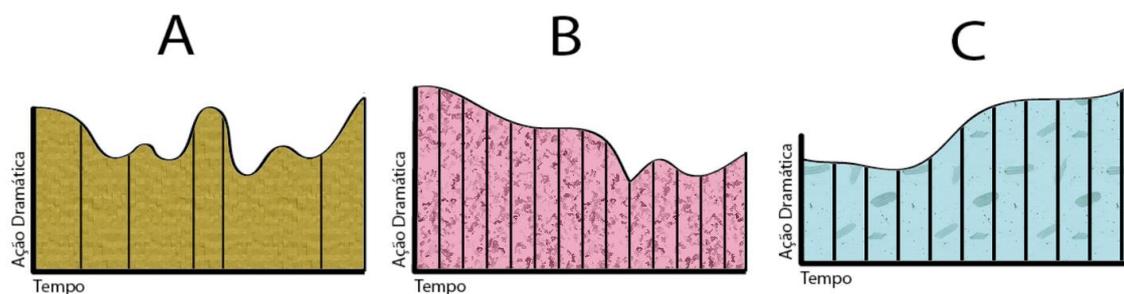
Na temporada d’*O Mecanismo* verificou-se a existência de sete *subplots*, além da linha dramática a conduzir a trama principal (APÊNDICE A)¹⁰. Apenas como modelo para explicar a somatória desses *plots*, observe-se três dessas linhas: a primeira “A” é o *plot* principal da obsessão por Ibrahim de Ruffo; a segunda “B” é a da Verena no encaixo de Ibrahim e JPR; a terceira “C” é aquele em que a Lava Jato é ameaçada pelo conluio do ex-ministro da justiça Garcez Brito. A intensidade da ação

⁹ Aqui está se levando em consideração apenas dramaturgias que não se enquadram no chamado pós-dramático, ou seja, peças teatrais sob narrativas aristotélicas.

¹⁰ Importante salientar que essa análise leva em consideração a subjetividade do próprio pesquisador. Por isso essa separação deve ser entendida neste ponto da pesquisa como algo a auxiliar a compreender dos diversos *plots* que podem dialogar uns com os outros, além de que há possibilidade de leituras da obra que façam outras conexões.

dramática ao longo dos oito episódios da primeira temporada pode ser esboçada conforme diagramas abaixo:

Figura 8 - Exemplo de Curvas Dramáticas¹¹



Fonte: COMPARATO, 2018, p. 177.

Em “A” é apresentado o arco central da trama do personagem Ruffo, que primeiramente apresenta um prólogo a respeito do Banco do Estado até sua tentativa de suicídio no segundo episódio. Este *plot* é então abandonado até o quarto episódio, quando é revelado que Ruffo na verdade não está morto, retomando-se assim o arco dramático desta personagem em um ponto de virada. Logo depois, essa trama segue em baixa com pequenas inserções ao longo dos episódios seguintes até que Ruffo tem sua epifania no episódio final, no clímax da primeira temporada.

Já o segundo diagrama, “B”, pode ser exemplificado com o *plot* de perseguição que acontece nos cinco primeiros episódios, quando há uma alta tensão na prisão do doleiro Ibrahim. Então, após a prisão de Ibrahim e do empresário JPR, há uma estabilidade nesta situação na metade da temporada. Só há um leve aumento das ações dramáticas deste *plot* quando segue em paralelo ao *plot* “C”.

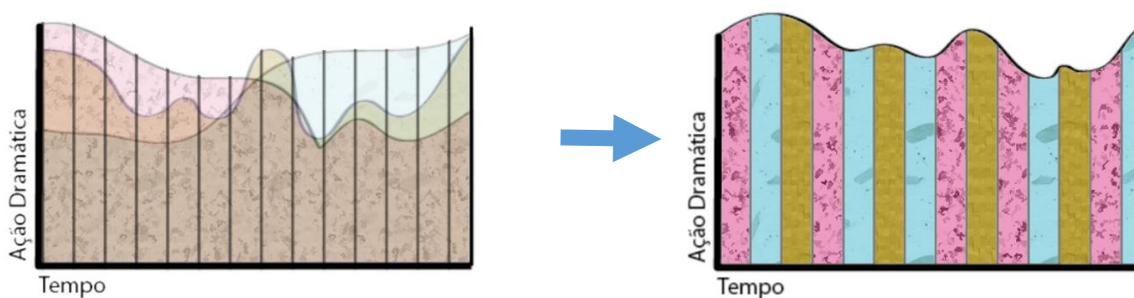
Desse modo, a expectativa da soltura dos corruptos no *plot* “B” vai gradativamente migrando para o *plot* “C”, que deixa de ser apenas a perseguição de Ibrahim e vai se transformando, a partir da metade da primeira temporada, nas ações da Lava Jato em obter delações premiadas e investigar os grandes empreiteiros do Clube dos Treze. Isso ocorre a partir do quinto episódio, quando personagens do universo político começam a aparecer, principalmente com a tentativa do ex-ministro Mário Garcez em deter as investigações e evitar a delação premiada. Contudo, este

¹¹ Coincidentemente estes *plots* da série *O Mecanismo* podem ser utilizados nos modelos apresentados por Comparato (2018) quando explana teoricamente sobre esse assunto, por isso optou-se por manter os diagramas originais iguais aos apresentados por este autor.

acaba por morrer e abrindo a possibilidade de prisão de doze empresários do Clube dos Treze, criando assim o gancho para a segunda temporada da série, na busca da prisão do décimo terceiro empresário que ainda está solto.

Em suma, no *plot* “A” se apresenta a trama principal que gera um ponto de virada no meio da temporada, que por sua vez servirá para reforçar o clímax no último episódio. Em “B”, há a apresentação de uma perseguição de destaque no começo, mas que se torna desinteressante e óbvia ao longo do tempo. Já em “C” há o desenrolar de uma rede paralela de ações que vão ganhando escopo e importância com o desenrolar dos outros arcos dramáticos, culminando no gancho entre temporadas da série. Assim, este exemplo demonstra como esses três *plots* ocorrem simultaneamente durante os episódios da temporada, gerando um resultado “somatório” na teledramaturgia final, como esboçado no diagrama abaixo:

Figura 9 - Somatório das Curvas Dramáticas



Fonte: COMPARATO, 2018, p. 178.

Salienta-se que os diagramas acima são uma subjetivação do resultado de um roteiro, um exemplo didático de como pode ser feita a leitura de *multiplots* ao longo de toda a temporada. Contudo, destaca-se nesta tese esta característica teledramatúrgica, pois deste modo é possível se fazer uma análise separada de cada linha dramática, principalmente em relação a derivações da linha dramática principal.

No caso d’ *O Mecanismo* há o *leitmotiv*¹² da obsessiva perseguição de Ruffo ao doleiro Ibrahim e consequente aprendizado do sistema corrupto brasileiro, mas é a partir dessa obsessão que surgem as outras subtramas em que a personagem delegada Verena é a principal protagonista. Dito de outro modo, ao longo dos seus

¹² O termo *leitmotiv* é um conceito emprestado da teoria musical, cuja tradução direta do alemão seria “motivo condutor”. No caso de uma teledramaturgia é o conflito recorrente que impulsiona o enredo.

episódios, o que mantém a expectativa n' *O Mecanismo* não é apenas a trama principal de Ruffo, mas também a mecânica das ações da Lava Jato conduzida pela delegada Verena, numa somatória da trama central com as subtramas para manter a expectativa sempre alta. Ainda será melhor explorada essa característica no capítulo quarto desta tese, mas já se ressalta que será nos *subplots* em que a delegada Verena é protagonista, arcos dramáticos derivados do principal de Ruffo, que estarão atuando as transposições da factual Lava Jato para a ficcional Lava Jato.

O importante no momento é pontuar a possibilidade de certos cortes específicos nos diversos arcos dramáticos dessa teledramaturgia, a fim verificar as mitologias e o espetáculo político agindo em trechos de seus *plots* e *subplots*. Em analogia, seria como poder fazer uma incisão cirúrgica no drama em questão, para verificar melhor alguns de seus detalhes, entendendo que o que está sendo analisado faz parte de uma somatória de órgãos que para funcionar devem atuar em conjunto.

1.2 EM BUSCA DE UM GÊNERO NARRATIVO: O *ROMAN À THÈSE*

Este tópico tem como propósito verificar as possibilidades de classificação d' *O Mecanismo* enquanto gênero narrativo, a fim de facilitar as futuras análises desta pesquisa, isso porque a ligação que há entre sua ficção e a possibilidade de interpretação dos eventos históricos é uma das principais particularidades de sua dramaturgia. Como já salientado, a primeira imagem/mensagem da série que surge ao espectador é que o “programa é uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais”, contudo, a questão é que os chamados “eventos reais” dramatizados pela série são praticamente sincrônicos aos fatos históricos ficcionalizados.

Por isso, a primeira suspeita desta pesquisa foi a de que a série poderia ser enquadrada como uma espécie de documentário atípico, algo híbrido, ou mesmo um *docudrama* (SANTOS, 2013). Contudo, esta classificação se mostra falha quando entendemos que *O Mecanismo* se alicerça em conflitos, estruturas dramáticas, personagens, *plots*, diálogos etc, ou seja, possui efetivamente toda uma estrutura dramática e ficcional diferente da de um documentário. Não que esse gênero não possa ter premissas dramáticas semelhantes, mas a sua principal característica é a exibição de elementos documentais para composição, exibindo fotos, documentos, relatos, além de registros audiovisuais dos eventos daquilo que irá compor sua narrativa (NICHOLS, 2005, p.68). Um exemplo lançado apenas um ano após *O Mecanismo* é o

documentário de Petra Costa *Democracia em Vertigem* que utiliza imagens feitas pela equipe de comunicação dos governos petistas, registros de filmes da vida de Petra, entrevistas com figuras públicas etc., para exibir uma narrativa de eventos que culminaram no *impeachment* de Dilma Roussef. O roteiro desse documentário gira em torno da visão progressista da diretora, principal personagem da obra, desde sua infância até aquele momento político do país. Acontece que diferentemente da série em questão, *Democracia em Vertigem* é apresentado a partir de todo um arcabouço factual em audiovisual e documental, já *O Mecanismo* é exibido sob uma narrativa em paralelo aos fatos, uma ficção. Por isso, mesmo que a temática de ambas seja de semelhante período histórico, não podemos classificar *O Mecanismo* como um “documentário atípico”, ou algo semelhante, pois o que predomina na sua narrativa é realmente um universo ficcional baseado na Lava Jato.

Mesmo produções do chamado docudrama, um gênero que tem como premissa “uma composição híbrida entre convenções formais dos documentários com as marcas textuais tradicionais do melodrama” (SANTOS, 2013, p. 129), não contempla aspectos da dramaturgia d’*O Mecanismo*. Isso porque no docudrama há o empenho dramático em reconstruir fidedignamente o evento que apresenta, mesclando imagens de recriações de fatos reais com o uso de materiais de arquivos, como fotografias, filmes domésticos, reportagens etc. Como modelo, pode-se usar o programa da produção televisiva *Por Toda Minha Vida*¹³:

[...] que homenageou, de forma póstuma, personalidades conhecidas por seus grandes feitos musicais. [...] O leitor/espectador podia tomar como enunciador real a *ancoragem* do tempo e do espaço da narrativa, reconhecendo o local e as datas como verdadeiras. O leitor/espectador podia tomar como enunciador real *as imagens de arquivo* – na forma de fotografia ou de vídeo – como documentos que comprovam que as pessoas envolvidas estiveram naquele tempo e espaço dos fatos. (SANTOS, 2013, p. 130)

Afinal, mesmo que a série *O Mecanismo* seja guiada por um livro de teor jornalístico¹⁴, com personagens inspirados em vidas reais, ela não é uma rigorosa reprodução dessa obra, nem se utiliza de seus materiais de arquivo, ou das imagens das reportagens da Lava Jato. A sua fórmula de narrativa teledramática se foca numa

¹³ Produções da TV Globo transmitidas entre 2006 e 2011 que contavam a história de diversos músicos e grupos artísticos brasileiros, como Elis Regina, Mamonas Assassinas, Raul Seixas, Cazuza, Tim Maia, entre outros.

¹⁴ *O Mecanismo* apresenta sempre ao final de seus capítulos: “Baseado na obra de Vladimir Netto ‘Lava Jato: O Juiz Sergio Moro e os Bastidores da Operação que Abalou o Brasil’”. Esse assunto será explorado no item 2.2.22 desta tese.

ficção paralela à operação policial, ou seja, a priori a Lava Jato é um pano de fundo de uma outra fábula policial e não há o compromisso da produção em retratar o factual (ao menos não de modo evidente).

Por isso a segunda suspeita era de que *O Mecanismo* poderia se enquadrar numa categoria tal qual a do gênero policial¹⁵, pois muitas vezes esta categoria da ficção se baseia em “eventos reais” de repercussão midiática. Além disso, *O Mecanismo* traz à tona o imaginário de filmes como o de gângster, espionagem, tribunais, suspenses e se estrutura na investigação do herói/anti-herói a perseguir o malfeitor antagonista, no caso, na perseguição de Ruffo a Ibrahim. O protagonista deste gênero é comumente um detetive, investigador, advogado, ou uma personagem que encarna os papéis de esclarecer algo por trás da mera aparência. Além do mais, muito dos traços da estilística policial se encontram justamente no fato de tratar de questões “verídicas” que já repercutem em todas as esferas da opinião pública¹⁶ ou mesmo se tornam filmes quando já são sucessos de público literário, algo semelhante a *O Mecanismo*, que virou série após a repercussão midiática da operação Lava Jato. Contudo, esta classificação d’*O Mecanismo* – como apenas uma série de gênero policial – se mostra limitada, pois há implícito um discurso a respeito de como o sistema político brasileiro opera e a perseguição, a obsessão de Ruffo por Ibrahim, é um mote para demonstrar a tese de como agem os mecanismos de corrupção brasileira. Dito de outro modo, a macroestrutura da dramaturgia d’*O Mecanismo* não se sustenta apenas no suspense, na investigação, ou mesmo nos motivos dos crimes, mas no compreender as engrenagens da corrupção política, na exposição de uma questão, de uma proposição, da apresentação da tese central de seus criadores.

¹⁵ O filme policial pode ser equiparado ou mesmo se tratar de um subgênero do chamado cinema *noir*. Mascarello (2006, p. 181), ao investigar diversos autores que estudam este fenômeno estético afirma que: “O *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. [...] A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade das personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica dos filmes, seriam todas manifestações desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra”.

¹⁶ Essa característica está presente desde os primórdios do gênero policial e *noir*. No começo do cinema no século XX foi inspiração de temas verídicos voltados aos tempos da Lei Seca americana, tal qual o clássico *Scarface*, ou em novelas sobre desvelar dos enigmas, como *O Falcão Maltês* ou *O Destino Bate à Sua Porta*, ou mesmo em casos judiciais, como em filmes em que o sistema judiciário desempenha papel crucial no desenvolvimento da trama, a exemplo de *Doze homens e Uma Sentença*. Todos esses são clássicos que irão inspirar uma vasta filmografia policial posterior.

Para explicar melhor este ponto pode-se fazer a comparação de uma narrativa policial clássica da novela de 1995 chamada *A Próxima Vítima*¹⁷, cuja trama se baseia num mistério a se desvelar e na busca de um assassino. Nessa teledramaturgia de mais de duzentos capítulos há uma série de assassinatos aparentemente sem motivo ou conexões, assassinatos esses que ocorrem nos bairros da Mooca e do Bixiga em São Paulo. Diferentemente d'*O Mecanismo*, o arco central da trama é um encadeamento lógico de ações dramáticas que objetiva encontrar o culpado, propósito dos personagens principais: a estudante de direito Irene e do detive Olavo encontrarem as próximas vítimas. Cada passo do arco dramático gera outra subtrama até que no último capítulo, no clímax, o homicida é revelado e todo o complô é solucionado.

Já o que impulsiona a teledramaturgia d'*O Mecanismo* não é apenas a solução do caso e a consequente prisão de Ibrahim, ou mesmo evidenciar as razões deste malfeitor; a expectativa é também mantida nos porquês do sistema corrupto como um todo. O clímax da primeira temporada se dá justamente na epifania da personagem principal em compreender o sistema corrupto. Assim, o jogo de gato e rato policial é uma premissa para que Ruffo demonstre o arranjo de como a corrupção brasileira opera. Mesmo que se observem características de uma série policial, principalmente no “herói (o bem) que trava uma luta contra o bandido (o mal) em busca de justiça para suas vítimas” (ECILA, 2016, p. 94), esse gênero não contempla o todo desta teledramaturgia. Isso porque, além da narrativa policial, há a sobreposição de outra questão, uma espécie de conteúdo didático a experienciado pela personagem principal, demonstrando ao espectador o encadeamento lógico, o desenrolar, o funcionamento, a prática, o “mecanismo” da corrupção sistêmica, daí o título da obra.

Algumas outras obras audiovisuais de temática política também refletiram tais questões no período que *O Mecanismo* foi lançado, como percebe Nathan Costa (2018), pesquisador que se debruçou sobre esta dentre outras questões:

Diversas obras audiovisuais brasileiras recentes refletem o momento de extremismos em que o Brasil se encontra, ao mesmo passo em que guiam o espectador a um dos lados antagonicos: os filmes de ficção *Polícia Federal - A Lei é Para Todos* (Marcelo Antunes, 2017) e *Real – O Plano por Trás da História* (Rodrigo Bittencourt, 2017), os documentários *Jardim das Aflições* (Josias Teófilo, 2017), *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat, 2017) e *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), e a série televisiva

¹⁷ Novela apresentada pela Rede Globo em horário nobre, escrita por Silvio de Abreu e dirigida por Jorge Fernando.

O Mecanismo (José Padilha e Elena Soárez, 2018) são exemplos notáveis. (COSTA, 2018)

Segundo o autor, todas estas obras têm como característica em comum possuírem uma posição política com patentes intensões persuasivas, podendo ser classificadas no subgênero narrativo chamado *Roman à Thèse*, ou, em tradução livre, Romance de Tese, ou ainda, Narrativa de Tese. Este subgênero da ficção, originário da literatura, representa muito bem um possível gênero para *O Mecanismo*, uma vez que sua definição, segundo a criadora do conceito Suleiman (1993, p. 7), é a de “um romance escrito no modo realista (isto é, baseado em uma estética de verossimilhança e representação), que se apresenta ao leitor como uma didática básica, buscando demonstrar a validade de uma política, uma filosofia ou uma doutrina religiosa”¹⁸. A Narrativa de Tese permite assim uma análise de uma obra ficcional, como uma teledramaturgia, a partir de sua apropriação e ressignificação dos eventos históricos, verificando os modelos estruturais além da mera ficção, investigando os princípios e valores que fundamentaram sua criação e o correlacionado de modo funcional ao universo do leitor.

Isso porque Suleiman (1993, p. 63) apresenta o *Roman à Thèse* não como uma narrativa que pode ser compreendida num universo fechado na ficção, mas sim como uma trama integrada a um sistema específico de significações a partir de princípios que se comunicam diretamente com a audiência, num universo de regras aplicável ao universo vivo do leitor e além da obra. A autora demonstra que o gênero busca criar um sistema de valores entre a verdade e a falsidade, entre certo e errado, de modo a dialogar com as convicções da audiência. Há uma referência moral de modo que muitos dos signos estejam correlatos ao imaginário da recepção, ou, nas palavras da autora:

A determinação dos valores e das regras de ação a que eles dão origem é feita em referência a uma doutrina que existe fora do romance e funciona como seu contexto intertextual. Não faz diferença se a doutrina é marxismo, fascismo, nacionalismo, catolicismo ou qualquer outro "ismo" (ou qualquer dessas variações). Tampouco importa se a doutrina é explicitamente declarada no romance - por um narrador onisciente ou por um personagem que atua como intérprete autorizado - ou se é apenas pressuposta. De uma forma ou de outra, está sempre "lá", e sua presença é o que finalmente determina a tese da narrativa. (SULEIMAN, 1993, p. 56)¹⁹.

¹⁸ Citação traduzida livremente do original: “A *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signal itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine”.

¹⁹ Citação traduzida livremente do original: “The determination of values, and of the rules of action to which they give rise, is made in reference to a doctrine that exists outside the novel and functions as its

A partir desta conceituação inicial, Suleiman (1993) desenvolve ao longo de seu livro duas estruturas básicas no *Roman à Thèse*: a narrativa de aprendizado e a de confronto, ambas nos servem como ferramenta de análise d’*O Mecanismo*. Na primeira, na de aprendizado, há a jornada de autodescoberta do herói, que, a partir dos desafios encontrados, evolui sua percepção e desenvolve uma consciência do universo que o cerca compartilhando suas autodescobertas com a audiência, tal qual define a autora:

[...] o herói obtém um conhecimento que o transforma, e sua transformação é o prelúdio para a ação empreendida por um grupo: aqueles que compartilham o conhecimento - na realidade, os valores - do herói. Como no cenário de iniciação, o progresso em direção ao conhecimento é alcançado através da experiência e, em particular por meio de uma ou mais tentativas. (SULEIMAN, 1993, p. 77)²⁰.

Já a segunda estrutura, a de confronto, baseia-se no maniqueísmo, isto é, em que o bem e o mal estão bem claros sob a perspectiva do herói e compartilham com a visão de mundo da recepção. Contudo, diferentemente da trama de outros gêneros, a luta do herói aqui é incessante mesmo após o fim da narrativa, pois ele personifica a luta coletiva além da mera ficção. O final é sempre retardado e se houver alguma vitória ou derrota na narrativa, ela é compreendida como uma dentre as inúmeras batalhas a serem vencidas ou perdidas, batalhas essas que estão além da narrativa, devem convocar o leitor à ação, afinal “o suspense da história consiste na incerteza do resultado. O que é interessante, no entanto, é que apesar da incerteza aparente, o resultado nunca pode ser o definitivo triunfo sob o inimigo” (SULEIMAN, 1993, p. 112)²¹, porque assim não haveria um engajamento do leitor no mundo além da obra.

Além destas características, no *roman à thèse* é comum a utilização da estratégia do narrador onisciente (o que no cinema é dado o nome de *voz over*), isso porque se tratando de uma narrativa de tese, “a interpretação e a regra da ação podem

intertextual context. It makes no difference whether the doctrine is Marxism, fascism, nationalism, Catholicism, or any other "ism" (or variation thereon). Nor does it matter whether the doctrine is explicitly stated in the novel—by an omniscient narrator or by a character who acts as an authoritative interpreter — or whether it is only presupposed. In one way or another it is always "there," and its presence is what finally determines the thesis of the novel.”

²⁰ Citação traduzida livremente do original: “[...] the hero attains a knowledge that transforms him, and his transformation is the prelude to action undertaken by a group: those who share the knowledge — in reality, the values — of the hero. As in the scenario of initiation, the progress toward knowledge is achieved through experience, and in particular through one or more trials. It goes without saying that in a positive apprenticeship the hero always emerges from such trials victorious”.

²¹ Citação traduzida livremente do original: “The suspense of the story consists in the uncertainty of the outcome. What is interesting, however, is that despite the apparent uncertainty, the outcome can never be the definitive triumph of the enemy”.

ser declaradas explicitamente por um narrador que a fala com a ‘voz da verdade’ e, portanto, pode reivindicar a absoluta autoridade”²² (SULEIMAN, 1993, p. 54), algo muito presente na narrativa onisciente das personagens Ruffo ou Verena n’*O Mecanismo*. Essa voz é um recurso comumente usado para traduzir o estado de espírito da personagem ao transmitir a intimidade do “ouvir seus pensamentos”, tal qual defende Kozloff (2012), pesquisador que investigou este artifício dramático no cinema e entende que o principal benefício em utilizar a *voz over* está justamente no fato de criar laços íntimos com a personagem principal, fazendo com que a plateia experimente seus sentimentos, os sentimentos vivos do narrador.

Finalizando, ao compreender *O Mecanismo* como uma narrativa de tese, amplia-se o olhar da análise, pois a correlaciona a um universo real do espectador, ou melhor, nas palavras de Suleiman (2013, p. 146),

A união entre ficção e vida não ocorre apenas no nível da interpretação “a moral da história”; ela também ocorre de modo mais imediato, uma vez que o mundo da ficção é reconhecido como sendo “o mesmo” (ou pelo menos do mesmo tipo) que o mundo experimentado pelo leitor. O *roman à thèse*, portanto, combina dois traços pertencentes para diferentes gêneros: verossimilhança ou uma interseção entre a questão da ficção e o histórico-cultural realidade do leitor [...]; e didatismo, ou uma interseção entre a interpretação da ficção e o mundo real do leitor. (SULEIMAN, 2013, p. 146)²³

Conseqüentemente n’*O Mecanismo* pode-se identificar uma exposição de um imaginário, de uma ideia tese a demonstrar o funcionamento do sistema político brasileiro a partir da visão de seus diretores e sob a mitológica imagem de uma engrenagem corrupta e apodrecida, assunto aprofundado no quarto capítulo desta pesquisa. Isso porque antes busca-se entender a interseção entre a ficção desta série com o momento histórico-cultural que a que esta obra se insere, o chamado espetáculo político, assunto do próximo capítulo.

²² Citação traduzida livremente do original: “The interpretation and the rule of action may be stated explicitly by a narrator who ‘speaks with the voice of Truth’ and can therefore lay claim to absolute Authority”.

²³ Citação traduzida livremente do original: “The junction between fiction and life does not occur only on the level of the interpretation which formulates the ‘moral of the story’; it also occurs on a more immediate level, since the world of the fiction is recognized as being ‘the same’ (or at least of the same kind) as the world experienced by the reader. The *roman à thèse* thus combines two traits belonging to different genres: verisimilitude, or an intersection between the matter of the fiction and the historical-cultural reality of the reader, characteristic of realist fiction; and didacticism, or an intersection between the interpretation of the fiction and the real world of the reader, characteristic of allegory and of “exemplary” narratives in general.”

2 A TELEDRAMATURGIA BASEADA NO ESPETÁCULO POLÍTICO

A operação Lava Jato é a sustentação dramática d’*O Mecanismo*, ela é a base conceitual da narrativa da obra, afinal sem a Lava Jato não seria possível *O Mecanismo*. Por isto, neste capítulo são aprofundados aspectos inerentes a essa operação policial, principalmente em relação ao seu caráter espetacular, pois é neste ponto que podemos encontrar um diálogo com a teledramaturgia da série em questão, além de que essa foi uma operação que se desenvolveu graças à recorrente participação da opinião pública e de suas espetaculosas²⁴ operações midiáticas. Apenas para exemplificar, Gobbi (2018), autora de uma pesquisa da quantidade de tempo dedicada especificamente ao tema de corrupção pelo Jornal Nacional nos períodos de 2014 e 2016, chegou à conclusão de que a Lava Jato foi o esquema de corrupção mais noticiado: “outros foram citados, no entanto sem a mesma intensidade e se restringindo a poucas, e em alguns casos até mesmo em apenas uma matéria” (GOBBI, 2018, p. 51).

Desse modo, tal operação se tornou espetáculo, tal qual a definição do termo *spetaculum*, cuja denotação significa tudo aquilo que atrai a visão e se revela aos sentidos, implicando numa concepção “atenta a uma circunstância, uma relação entre espectador e evento, que chama a atenção e prende o olhar” (RUBIM, 2004, p. 192). *Espetáculo* é, assim, um termo abrangente com diversas conotações, sejam nas artes cênicas, nos esportes, nas cenas do cotidiano, no jornalismo e até mesmo na política. Essa última relação, de espetáculo e política, pode auxiliar a compreendermos melhor aspectos inerentes à dramaturgia d’*O Mecanismo*, utilizando como base os estudos de diversos autores, como Arendt (1993), Iten (2002), Rancière (2010), Schwartzberg (1977), Miguel (2004), Wilson Gomes (2004), pois já percebiam essa conexão de longa data. Dentre eles, Weber (2004) define espetáculo político como:

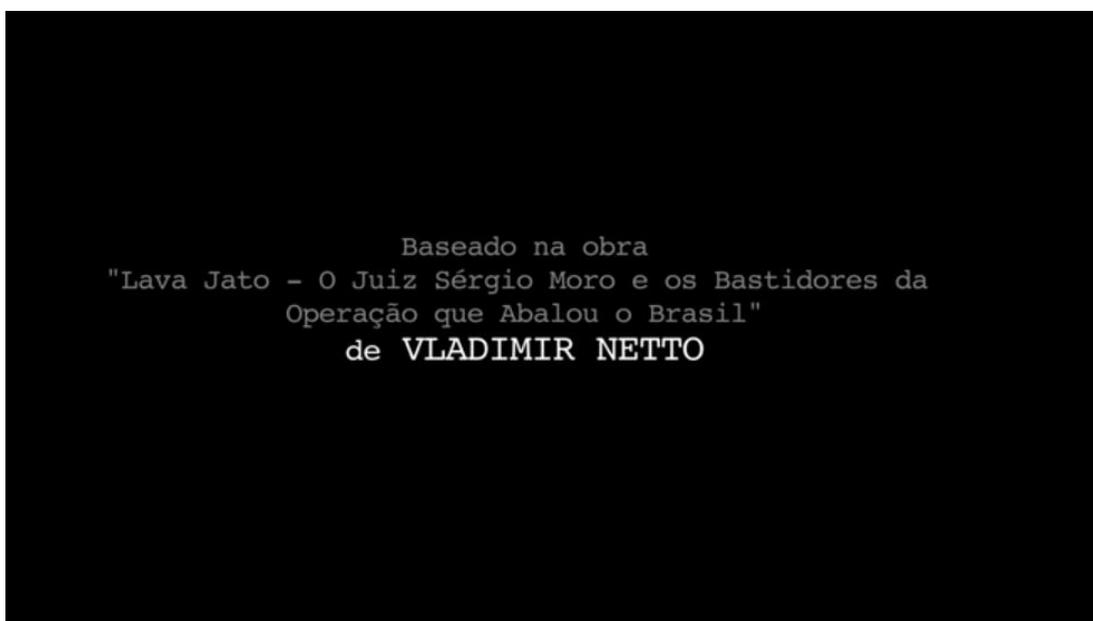
[...] imagens geradas na esfera da “política estetizada”, onde sujeitos e instituições se comparam e são comparados, em complexas instâncias: de visibilidade, opacidade e ocultamento, mostrando em espelhos midiáticos; da crítica e das paixões dos espectadores; de opiniões expressas pela “entidade” opinião pública, por formadores de opinião e manifestações da sociedade. (WEBER, 2004, p. 260)

²⁴ A utilização do sufixo “osas” no adjetivo espetacular aqui empregado busca demonstrar umas das premissas utilizadas na operação da Lava Jato de tornar evidente a publicitação de suas operações, algo presente nos princípios dos policiais e procuradores da força tarefa desta operação, política de ação essa que será desenvolvida no item 2.2.1. desta tese.

Destacamos na passagem acima o termo paixões dos espectadores, pois são destas paixões que nascem também as teledramaturgias. De modo semelhante, Gomes (2004, p. 403) apresenta a ideia de política-espetáculo, sugerindo que essa é uma esfera de visibilidade pública estrategicamente utilizada para o apoio e consentimento dos cidadãos, é também o ambiente onde a política “exibe, mostra-se, faz-se presença, impõe-se à percepção do cidadão”.

Destarte, quando José Padilha e Elena Soárez criaram *O Mecanismo* já havia todo um arcabouço imagético das ações e operações da Lava Jato no imaginário da população, fruto deste espetáculo político. Contudo essa teledramaturgia se ancora não apenas nos feitos da Lava Jato, mas principalmente nos eventos narrados especificamente num livro que relata os bastidores dessa operação. Isto é, os criadores da série utilizaram um livro específico, tal qual é possível constatar sempre nos momentos finais de todos episódios da série, sob o seguinte *lettering*: “Baseado na obra ‘Lava Jato – O Juiz Sergio Moro e os Bastidores da Operação que Abalou o Brasil’ de VLADIMIR NETTO”.

Figura 10 - *Frame* dos Momentos Finais dos Episódios d’*O Mecanismo*



Fonte: O MECANISMO, 2018.

Esse livro é posterior não só à Lava Jato, mas ao espetáculo político dessa operação, oferecendo bases, caminhos, dicas, orientações para o roteiro, que por sua

vez espelha o espetáculo político retratado no livro. Ou seja, o espetáculo político que envolve a Lava Jato é o que inspira as narrativas do livro e, conseqüentemente, da série. Nessa obra, o autor e jornalista acompanha as investigações da operação Lava Jato desde seu início até a condução coercitiva do ex-presidente Lula, revelando as ações que ocorreram no âmbito interno dessa força-tarefa. É um livro que busca fazer um certo registro histórico a partir da experiência pessoal do repórter.

Os direitos dessa publicação foram comprados por um dos criadores da série, José Padilha, que também dá seu relato na contracapa: “O Livro de Vladimir, baseado em extensa pesquisa feita durante toda a Lava Jato, além de narrar de forma empolgante uma incrível operação policial, é também um documento histórico de valor imprescindível para o país”. É possível inferir dessa pequena passagem que o roteirista e diretor d’*O Mecanismo* será guiado e conduzido pela visão de Vladimir Netto sobre o que foi a operação Lava Jato, pois consente com a visão desse jornalista, isto demonstrado pelo fato de assinar a contracapa defendendo que tal livro é “um documento histórico de valor imprescindível”. Desse modo Padilha traz implícito em seu dito que os fatos levantados pelo jornalista já se encontram nos anais da história. A questão é que classificando o livro como “documento histórico” num tempo sincrônico ao da história, a fala do criador d’*O Mecanismo* se torna discurso, majorando a importância da obra no quadro político do período. Desse modo, a construção da narrativa para a ficcionalização da dramaturgia d’*O Mecanismo* segue um contexto tal qual o quadro abaixo:

Figura 11 - Caminho de Ficcionalização n’*O Mecanismo*



Fonte: Próprio autor.

Sintetizando: o imaginário da Lava Jato nasce de seus fatos, é filtrado primeiramente por toda a espetacularidade midiática envolvida, é exposto no livro de Vladimir Netto a apresentar os “bastidores” das espetaculosas ações da Lava Jato e, por fim, este serve de inspiração à série.

Dentre as diversas personagens factuais retratadas no livro estão os procuradores, delegados, empreiteiros, dentre outras do universo lavajatista, contudo, a principal será o juiz Sergio Moro (que na dramaturgia d’*O Mecanismo* possui a correlata personagem secundária do juiz Paulo Rigo). Como é sabido, Moro também é o nome a encarnar os processos da Lava Jato e se desenvolverá aos olhos da opinião pública como a imagem de um juiz imparcial, ao menos nos primeiros anos da Lava Jato²⁵. Daí, é possível inferir que *O Mecanismo* se baseia numa visão do jornalista Vladimir Netto em retratar a legitimidade dessa operação. Inclusive, essa percepção é também de Fernando Gabeira, outro jornalista que assina o prefácio do livro, defendendo que o então juiz Moro é a personagem principal não só desse livro, mas de toda Lava Jato, como podemos ver na transcrição do prefácio a seguir:

Quanto aos *personagens*, são apresentados nas suas mais importantes intervenções. *Da coquete doleira ao sóbrio juiz*, todos são retratados através de seus movimentos no próprio processo. E para conhecer o *protagonista* desta história, o juiz Sergio Moro, a melhor maneira é analisar seu trabalho: o grande conhecimento técnico, as perguntas meticulosas, as sentenças fundamentadas e a coragem de enfrentar pressão dos advogados mais bem pagos do país.

Foram tão contundentes os fatos apresentados pela operação que seus *adversários* não tiveram outro caminho exceto criticá-lo na forma. Mas a própria Justiça brasileira reconheceu sua legitimidade, dando-lhe a vitória em inúmeros questionamentos (Grifo nosso, GABEIRA *apud* NETTO, 2016, p. 7).

Nota-se como Fernando Gabeira já convida o leitor a embarcar numa espécie de trama jornalística, quando utiliza os termos “personagens” e os cataloga desde “a coquete doleira ao sóbrio juiz”. Além disto, já apresenta a principal intérprete e “protagonista”: o juiz Sergio Moro, bem como seus “adversários”. Em relação à dramaturgia d’*O Mecanismo*, a correlata personagem desse juiz não irá encarnar a personagem principal, porém tem papel fundamental na série principalmente em pontos de virada.

No capítulo três desta tese será feita uma análise mais detalhada da mitologia implícita dessa personagem, mas já é importante ressaltar que mesmo que a personagem do juiz seja secundária na composição estrutural da dramaturgia d’*O Mecanismo*, fica claro de antemão a importância e o peso que sua representação possui na série. Isso porque o espectador reconhece toda a dimensão factual desse

²⁵ Tome-se como exemplo desta passagem o prêmio de personalidade do ano em 2014, conforme manchete: *Juiz Sérgio Moro Vence Prêmio 'Faz Diferença' Como Personalidade do Ano*. Disponível em <<http://g1.globo.com/hora1/noticia/2015/03/juiz-sergio-moro-vence-premio-faz-diferenca-como-personalidade-do-ano.html>>, acessado em 01/07/2020.

personagem juiz de antemão, afinal ele é o personagem principal do espetáculo político da Lava Jato, ou seja, não é uma rele coadjuvante.

Além disso, a motivação que conduz a factual personagem Sergio Moro, seja no espetáculo político ou no livro de Vladimir Netto, é o desvelar e o prender corruptos. Acontece que estas são também as motivações das protagonistas da série ficcional a representar e corporificar a Lava Jato: os policiais federais Ruffo e Verena. Em outras palavras, o juiz da factual Lava Jato pode estar em posição de personagem secundária d' *O Mecanismo*, mas as suas motivações são as mesmas das principais protagonistas da série. Desse modo, há uma triangulação entre a espetacularização da Lava Jato, esse livro que apresenta os fatos filtrados por Vladimir Netto e a dramaturgia d' *O Mecanismo*. Segue-se então no próximo item investigando aspectos entre este universo do espetáculo político e a teledramaturgia para se compreender possibilidades de dramatização da Lava Jato.

2.1 ESPETÁCULO E TELEDRAMATURGIA

Tanto a teledramaturgia quanto o espetáculo nascem, dentre outros sentidos, da visão e do desejo de se ver, afinal teledramaturgia é espetáculo. Desse modo a representação está em ambos e é a própria estrutura básica a sustentar esses dois conceitos na atual sociedade de inúmeras encenações, representações, cenários e perspectivas, pois é impossível negar que a moderna sociedade tem como uma das principais bases estruturais a contemplação da imagem. Talvez, por isso, o desejo ou ojeriza de assistir a espetaculosas prisões na Lava Jato causem tantas emoções.

O chamado “espetáculo” na modernidade já é investigado com maior profundidade desde o século passado. Neste sentido, destaca-se um dos principais pensadores que começou a teorizar tal conceito: Guy Debord. Pensador estruturalista francês da década de 1960, ele questionava quais as relações entre imagem e o espetáculo social. Mesmo que suas ideias já sejam datadas, faz-se necessário trazer à tona algumas de suas concepções porque se entende nesta tese que o modo como esse escritor vai tratar do conceito de imagem pode ser compreendido como um pivô tanto de teorias da “tele”dramaturgia quanto da sociedade do século XXI, algo presente tanto n' *O Mecanismo* quanto nas diversas espetacularidades da Lava Jato.

Debord (1997, p. 13), em seu conhecido livro *A Sociedade do Espetáculo*²⁶, comenta que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Pode-se inferir de sua obra, em suma, que os fatos se tornaram uma imagem e as imagens tornaram-se fatos, de modo que a própria existência humana renasce no universo representacional das imagens e as pessoas estão totalmente alienadas da sua própria existência, que passou a ser apenas imagem da vida, não mais a própria vida. Há um determinismo nessa afirmação, algo muito presente no pensamento do filósofo, por isso se tem nesta tese um certo cuidado ao tratar de sua teoria. Acontece que se forem levadas ao pé-da-letra as colocações desse autor, tem-se que tanto as teledramaturgias quanto as telenotícias teriam o poder de eliminar a análise racional do sujeito, fazendo com que aquilo que deveria ser apenas ficção se torne verdade absoluta e aquilo que é vivido diretamente se transforme em um mero retrato de existência, uma encenação dramática mediada pelos ecrãs da comunicação de massa.

Por isso, leva-se aqui em consideração que as ideias de Debord são balizadas no julgamento unicamente negativo, muitas vezes feito com conotação de manifesto. O principal tema do pensamento debordiano é a passividade e a aceitação do sistema dominante imposto pela ordem midiática²⁷, e, justamente por isso, algumas das suas perspectivas já são consideradas ultrapassadas devido ao seu forte determinismo, a exemplo das palavras que Rubim (2004, p. 184) utiliza ao criticar esse pensador francês: “Além da flutuação conceitual, natural em uma obra-manifesto, a construção de Debord encontra-se prejudicada, pois atribui ao espetáculo, como dispositivo imanente, uma conotação sempre negativa”. Debord, assim, “desconfia” dos meios de comunicação de massa e crê na sua utilização exclusiva de dominação, o que muitas vezes invalida seus preceitos. Ainda assim, o autor é importante para esta tese, pois podemos dialogar com

²⁶ Livro editado pela primeira vez em 1967, seu lançamento inaugura o conceito de Sociedade do Espetáculo. Esse exemplar foi também uma das principais inspirações do movimento contestatório de maio de 1968 em Paris, movimento esse de greve geral ocorrido na França naquele ano, com características revolucionárias organizadas principalmente por grupos adeptos do anarquismo e comunismo.

²⁷ Um bom exemplo dentre vários outros desse forte determinismo é quando Guy Debord comenta: “A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte” (DEBORD, 1997, p. 24).

seus preceitos seja para averiguá-los ou negá-los, como comenta Carvalho (2015, p.129), ao explicar que o conceito *Sociedade do Espetáculo* é histórico-crítico, o que lhe convém em um ambiente dialético, ou seja, não invalida de maneira nenhuma os preceitos do autor francês no quadro hermenêutico da época contemporânea, pois é impossível de se contornar tal preceito teórico ao abordar o tema espetáculo em seu sentido social.

Feitas essas ressalvas, o que interessa no pensamento debordiano é compreender que é possível sintetizar o espetáculo das imagens em seus diversos aparatos multimídias num modo de existência imaterial e “cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração” (Grifo do autor, DEBORD, 2012, p. 23). E essa abstração está tanto na notícia, quanto nas obras teledramáticas, uma vez que elas são mediadas por imagens a “representar” a realidade. Essa é a questão do espetáculo que interessa ao estudo desta tese. Dawson (1975) recorda que atributos do discurso envolvido nos noticiários tendem a se concentrar nas ações de pequenas personagens, muito semelhantes às ações utilizadas nas estratégias de narrativas dramáticas, e isso na mesma necessidade de clareza, simplificação e apelo à emoção de uma tragédia ou comédia à moda do teatro grego. E como a teledramaturgia, a ação veiculada nos noticiários televisivos concentra-se em imagens de personagens em situações de conflito, com relações heterogêneas, com diversas variações no ritmo tanto das “cenas” quanto das narrações: assim a notícia também passa a ser uma espécie de ação dramática. Esse fenômeno não é novo, ele já foi notado ainda na Renascença, com o nome de “ilusão dramática”, “efeito de realidade” ou ainda “ilusão de realidade”, que se resume já naquela época como a ideia de que “os espectadores eram, de certa maneira, enganados ou levados a acreditar que o que aconteceria no palco estava a acontecer na *realidade*, que o drama deveria ser limitado, tanto quanto possível, às probabilidades da vida real” (Grifo do autor, DAWSON, 1975, *apud* MARFUZ, 2017, p. 28).

Tal qual ocorria no teatro grego, ao imitar as ações humanas para suscitar o terror e a piedade em seus espectadores, ainda notamos essa possibilidade na atual sociedade do espetáculo, quando aproximamos realidade e ilusões no jogo de imagens televisionadas para sublimar as emoções dos telespectadores. Esse efeito de tomar para si os sentimentos e vivenciar as atitudes das personagens, a fim de se autopurificar numa identificação projetiva do enredo, é chamado desde os antigos de catarse. Acontece que na atual espetacularidade midiática essa identificação ocorre na mediação das imagens autoprojeadas, pelas quais o indivíduo reafirma suas

próprias convicções quando contempla o monitor ou a televisão, como uma espécie de espelho de suas convicções. Esse ponto de vista também é defendido na passagem a seguir de Herta Herzog, comentando a respeito das telenovelas latinas:

Os espectadores, ao se identificarem com os sofrendores heróis e heroínas dos melodramas, bem como seus problemas, outorgam grandeza às suas próprias aflições cotidianas e afirmam sua superioridade sobre outras pessoas que não viveram experiências emotivas tão profundas (HERZOG, 1983, *apud* OROZ, 1999, p. 39)

Desse modo, ideias como ilusão dramática e catarse ainda dialogam na sociedade do espetáculo, no nosso caso, latino-americano. Tal entendimento também é defendido por Pallottini, quando comenta que há uma confusão entre a realidade e a ficção projetada na televisão:

A telenovela tende, pelo menos nos espíritos mais desavisados, a instituir uma confusão entre ficção e realidade, dado o seu caráter *invasivo*, de material que entra pela casa adentro praticamente todos os dias; certa parcela do público passa a viver, de forma vicária, os acontecimentos da telenovela; há um simulacro de realidade, uma ficcionalização da realidade e uma *realização* da ficção. Isso, que garante ao gênero o sucesso de público, também provoca nele vários entraves: é comum que a audiência se ligue a certas personagens novas, principalmente se vividas por atores consagrados. O ator passa a ser confundido com a personagem, gerando, às vezes, manifestações de afeição ou de hostilidade – o que leva certos atores menos inteligentes a recusar papéis antipáticos (Grifo do autor, PALLOTTINI, 2012, p. 59).

É interessante notar que também operam valores morais, no caso daqueles da América Latina, presentes na relação de identificação com os principais personagens/intérpretes projetados na televisão, sejam em novelas, séries ou em telejornais. E mesmo que o efeito de realidade atue sobre as teledramaturgias, inúmeras são as situações inverossímeis que elas apresentam, a fim de se aproximarem de um conjunto de imagens oriundas do imaginário, no caso latino, principalmente das tradições judaico-cristãs. No cerne das principais teledramaturgias, principalmente as de tom melodramáticas, encontra-se o pensamento maniqueísta, a imagem dualista de personagens arquetípicas “do mal” que impedem as aspirações das personagens “do bem”. Essa é uma reafirmação da moral no espetáculo, pois os valores dessas personagens já estão imbricados e assimilados no imaginário, e conseqüentemente, como aponta, Oroz (1999), há poucas frustrações no desenrolar das tramas melodramáticas. Obviamente que tal maniqueísmo não é uma regra inviolável das teledramaturgias, mas estará sempre implícito em suas narrativas graças à visão do espectador desse espetáculo. Observe-

se o que comenta Oroz (1999, p. 46) a respeito dessa reafirmação dos valores do espectador:

A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. Todo arquétipo remete a valores socialmente aceitos, daí seu condicionamento ao contexto histórico. (...) A fixação de arquétipo e formas narrativas do melodrama cinematográfico [latino] está estritamente vinculada aos valores da sociedade judaico-cristã e patriarcal. Daí a vinculação do gênero com o universo mítico-simbólico do espectador, existindo entre ambos um pacto tácito de reciprocidade. (...) O melodrama desenvolve os mitos da sociedade judaico-cristã e patriarcal, e através dessa forma cultural, o público confirma a ideia de mundo assimilada. Significa que a necessidade do espectador, no sentido de reafirmação de seus valores não é frustrada.

Quando chega a essa conclusão, Oroz nota quatro mitos fundantes das narrativas teledramáticas latinas: o amor, a paixão, o incesto e a mulher²⁸. Embora não seja o foco desta tese²⁹, é singular entender como essas imagens mitológicas personificadas nos diversos signos do melodrama estão vigorosamente presentes no discurso hegemônico desse espetáculo teledramático. Tal gênero voltado para as massas, com enorme audiência e de grande importância para a construção do imaginário latino, possui estereótipos enraizados nesta cultura e fórmulas dramáticas socialmente aceitas, reafirmando preceitos moralistas fortemente enraizados na estrutura social.

O melodrama é, assim, uma excelente amostra de como a imagem arraigada na sociedade do espetáculo opera, a exemplo de sua censura social presente nas novelas. Afinal, seja no exemplo das mitologias do amor, da paixão, do incesto ou da mulher, há evidente conotação sexual, contudo, as imagens devem apenas conotar sem denotar, ou seja, devem sugerir ao imaginário, mas censurando cenas

²⁸ Segundo a autora, primeiramente temos a imagem mitológica do *Amor* como a principal força à impulsionar as ações das personagens, numa visão idealizada de mundo, seja no sacrifício altruísta ou na própria materialização de um matrimônio, talvez o motivo de muitas novelas terem como “final feliz” o casamento em seu último capítulo; por segundo o mito da *Paixão* que, diferentemente do amor, contempla uma visão mais carnal das relações e se apresenta como obstáculos nas estruturas narrativas, por isso largamente utilizada, pois a *Paixão* também propicia a ação dramática das telenovelas – muitas vezes a paixão transforma-se em obsessão, o que gera ações desmedidas e extremas, levando personagens obsessivamente apaixonados a incrementarem de forma vibrante, tensa e estimulante os capítulos; em terceiro temos o mito do *Incesto*, um tabu a regular as relações, como um “horror sagrado” e riquíssimo para construção de ações dramáticas, apresentando-se em inúmeras metáforas a reafirmar o poder do pai sobre a família e na aceitação da relação homem velho sobre a mulher jovem, ou seja, na imagem arquetípica do *Incesto* do pai sobre a filha; e por último na própria mistificação da *Mulher*, ser oprimido diante da sociedade patriarcal, que muitas vezes são paradoxalmente personificadas em personagens femininas “más”, como nos protótipos: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a prostituta ou a amada.

²⁹ Como veremos à frente, nosso foco de análise serão os mitos e mitologias políticos a partir de visão de Raul Girardet.

reprovadas pela moral, isso fica evidente quando a sequência mostra um beijo que “se segue a elipse de campos semeados embalados pelo vento ou uma tempestade noturna repleta de relâmpagos, o significado será, respectivamente, amor harmonioso ou tormentoso” (OROZ, 1999, p. 45). Consequentemente, a imagem televisionada não se dá apenas na imagem projetada na tela, mas também na imagem projetada no imaginário de quem assiste. Neste sentido, é possível reafirmar a preposição de Debord, de que na sociedade do espetáculo o que se vive diretamente passa a ser representação.

Existe assim uma estrutura a reger as regras nessas dramaturgias mediadas pelo espetáculo, que não se encontram apenas na superfície da imagem, pois são estruturas já internalizadas pelo imaginário da audiência. Dito de outro modo, as telenovelas são mediadas pelas imagens dos ecrãs das televisões que transmitem um universo de imagens ficcionais que dialogam com outros universos de fatos de outras instâncias, num verdadeiro amálgama de universos ficcionais. Se, hipoteticamente, o espectador trazer internalizadas em seu universo moral as crenças judaico-cristãs de, por exemplo, não roubar, para ele uma trama que envolve corrupção estará muito próxima de seu desejo por justiça, uma vez que pode estar realmente se sentindo lesado por instituições públicas, estadistas, governistas etc. do seu dia a dia. É possível, assim, que a trama mediada pelo mesmo mecanismo de uma telenovela se funda com as dos telejornais, numa verdadeira gangorra de emoções, como aponta Marfuz (2017, p. 63) ao falar deste movimento entre novela e jornal, “uma vez que notícias viram assunto da telenovela e assuntos da telenovela migram para o noticiário”. Essa dinâmica pode ter contribuído para jogar entre aspectos da construção do imaginário d’*O Mecanismo*, acontecimentos oriundos de imagens e fatos verídicos que se transportam à esfera da emoção dramática, assunto que será tratado no próximo item.

2.1.1 *Do Acontecimento à Emoção.*

Num dos livros mais influentes para a dramaturgia ocidental, a *Poética*, Aristóteles defende que a tragédia necessita de um princípio, um meio e um fim para que o todo tenha uma ligação lógica, afinal “é necessário que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso” (ARISTÓTELES, 2008, p. 70), plantando assim os primeiros pilares de um conceito chamado de verossimilhança. Séculos depois, tal conceito ainda é algo fundamental na construção de qualquer narrativa,

pois há que existir uma ligação de nexos entre as ações das protagonistas com os fatos narrados, uma coerência entre o universo apresentado com o universo imaginado pelo espectador. Conseqüentemente, a verossimilhança é um dos principais nortes da construção das diversas narrativas e dramaturgias, posto que é ela que orienta a trama. Lombardi (2020) lembra que a principal briga do dramaturgo é entre a história e a verossimilhança. Uma das suas principais funções é a de dar os primeiros passos na direção da criação das personagens, para que estas sejam verdadeiras portavozes do autor num universo ficcional e, ao mesmo tempo, genuíno e diegético.

É certo também que o bom roteirista ou dramaturgo é aquele que cria todo um universo e ao mesmo tempo “acaba por transmitir suas ideias sobre um determinado assunto, diz o que pensa sobre certo tema; ainda que não o queira ou nem sequer tenha consciência de tal fato, acaba por colocar-se e, para tal, utiliza a ficção” (PALLOTTINI, 2012, p. 152). Conseqüentemente, é possível pressupor que na criação de narrativas terá implícito um discurso, uma espécie de “tese” das questões e temas apresentados neste universo verossímil de quem o criou, algo evidente no já analisado gênero *roman à thèse*. Contudo pode-se questionar a existência de um discurso verossímil numa encenação em que não há dramaturgo? Ainda há verdade num drama criado sem a figura específica de um autor, isto é, numa coisa chamada “notícia”? Afinal “a ideia convencional é que a vida só é dramática depois de um jornalismo ou um dramaturgo ‘dramatizarem’ os assuntos. Sem mencionar aquilo com que os jornalistas e dramaturgos principalmente contam: o nosso insaciável apetite de drama” (BENTLEY, 1967, p. 20).

Nota-se como um dos maiores críticos teatrais do século XX, Eric Bentley, já enfatizava que as estratégias do drama eram semelhantes às das notícias, e vice-versa. Se a construção de um fato próximo ao nosso universo simbólico deixa de ser relatada ou noticiada, então não há dramatização das nossas próprias vidas e, por conseguinte, o mundo que nos cerca se torna desinteressante. Contudo, quando há a dramatização do cotidiano, os anseios e vontades se tornam símbolos maiores de nossa existência, afinal “inclinamo-nos a sentir que a nossa vida carece de violência e gostamos de ver aquilo que nos falta. Tendemos para uma existência enfadonha, e gostamos de ser colhidos na excitação de outrem” (BENTLEY, 1967, p. 21). Como exemplo de que o drama de certo modo pode ser ainda maior que a própria realidade, o autor argumenta:

Mesmo que haja uma guerra, e nossa vida seja de fato violenta matando “o inimigo” [...], ao entardecer gostamos de ligar a TV e vemos nossos semelhantes entrematando-se imperturbavelmente em algum divertido filme de *bang-bang*. Dessa maneira podemos assegurar-nos de que a violência será absolutamente ininterrupta em nossa vida, pois certamente não necessita ser interrompida durante a noite, quando sonhamos. (BENTLEY, 1967, p. 21)

É da natureza humana o dramatizar contínuo do universo que para dar forma e sentido à própria vida. É neste ponto que se entende que a notícia é a extensão do drama sem a figura criativa de um dramaturgo, contudo, que possui a verossimilhança como fonte para outro tipo de criador dramático, o jornalista e, no nosso caso, o telejornalista. Este profissional trabalha num verdadeiro palco, onde nascem notícias e enredos, e tal qual as ficções dos dramaturgos, possuem implícitos discursos que nascem dos acontecimentos factuais. Isso porque, *a priori*, um telejornal não é uma ficção, mas há uma dramaturgia própria do jornalismo para apresentar os fatos. O que se nota, ao longo dos anos, é a composição de uma plasticidade da notícia televisiva, um universo de imagens cotidianas verossímeis e verídicas. E nesse contexto, é perceptível sua teatralização, pois o que são os telejornais senão uma busca pela emoção catártica dos espectadores a partir da notícia, que assistem aos episódios verídicos na comodidade do sofá? Para corroborar esta ideia, segue o que diz Marfuz sob o que fazem os acontecimentos narrados nos telejornais, pois a notícia também:

(...) suscita sentimentos de terror e medo – como na tragédia –, mas ocorrem em espaços distantes do público. Por exemplo transmitir uma guerra ao vivo torna o espectador participante, possibilita-lhe temer ou indignar-se com o evento, mas é uma ameaça remota, só virtualmente próxima por conta das imagens (MARFUZ, 2017, p. 102).

A “virtualização próxima” apontada acima é também encontrada no paradoxo apontado por Courtine (2006, p. 30), quando atesta que em tempos de comunicação de massa (pode-se também dizer de redes sociais digitais) há uma proximidade longínqua do acontecimento, por dois fatores: o primeiro, pelo ocultamento da tecnologia por detrás das imagens, pois essas imagens não apresentam todo o aparato profissional que as criou, nem os interesses envolvidos na disseminação daquela imagem. Em segundo lugar, há uma proximidade pela aparência e não pela essência, pois os atores apresentados nas notícias e nos telejornais acabam se

tornado estereótipos, oscilando entre heróis das novelas e as mercadorias dos comerciais, em papéis incertos aos olhos do público³⁰.

A questão paradoxal é que a notícia irá também se utilizar de mecanismos cênicos para ser verossímil e assim promover o telejornal e agradar ao espectador, a fim de trazer à tona as emoções daquilo que é notícia factual, tal qual o drama ficcional. “São modos de atuar diante da câmera que remete à performatização dos textos, à movimentação dos cenários e personagens do acontecimento e aos diálogos entre repórteres, apresentadores e pessoas envolvidas na veiculação do relato noticioso” (MARFUZ, 2017, p. 93).

Marfuz (2017) irá fazer uma análise mais profunda sobre as técnicas dramáticas utilizadas para despertar a emoção do espectador. Esse autor aponta basicamente quatro procedimentos para tal fim: o primeiro é o chamado por ele de *O coro grego e narrador na tela*, pois aproxima a função do repórter/apresentador à função do coro na tragédia, tal qual as tragédias clássicas gregas, pois ambos têm a tarefa de descrever a ação e comentar o desenrolar dos eventos ao público, muitas vezes exercendo papéis de conselho, testemunha, juiz, ou mesmo espelhando a vontade do homem comum, com o objetivo de fazer o espectador refletir sobre o que vê. A segunda técnica é aquela que está imbricada no *texto e subtexto do repórter na criação de um papel*, quando o jornalista se esforça para dar um aspecto sensorial ao acontecimento, por meio da teatralização e valendo-se da linguagem inerente ao teatro e ao cinema; isto é, os jornalistas utilizariam técnicas e métodos da construção de personagens cênicas para aprimorar o texto e o subtexto de suas performances frente à câmera, tal qual um ator. O terceiro é o que Marfuz irá chamar de *o repórter no clímax do drama*, quando o repórter ingressa no acontecimento que está apresentando, entrando em contato direto com a notícia, lugares, pessoas e outros elementos envolvidos e, chegando, por vezes, a ocupar o epicentro da ação, em local de destaque na narrativa, quase como se se tornasse mais uma personagem do fato que apresenta. Por último, temos o que o autor chama de *diálogo enclausurado na quarta parede*, quando o apresentador do telejornal, tal qual um mestre de cerimônias, dialoga com repórter ou enviado especial que transmite *in loco*, com cortes abruptos do local do evento com o estúdio de televisão; o foco nessa técnica é o jogo na

³⁰ Courtine se debruça sobre essa questão mais especificamente nos papéis de figuras políticas, contudo a metáfora e seu pensamento se aplicam também ao objeto desta pesquisa.

interlocução de dois atores (repórter/apresentador) transmitindo naturalidade ao mesmo tempo que cria uma quarta parede com o espectador, pois o diálogo entre ambos transmite a verossimilhança de um diálogo natural entre as personagens que tratam do tema:

São dois planos superpostos: o ator conhece os destinos da ação, mas finge desconhecê-los para torná-la verossímil. De forma análoga, tanto o apresentador quanto o repórter conhecem o seu texto, sabem o que devem relatar e mostrar, mas simulam que tudo aquilo ocorre espontaneamente no “tempo real” do telespectador. (MARFUZ, 2017, p. 106)

Essas técnicas apresentadas por Marfuz amplificam a “verdade” da informação apresentada, espetacularizando e dando destaque. Assim, embora não haja um dramaturgo tratando das tramas diárias dos telejornais, podemos afirmar que há uma espécie de contexto discursivo embutido no meio, a tornar a notícia mais espetacular pelos seus atores sociais, favorecendo a imagem e, conseqüentemente, o imaginário. Um drama construído na mente do próprio espectador, de fatos que se comprimem no espaço e no tempo da notícia apresentada.

Afinal, a verossimilhança tão almejada pelos dramaturgos já está implícita numa espécie de acordo preestabelecido entre o espectador e os atores dos telejornais. Há o aceite posto de antemão de que os fatos narrados são verídicos, acontecem “logo ali” atrás das câmeras, numa distância ideal: longe o bastante para não nos tocar fisicamente, mas perto o bastante para nos excitar, provocar e sensibilizar. Por isto, essas informações dialogam com as narrativas e as ficções das nossas paixões como espectador. Tal constatação a respeito das notícias já era notada antes mesmo do surgimento da televisão, desde a década de trinta, conforme podemos constatar em Morin:

[...] novos cursos da cultura de massa introduziram no meio do setor informativo, com insistência cada vez maior, determinados esquemas e temas que eles fizeram triunfar no imaginário. Em outras palavras, a cultura de massa extravasou o imaginário e ganhou a informação. [...]. Assim, a dramatização tende a preponderar sobre a informação propriamente dita. (MORIN, 2009, p. 98)

As diversas técnicas utilizadas pelos jornalistas amplificam e fortalecem a estética do fato apresentado, num jogo espetacular de verossimilhança e acontecimento. É a emoção tal qual na ficção por uma maior audiência, que possui uma carga dramática além do mero fato narrado, pois a busca pela emoção é algo inerente ao telejornalismo. Quando elevada ao extremo, como ocorre em programas televisivos de tom sensacionalista, vê-se a notícia jogando com o puro entretenimento,

elevando sua dramaticidade ao limite da verossimilhança. Tome-se, apenas como exemplo de tal sensacionalismo, o precursor programa *Cadeia Nacional*, dos anos 1990, apresentado através da Rede OM de Televisão, atual Central Nacional de Televisão (CNT) (cujo âncora era Luiz Carlos Alborghetti), ou *Brasil Urgente* (apresentado por José Luiz Datena), ou mesmo o atual Alerta Nacional (apresentado por Sikêra Júnior). Estes, dentre inúmeros outros, possuem uma espécie de jornalismo policial que busca mesclar dramaticidade com o *ethos* da masculinização, uma encenação da força, da violência, do patriarcal, utilizando muitas vezes tons inflamados ou mesmo a violência verbal de seus apresentadores, jogando assim com as paixões do nicho de seus espectadores. Há uma certa naturalização da moral representada nas personagens/apresentadores dos programas nos exemplos citados, que utilizam do sensacionalismo, principalmente pela figura dos âncoras que encarnam o cidadão de “valor” em oposição aos antagonistas “canalhas, ladrões ou corruptos”. Tal exemplo de sensacionalismo é um dentre vários imbricados na comunicação de massa, que, segundo Morin (2009, p. 100), reflete o próprio universo da imaginação de seu espectador, violando seus tabus e empurrando à força o extremo de suas paixões, pois a comunicação de massa “tem em comum com a tragédia [teatral grega] o fato de se sujeitar à implacável fatalidade. É esse universo de sonho vivido, de tragédia vivida e de fatalidade que valorizam os jornais modernos do mundo ocidental”.

Esse é apenas um exemplo, dentre outros, da utilização do sensacionalismo em seu extremo, em que se pode notar todo um jogo para atrair a visão e os sentidos do espectador além do noticiado, para prender o olhar e jogar com as paixões da audiência. Há uma dramatização dos fatos cujas ações dramáticas dialogam com as paixões do público e da opinião pública, algo que pode ter ocorrido inclusive na factual Lava Jato, operando junto ao espetáculo político, assunto da próxima sessão.

2.2 DRAMATIZAÇÕES DA LAVA JATO

Qualquer obra artística que se diga baseada numa operação ou investigação, como foi a Lava Jato, seja qual for sua estética, apresentará por essência um contexto macro além de sua obra. Isso é inevitável porque ela carregará, antes mesmo do primeiro contato, um universo de imagens e imaginários oriundos de um espetáculo que antecede a obra. Some-se a isso o fato de a Lava Jato nascer em um país latino

e de forte influência do melodrama televisivo³¹. Embora essa operação não seja uma teledramaturgia no sentido literal, podemos identificar operando sobre suas narrativas, principalmente as vistas nas telejornalísticas, imagens de um universo maniqueísta: dos honestos contra os corruptos, da justiça contra os bandidos.

Deste modo, a Lava Jato se torna atraente frente à chamada opinião pública, pois ela se utiliza como método para a ratificar suas ações a publicização de suas operações frente ao espetáculo político. Contudo ao adentrar neste universo, essa operação necessitou trabalhar também sua imagem, suas relações públicas, tal qual a figura de um político. Além disso, a Lava Jato personificou a representação de todo um conjunto de pensamentos, filosofias e ideário de uma parcela de cidadãos que consentiram com os valores do que representou tal operação policial e desta forma acabou por se tornar a base de uma representação política.

Schwartzberg, em seu livro *O Estado Espetáculo*, lembra que o espectador do poder se identifica com seu herói através de suas ditas e desditas e, conseqüentemente, a imagem de um representante político o faz “viver por procuração”, ou seja, “outros vivem em seu lugar os acontecimentos que ele não tem tempo ou recursos para viver. O espectador do herói não vive realmente: ele é ‘vivido’” (1977, p. 146). Entretanto, isso vale não apenas para o espectador, mas também para os personagens políticos, pois a figura de representação política estaria agrilhoadada à extensão de sua própria personagem. Desse modo, os papéis envolvidos neste universo lavajatista devem seguir interpretando o tipo em cuja pele se meteu, afinal “precisa aceitar ajustar-se à imagem de si mesmo [...]. Assim vive ele, aprisionado num papel determinado, como um ator e escravo de seu próprio mito” (SCHWARTZENBERG, 1977, p.14). Além do mais, a política se impõe à percepção e apresentaria um universo de personagens-tipo, frutos desse espetáculo e que perpassam pelo universo mitológico do sujeito a criar narrativas. Na política as personagens-tipo podem ser tais quais o herói, o líder-charmoso, o pai, o salvador da pátria, o inimigo do povo, a *lady* de ferro, a mulher mãe, o *self-made man*, o empresário, o intelectual, o religioso, o “genérico”, o tradicional, o homem do campo, o sindicalista, o trabalhador, o atleta e/ou artista, entre diversos outros (ITEN, 2002;

³¹ Um gênero dramático que carregará o estigma de uma dramaturgia básica e simplista. Contudo o fato de o melodrama ter tais características não deve ser entendido como uma depreciação do gênero, muito pelo contrário, o compreendermos nesta tese como uma manifestação artística popular e, principalmente, fortemente enraizado no imaginário brasileiro.

SCHWARTZENBERG, 1977). No universo lavajatista esses padrões estarão interligados a imagens de personagens como procuradores, delegados, empresários, homens públicos, juízes, policiais.

Compreendendo este diálogo entre dramaturgia, espetáculo e política, segue-se revisando aspectos da Lava Jato que não estão apenas no campo judicial e policial, mas desenvolvendo o olhar sobre esta operação como uma espécie de melodrama televisivo, característica que pode ter enriquecido o imaginário da teledramaturgia d’ *O Mecanismo*. Por isso a importância do próximo tópico onde se investigam os principais personagens, atores e trama do factual universo lavajatista.

2.2.1 *Dos Fatos ao Espetáculo*

Entre as principais características da Lava Jato encontram-se as suas “operações”, ações reconhecidas pelos seus espetaculosos mandados de busca e apreensão, de conduções coercitivas, de prisões temporárias ou preventivas, dentre outros procedimentos. Suas manchetes sempre foram acompanhadas de termos que se tornaram verdadeiros jargões de suas ações, como: “corrupção ativa e passiva”, “gestão fraudulenta”, “lavagem de dinheiro”, “organização criminosa”, “obstrução da justiça”, “recebimento de vantagem indevida” etc. Além do mais, suas diversas operações foram batizadas com inesperadas e inusitadas expressões, tal qual os episódios de um *thriller* policial, como os exemplos da 10ª fase, “Que país é esse”; ou 22ª, “Triplo X”, ou 32ª, “Caça-Fantasmas”, dentre inúmeras outras. A própria 7ª fase, “Juízo Final”, é utilizada como título de um dos capítulos da série *O Mecanismo*.

Contudo, essa característica de tornar mais espetaculosas suas ações foi também uma estratégia para que as suas operações tivessem apoio da opinião pública, pois era consenso entre seus procuradores e delegados a necessidade de apelo favorável da população para efetivação de suas ações, visto que a Lava Jato se inspira fortemente em outra operação, a chamada *Mani Pulite*³² italiana. O ex-Juiz Federal Sergio Moro argumenta que:

[...] é ingenuidade pensar que processos criminais eficazes contra figuras poderosas, como autoridades governamentais ou empresários, possam ser conduzidos normalmente, sem reações. Um Judiciário independente, tanto de pressões externas como internas, é condição necessária para suportar

³² *Mani Pulite* foi uma investigação judicial realizada na Itália que se iniciou em Milão durante a década de 1990 revelando a corrupção no alto escalão do governo daquele país. Suas ações levaram a uma profunda mudança no quadro político-partidário italiano além de ocasionarem a prisão de políticos e industriais, sendo que muitos tiraram a própria vida após as denúncias.

ações judiciais da espécie. Entretanto, a opinião pública, como ilustra o exemplo italiano [da operação *Mani Pulite*], é também essencial para o êxito da ação judicial. (MORO, 2004, p. 57)

O artigo desta citação, chamado “Considerações Sobre a Operação *Mani Pulite*”³³, escrito dez anos antes da Lava Jato, apresenta a filosofia que seria utilizada na operação Lava Jato: a necessidade de apoio popular para sua manutenção. Para o então juiz, o combate à corrupção só poderia ser feito com auxílio da publicização de suas ações, ou seja, apenas com uma opinião pública favorável se poderia combater efetivamente a corrupção estatal, pois, ainda segundo Moro (2004):

(...) a ação judicial não pode substituir a democracia no combate à corrupção. É a opinião pública esclarecida que pode, pelos meios institucionais próprios, atacar as causas estruturais da corrupção. Ademais, a punição judicial de agentes públicos corruptos é sempre difícil, se não por outros motivos, então pela carga de prova exigida para alcançar a condenação em processo criminal. Nessa perspectiva, a opinião pública pode constituir um salutar substitutivo, tendo condições melhores de impor alguma espécie de punição a agentes públicos corruptos, condenando-os ao ostracismo. (MORO, 2004, p. 61)

Compreende-se assim que a operação Lava Jato continha em sua formação ideológica a publicização de suas ações como um método de punição, o que acaba por justificar a espetacularização de suas atividades. Por isso, por se tratar de uma forma incomum de espetáculo, podemos investigar seus atores, contextualizando as principais características da operação, bem como os principais fatos que foram destacados nos diversos meios de comunicação. O termo “atores”, nesta tese, acaba ganhando um sentido duplo, porque aqueles que desempenham papéis ativos nos acontecimentos da Lava Jato também estarão presentes na espetacularidade de suas ações, cumprindo funções dramáticas – tal qual as personagens de um teatro, filme, novela etc. – ao serem projetados diariamente nas narrativas dos telejornais. Também as instituições ganham tais atributos. Tome-se como exemplo as atribuições da Polícia Federal brasileira, uma instituição subordinada ao Ministério da Justiça, cujo diretor-geral é nomeado pela presidência da República, geralmente com respaldo deste Ministério. Mesmo compartilhando informações com as polícias civis e militares, sua competência é reservada à segurança pública no âmbito federal e tem como objetivos:

Investigar infrações penais contra a ordem política e social ou contra a união, prevenir e investigar o tráfico de drogas, contrabando e descaminho, exercer funções de polícia marítima, aeroportuária e de fronteiras, exercer, com

³³ Disponível em <http://media.folha.uol.com.br/poder/2015/12/29/trabalho_internet_revista.pdf> acessado em 07/03/2019.

exclusividade, as funções de polícia judiciária da união, ou seja, que auxilia o judiciário em casos relacionados a órgãos federais (VENTURINI, 2016).

É por isto que suas ações e operações são, muitas vezes, desenvolvidas por um longo período de tempo, podendo ser originadas por denúncias no âmbito federal ou por informações de outras operações em andamento. Uma vez que o processo investigatório é iniciado, principia-se a busca por indícios de crimes, com coleta de provas, sendo que muitas destas necessitam do aval de um juiz federal por se tratar de quebras de sigilo fiscal, telefônico, bancário etc. Uma operação pode ou não ser deflagrada, a depender dos indícios, contudo, tem a obrigação de se tornar pública com a divulgação do delegado responsável pelo caso. As operações geralmente têm como objetivo a condução coercitiva, busca e apreensão ou outras atuações conjuntas. Muitas vezes, a complexidade do caso envolve anos de investigação e diversas equipes atuando conjuntamente por diversos estados brasileiros. Desse modo, os atores envolvidos na polícia federal têm a responsabilidade de fazer andar as operações policiais, investigar, averiguar, iniciar operações especiais, carregando atributos ativos no desenvolvimento de seus papéis.

Outra instituição-personagem desta narrativa, o Ministério Público, tem como responsabilidade a manutenção da ordem jurídica no Estado e a fiscalização do poder público em várias esferas. As definições dos princípios de atuação do Ministério Público estão no artigo 127 da Constituição Brasileira, onde consta o seguinte: O Ministério Público é instituição permanente, essencial à função jurisdicional do Estado, incumbindo-lhe a defesa da ordem jurídica, do regime democrático e dos interesses sociais e individuais indisponíveis. É um órgão independente dos outros poderes do Estado brasileiro, não podendo ser extinto ou ter atribuições repassadas a outra instituição. Por isso é institucionalmente autônoma, ou seja, em tese possui liberdade para exercer suas funções e também independência financeira e administrativa aquém dos governos e governantes. Ao se mesclar os procuradores do Ministério Público com os delegados da Polícia Federal, criou-se a personagem que ficou conhecida como a Força-tarefa da Lava Jato³⁴, uma espécie de coro de atores que trabalhavam juntos investigando, julgando e promovendo publicidade como uma voz uníssona. Tal força-tarefa, conforme o nome sugere, congrega várias unidades em

³⁴ Essa equipe será ampliada no desenrolar dos anos, com equipes trabalhando junto ao MPF, além da criação de uma segunda força-tarefa, instituída em dezembro de 2015 para dar conta do volume de processos e investigações.

uma equipe com comando único, com o objetivo de executar uma ação coordenada para um fim determinado e sob um único discurso para coletivas de imprensa. Assim tal formação de personagens possui contrato dramático com os espectadores do espetáculo político bem claro: a luta contra a corrupção.

E foi nessa mesma junção de membros do Ministério Público com delegados da Polícia Federal que se desenrolou uma investigação anos antes da Lava Jato, mas de suma importância para o objeto desta pesquisa. Melhor dizendo, se a Lava Jato teve um prólogo, pode-se dizer que ele se deu uma década antes no chamado caso Banestado – e inclusive esse prólogo será utilizado na série d' *O Mecanismo*. O caso em questão foi um esquema de evasão de divisas descoberto no fim dos anos 90, no qual através de um forte esquema de corrupção envolvendo empresários, políticos e doleiros, foram feitas remessas para o exterior, através do banco Banestado, de aproximadamente 134 bilhões de dólares. O repórter investigativo Henrique Beirangê³⁵ afirma que de acordo com os peritos que analisaram as provas, 90% dessas remessas foram ilegais e parte tinha origem em ações criminosas. Os montantes foram transferidos a partir de 1996, durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso (PSDB) – n' *O Mecanismo* a ficcionalização destes fatos irão ocorrer no ano de 2003, dez anos antes das primeiras ações da ficcional Lava Jato.

Embora legalmente não houvesse nenhuma relação direta com a operação Lava Jato, foi no caso Banestado que se iniciou a primeira relação entre dois protagonistas do espetáculo político: o doleiro Alberto Youssef e o Juiz Sergio Moro. No caso Banestado, Alberto Youssef era o responsável por enviar o dinheiro obtido de forma ilegal a outros países, usando dados de "laranjas" e Sergio Moro foi o Juiz responsável que, à época, o julgou. E tal qual uma narrativa melodramática, o destino destas duas personagens se cruza novamente anos depois no início das investigações da Lava Jato. Isso se deve ao fato de que os delegados da Polícia Federal descobriram que o doleiro Youssef estava novamente operando e assim descumprindo o acordo judicial que havia feito com o Ministério Público no caso Banestado. Havia, assim, indícios para prender novamente o doleiro sob um novo inquérito que iria ser julgado coincidentemente pelo mesmo juiz Sergio Moro.

³⁵ JUSBRASIL. Disponível em <<https://csalignac.jusbrasil.com.br/noticias/332167264/o-que-diferencia-o-caso-banestado-da-operacao-lava-jato>>, acessado em 01/07/2020.

Esta nova investigação foi “batizada” de Lava Jato em março de 2014, pela então delegada da Polícia Federal em Curitiba, Erika Marena. A ação foi consequência de outra, chamada Miquéias, na qual investigadores estavam no encalço do doleiro Carlos Habib Chater, que operava a partir de um posto de gasolina localizado em Brasília, daí o nome “Lava Jato”, já que o posto em questão prestava também o serviço de lavagem rápida de veículos. E Habib Chater não estava sozinho, trabalhava em parceria com outros três doleiros, dentre eles, a nossa personagem Albert Youssef. Para aprimorar a factual trama, no desenrolar das investigações, averiguou-se que Youssef utilizou o pagamento de terceiros para presentear o ex-diretor de Abastecimento da Petrobras, Paulo Roberto Costa, com um carro de alto valor comercial, um *Land Rover*. Isto fez com que houvesse evidências suficientes para a prisão temporária de Roberto Costa, já na segunda fase da Lava Jato, apenas três dias depois da primeira. A detenção desse gestor, mesmo que preventiva, foi algo que mereceu destaque na imprensa nacional e internacional, pois ele era alguém ligado diretamente a decisões políticas do período em que atuou na Petrobras, maior empresa estatal brasileira.

Roberto Costa seria o primeiro de uma série de presos e processados do chamado alto escalão de empresários brasileiros. No primeiro semestre de 2014, havia aproximadamente cinquenta indiciados por diversos crimes, principalmente lavagem de dinheiro e evasão de divisas. Já se somavam às apreensões mais de oitenta mil documentos, além de conversas gravadas, dados bancários e diversas outros “rastros” de investigação. Esses novos indícios fizeram com que as acusações contra Paulo Roberto Costa se tornassem mais robustas. Ao se somar os fatos de que o Superior Tribunal Federal manteve seu processo em primeira instância, sob a égide do então juiz Sergio Moro e de que a sua família começou a ser também investigada a partir da 4ª fase da Lava Jato, Paulo Roberto Costa decidiu colaborar com a acusação do Ministério Público realizando uma delação premiada em setembro daquele ano, reduzindo assim consideravelmente sua pena³⁶.

Aqui entra outra ação conhecidamente noticiada durante a operação, a chamada delação premiada³⁷, um dos principais mecanismos de aprofundamento das

³⁶ Pena de 12 anos de prisão domiciliar com tornozeleira eletrônica, sendo que em 2016 já estava no regime semiaberto.

³⁷ Lei 12.850/2013 (Organização criminosa): art. 4.º (“O juiz poderá, a requerimento das partes, conceder o perdão judicial, reduzir em até 2/3 [dois terços] a pena privativa de liberdade ou substituí-la

investigações. Resumidamente, trata-se de um acordo entre o Ministério Público e o réu, no qual este último se beneficia diminuindo o grau de sua sentença, ao dar informações do esquema criminoso do qual fez parte. A partir do momento que se homologa o acordo e o réu se torna um delator, este deve, em tese, contar todos os detalhes do que conhece a respeito do caso em investigação (como, por exemplo: nomes, dados, locais em que se reunia, telefones etc.) que ajudem a elucidar, comprovar, obter evidências e provas para levar os responsáveis aos tribunais. Além disso, o réu deve comparecer sempre que convocado, esclarecer as dúvidas dos investigadores, não se beneficiar de sua própria delação ou dar falsas informações, pois perde assim seus privilégios e a redução da sua pena. Contudo, não é necessário apresentar provas, por isso o delator não é considerado uma testemunha, mas suas informações necessitam ser confirmadas por investigações posteriores e, apenas se forem comprovadas³⁸, o réu é favorecido com penas mais brandas. As convicções na utilização da delação premiada como meio para avançar na investigação já eram então presentes na filosofia de trabalho do juiz Sergio Moro, como ele mesmo relata no já citado artigo de dez anos antes:

Sobre a delação premiada, não se está traido a pátria ou alguma espécie de “resistência francesa”. Um criminoso que confessa um crime e revela a participação de outros, embora movido por interesses próprios, colabora com a Justiça e com a aplicação das leis de um país. Se as leis forem justas e democráticas, não há como condenar moralmente a delação; é condenável nesse caso o silêncio. Registre-se que crimes contra a Administração Pública são cometidos às ocultas e, na maioria das vezes, com artifícios complexos, sendo difícil desvelá-los sem a colaboração de um dos participantes. (MORO, 2004)

E foi assim, sob o aval de Sergio Moro, que Paulo Roberto Costa fechou a primeira parceria de delação premiada junto ao Ministério Público para apontar os principais alicerces estruturais do esquema de corrupção envolvendo inúmeros

por restritiva de direitos daquele que tenha colaborado efetiva e voluntariamente com a investigação e com o processo criminal, desde que dessa colaboração advenha um ou mais dos seguintes resultados: I – a identificação dos demais coautores e partícipes da organização criminosa e das infrações penais por eles praticadas; II – a revelação da estrutura hierárquica e da divisão de tarefas da organização criminosa; III – a prevenção de infrações penais decorrentes das atividades da organização criminosa; IV – a recuperação total ou parcial do produto ou do proveito das infrações penais praticadas pela organização criminosa; V – a localização de eventual vítima com a sua integridade física preservada”. (NUCCI. Guilherme de Souza, Manual de Processo Penal, 2014, páginas 324 e 325.) Essa lei foi homologada em 2013 pela então presidente Dilma Rousseff como medida contra crimes de organizações criminosas. Na época essa sanção foi tratada pela mídia como uma forma de resposta às ondas de protestos daquele ano.

³⁸ Ao menos esse deveria ser o procedimento, contudo houve momentos da Lava Jato que delações não foram comprovadas e mesmo assim serviram para favorecer o réu.

políticos e empresários brasileiros. Após o vazamento da gravação de sua delação para a mídia, ficava claro que havia um esquema de cartel das principais empreiteiras brasileiras e que eles se correlacionavam às ações dos partidos políticos, fossem eles da situação ou da oposição. A partir dali, houve um aprofundamento na investigação que exigiu um maior efetivo de investigadores e, conseqüentemente, foi formada a já citada força-tarefa da Lava Jato que desvela uma série de superfaturamentos em diversas obras públicas.

Segundo os procuradores, na época, o esquema de corrupção envolvendo apenas a Petrobras chegava a pelo menos dez bilhões de reais de desvio³⁹, dos quais, até o final de 2014, havia sido recuperado apenas quatrocentos milhões. Este e outros montantes contribuíram para gerar uma opinião pública favorável, uma vez que o crescimento exponencial dos valores investigados e retorno aos cofres públicos pela Lava Jato tornavam-se uma espécie de publicidade da operação, o que pode ser muito bem resumido num dos jargões do jornalista Ricardo Boechat durante os comentários políticos da época, quando dizia que “a Lava Jato é o maior patrimônio da sociedade brasileira contemporânea”⁴⁰. A essa voz se somavam inúmeras outras da mídia nacional, culminando na propulsão de uma onda de atos de ruas que marcaram o período eleitoral de 2014 e foram se intensificando em 2015 e 2016, quando houve a condução coercitiva do ex-presidente Lula e o impeachment da então presidente, Dilma Rousseff. Nesse período, a Lava Jato seguiu investigando quatro facções criminosas que operavam com propinas milionárias pagas a funcionários de estatais e nomes importantes da política brasileira, com valores estabelecidos em até 5% de propina nos contratos de licitações bilionários. Além disso, foram alvos das investigações as inúmeras doações do dito caixa dois de muitos partidos, além de diversos políticos e empresários.

Após quatro anos de suas ações iniciais, as investigações da Lava Jato chegam ao seu auge, quando a Força Tarefa da Lava Jato acusa o ex-presidente Lula de corrupção passiva e de receber vantagens pagas pela empreiteira OAS num triplex em Guarujá. Lula é então condenado pelo então juiz Sergio Moro a nove anos e seis meses de prisão, condenação essa referendada pelo tribunal de segunda instância de

³⁹ CARTA CAPITAL, disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/perguntas-e-resposta-da-operacao-lava-jato-5981/>>, acessado em 2014.

⁴⁰ Disponível <<http://www.asdab.com.br/encontronordeste/noticias-ver/palestra-de-ricardo-boechat-e-um-dos--destaques-do-2-encontro-nordeste>>, acessado em 09/06/2019.

Porto Alegre e ampliada a doze anos e um mês. Devido a essa e outras inúmeras ações, o discurso do Ministério Público Federal é de que esta foi (e ainda é) a maior ação de combate à corrupção desenvolvida até então na história brasileira, como se pode ler na página da própria instituição, comemorando os cinco anos de desenvolvimento da operação:

Operação Lava Jato é a maior iniciativa de combate à corrupção e lavagem de dinheiro da história do Brasil. Iniciada em março de 2014, com a investigação perante a Justiça Federal em Curitiba de quatro organizações criminosas lideradas por doleiros, a Lava Jato já apontou irregularidades na Petrobras, maior estatal do país, bem como em contratos vultosos, como o da construção da usina nuclear Angra 3. Possui hoje desdobramentos no Rio de Janeiro e no Distrito Federal, além de inquéritos criminais junto ao Supremo Tribunal Federal para apurar fatos atribuídos a pessoas com prerrogativa de função. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2019).

A operação e seus desdobramentos continuam a se desenvolver, contudo a partir de 2019 iniciou-se uma sequência de desgastes da Lava Jato frente à opinião pública, que podem ser assim resumidos: primeiramente o juiz Moro aceita fazer parte do então governo eleito como ministro da Justiça e Segurança Pública, demonstrando seu interesse em questões além da magistratura e se beneficiando politicamente de suas próprias decisões enquanto era juiz. Por segundo, há o vazamento de inúmeras conversas entre o procurador e o juiz Moro dos casos da Lava Jato numa série de 34 reportagens feitas pelo jornalista estadunidense Glenn Greenwald, divulgadas no portal de notícias *The Intercept*⁴¹, revelando assim uma parcialidade no julgamento das ações. Por terceiro, depois de 580 dias preso, o ex-presidente Lula é solto devido ao Supremo Tribunal Federal decidir que réus devem apenas começar a cumprir a pena quando não couberam mais recursos, ou seja, após o trânsito em julgado⁴². Em quarto lugar, a chamada Força Tarefa da Lava Jato não é renovada pelo novo procurador-geral da República Augusto Aras⁴³, atingindo diversas investigações em curso que são redirecionadas a estruturas de investigações permanentes em âmbitos estaduais. Por fim, em junho de 2021 o Supremo Tribunal Federal julga e entende como parcial as ações do agora então ex-juiz Sergio Moro no caso tríplice da prisão de Lula, fazendo com que as provas colhidas se tornassem inválidas, além de considerar esse magistrado sem competência para julgar esse e outros casos,

⁴¹ Disponível em <<https://theintercept.com/series/mensagens-lava-jato/>>, acessado em 01/08/2020.

⁴² Condenados por prisão preventiva, temporária ou em flagrante não são beneficiados de tal decisão.

⁴³ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/02/apos-sete-anos-lava-jato-de-curitiba-e-dissolvida-apuracao-da-forca-tarefa-segue-ate-outubro.shtml>>, acessado em 01/04/2021

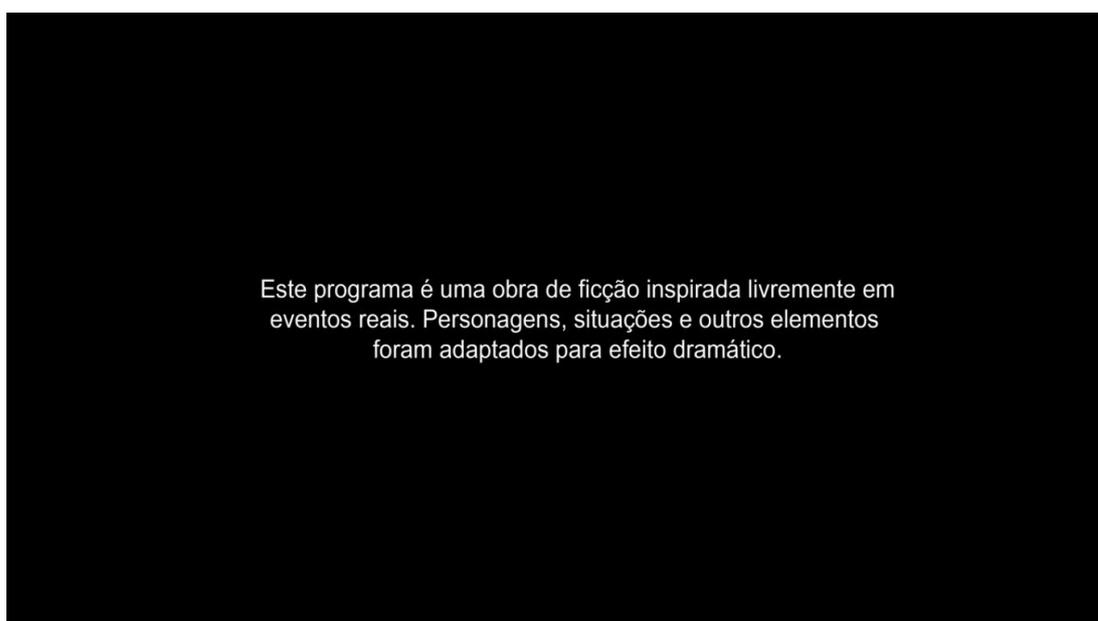
redistribuindo grande parte dos processos da Lava Jato por tribunais de todo o país, ou seja, o julgamento do caso do tríplex de Lula retorna assim à primeira instância e desimpede o ex-presidente a concorrer ao pleito de 2022.

Contudo, para esta tese, o que interessa é a compreensão dos momentos iniciais da Lava Jato, uma vez que são ali que se encontram as origens das diversas narrativas e mitologias da construção da espetacular operação Lava Jato, operação essa a inspirar o roteiro da teledramaturgia d'*O Mecanismo*, inspiração essa que é assunto do próximo item.

2.2.2 *Inspirado Livremente em Eventos Reais*

Como já salientado, todos os episódios d'*O Mecanismo* possuem antes de seus créditos finais a mensagem que a série é baseada no livro *Lava Jato* de Vladimir Netto. Contudo, há também no início de cada episódio uma outra mensagem em *lettering* com uma chamada que reafirma a série como uma obra de ficção adaptada dos chamados “eventos reais”, como é possível ver abaixo:

Figura 12 - Lettering Inicial d'*O Mecanismo*



Fonte: *O Mecanismo*, 2018.

Esse enunciado irá revelar opções muito interessantes dos criadores com relação ao paralelo entre o espetáculo da Lava Jato e a ficcionalização da série. Isso porque é comum ler em teledramaturgias factuais semelhantes apenas os *lettering* iniciais “baseado em fatos reais”. Não é o que ocorre aqui, pois o enunciado em questão vai além desse lugar-comum.

Primeiramente, tem-se no *lettering* a afirmação que “este programa é uma obra de ficção”, reforçando ao espectador que a série não é uma plena reconstituição da Lava Jato, contudo, a frase na sequência de que ela é “inspirada livremente em eventos reais” já convida a audiência a trazer da memória um universo de imagens que foram espetacularizadas nos primeiros anos dessa operação. Deste modo, *O Mecanismo* se ausenta do compromisso de apresentar os fatos históricos, mas, ao mesmo tempo, mantém-se próximo às interpretações dos “eventos reais”. Além disso, quando argumenta que “personagens, situações e outros elementos foram adaptados para efeito dramático”, o enunciado acaba por possuir dois significados, o primeiro e mais claro é o de que esses elementos se tornaram uma dramaturgia, ou seja, personagens, situações etc. ganharam todo um universo de situações, de conflitos, criando-se toda a estrutura dramática e ações dramáticas a partir dos fatos. Contudo, há uma segunda conotação que podemos inferir deste enunciado, a de que “efeito dramático” também significa emocionar, impressionar, sensibilizar, enternecer. Deste modo, esse dito reforça a ideia de que aquelas diversas personagens históricas e situações frutos do espetáculo político ganham aqui matizes emocionais e cinematográficas.

Consequentemente, esse *lettering* inicial concederá uma espécie de “permissão” à dramaturgia de José Padilha e Elena Soárez de trocarem a Lava Jato original por uma Lava Jato ficcional, com outros nomes de personagens, além de fundirem diversas pessoas em uma só entidade, alterar elementos espacialmente, dentre diversas outras ações dos roteiristas, a fim de facilitar uma leitura do histórico da operação. Entretanto, essa mesma permissão faz com que a dramaturgia ficcional “transborde” uma espécie de extensão dos fatos e do espetáculo político da Lava Jato. Consequentemente, é natural ao espectador d’*O Mecanismo* se surpreender e ao mesmo tempo normalizar a dramatização das diversas cenas que irão apresentar a intimidade da operação, uma vez que essas imagens já fazem parte do imaginário dos espectadores antes mesmo da exibição da série. Logo ocorre um jogo entre o factual e o ficcional balizado pela narrativa da teledramaturgia. Tome-se, como exemplo, o

quadro abaixo com as relações de nomes da verídica Lava Jato que possuem sua correlata nomenclatura na ficção d’*O Mecanismo*.

Tabela 2 - Relação dos Nomes das Empresas Factuais e Ficcionalis

Lava Jato	O Mecanismo
Petrobras	PetroBrasil
Polícia Federal	Polícia Federativa ⁴⁴
Banestado	Banco do Estado
Complexo Penitenciário de Piraquara	Presídio Estadual de Jaraguara
Partido dos Trabalhadores (PT)	Partido Operário (PO)
Procuradoria-Geral da República	Procuradoria-Geral Republicana
Revista Veja	Revista Leia
Folha de São Paulo	O Diário Paulistano
Posto da Torre	Posto da Antena
Banco do Brasil	Banco Brasileiro
Interpol	Interpolice
Ministério Público Federal	Ministério Federal Público
Empreiteira Odebrecht	Grupo Miller & Bretch ⁴⁵
Camargo Correa	Carvalho Correa
Empreiteira OAS	Grupo OSA
UTC	TCG
Galvão Engenharia	Bueno Engenharia
BR Distribuidora	TR Distribuidora

Fonte: Próprio autor.

⁴⁴ N’*O Mecanismo*, há a utilização em alguns momentos do termo “Federal” nos *letterings*, ou seja, é o termo “Federal” é usado no corte final. Contudo “Federativa” aparece estampada em roupas, carros, vidros, entre outros objetos e em diversas cenas ao longo da série, por isso se opta nesta tese por manter a transposição do nome factual “Federal” para a ficção “Federativa”.

⁴⁵ Em alguns momentos a grafia desta empreiteira durante a exibição surge como “Bretch”, com o “t” em meio a esse nome. Contudo, nos créditos finais, a personagem empresário dono desta empreiteira aparece como Ricardo “Brecht”, com o “t” no final, tal qual a grafia do dramaturgo alemão.

Note-se como há semelhança de ambos os nomes em todos os casos, mas ao mesmo tempo há uma tentativa de isentar a produção e o drama de qualquer responsabilidade da utilização direta das verdadeiras denominações. Contudo, essa transposição não só mantém a imagem da representação verídica como também fortalece aspectos do imaginário já construído pelo tempo de exposição da Lava Jato no espetáculo político. Dito de outro modo, a simples mudança dos nomes não altera ficcionalmente aquilo que representa, mas também amplifica aspectos de sua referência. A amostra de uma pequena cena no arco dramático em que a personagem Verena está no encalço do empresário João Pedro Rangel e há a apresentação da “Petrobrasil” na voz *over* da delegada da estatal ficcional pode demonstrar bem essa transposição:

VERENA (voz *over*): [...] O foda era o JPR, um diretor da Petrobrasil. [...]. Afinal, a Petrobrasil não era uma empresa qualquer. Com investimento de 70 bilhões e lucro anual de 23 bilhões de reais, a Petrobrasil era a menina dos olhos do governo brasileiro. Mas não era só isso. Ela também era a alegria de empreiteiros e políticos corruptos. E, é claro, do pessoal que vivia em volta deles. Todo mundo sabia da roubalheira que acontecia ali, mas ninguém tinha coragem de abrir a caixa preta.

Figura 13 - Sequência: Apresentação da Petrobrasil



Fonte: O Mecanismo, 2º episódio, 2018.

A correlação da imagem da ficcional “Petrobrasil” é a mesma da verídica “Petrobras”, só que filtrada pelo olhar dos roteiristas e sob a narração *over* de Verena, o que revela um discurso dos próprios criadores da série e uma visão mitológica da estatal brasileira. É possível assim notar o imaginário operando sobre os segredos ocultos das grandes corporações, afinal “ninguém tinha coragem de abrir a caixa preta”. Conseqüentemente, a imagem da ficcional “Petrobrasil” reafirma uma imagem da factual “Petrobras” como local de negociações escusas, de influência vil dos políticos corruptos, representação essa realizada ao longo dos anos de espetáculo político da

Lava Jato. Agora, na teledramaturgia, apenas os membros da força-tarefa liderada por Verena seriam capazes de abrir essa caixa de Pandora.

Também há diversos outros exemplos no quadro acima de nomes trocados na ficção, mas são essencialmente as mesmas instituições envolvidas no espetáculo político da Lava Jato factual. Algumas dessas alterações são verdadeiros trocadilhos que chegam à chacota ou à picardia, como no caso da revista “Veja” que se torna revista “Leia”, mantendo a conjugação de verbo impositivo; ou o “Partido dos Trabalhadores” que se torna “Partido Operário” reforçando a imagem como a de partido de esquerda; ou então “Empreiteira Odebrecht” que se torna “Grupo Miller & Bretch”, brincando com nomes dos dois renomados dramaturgos Arthur Miller e Bertold Brecht; ou mesmo “Galvão Engenharia” que se torna na ficção “Bueno Engenharia”, fazendo um trocadilho com o famoso narrador esportivo da Rede Globo “Galvão Bueno”. Há apenas poucas exceções que mantêm a mesma nomenclatura do universo factual para o ficcional, como a própria Lava Jato ou a operação Juízo Final, dentre outros.

Por último, também destacam-se as “alterações para efeitos dramáticos” de alguns fatos e eventos que se tornaram notícia durante o auge das manchetes da Lava Jato, como exemplo, a fala na série do ex-presidente Higino, personagem espelhada em Lula, que diz “estar à sangria”, retirando do contexto a frase original dita pelo factual senador Romero Jucá; ou então o doleiro Ibrahim circulando livremente no comitê de campanha do Partido Operário, algo impossível de ter acontecido com Youssef, uma vez que ele já estava preso desde a primeira fase da Lava Jato, meses antes do desenvolvimento da campanha presidencial.

Detalhes de como a dramaturgia d’*O Mecanismo* realiza essa transposição serão melhor desenvolvidos no quarto capítulo, o importante para a pesquisa neste momento é pontuar este estado híbrido entre o fato oriundo do espetáculo político e a ficção criada por essa dramaturgia. Afinal é na margem destes dois universos que irá emergir outro operador teórico desta tese: a mitologia, ou melhor, no caso da teledramaturgia d’*O Mecanismo*, a mitologia *política*, assunto do próximo capítulo.

3 MITOLOGIAS POLÍTICAS NAS RAÍZES D'O MECANISMO

A origem da dramaturgia ocidental reside em todo um universo de narrativas míticas, fabulações protagonizadas por seres e personagens que encarnam aspectos gerais evocando infinitos temas, como por exemplo: a inteligência, a destreza, a morte, a bondade, a sabedoria, a coragem, o bem e mal etc, assuntos da natureza humana, das convicções, dos desejos e paixões desde os primórdios da civilização, afinal:

Se quisermos fantasiar uma origem, podemos imaginar que a dramaturgia surgiu no momento em que os humanos criaram seus primeiros deuses e demônios, pois a partir daí engendra-se uma poderosa matriz para a contínua recriação de um sem número de histórias, e mais importante: de um sem número de combates, de situações de enfrentamento entre forças rivais, empenhadas numa luta de dimensões cósmicas. Quando criamos os deuses e demônios, à nossa imagem e semelhança, passamos a contar com protagonistas e antagonistas de grande poder e largo fôlego; imortais, e, portanto, envolvidos num conflito eterno. (MENDES, 2013, p. 146)

Por isso, ao longo da história, a fábula dramática é reflexo de um arcabouço de fontes intermináveis de mitologias, refletindo os embates e espírito do tempo de cada época, de Ésquilo a Shakespeare, de Racine a Brecht e Beckett. Inclusive, alguns dramaturgos e roteiristas da contemporaneidade, como Quentin Tarantino, George Lucas⁴⁶, e brasileiros, como Carlos Lombardi (2020), relatam inspirar seus trabalhos no chamado monomito, isso é, na chamada jornada do herói⁴⁷. Essas dramaturgias são capazes de levar milhões às bilheterias, uma vez que o mito transparece na interpretação da realidade, pois a “[...] aproximação entre cinema e o mito ocorre em

⁴⁶ Disponível em <<https://revistaepoca.globo.com/revista/epoca/0,,emi10296-15254,00-a+mitologia+e+a+maior+fonte+do+cinema.html>> acessado em 01/06/2021.

⁴⁷ Esses mesmos autores comentam utilizar como principal inspiração na utilização da jornada do herói as obras de Victoria Schmidt (2011) ou Joseph Campbell (1997), que, por sua vez, entendem a jornada do herói em três atos e doze momentos. *Ato I - Separação*: 1º Mundo Comum: O herói é apresentado em seu cotidiano, normalmente uma pessoa comum, mas com alguma inquietação; 2º Chamado à aventura: A rotina do herói é quebrada por algo inesperado, insólito ou incomum; 3º Recusa ao chamado: Como já diz o próprio título da etapa, o herói não quer se envolver e prefere continuar sua rotina; 4º Encontro com o Mentor: O encontro com o mentor pode ser tanto com alguém mais experiente, como com uma situação que o force a tomar uma decisão. *Ato II – A Queda e O Início*: 5º Travessia do Umbral: Nessa fase, o herói decide ingressar num novo mundo; 6º Testes, aliados e inimigos: É nesta fase que a maior parte da história se desenvolve, rumo ao seu destino, atravessando percalços, mas sempre avançando; 7º Aproximação do objetivo: O herói se aproxima do objetivo de sua missão, mas o nível de tensão aumenta e tudo fica indefinido; 8º Provação máxima: É o auge da crise, quando há grandes enfrentamentos; 9º Conquista da recompensa: Passada a provação máxima, o herói conquista uma recompensa. *Ato III – O Retorno*: 10º Caminho de volta: É a parte mais curta da história – em algumas, nem sequer existe, quando inicia o regresso à casa; 11º Depuração: Aqui o herói resolve as tramas secundárias, “aparando as pontas” de sua jornada; 12º Retorno: É o fechamento da história e o herói volta ao seu mundo, porém reconfigurado por suas ações.

dois níveis: o primeiro é que toda estrutura fílmica é também uma narrativa mítica; o segundo nível é que, como narrativa, todo mito pode servir de roteiro para diversas criações cinematográficas” (CAMARGO, 2017, p. 134).

Ou seja, mesmo que num primeiro momento o conceito de mito remeta à imagem de um passado onírico, ele é, antes de mais nada, algo presente no contemporâneo, é uma das principais formas de interação do indivíduo com a realidade que o cerca e a sua história. O universo de fabulações, lendas, exposições alegóricas, personagens heroicos, representações ideais de pessoas estão presentes também nas narrativas e teledramaturgias atuais, algo ostensivo nas indústrias de entretenimentos, nas mídias, nas redes sociais digitais, ou seja, no espetáculo da vida moderna. Logo, pode-se numa teledramaturgia tal qual a d’*O Mecanismo*, investigar também suas origens mitológicas, seus filtros de interpretações, fabulações e até mesmo deformações da realidade que explicam o presente. É um assunto importante para esta tese, não apenas para se averiguar a construção estrutural dessa teledramaturgia, mas também para ampliar possibilidades de abordagens entre o universo factual e ficcional, pois no caso d’*O Mecanismo* também estão implícitas narrativas vinculadas à luta pelo poder, ou melhor, de narrativas da chamada mitologia política.

Este conceito, de mitologia política, já foi o objeto de considerações de diversos autores da filosofia, estética, comunicação social e da política, tais quais: Barthes (2009), Camargo (2017), Galicia (2010), Gandin (2012) Gomes (2004), Kott (2003), Miguel (2004), Panke (2015), Ribeiro (2010), Rubin (2004), Schwartzberg (1977), Sorel (1908), Girardet (1987), dentre outros. Pode-se dizer que o ponto de ligação entre eles está na imagem primordial da “luta pelo poder”. Tal imagem também é a base de diversos dramas e fabulações, visto que quando acionamos o adjetivo “política” em mitologia, estamos ampliando seu significado, pois a mitologia política possui o papel não apenas de explicar a realidade, mas se desdobra na própria mobilização do cidadão significando e ressignificando momentos históricos.

Tome-se como exemplo o fim da era de Getúlio Vargas no Brasil que, após um conturbado período político em agosto de 1954, comete suicídio. Historicamente aquele mês foi um momento político agitado em que os opositores desse presidente o acusavam como o responsável pelo atentado malsucedido de Carlos Lacerda, exigindo a sua renúncia imediata. Acontece que houve uma vítima fatal nesse mesmo atentado, um oficial da Aeronáutica, o que viabilizou a oposição ao governo da época

transformar o ocorrido num inquérito policial militar, fazendo com que toda a investigação do atentado fosse comandada pela “República do Galeão”, jargão usado pela imprensa do período devido à amplitude de poderes concedidos à base área do Galeão, a responsável pela investigação. Após algumas semanas de cerco político, pressão para sua renúncia e eminente possibilidade de golpe militar, Vargas acaba por tirar a própria vida com um tiro em seu coração. Acontece que esse ato dramático também o transforma no mártir que morreu pela pátria, herói ovacionado pelos milhares que saíram às ruas para prestar homenagem ao “Pai dos Pobres”, chegando a forçar Carlos Lacerda a sair do país temendo a repressão popular.

Tal momento ressignificou a mitologia política em torno desta personagem. Isso porque, além do fato histórico, há também operando neste momento todo um arcabouço de mitologias transversais ao espetáculo político oriundo deste suicídio. O ato de Vargas que sai “da vida para entrar na história” vai se reconfigurando no imaginário e ao longo dos anos. Pode-se usar, como modelo, a imagem do sangue do mártir que se pune por um bem maior, imagem mitológico enraizada no autossacrifício católico, cujo ato suicida de Vargas carrega em si a sua própria mensagem performática. Como resultado prático atrasou em dez anos da tomada de poder pelos militares e trouxe instabilidade política no período, como é consenso pelos historiadores (BUENO, 2012, p. 454).

A imagem mitológica do autossacrifício remonta aos primórdios do cristianismo, quando o teólogo Tertuliano no século II desenvolveu a ideia cristã do martírio sob o princípio de que “o sangue dos cristãos é a semente”⁴⁸, ideia essa que contribuiu para o florescimento dessa religião que estava sendo perseguida em seus primeiros séculos, promovendo assim a fé cristã. Ou seja, houve a utilização política deste mito na promoção da Igreja, significando e ressignificando a imagem do mártim ao longo dos séculos, um mito que reverbera ainda quando Vargas se suicida. Esse é apenas um exemplo dentre todo um universo de mitologias políticas possíveis a interpretar o suicídio de Vargas e que demonstra como já havia no imaginário brasileiro a figura mitológica de um Salvador “a se sacrificar por nós”, visão proveniente do catolicismo, religião de enorme importância no Brasil. É também possível de encontrar semelhante

⁴⁸ Essa preposição se encontra na obra *Apologetius* de Tertuliano escrita em Cartago por volta do ano de 197. A frase original do latim é “Plures effimur, qui tiens metimur a vobis: sēmen est sanguis Christianorum”, possuindo diversas interpretações de sua tradução, contudo todas remetem ao mesmo significado de que o sangue dos cristões seria a semente do cristianismo.

mitologia na letra da canção popular chamada *24 de Agosto*, de Teixeira⁴⁹, canção criada logo após o suicídio:

Vinte e quatro de agosto a terra estremeceu
 Os rádios anunciava o fato que aconteceu
 As nuvens cobria o céu, o povo em geral sofreu
 O Brasil cobriu de luto, Getúlio Vargas morreu.
 Vocês ainda se recorda daquela grande eleição
 Que ele não queria mais ser o chefe da nação
 Mas o Brasil lhe chamava vem cumprir sua missão
 Foi por vontade do povo que a morte fez a traição.
 O Brasil foi abalado foi triste no mundo inteiro
 Todo mundo lamentando o destino traiçoeiro
 Por ter vindo nos roubar o maior dos brasileiros
 Getúlio deixou saudades foi bom e hospitaleiro.
 Seu nome ficou na história pra nossa recordação
 Seu sorriso era vitória da nossa imensa nação
 Com saúde ele venceu guerra e revolução
 Depois foi morrer a bala pela sua própria mão.
 O Doutor Getúlio Vargas nos deixou grande saudade
 Deus lá no céu é tão bom dele tenha piedade
 Os corações brasileiros pede a Deus por caridade
 Ampare ele nos seus braços lhe de paz na eternidade.

Note-se como na canção há a imagem do martírio cristão, com expressões como: “As nuvens cobria o céu, o povo em geral sofreu”, ou então “foi morrer a bala pela sua própria mão”, ou ainda “os corações brasileiros pede a Deus por caridade”. Vargas se torna assim um mitológico mártir à brasileira.

Esse mesmo imaginário é ressignificado e adaptado ao longo dos anos, criando-se novos signos e significados daquele período histórico, a exemplo do pano de fundo da minissérie de 16 capítulos chamada *Agosto*⁵⁰, produzida pela Rede Globo e exibida em 1993. Esta trama, baseada no livro homônimo de Rubem Fonseca, utiliza-se não apenas dos eventos históricos, mas também de todo um universo ficcional construído ao longo dos anos no imaginário popular para a composição de sua dramaturgia, ou seja, o período político é base para uma trama ficcional no qual o personagem principal, comissário de polícia Mattos é designado a investigar um assassinato, cuja subtrama está no suicídio do então presidente. Esse período histórico também é a premissa de um longa que conta exatamente este momento histórico, o filme *Getúlio* (2014) que percorre os últimos dias deste presidente em

⁴⁹ Teixeira, nome artístico de Vítor Mateus Teixeira foi um cantor e compositor de grande sucesso à época.

⁵⁰ Baseada no romance de sucesso de Rubem Fonseca, roteirizado por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, dirigido por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca e direção artística de Carlos Manga. Exibidos entre os dias 24 de agosto a 17 de setembro de 1993.

1954, quando fica isolado no Palácio do Catete até o momento em que atira em seu próprio coração, “saindo da vida para entrar na história”. Tais narrativas possuem arranjos dos fatos históricos, compostos a partir de todo um arcabouço de mitologias e do espetaculoso caso do martírio de Getúlio Vargas.

Esse exemplo da história brasileira, dentro da possibilidade de diversos outros, é interessante para que se possa fazer um paralelo com o objeto desta pesquisa, pois se investiga se algo semelhante transparece n’*O Mecanismo*, uma obra que deixa claro logo no início que é ficção, mas uma vez que se baseia em fatos do imaginário coletivo brasileiro ela também opera num nível diferente da racionalidade de quem assiste, ressignificando signos e significados do período histórico. Porém, no caso d’*O Mecanismo*, há uma distinção a mais que deve ser levada em consideração: a série é sincrônica ao período histórico. Consequentemente, essa série pode estar em constante devir com mitologias políticas de seus espectadores. Isso porque, no geral, obras “baseadas em fatos reais” possuem liberdade de criações que se utilizam de historiografias de eventos/pessoas reais e que são fontes de inspiração para enredos de períodos um tanto quanto distantes daqueles em que são produzidos. Tomando como exemplo algumas obras cinematográficas de cunho político como *A Missão*, de Roland Joffé (1986), *Amistad*, de Steven Spielberg (1997), *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg (1993), *O Discurso do Rei*, de Tom Hooper (2010), *O Jogo da Imitação*, de Morten Tyldum (2014), *O que é Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), dentre tantos outros que possuem como base dramática os fatos do arcabouço histórico, mas que ao mesmo tempo trazem junto a suas estreias discussões do que foi e o que representa o momento político em que sua narrativa é desenvolvida.

Isso também acontece n’*O Mecanismo*, porém suas fabulações estão tão temporalmente próximas aos fatos ficcionalizados que a construção de sua mitologia joga com as imagens do espetáculo político em voga, um dos motivos que o classifica no gênero de Narrativa de Tese, ou *roman à thèse* (vide primeiro capítulo desta tese). Nesse sentido, *O Mecanismo* é uma teledramaturgia que ressignifica questões fundamentais do imaginário em seu tempo presente, reafirmando e ressignificando seus signos e mitos, pois a função de um mito não é o ressignificar o presente, pelo contrário, é naturalizar as coisas, ou nas palavras de Barthes (2009, p.235)

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação (...). Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a

complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias (BARTHES, 2009, p. 235).

Desse modo a mitologia tem a possibilidade de afirmar e retificar complexas relações do real dentro do imaginário do indivíduo. Isso porque as bases do pensamento mítico se fundamentam em diversos sinais que estão além da natureza, inclusive nas teledramaturgias. Conseqüentemente, ao se direcionar o olhar para uma mitologia política n'*O Mecanismo* revela um mundo ideal do universo da Lava Jato, isso porque os mitos lembram os sonhos e figuras oníricas do indivíduo/grupo de um mundo ideal imaginado antes do argumento lógico. Doravante, as mitologias podem se aproximar de narrativas a conservar um valor explicativo, mas com certa finalidade a esclarecer e justificar os destinos do homem e de suas organizações sociais num sentido além do racional e aquém dos sonhos.

Tal imagem é semelhante à visão de Girardet (1987, p. 18), que defende que, do mesmo modo como Freud baseia sua interpretação dos sonhos a partir das relações entre engrenagens particulares e suas relações íntimas, assim também a “existência reconhecida de uma lógica do imaginário representa a oportunidade de um primeiro ponto de apoio oferecido à inteligência crítica, de uma primeira possibilidade de leitura proposta à vontade de compreensão objetiva”. Mesmo que seja possível que o sujeito observe a presença do universo mitológico em si, é também possível se dizer que o raciocínio mitológico está presente antes de qualquer razão crítica.

Embora trabalhem sob perspectivas diferentes, esse ponto de vista de Girardet encontra eco nas asserções de Barthes, quando este último argumenta que as disciplinas mitológicas estudam “ideias-em-forma”. Ambos autores possuem concepções já consideradas datadas, contudo para nossa pesquisa as duas ideias convêm num ambiente dialético, pois se pode decompor possibilidades de análise das mitologias implícitas n'*O Mecanismo*. Barthes (2009, p. 215) argumenta que no caso das mitologias modernas há um jogo entre sentido e forma, afinal se o mitólogo focar seu trabalho apenas na forma, terá uma interpretação literal do mito, resultando numa interpretação analítica e cínica do objeto. Do contrário, destacar-se no seu trabalho apenas no sentido, resultará numa interpretação deformada do mito, o que o “desmistificará” e o tornará estático. É por isso que neste estudo, ao analisar *O Mecanismo*, uma dramaturgia oriunda da Lava Jato, deve-se focalizar o sentido e a

forma de modo dinâmico, compreendendo que ambos são inextricáveis, ou seja, impossível analisar a forma de um sem compreender o sentido do outro.

Consequentemente, as imagens explícitas nesta teledramaturgia compreendem também os seus discursos implícitos. Isso fará com que se leve em consideração o ambiente histórico que se insere para que seus signos ganhem significado. Ademais, como comenta Barthes (2009, p. 223), aquele que consome inocentemente o mito, o compreende como um processo indutivo, isso é, apenas um sistema de equivalências casuais e naturais; no nosso caso o espectador também traz implícito o espetáculo político que dá forma à dramaturgia d'*O Mecanismo*. Por isto a importância da próxima sessão, que se aprofunda na mitologia que pode ser utilizada nas narrativas do poder, ou seja, especificamente na política.

3.1 O ADJETIVO “POLÍTICA” NA MITOLOGIA

Partindo da ideia de que *O Mecanismo*, bem como a espetaculosa operação Lava Jato, possuem intrinsecamente uma gama de sentidos e significados do universo mítico e político, segue-se neste tópico investigando dispositivos e ferramentas que apoiarão a análise dessa teledramaturgia. Assim, para desvelar aspectos inerentes a esse universo, elegem-se as principais ideias constadas na obra *Mitos e Mitologias Políticas*, uma vez que entre os vários autores já apresentados, Girardet (1987) faz uma divisão clara de conjunto de imagens oriundas desse imaginário, algo útil à análise a ser realizada n'*O Mecanismo*.

Isso porque esse autor, ao se debruçar sobre diversas definições de mitos de autores de áreas distintas (Georges Sorel, Mircea Eliade, Lévi-Strauss, entre outros), concluiu que eles possuem algumas características em comum e ao mesmo tempo ilimitadas, ou seja:

Cada uma dessas formulações parece efetivamente corresponder a alguns dos principais aspectos do mito político, tal como este se inscreve na história de nosso tempo. Contudo, nenhuma parece suscetível de esgotá-lo, nem mesmo de abarcar seu conteúdo. O mito político é fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real. Mas [...] é verdade que ele exerce também uma função explicativa, fornecendo certo número de chaves para a compreensão do presente, constituindo uma criptografia através da qual pode parecer ordenar-se o caos desconcertante dos fatos e dos acontecimentos. (GIRARDET, 1987, p. 13)

Destaca-se na passagem a definição de que “o mito político é fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real”, pois se aproxima muito

ao sentido de uma ficção como nas das teledramaturgias. Para o autor, esta relação entre a luta pelo poder e o mito se inicia claramente já nas sociedades primitivas, pois a construção dos grandes mitos na sociedade ancestral não se diferenciava muito das nossas sociedades contemporâneas. Nesse sentido, Girardet (1987, p. 15) destaca que:

A mesma e essencial fluidez os caracteriza, ao mesmo tempo que a imprecisão de seus respectivos contornos. Imbricam-se, interpenetram-se, perdem-se por vezes um no outro. Uma rede ao mesmo tempo sutil e poderosa de liames de complementaridade não cessa de manter entre eles passagens, transições e interferências. [...]. De fato, não há nenhum dos apelos dos mitos políticos de nosso tempo, em sua multiplicidade e em suas contradições, que não possa recolher em nós mesmos virtualidades de resposta, já que foi em nós mesmos, por nós mesmos, na banalidade de nosso inconsciente, que encontraram sua primeira expressão, manifestaram suas primeiras exigências.

Neste sentido, o mito político também exerce uma função de elucidar o presente, produzindo chaves para decifrar a criptografia de onde se pode ordenar o caos dos inúmeros acontecimentos e fatos promovidos pelo espetáculo político, mas o singular no pensamento de Girardet (1987, p. 13) é compreender que desse processo se desdobra também um papel de mobilização frente àquilo que o indivíduo julga ser sua verdade, seu conjunto de certezas.

Ampliando brevemente a discussão, também podemos notar pensamentos semelhantes em outros autores. Sorel (1908, p. 115) define mitos políticos como algo a explicar o real e a decifrar o presente a partir de “conjuntos de imagens capazes de evocar em bloco e somente pela intuição, antes de qualquer análise refletida, a ‘massa dos sentimentos’ desejada para a luta política”. Há inclusive autores, como Luis Felipe Miguel, que defendem a importância do mito político nas manifestações da psique na luta pelo poder, porque elas são manifestações humanas que inter cruzam as ações dos homens e por isso:

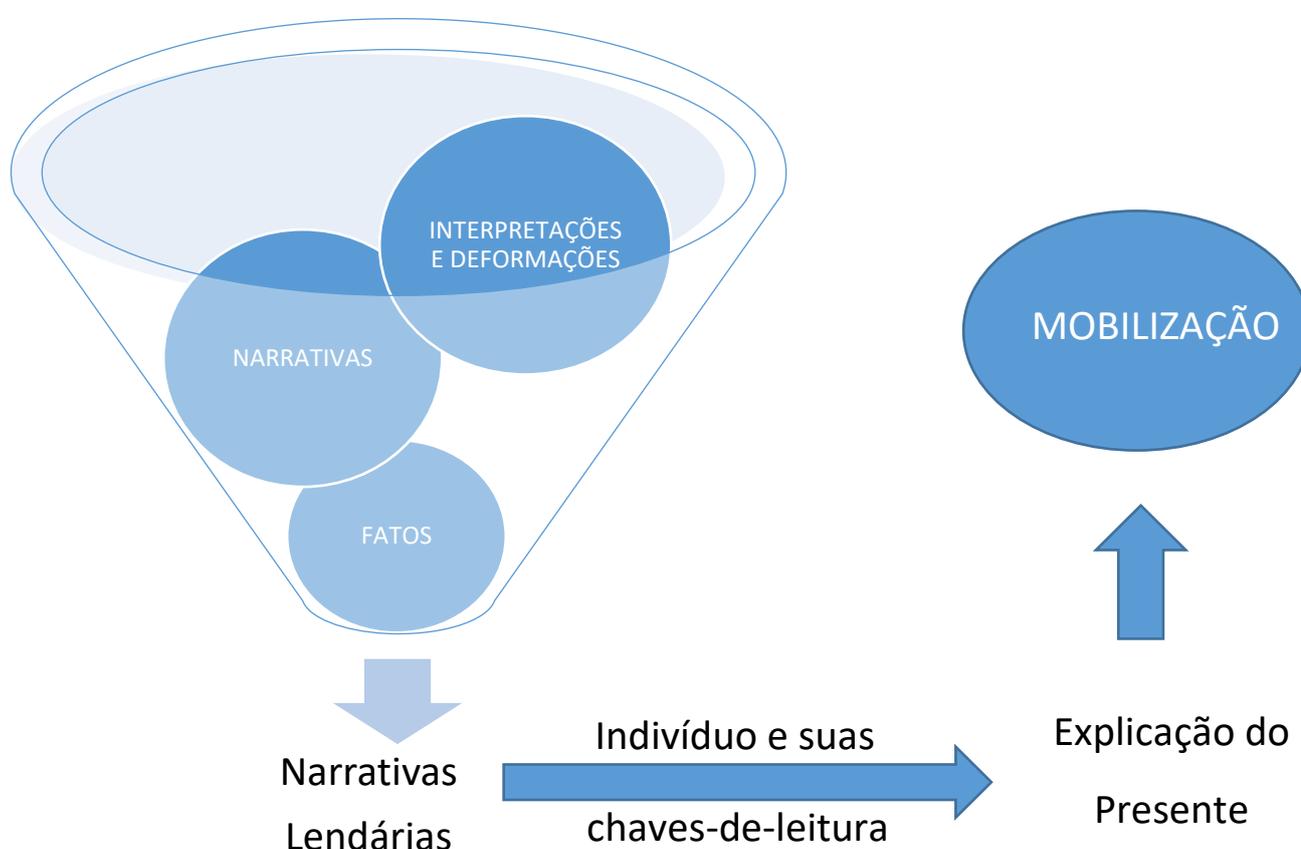
A política não é, nem pode vir a ser, um espaço feito só de razão. Elementos irracionais estão presentes em todo o campo político. [...]. O mito é uma manifestação intensa do irracional na vida política, mas não seu local exclusivo, pois aspectos de irracionalidade permeiam todas as atividades políticas – e a vida social em geral, aliás. (MIGUEL, 2004, p. 403)

Deste modo, pode-se compreender os mitos políticos como a matéria-prima das paixões políticas, tal qual tijolos do imaginário na construção discursiva a construir imagens pelas quais “se vale a pena lutar” no universo de significados dos cidadãos. Em outras palavras:

O mito político é fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real. Mas, narrativamente legendária, é verdade que ele exerce também uma função explicativa (...). É verdade ainda que esse papel de explicação se desdobra em um papel de mobilização. (GIRARDET, 1987, p. 13).

De modo a facilitar o entendimento da passagem acima, esboça-se o esquema a seguir, demonstrando como se chega à mobilização do sujeito a partir da mitologia política.

Figura 14 - Processo da Mitologia Política para a Mobilização Política



Fonte: Próprio autor.

No quadro acima, é possível compreender que os mitos políticos são as chaves de leitura para mobilizar o indivíduo na busca do que ele considera ideal para a sociedade, através de um processo de filtragem das narrativas, fatos e interpretações/deformações do real, como comenta Girardet. Desse modo, ao construir seus argumentos, o sujeito perpassa anteriormente pelas questões da sua

própria natureza e da sua compreensão histórica, como uma força motriz a acionar as correlações da construção de significado para explicar sua existência. Isso é visto em todo espectro ideológico, desde os regimes totalitários aos liberais, desde os conservadores aos progressistas, desde as direitas até as esquerdas (GIRARDET, 1987, p. 12).

Em semelhante raciocínio, Miguel (2004, p. 384), ao interpretar a obra de Georges Sorel - chamada *Reflexões Sobre a Violência*, de 1908 – evidencia que a mitologia política não se estabelece do nada, ou seja, ele atua sobre uma base cultural e é fundamentada nas afirmações construídas a partir das intuições. Conseqüentemente, a mitologia política se torna uma boa ferramenta a operar junto ao espetáculo político, principalmente pela sua habilidade em se manter invisível enquanto influencia as percepções básicas das audiências (ESCH, 2010; SHECTER, 2005; *apud* ÁVILA e RIORDA, 2016, p. 27) e ainda “sua capacidade de fornecer significados relativos aos símbolos e conteúdo dos problemas políticos modernos e da virtude de trazer a população até estas questões” (ÁVILA e RIORDA, 2016, p. 27)⁵¹. Ademais, na construção da imagem política, a mitologia não é apenas retórica, mas algo utilizado no convencimento que amplifica esteticamente discursos, ou seja, é aplicada ao político como forma de legitimar as ações e realizações (ÁVILA e RIORDA, 2016, p. 38). Conseqüentemente, o mito do universo político é estratégia de discurso midiático que busca aproximar a imagem da identidade do emissor à subjetividade do receptor para tornar o discurso eficaz, visto que:

Enquanto elemento de um discurso voltado para a eficácia e para a eficiência, o mito político possui uma dupla origem. Ele é fruto, menos ou mais refletido, de uma estratégia política. O emissor do discurso o escolhe confiando em sua utilidade. Mas não é correto reduzi-lo à “demagogia”, e não apenas porque não é necessário (embora seja possível) que seu veiculador o vivencie como “mistificação”. [...] O discurso mítico está inserido num meio social no qual já existe. (MIGUEL, 2004, p. 401)

Destaca-se: o mito enquanto discurso está presente num meio social preexistente (como no discurso da corrupção política, por exemplo), no qual já se encontram imagens quaisquer para justificar a realidade que se apresenta diante dos olhos de seu espectador. Infere-se assim que para ser mobilizadora, a imagem política deve explorar os estados prévios daquilo que se aproxima da mitologia do receptor, o

⁵¹ Citação traduzida livremente do original: “su capacidad de prover significados respecto de los símbolos y contenidos de los problemas políticos modernos y de la virtud de acercar a la población hacia estos temas”.

que “significa, entre outras coisas, que em sua estrutura, em sua forma como em seu conteúdo, a mensagem a ser transmitida deve, para ter alguma possibilidade de eficácia, corresponder a um certo código já inscrito nas normas do imaginário” (GIRARDET, 1987, p. 51), assunto do próximo item.

3.2 CONSTELAÇÕES POLÍTICAS E TELEDRAMATURGIA

Alguns dos padrões das mitologias políticas são apontados por Girardet (1987) utilizando o termo “constelações”, que são certos conjuntos de construções sob um mesmo domínio de tema, reunindo diversos signos num núcleo central de significado. Ele levanta quatro grandes constelações básicas utilizadas nos discursos de mobilização política de qualquer tempo: a do Conspirador, a da Idade de Ouro, a da Unidade e a do Salvador⁵². Como cada uma destas constelações políticas geralmente não se manifestam isoladamente, elas podem ser de difícil captura inicial, pois englobam diversas imagens semelhantes. À vista disso, elaborou-se o quadro abaixo a fim de facilitar a leitura dos principais aspectos de cada constelação separadamente:

Tabela 3 - Constelações Políticas de Girardet (1987)

Conspiração:

- A descida às trevas, submundo;
- O sistema manipulador;
- A corrupção, a violação do puro;
- Os segredos, as organizações e as sociedades secretas;
- A influência vil da educação, escolas e meios de comunicação;
- Os planos metódicos de dominação.

Idade de Ouro:

- O “antes” a-histórico e a-geográfico;
- As projeções lendárias;
- A nostalgia contrária ao corrompido presente;
- O retorno ao bom selvagem;
- A idealização e romantização dos episódios históricos;
- A devoção e invocação ao passado fantasioso.

⁵² Tal qual o trabalho do autor, essa tese irá grafar essas quatro com maiúscula para que denote como uma constelação mitológica e não apenas um mero substantivo.

Unidade:

- A "Religião Civil";
- A Democracia, o Povo, o Senado, a Igreja, a Nação, o Estado etc.;
- A paz e prosperidade que nascem na união das pessoas;
- O contrário ao conflito e à ideia de desacordos;
- O bem-comum;
- O "eu" que se doa a um "bem maior".

Salvador:

- O sujeito de honra;
- A encarnação em um indivíduo dos desejos e das ambições coletivas;
- O representante da luta pelo bem-comum;
- O velho sábio que retorna;
- O jovem entusiasta da mudança;
- O profeta visionário;
- O guardião da legalidade e das instituições.

Fonte: GIRARDET (1983)

Essa classificação, embora sejam separadas didaticamente pelo autor, deve ser compreendida operando em conjunto, isso é, são temas que se inter cruzam no imaginário de signos e significações da luta pelo poder. Nas palavras do autor, a intercepção destes mitos podem ser, por exemplo:

Denúncias de uma conspiração maléfica tendendo a submeter os povos à dominação de forças obscuras e perversas. Imagens de uma Idade de Ouro da qual convém redescobrir a felicidade ou de uma Revolução redentora que permite à humanidade entrar na fase final de sua história e assegurar para sempre o reino da justiça. Apelo ao chefe Salvador, restaurador da ordem ou conquistador de uma nova grandeza coletiva. A lista recapitulativa está longe de encerrar-se. (GIRARDET, 1987, p. 11)

Além disso, essa classificação são fôrmas e moldes presentes também na vida moderna, pois o mito contemporâneo, como lembra Barthes (2009, p. 200) pode também estar no âmago de "fotografias, no cinema, na reportagem, no esporte, nos espetáculos, na publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica". Logo, alguns exemplos teledramatúrgicos, principalmente aqueles sucessos de público nos últimos tempos e em paralelo a cada uma destas quatro constelações de Girardet (1984), podem revelar a presença destas mitologias políticas num imaginário comum, algo a auxiliar na análise da série d'*O Mecanismo*. Isso porque é possível encontrar a existência das bases destas quatro constelações não apenas no mundo da política, mas como eixo sustentador de diversas linhas dramáticas de teledramaturgias, assunto do próximo subtópico.

3.2.1 O Conspirador

A primeira constelação mitológica que Girardet (1987) apresenta é a da Conspiração, com suas imagens que remetem à descida ao abismo, porões, ao mundo subterrâneo, aos demônios ou às trevas. No caso, esta mitologia política é fruto do imaginário “do ‘outro’ a ‘me’ manipular”, tais quais as figuras que se correlacionam a um complô que domina as artes da corrupção, da desagregação sistemática das tradições sociais, dos valores morais etc. É possível encontrar essa ideia como premissa em diversas teledramaturgias no gênero de ficção científica e fantasias, principalmente naquelas que se tornaram populares e sucessos financeiros nas últimas décadas, como o exemplo da jornada da personagem Frodo às terras de fogo de Mordor, na trilogia d’*O Senhor dos Anéis* (2001, 2002, 2003)⁵³; ou o mundo irreal e encoberto pelas máquinas que se revela ao escolhido Neo da trilogia *Matrix* (1999, 2003, 2003); ou ainda na saga do menino bruxo que enfrenta as conspirações dos malignos submissos de Lord Voldemort em *Harry Potter* (2001-2011)⁵⁴; ou mais recentemente nos diversos complôs da série televisiva *Game of Thrones* (2011-2019)⁵⁵.

Uma das principais características deste imaginário é o segredo, cujos cúmplices malignos estão sacramentados e juramentados no silêncio. Por isso, a mitologia da Conspiração geralmente traz a imagem do complô de organizações maléficas, que pretendem utilizar de todos seus meios para alcançar seus vis objetivos de manipulação, impedindo que as denúncias de suas atividades misteriosas sejam divulgadas, tal qual a prestigiada trilogia d’*O Poderoso Chefão* de Coppola (1972, 1974 e 1990)⁵⁶, cuja honra da família Corleone encobre crimes cruéis que se combinam nos conchavos ardilosos de uma máfia que se orgulha de ter políticos nas mãos.

Enquanto mito político as “organizações maléficas” vão depender daquilo que o indivíduo julgue como tal, correlacionando à imagem que ele traz em suas memórias, por isso Girardet (1987) exemplifica que tais organizações foram, ao menos

⁵³ Trilogia baseada na obra literária homônima de J.R. R. Tolkien.

⁵⁴ Saga baseada nos livros de J.K. Rowling e dirigida por Chris Columbus em 2001 e 2002, Alfonso Cuarón em 2004, Mike Newell em 2005 e David Yates em 2007, 2009, 2010 e 2011.

⁵⁵ Série de 8 temporadas anuais de 2011 a 2019 produzida pela HBO, baseada no livro homônimo de George R. R.

⁵⁶ Baseada na obra homônima de Mario Puzo.

historicamente na Europa, atreladas a certos imaginários, como as ordens das lojas maçônicas, ou os judeus, ou os católicos, ou os protestantes. A trilogia baseada nos livros homônimos d’*O Código da Vinci* (2006), *Anjos e Demônios* (2009) e *Inferno* (2016)⁵⁷ é um bom modelo da possibilidade de uma teledramaturgia trabalhar com o mito político da Conspiração que traga elementos dessas narrativas históricas ao presente, pois as tramas desses roteiros giram em torno de conluios e conchavos realizados no âmago dos mistérios ocultos da Igreja Católica, que nessa ficção mantém todo um complô e por gerações conservam códigos e meios para manter em silêncio os segredos de suas ordens internas.

Contudo, tais organizações não são necessariamente históricas, basta ter a mitológica imagem do inimigo que trama contra o bem comum, por isso podem também se tratar de organizações contemporâneas, como aquelas que remetam às imagens dos comunistas, dos fascistas, de partidos políticos, de vis empresários, de governos, de mafiosos, de corruptos em geral. É a imagem dos contrários que ameaçam de algum modo o “eu” ou as “nossas convicções” do espectador. As personagens vilãs dos diversos seriados e filmes de *James Bond* são amostras desses medos coletivos, uma vez que eles encarnam inimigos comuns da coletividade norte-americana no período de suas produções, como a personagem megalomaniaco de Blofeld em *Moscou Contra 007* (1963) ou *Só Se Vive Duas Vezes* (1967), personificação da ameaça soviética durante a Guerra Fria; ou então a personagem Franz Sanchez, do filme *007, Mercado para a Morte* (1980), um barão do narcotráfico mexicano, produção lançada na intensificação da chamada guerra contra do governo de Jimmy Carter; ou mais recentemente a personagem Le Chiffre, em *Cassino Royale* (2006), personificação de um banqueiro de organizações terroristas; todos esses são vilões com grandes poderes de manipulação e chefes de grandes corporações.

Muitas dessas mitologias partem da ideia de que essas organizações são dotadas de pessoas de obediência passiva, como engrenagens de um universo alienado. “A massa dos cúmplices já não aparece senão como um imenso *mecanismo*, com engrenagens estritamente dispostas, onde a personalidade se dissolve, o indivíduo se perde” (GIRARDET, 1987, p. 35, note-se a utilização do termo “mecanismo” nessa citação, o mesmo do título da série objeto desta tese). E é justamente por ter esse caráter maquinário que as organizações conspiradoras devem

⁵⁷ As três obras foram baseadas nos livros homônimos de Dan Brown e dirigidas por Ron Howard.

possuir um rigoroso compartimentado interno de informação e que sejam hierarquizadas, sendo importante que estejam protegidas dos olhares curiosos. Negociatas, pactos e tratados devem ser acertados em ambientes obscuros, de pouca luminosidade, de cores ocre, pálidas, pois elas devem refletir a falta de caráter de seus membros. O filme *O Clube da Luta* (1999)⁵⁸ é um bom modelo dessa organização oculta, pois sua trama gira em torno do progresso de uma espécie de sociedade secreta na sombra e nos escombros da sociedade de consumo, cujos violentos clubes de brigas servem para enaltecer o combate físico e ao mesmo tempo compartilham sentimentos masculinos de seus membros, que culminam numa espécie de coletividade viripotente oculta, com características fascistas e paradoxalmente anárquicas: uma sociedade secreta e hierarquizada que age de forma violenta a fim de destruir o corpo social que o cerca.

Ou seja, a imagem mitológica da Conspiração sugere associação a certos mistérios e conhecimentos que não devem ser compartilhados com os demais indivíduos, contudo, os objetivos maiores do grupo permitem que seus atos ou meio sejam indiscutivelmente legítimos para os membros que dela fazem parte. Mesmo assim, há por vezes aqueles que não compactuam com tais visões ou estão infiltrados nessas organizações. Por isto, há também a imagem do delator a acusar os males dessas organizações ou qualquer aspecto das maléficas redes de informações que possuem (note-se como essa construção imagética do traidor apresentada por Girardet também se assemelha àquilo que representou a chamada delação premiada junto ao espetáculo político da Lava Jato).

Consequentemente, a Conspiração igualmente traz consigo a imagem da manipulação, uma vez que para alcançar e se perpetuar no poder, é necessário mostrar feitos e esconder defeitos, evidenciar aquilo que se deseja que apareça e acobertar aquilo que não se deve mostrar. Por isso, no imaginário, a manipulação apresenta-se como uma estratégia multidimensional, no mecanismo que se expande para todos os domínios do coletivo, sejam da educação, sejam da família, dos bancos, dos meios de comunicação⁵⁹ etc. Deste modo, essas são estratégias que os indivíduos do complô conhecem e sabem utilizar contra a coletividade: a corrupção, a

⁵⁸ Obra baseada no romance homônimo de Chuck Palahniuk.

⁵⁹ Essa constelação é paralela ao chamado “efeito terceira pessoa” dos estudos de recepção, ou seja, é sempre o outro a ser manipulado pelo complô das organizações, enquanto o “eu” traduz as artimanhas e se mantém intacto à alienação, principalmente em relação aos meios de comunicação.

depreciação dos costumes e a dissolução sistemática dos valores sociais e das tradições, situações que ocorrem principalmente nos momentos de crises sociais. São coletividades ou organizações que agem a partir dos medos coletivos de outros ideais, estes acusados de serem os portadores de todo o mal da sociedade. O filme *O Ovo da Serpente* (1977), de Bergman, é um exemplo deste tema, demonstrando como visões de ódio e o tratamento vil a grupos se espalharam na Alemanha de 1923, na República de Weimar, dez anos antes da tomada de poder pelos nazistas. Esta obra é um retrato daquele período em que o desemprego e a fome estão em toda Berlim pós-Primeira Guerra Mundial, mas principalmente quando se estabelecem os grupos paramilitares que se apoiam no caos para sua promoção e através dos jornais e das batidas policiais ganham força. Isso não apenas nos discursos, mas também na mobilização, numa espécie de normalização quanto a eliminar o outro, o diferente e, no caso, os judeus, homossexuais, os artistas, o estrangeiro, a cultura etc.

Por isso, esses sujeitos de complô estão à sombra do humano de honra, pois são impuros e desleais, indivíduos que fogem das regras mais claras da normalidade social e do correto. Seja qual for esse julgamento, alguns signos se repetem nas narrativas lendárias dessas personas, principalmente com a presença da angústia e a inquietação de querer sempre mais poderes. São imagens de sujeitos e criaturas que buscam tecer seus conluios em labirintos psicológicos, sem esperança, prisões ou jazidas, tais quais os ratos, cobras, sanguessugas, tudo aquilo que rasteja, que se esconde e se infiltra.

Aquele que fez das trevas seu reino, aquele que se apodera das crianças à noite, que carrega consigo o veneno e a corrupção, aquele cujo rosto desconhecido pode tomar a forma de um animal... Chegando a esse grau de intensidade no horror, essa longa litania acusadora não faz mais que retomar, no essencial, os termos, bem mais antigos e bem mais profundos, de uma outra denúncia: a do Maligno, do Espírito perverso, de Satã invisível e onipresente. Ao mesmo tempo que se desenvolve o processo de demonização do homem do Complô, o anátema de que ele é objeto aparece cada vez mais como uma réplica ou como um eco dos velhos processos de feitiçaria (GIRARD, 1987, p. 47).

Há a correlação desses “velhos ecos dos processos de feitiçaria” com os grandes medos coletivos contemporâneos, uma vez que as interpretações do imaginário da Conspiração remetem à ameaça, ao medo, à morte, o que tem por natureza uma resposta naturalmente instintiva de aversão e ao mesmo tempo ser inevitável. O filme *O Sétimo Selo*, também de Bergman (1957) é um bom modelo desta irremediável fatalidade, cujo enredo traz a metáfora da condição humana sob um

sombrio surrealismo monocromático: um cavaleiro medieval que recém retornou das cruzadas joga xadrez com a Morte, cavaleiro esse que encontra sua terra natal devastada pela peste. Tendo lutado em nome de Deus no deserto, o nobre se encontra em crise de fé enquanto o Onipotente se recusa a se revelar. O fim é inevitável pela própria praga espalhada pela conspiração de Deus, pois “As pessoas pensam que a praga é uma punição de Deus. Multidões vagam pela terra chicoteando uns aos outros para agradar ao Senhor”, como comenta o personagem pintor desenhando a dança da morte nas paredes de uma pequena Igreja nos momentos iniciais do filme de Bergman.

Em suma, mesmo que haja no imaginário da Conspiração a clara imagem de um medo ou temor, esta constelação também tem como função a explicação do incompreendido. Isso acontece porque todos os fatos que saltam aos olhos dos espectadores da Conspiração possuem uma única lógica aparentemente inflexível de mesma causalidade e geralmente com apenas uma linha de raciocínio, evitando a complexidade. Os fatos sem aparente nexos, os fundamentos e questões sem soluções, que se encontram sem uma resposta plausível, cedem espaço a um sistema organizado de novas evidências, fruto do imaginário conspiratório, afinal, numa conspiração, as relações de nexos e o encadeamento lógico são muito mais elementares e simples. Conseqüentemente a Conspiração se encontra em níveis de simples maniqueísmo do indivíduo, principalmente aquele a vitimar os “justos”, no caso desta mitologia política, o “eu” subjetivo.

3.2.2 A Idade de Ouro

A segunda constelação de Girardet (1987) é da Idade de Ouro, cuja mitologia joga com imagens do presente como um tempo de degeneração e desordem e remete a um passado nostálgico, ou mesmo projeções de um futuro idealizado. A mitologia da Idade de Ouro também se interpreta nesta tese como um “outro” espaço geográfico mais evoluído do que aquele que se habita. Seria a imagem de uma sociedade, de uma civilização, uma organização modelo do indivíduo, carregadas de imagens simbólicas, oníricas e fantasiosas que se encontra em outro momento de paz social e, nesse sentido, diferente do corrompido presente.

Um exemplo de teledramaturgia que se utiliza dessa imagem como premissa é o clássico filme *Horizonte Perdido*⁶⁰ de 1937, bem como seu *remake* de 1973, que conta a história dos tripulantes de um avião que após uma tempestade cai em algum lugar inóspito e gelado do Himalaia. Em busca de ajuda os sobreviventes acabam encontrando um mundo estranho e maravilhoso chamado Shangri-la. As personagens então experimentam a serenidade e a sabedoria de seus habitantes que lhes ensinam o verdadeiro valor da vida e assim acabam por experimentar a eterna juventude, a felicidade plena e a paz. Essa sociedade é a representação de uma política perfeita e é sentida pelos visitantes ou como a promessa de um mundo novo possível, no qual alguns escolhem morar, ou como um lugar assustador e opressivo, do qual outros resolvem fugir.

Esse local, Shangri-la, opera diretamente com questões da mitologia da Idade de Ouro, um local oculto “atemporal” e “ageográfico”, onde é possível uma sociedade perfeita, algo muito semelhante ao conceito de utopia. Contudo, na visão de Girardet (1987), deve-se tomar cuidado ao correlacionar a mitologia política da Idade de Ouro com a qualquer imagem de sociedade utópica, pois essa é para ele uma construção racional, ou seja, “um gênero bem determinado, com finalidades didáticas claramente afirmadas, submetido a uma rigorosa ordenação do discurso e facilmente acessível à exclusiva inteligência lógica” (GIRARDET, 1978, p.10). Já a Idade de Ouro é uma mitologia política, e como tal, ela é uma ação mobilizadora e irracional, uma visão de mundo idealizado pelo indivíduo. Não que não se possa ter a utopia dentro do universo das mitologias da Idade de Ouro, mas não é a imagem da utopia que a define. Por isso que no exemplo acima algumas das personagens sobreviventes veem Shangri-la como uma espécie de paraíso perdido e outros um local de incoerência e desarmonia.

Desse modo, a mitologia política da Idade de Ouro vai depender do que o indivíduo julga como seu mundo ideal, pois é um quadro imaginário oposto ao imoral presente, e é por isso que essa mitologia joga com o sentimento de nostalgia de seu espectador. Em seu arcabouço onírico é possível encontrar a paixão por uma volta ao passado, porém sem a complexidade dos fatos históricos. São os recortes romantizados, incompletos, fragmentados, deformados e adornados esteticamente de elementos ficcionais de outras épocas, mas remodelado ao gosto do momento

⁶⁰ Obra baseada no romance homônimo de James Hilton.

presente com cenas e retratos enobrecidos da história, à moda dos valores e princípios vigentes.

Em consequência, é também possível encontrar nesta constelação mitológica a escolha de certos tempos de referência histórica como modelo de veneração e de proposta de uma moral coletiva, mas filtrada pelo olhar contemporâneo do espectador. A visão romântica do Velho Oeste é um bom modelo de como a mitologia da Idade de Ouro pode operar nas teledramaturgias, à medida que suas narrativas jogam com um tempo e um local perigosamente bárbaro, mas também dotados de homens honrados, sejam heróis ou anti-heróis, que buscam apaziguar a violência utilizando da própria violência, tais quais nos longas metragens *Os Brutos Também Amam* (1953), *Rastros de Ódio* (1956), *Sete Homens e um Destino* (1960), *Era uma Vez no Oeste* (1968), *Meu Ódio Será Sua Herança* (1969), dentre inúmeros outros clássicos do gênero, com interpretações de atores que marcaram época como de John Wayne, Alan Ladd ou Clint Eastwood. São atores e obras que representam a moral dos anos em que esses longas foram produzidos, mas com uma reprodução romantizada do período histórico do Velho Oeste.

Desse modo o conceito do “antes” torna-se uma espécie de mantra a significar a outra realidade possível e uma opção daquilo que o sujeito entende como as insuportáveis injustiças do presente. Não obstante, o “antes” é um conceito não-histórico, não-mensurável, não-contábil, significando um tempo de referência arbitrária, não datado, condenado à representação de uma memória alegórica, que se compreende apenas a situação, filtrada pelos jogos do imaginário do indivíduo que lê o passado ideal e preso no tempo. Teledramaturgia que joga com essa questão, dentre outros temas, é o filme *O Show de Truman* (1998), um longa que coloca o personagem principal sendo exibido *reality show* ao vivo desde seu nascimento e que acaba descobrindo que toda sua vida foi monitorada por câmeras e transmitida internacionalmente pela televisão. Os acontecimentos em sua existência são roteirizados e suas reações exibidas para milhares de pessoas no mundo todo que se veem e se identificam naquele personagem, verdadeiros fãs da existência de Truman. Apesar de a história acontecer nos anos 90, a vida de Truman se passa num “antes”, um feliz período do *American Way of Life*, modelo de comportamento surgido nos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial e reforçado após a Segunda. Desse modo, o universo que cerca a personagem principal é baseado numa grandiosa

mentira, mas ao mesmo tempo dotada de uma nostálgica era de felicidade, uma Idade de Ouro vendida pela publicidade e pela televisão.

Paradoxalmente, essa nostálgica figura do “antes” na Idade de Ouro também se encontra nas representações do futuro, isto é, “existem bem poucas representações do passado que não desembocam em uma certa visão do futuro, como também há bem poucas visões do futuro que não se apoiam em certas referências ao passado” (GIRARDET, 1987, p. 103). É a almejada figura mítica de imagens de uma sociedade livre e emancipada, atrelada ao progresso, mas principalmente, a de uma convivência harmônica com a natureza.

Com algumas nuances, todo sonho, toda recordação, toda evocação de uma Idade de Ouro qualquer parece, com efeito, repousar sobre uma única e fundamental oposição: a do outrora e do hoje, de um certo passado e de um certo presente. Há o tempo presente e que é o de uma degradação, de uma desordem, de uma corrupção das quais importa escapar. Há, por outro lado, o “tempo de antes” e que é o de uma grandeza, de uma nobreza ou de uma certa felicidade que nos cabe redescobrir. (GIRARDET, 1987, p. 105).

Por isso há implícita nessa constelação a romântica imagem do bom selvagem⁶¹, o homem puro, afinal o presente está cada vez mais afastado de suas origens com a natureza e o tempo atual é sombrio e devastado pela alma mesquinha das intrigas. Cabe à coletividade voltar à luz de suas origens, restaurar a moral que havia em outros tempos, livrando a nação da corrupção de hoje. Há a imagem de que “antes”, quando não havia organizações burocráticas, havia a paz e a prosperidade, tal qual o ideal campestre, um modo de vida atemporal. Com o surgimento dos contratos, dos acordos, das moedas, das riquezas, das propriedades, esse modo de vida foi destruído, surgindo uma nova ordem social fundamentada na dominação do outro sobre o sujeito, utilizando mecanismos burocráticos como as regras, as leis, o dinheiro, as posses, os contratos etc. Para se alcançar a liberdade, deve-se recorrer ao regresso estado primordial, em que não há grilhões sociais a impedir o retorno à terra. “Condição essencial de uma regeneração dos costumes, o retorno à terra é também o retorno aos valores elementares da solidariedade humana, às suas alegrias, aos seus ritos e aos seus símbolos” (GIRARDET, 1987, p.125). A analogia da volta do homem à sua origem campestre é a imagem do acolhimento, do abrigo, do refúgio, ou seja, da segurança que o momento presente extirpou e talvez por isso

⁶¹ Girardet aqui se baseia na filosofia de Rousseau para seus argumentos.

também haja a imagem do relógio que parou naquele momento eternizado e esse indivíduo do passado que não entende o que é corrupção.

Por isso há a essa imagem campestre, cuja Idade de Ouro configura miticamente como as cabanas dos selvagens, das aldeias, das paróquias, das comunidades que são regidas por uma certa organicidade que ignora divisões, conflitos ou castas, mantendo um equilíbrio de atividades do grupo humano e impenetráveis a ameaças externas, à corrupção do presente. Essas imagens românticas da Idade de Ouro são muito presentes em teledramaturgias de cunho épico, cujo enredo parte da transformação pessoal da protagonista. Alguns exemplos seriam a transformação da personagem egocêntrica nazista Heinrich Harrer em *Sete anos no Tibet* (1997)⁶², que após ser preso e fugir da prisão, muda radicalmente de personalidade após conviver com Dalai Lama e a sociedade tibetana; ou então o longa *Dança com Lobos* (1990), a história de um jovem soldado da guerra civil que serve num local de forte predominância de nativos americanos Sioux e com o tempo acaba por assimilar os costumes e a cultura desse povo. Ainda se pode citar o exemplo d' *O Último Samurai* (2003), que conta a história de um capitão veterano de guerra americano que luta no Japão do século XIX e é capturado pelos samurais que insistem em viver e manter seu estilo de vida feudal frente à ocidentalização de seu país, contudo durante sua estadia com os samurais, o capitão absorve o modo de cultura e os valores dos guerreiros feudais japoneses, tornando-se também um samurai.

E neste ponto é singular que a Idade de Ouro se assemelha à das imagens apresentadas pela Conspiração, uma vez que ela tende a se apresentar como edificações de comunidades fechadas e estritamente encerradas no calor de sua proteção, num espaço social muitas vezes reduzido aos seus pares e fechado sobre si mesmo, sempre ameaçadas pelos conspiradores externos.

A situação da insularidade garante de fato o equilíbrio, ao mesmo tempo que assegura a plenitude dos corações. Emparedamento no espaço, mas também fixação no tempo. O fechamento do espaço social protege aqueles que aí se abrigam contra o desconhecido incompreensível da imensidão do mundo exterior, domínio ilimitado de todos os medos e de todas as transgressões. Mas ele os protege também contra a angústia dos dias que fogem, o pesar por aquilo que não vai mais ser, as ameaças do imprevisível. (GIRARDER, 1987, p. 128)

E é justamente nesse jogo do imprevisível que o indivíduo nega o que é o presente e suas bruscas mutações para abastecer sua realidade de imagens

⁶² Roteiro baseado na obra homônima de Heinrich Harrer.

nostálgicas que construam sentidos e, paradoxalmente, alimentem os costumes e hábitos do tempo presente. Por isso a Idade de Ouro é também um mal-estar com a atualidade, recusando formas de convívio social que o indivíduo projeta como não ideal, daí seu caráter mobilizador, a busca pelo grande retorno à honra, ao mundo sem medo de conviver com o outro, numa vida autossuficiente e livre da corrupção do presente.

3.2.3 A Unidade

É nessa convivência do social que surge a constelação mitológica de Girardet (1987) chamada de Unidade, que, a grosso modo, é a imagem de que as disputas e intrigas políticas são a causa da desordem social e somente quando as pessoas “derem as mãos” se terá a paz e a prosperidade. Por isso, a Unidade é almejada pelos diversos grupos sociais, como pelas famílias, pelos festejos, pelos povos, pelo casamento, pela religião, pela democracia, ou mesmo nas imagens de Deus ou da Pátria, ou ainda nas diversas palavras grafadas em maiúsculo: Democracia, Igreja, Povo, Senado, Justiça, Nação, Estado etc. uma maneira de tornar uno algo que é coletivo.

Contudo, a mitologia da Unidade também traz seu contrário: a separação, a diversidade de crenças, de pensamentos, de povos, ou seja, o conflito. Pode ser entendida como algo danoso ao sujeito que se vê oprimido e reduzido a apenas uma partícula de um todo, como se pode exemplificar no quase centenário longa do expressionismo alemão e precursor do gênero distópico no cinema: *Metrópolis* (1927), clássico que reduz e apresenta a individualidade humana a mera engrenagem social, uma reflexão aguda de um mundo mecanizado em que a pessoa se resume a apenas mais uma formiga diante do panorama da complexidade das enormes cidades, ao Coletivo moderno.

Além desta imagem redutora do humano, a Unidade também pode se traduzir nos signos sociais que exercitam as virtudes ou vícios do bem comum, como uma certa “religião civil”, na crença do indivíduo do que é o correto para o todo social. Neste sentido, a mitologia da Unidade está presente no conjunto de valores e princípios individuais, sejam em ideologias de cunho fascista ou no seu oposto estado democrático de direito. É a figura do “eu” que se sacrifica para a construção de um bem maior e vice-versa, mensagem essa natural em inúmeros filmes de guerra, como nos longas *Resgate do Soldado Ryan* (1998), *Até o Último Homem* (2016), *Corações*

de Ferro(2014), ou em séries como *Band of Brothers* (2001)⁶³, *The Pacific* (2010), *The Liberator* (2020), isso apenas para exemplificar obras recentes desse gênero, pois essa premissa do herói que se sacrifica pela Unidade, pelo bem comum, é algo recorrente ao longo da história das teledramaturgias.

Isso porque tal princípio remete ao indivíduo que tem que enfrentar o seu destino frente à grande estrutura de valores sociais que se alteram, por isso Girardet (1987) compara a mitologia da Unidade também com o desenrolar da história ocidental das religiões. Acontece que, segundo esse autor, com o advento da modernidade e da configuração do Estado laico, houve uma ruptura entre o poder metafísico e mundano, mas a constelação da Unidade ainda se mantém presente no imaginário do indivíduo sob diferentes doutrinas. Isso é perceptível na relação dos tempos medievais com a contemporaneidade, como comenta Girardet (1987, p. 166):

A grandeza dos tempos medievais, explicam um e outro (ou antes um seguindo o outro), residiu muito amplamente no fato de que o clérigo e o sábio se confundiam então em uma mesma pessoa, de que a fé e o saber se apresentavam ao espírito em um bloco indissociável. O clérigo, tendo abandonado “o cetro da ciência”, perdeu sua consideração, aviltou-se despojado daquilo que fazia a realidade de seu prestígio. Inversamente, o homem da ciência, tendo renunciado a falar às almas, não pode mais pretender o papel de guia que a sociedade contemporânea espera secretamente dele (GIRARDET, 1987, p. 166).

Acontece que mesmo a religião e a política sendo doutrinas opostas, ambas mantêm uma coexistência no imaginário, isso porque a religião para o atual Estado laico:

[...] não é mais do que uma coisa que se administra [...]. O Estado tem suas doutrinas de que a cada dia tira as consequências tanto nos atos de legislação como nos de administração. A religião tem doutrinas essencialmente opostas, de que tira as consequências no ensino dos deveres e da fé [...]. Há, então, entre ela e o Estado uma guerra contínua... Dessa separação da “ordem religiosa” e da “ordem política” não pode nascer senão o estreito recolhimento de cada um sobre si mesmo, o antagonismo dos interesses e dos egoísmos, a exclusividade da preocupação com a dominação material (GIRARDET, 1987, p. 166).

Perceba-se que, apesar dessa separação, ambos têm como preocupação a ordem social e sua harmonia. Um e outro convergem em uma teoria moral do que é o bem-comum, numa procura pelos fundamentos morais e religiosos da política e na busca de uma sociedade una, indivisível e homogênea, cujo equilíbrio social finda na existência de perturbações que ferem a organicidade da Unidade. O maniqueísmo é

⁶³ Série de 10 episódios baseada na obra homônima de Stephen E. Ambrose.

algo inevitável nesta constelação, pois para se garantir os valores da Unidade, é necessário a vitória do “correto” sobre as contradições. Conseqüentemente, aquilo que não condiz com o pensamento comum do que o indivíduo julgue certo para a harmonia social deve ser “expiado” do convívio.

Em suma, é importante notar o impulso místico que parece estar sempre a acompanhar a constelação da Unidade, pois continuamente perpassa sobre esse imaginário a “verdadeira paz universal” justificada pelo espírito fraterno. Todos procuram um mundo mais harmonioso, ou melhor, o que poderíamos chamar de o amor universal, seja pelo amor a Deus, aos Deuses ou à Pátria. O curioso é que é justamente aí que nasce o paradoxo de que essa busca fervorosa por essas entidades tenha resultado na proliferação contraditória dos dogmas, credos e ideologias irreduzíveis. “O sonho unitário de algum modo voltou-se contra si mesmo. Daí, talvez, a intensidade de sua procura, a insistência tantas vezes patética de seus apelos” (GIRARDET, 1987, p. 175).

3.2.4 *O Salvador*

Por fim, após as revisões a respeito das constelações da Conspiração, da Idade de Ouro e da Unidade, chega-se à constelação mitológica do digno, honrado, iluminado, puro e virtuoso: constelação do Salvador. Embora pareça que Girardet (1987) comente que essa persona remeta apenas às tradicionais figuras dos heróis mitológicos, deve-se tomar cuidado com essa classificação de uma única modalidade, pois o conceito de Salvador é algo mais vasto e também se refere a uma multiplicidade de ideias de heroificação. Ele representa figuras cotidianas, nativas ou nacionais de contornos por vezes mal definidos, mas cuja identidade e permanência de uma personalidade ficam de certa forma marcadas na construção do imaginário, isso porque o Salvador é a principal liga das outras constelações: é a imagem capaz de salvar e enfrentar as ameaças dos conspiradores, trazer a desejada era de prosperidade moral e assim representar as esperanças da coletividade. Logo, traz implícito em suas imagens um certo conjunto de valores e mentalidades que culminam numa representação de um ideal, ao menos sob o olhar do contemplador.

Por isso, de todas as constelações mitológicas da política, a do Salvador é a mais perceptível dentro do que Girardet (1987) chama de “tempos fortes” da política, ou seja, em momentos de enormes discussões de ideias antagônicas na esfera da opinião pública (algo presente por exemplo no objeto desta tese, na série d’O

Mecanismo, cuja produção e estreia foi realizada em um conturbado momento histórico brasileiro). Contudo, “tempos fortes” não precisam necessariamente ser do tempo presente, mas imagens que remetam a outros períodos históricos a encarnar uma figura do Salvador, muitas vezes do indivíduo comum que represente o fio dos acontecimentos, amplificando cronologicamente suas realizações, prolongando sua existência na memória coletiva e, principalmente, espelhando o espectador comum que se identifica com a moral do personagem. Um bom exemplo dessa imagem é a teledramaturgia d’*A Lista de Schindler* (1993)⁶⁴, trama que relata os feitos verídicos de Oskar Schindler, um sujeito comum e simpático, mas também oportunista comerciante no mercado negro que se relacionava muito bem com o regime nazista, tanto que se torna membro do partido durante a II Guerra Mundial, contudo, esse personagem usa justamente deste seu bom relacionamento para demonstrar sua humanidade, libertar milhares de judeus do destino certo do holocausto. Outro exemplo da pessoa comum vinculada ao mito de Salvador é o longa *Hotel Ruanda* (2004), que conta a história verídica de Paul Rusesabagina, gerente de um renomado hotel que oferece abrigo a milhares de ruandeses que fugiam da guerra civil.

Por isso, a mitológica figura do Salvador é também mais perceptível em matizes de importantes figuras históricas, muitos considerados heróis de um determinado povo ou nação. Isso porque quanto mais o tempo corre, mais formas e detalhes do imaginário bibliográfico ganham conteúdo, refletindo uma espécie de esperança personalizada em notáveis do passado, principalmente relacionada àqueles atributos de enfrentamento dos conspiradores contra o social de determinado tempo.

Todo processo de heroificação implica uma certa adequação entre a personalidade do salvador virtual e as necessidades de uma sociedade em um dado momento de sua história. O mito tende, assim, a definir-se em relação à função maior que se acha episodicamente atribuída ao herói, como uma resposta a uma certa forma de expectativa, a um certo tipo de exigência. A imagem do Salvador varia conforme ele é chamado a enfrentar um perigo externo, a conjurar uma crise econômica ou a prevenir os riscos de uma guerra civil. (GIRARDET, 1987, p. 82)

Além disso, há na figura do Salvador uma espécie de revelação ideológica, pois ele é chamado quando há certa crise de legitimidade, ou melhor, quando a noção de legitimidade não se atrela mais à ordem estabelecida. Por isso, nas teledramaturgias é possível se notar tais características em obras que exaltam feitos

⁶⁴ Obra baseada no livro homônimo de Thomas Keneally.

históricos de personalidades que realizaram corajosas ações no passado, mas que refletem o pensamento do presente. São obras que têm surgido com uma maior frequência nas últimas décadas como uma espécie de homenagem, uma vez que fazem parte do imaginário da audiência e é também um modo de garantir o sucesso de público. Pode-se citar diversos exemplos: como o longa *O Destino de uma Nação* (2017), que conta o momento crítico que Winston Churchill assume como primeiro ministro inglês, justamente quando deve escolher entre aceitar os termos de paz de Hitler ou enfrentar o ditador entrando numa guerra contra a Alemanha e levando milhares de ingleses a “sangue, suor e lágrimas”; ou então o filme *Sniper Americano* (2014), dirigido por Clint Eastwood que conta a história de um atirador de elite considerado uma lenda da marinha americana por ter abatido mais de cento e cinquenta inimigos na Guerra do Iraque; ou então o longa nacional *Marighella* (2021)⁶⁵, que conta a biografia dessa personagem título da obra, desde seu ingresso na luta armada contra a ditadura brasileira, suas inúmeras torturas por ser considerado comunista até seu assassinato em 1969 pelos militares; ou ainda a série *The Crown* (2016 - atual), cuja trama se baseia na saga da Rainha Elizabeth II, que apresenta os desafios da monarca que subiu ao trono muito jovem e teve que investir em sua mítica autoridade real a fim de harmonizar os países do Reino Unido.

Essas figuras políticas do Salvador também podem surgir quando a legitimidade deixa de ser um valor primeiro e o indivíduo não se reconhece mais como parte da coletividade a que pertence, ou seja, o mecanismo que o governa deixa de ser “genuíno” por desvios de conduta ou algo semelhante e o sujeito passa a ter a percepção de impotência diante do sistema a sua frente, seja ele democrático, ditatorial, monarquista, parlamentar, comunista, capitalista, ou qualquer que denote um modo de organização social em que o indivíduo está inserido, mas sem poder de alterá-lo.

Por isso, há a projeção numa terceira pessoa, no Salvador que luta contra essa imposição, tal qual adolescente que busca um novo mestre, tutor ou guia que lhe dê explicações para as injustiças e que seja capaz de preencher a crise de legitimidade que o cerca. O paradoxo é que essa busca pela reconquista de si mesmo opera no indivíduo numa submissão a uma autoridade externa, “uma autoridade que não é mais sentida como alienante, mas que se vê, ao inverso, reconhecida como um

⁶⁵ Obra adaptada do livro *Marighella: O Guerrilheiro que Incendiou o Mundo* de Mario Magalhães.

instrumento decisivo de reestruturação de reabilitação pessoal” (GIRARDET, 1987, p. 93). Por isso, a mitologia do Salvador não é apenas o reflexo de um herói, mas está implícita no próprio *processo de heroificação*, tornando o modelo ideal algo almejado pelo sujeito na luta da ação política.

No jogo da luta pelo poder mitológico, Girardet (1987) apresenta quatro modelos desses processos de heroificação: o primeiro é a imagem de simples assimilação do *Celeritas*⁶⁶, cuja legitimidade provém da ação e enfrentamento. São basicamente os heróis juvenis, do movimento, da conquista, que tem a capacidade de domar a barbárie, transpor montanhas, atravessar desertos e cujas habilidades e sabedoria podem ter lhe sido providas por entidades metafísicas. Essa figura mítica é presente na atualidade na moral de heróis, como daqueles produzidos pelos estúdios da Marvel ou da DC⁶⁷, como exemplo do Homem-Aranha⁶⁸ Batman⁶⁹ ou Super-Homem⁷⁰, dentre diversos outros do gênero super-heróis. Muitos dos *Celeritas* são primeiramente aprendizes que cruzam o umbral do conhecimento e da técnica, tornando-se mestres de suas artes, por isso ao seu lado há figuras dos seus mentores, sábios especialistas a conduzir todo seu impulso juvenil no caminho certo, transmitindo a sabedoria e o conhecimento de seus métodos, tal qual ocorre na figura do personagem Mestre Miyagi, no longa *Karate Kid - A Hora da Verdade* (1984), ou então na personagem Yoda, mestre de Lucas Skywalker a ensinar os primeiros passos para se tornar um *jedi* no primeiro filme da famosa saga *Star Wars* (1977). Inclusive este papel de mentor também está presente na teledramaturgia d’O *Mecanismo*, no aprendizado “das lições” de Ruffo por Verena.

⁶⁶ Termo proveniente do latim que significa velocidade.

⁶⁷ As marcas Marvel e DC são os detentores dos direitos de diversos heróis oriundos do gibi, mas que nos últimos anos migraram para todo um universo cinematográfico. Dentre o universo de heróis Marvel estão, por exemplo, o Homem de Ferro, Thor, Capitão América, Homem Formiga, Doutor Estranho, dentre outros. Já os heróis da DC são, por exemplo, o Super Homem, Mulher Maravilha, Batman, Aquaman, Flash, dentre outros.

⁶⁸ Desde 2002 já foram sete filmes deste personagem como herói principal e outros diversos como coadjuvante, sendo o mais recente o *Homem Aranha: Sem Volta Para Casa* (2021, baseado nos gibis de Stan Lee e Steve Ditko; Roteiro de Chris McKenna e Erik Sommers; Direção de Jon Watts).

⁶⁹ A primeira série do Batman se iniciou ainda na década 1943 e desde então há inúmeras teledramaturgias desde herói, sendo o mais recente o longa *Liga da Justiça* (2017, baseado nos gibis de Gardner Fox; Roteiro de Chris Terrio e Joss Whedon; Direção: Zack Snyder)

⁷⁰ Há uma vasta teledramaturgia do Super-Homem, cuja primeira é uma série de quinze episódios em 1948 (Baseada nos gibis de Jerry Siegel e Joe Shuster; dirigida por Spencer Gordon Bennet e Thomas Carr) e a mais recente é o longa *Liga da Justiça* de 2017 (Baseado nos gibis de Gardner Fox; Roteiro de Chris Terrio e Joss Whedon; Direção: Zack Snyder).

O segundo modelo da constelação do Salvador é a do *Cincinnatus*, termo que remete a um dos simples e virtuosos criadores de Roma. É a imagem comum nas mitologias clássicas do homem, muitas vezes já “aposentado” e que se tornou ilustre pelos seus valores, mas se encontra afastado das esferas do poder, só que por algum motivo é chamado ao auxílio do povo, da pátria, ou da nação, para defendê-los, protegê-los ou restaurá-los frente aos injustos e imorais. Tais imagens mitológicas são possíveis de ver em longas ufanistas de sucesso, com personagens primeiramente negando o chamado à luta e logo depois aceitando seu destino por questões morais, como nos personagens Willian Wallace de *Coração Valente* (1995) ou no Benjamin Martin d’ *O Patriota* (2000).

O terceiro, a personificação do profeta, o modelo *Moisés*, uma imagem messiânica que lê na história aquilo que há de vir, o anunciador de novos tempos. É evidente ou chefe profético, não apenas como um simples executante das vontades sociais, mas uma encarnação de diversos aspectos metafísicos, sejam do passado, presente ou futuro, que muitas vezes “renuncia” sua identidade, a partir de diversas provações, para se fundir à íntima e indissolúvel conexão com o bem coletivo, a uma comunidade mãe. Um modelo de teledramaturgia que resume bem essa imagem é o do longa *Avatar* (2009), trama que conta a história de um ex-fuzileiro no ficcional que chega ao planeta Pandora e a partir de uma tecnologia avançada assume o corpo de um humanoide alienígena a fim de ganhar a confiança do povo daquele planeta. Contudo, a protagonista descobre a relação vital que há entre a natureza e aquele planeta, alertando em tom profético os militares humanos para não entrar em guerra com aqueles humanoides, pois o próprio planeta se rebelaria contra eles, mesmo assim os humanos entram em guerra e então todos os animais alienígenas se revoltam contra a presença humana, derrotando sua avançada tecnologia. Por fim, a consciência do ex-fuzileiro se funde ao seu segundo corpo, passando assim a integrar a comunidade dos avatares do outro planeta.

E por último, há modelo mitológico do legislador *Sólon*, o honrado personagem imparcial, de cabeça erguida, fronte serena e olhar seguro frente às injustiças, com as mãos sobre os livros e os códigos de leis. É a visão do que Girardet (1987) chama de “Bom Rei”. Bons modelos da utilização deste mito nas teledramaturgias estão numa vasta filmografia, principalmente as de tom épico, como nos clássicos como *Ben-Hur*

(1959)⁷¹, *Spartacus* (1960), *Lawrence da Arábia* (1962)⁷², *Excalibur* (1981), mas também em longas mais contemporâneos como, *Gladiador* (2000), *Rei Arthur: A Lenda da Espada* (2017), *Robin Hood* (2010), dentre outros. A questão é estar implícita na obra a imagem da dignidade, hombridade, por vezes da autoridade: o herói que busca justiça.

Destarte, dentre todos esses exemplos da constelação do Salvador, a mitológica imagem de *Sólon* é a que será fundamental na construção da teledramaturgia d'*O Mecanismo*, uma vez que os pressupostos dessa mitologia estarão no livro de inspiração da obra, assunto aprofundado na próxima sessão.

3.3 A MITOLOGIA DE SÓLON E O MECANISMO

No segundo capítulo da inspiração dos criadores d'*O Mecanismo*, analisou-se a importância do livro *Lava Jato*, de Vladimir Netto (2016), como apoio à construção dessa teledramaturgia. Como já comentado, esse livro tem por base a personagem factual do juiz Sergio Moro. Tal magistrado é representado na série pela ficcional personagem Paulo Rigo, um papel fundamental d'*O Mecanismo*, contudo sob um olhar apenas dramático possui uma função secundária na obra, mas mitologicamente ele é de suma importância. Dito de outro modo, no livro de inspiração Moro tem o papel principal na obra, já na teledramaturgia d'*O Mecanismo* não é a figura do juiz a conduzir a trama, só que ele não se trata de apenas de um real personagem, mas sua representação mitológica na série é fundamental.

Figura 15 - Correlato do Personagem dr. Paulo Rigo

Juiz Sergio Moro



Juiz Paulo Rigo (ator Otto Jr.)



Fonte: O GLOBO⁷³; O MECANISMO, 2018.

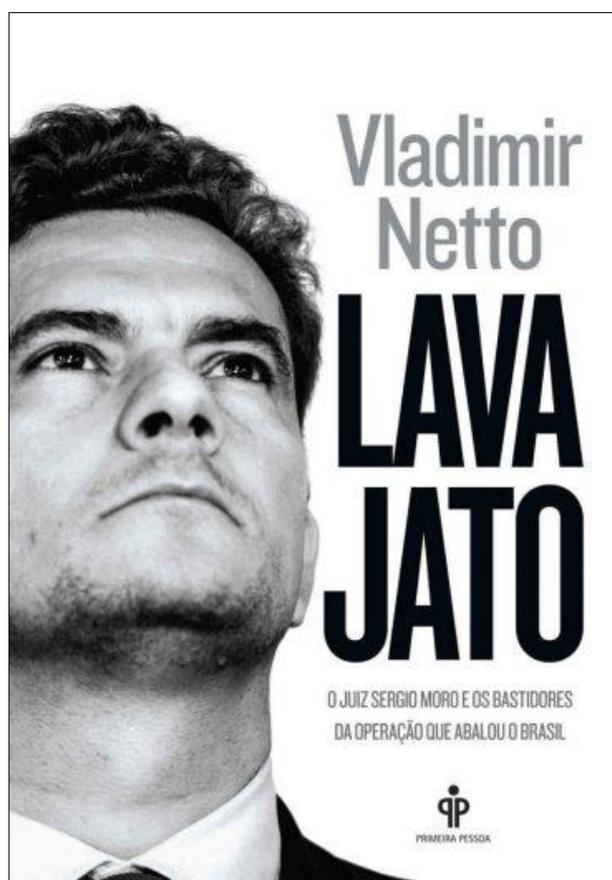
⁷¹ Baseada na obra *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, de Lew Wallace.

⁷² Baseado no romance *Os Sete Pilares da Sabedoria*, de T. E. Lawrence.

⁷³ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/brasil/moro-vai-trabalhar-em-consultoria-que-presta-servicos-para-odebrecht-24773124>>, acessado em 09/12/2020.

Assim, mesmo que não seja o protagonista d'*O Mecanismo*, é possível identificar à luz das mitologias políticas que aquilo que o juiz representa é o que influencia a criação da série. Isso porque, uma vez que os roteiristas se baseiam nesse livro, eles também partem da concepção de Lava Jato do jornalista Vladimir Netto que amplifica e eleva uma gama de signos e significados de justiça da Lava Jato, plasmados na figura desta personagem advinda do espetáculo político, como podemos notar já na capa do referido livro:

Figura 16 - Capa do Livro de Vladimir Netto



Fonte: NETTO, 2016.

Percebe-se que esta capa está ilustrando a imagem de Sérgio Moro em metade da moldura dialogando com o título em caixa alta “LAVA JATO” à direita, como se uma coisa se refletisse à outra, ou seja, imagetivamente a Lava Jato é Sérgio Moro e vice-versa. Além do mais, é possível inferir que o jornalista autor do livro defende Sérgio Moro como o mitológico indivíduo de honra, quando ao longo do livro, por exemplo,

diz que “são os hábitos simples e os pequenos detalhes do cotidiano que ajudam a revelar um pouco mais sobre o juiz que conduz com *maestria* os processos da Lava Jato” (grifo nosso, NETTO, 2016, p. 45). Ou então na passagem que apresenta as intimidades de sua família que nada se correlacionam à Lava Jato:

Os Moro aprenderam a lidar com naturalidade com os momentos de estresse, sempre tentando manter a rotina de uma família comum. Sergio e Rosângela costumavam se alternar para levar os filhos ao colégio, com o encarregado da tarefa tendo que acordar uma hora mais cedo (NETTO, 2016, p. 47).

Girardet (1987) lembra que dentro da cosmologia mitológica política do Salvador há clara relação com os heróis de nosso imaginário. No caso desse juiz, há operando a mitológica figura de *Sólon*, imagem do homem fiel aos princípios e às instituições que fundam o governo, a ordem social, cuja principal ilustração que Girardet traz dessa é “uniformizada em um mesmo tipo de representação: a cabeça erguida e grave, a fronte serena, o olhar seguro, as mãos pousadas sobre os textos que garantem a perenidade de sua glória, suas imagens entulham todas as encruzilhadas de nossa história” (GIRARDET, 1987, p. 78). Note-se como essa passagem remete diretamente à capa do livro acima de Vladimir Netto, inspiração da série. Essa ilustração baseia-se no estadista grego considerado um dos sete sábios⁷⁴ da Grécia Antiga, de família antecedente de Platão, que fez diversas reformas morais naquela sociedade, dentre elas a criação da Eclésia, assembleia popular de participação dos homens livres. A ele também são atribuídas diversas máximas, como “Evita a mentira, confessando a verdade” ou “Procura ser honesto, porque a honestidade é melhor do que uma palavra honrada” ou mesmo “Se exigis a honestidade dos outros, começa por ser honesto”. Essa figura mitológica remete ao “Homem de Honra” que segue as normas sociais e os regulamentos, julgando com imparcialidade e apenas aquilo que esteja na letra da lei.

Desse modo, tem-se como base estrutural do roteiro d’*O Mecanismo* essa imagem mitológica de imparcialidade da Lava Jato, sob a luz de Sólon que revela e ilumina as obscuras teias ocultas nas mais profundas câmaras da corrupção brasileira, a partir da letra da lei. E tal qual uma jornada do herói, esse livro convida o leitor ao chamado à aventura para entender a corajosa luta épica e maniqueísta da Lava Jato.

⁷⁴ Dentre eles estão: Tales de Mileto, Pítaco de Mitilene, Bias de Priene, Sólon de Atenas, Cleóbulo de Lindos, Periandro de Corinto e Quílon de Lacedemonia. A esses pensadores são atribuídos diversos pensamentos e preceitos, muitos desses ditos escritos no templo de Apolo em Delfos (GHIRALDELLI, 1988).

É possível se constatar isso implícito já no prefácio de Fernando Gabeira, colega do jornalista que escreveu o livro:

O autor conta em detalhes a gênese da Operação Lava Jato e seus principais desdobramentos [...]. E, passo a passo, vai desnudando a engrenagem apodrecida que ligava as empreiteiras aos partidos no poder (GABEIRA *apud* NETTO, 2016, p. 7).

Essa ilustração de “engrenagem apodrecida” está também diretamente correlacionada à constelação da Conspiração, pois é na imagem do desvendar mais profundo destes mecanismos que se compreende como o sistema corrupto brasileiro opera. Girardet (1987) aponta que as imagens correlacionadas a essa constelação mitológica estão ligadas a conotações do pútrido, desgastado, corrosivo. Além disso, nessa pequena passagem também notamos novamente a constelação do Salvador e seu oposto, pois essa é a entidade honrada chamada Lava Jato, que vai desnudando a engrenagem da corrupção e trará luz às trevas, revelando todo o mecanismo desse complô.

O interessante é notar que além da transposição da imagem do juiz Sergio Moro há atuando na inspiração inicial d’*O Mecanismo* a mitologia do Salvador esculpida pela imagem do que foi a Lava Jato, plasmada no mito de *Sólon* dessa operação oriunda do espetáculo político. Ou seja, é possível identificar a premissa do que representa esse juiz na base estrutural da série, contudo não é apenas essa imagem que define a série, mas aquilo que o magistrado significa: o mito de *Sólon* modelada à imagem da persona, entidade chamada Lava Jato, cuja função é revelar o complô dos imorais e corruptos que mantêm o mecanismo pútrido da política brasileira. Dito de outro modo, a mitológica imagem de uma organização, grupo, uma instituição salvadora e capaz de enfrentar a pútrida máquina estatal é a base da composição teledramatúrgica da série, algo além da mera representação do juiz Sergio Moro. Esse tema será melhor desenvolvido no próximo capítulo desta tese ao se analisar suas engrenagens teledramatúrgicas.

4 ENGRENAGENS DA TELEDRAMATURGIA D'O MECANISMO

Neste capítulo será analisada a série *O Mecanismo* à luz dos conceitos até agora trabalhados. O objetivo é focar neste objeto, a fim de examinar pontos não evidentes desta série televisiva, trazendo à superfície relações do espetáculo político e das mitologias políticas que se inter cruzam à teledramaturgia. Para alcançar este fim, este tópico segue basicamente três etapas: primeiramente, é feita uma análise do arco principal objetivando identificar as premissas da teledramaturgia e uma apresentação das motivações do seu personagem principal; num segundo momento, são investigadas as ocorrências de mitos políticos em relação ao espetáculo político, focando-se nas ramificações do arco central; e por fim, é realizada a análise do clímax da primeira temporada, uma vez que é no clímax que se revela o processo de aprendizado de Ruffo, uma espécie de tese dos criadores da série, implícita dentro da própria trama, de como se desenvolveu a corrupção sistêmica da Lava Jato, demonstrando o entrelaçamento entre o espetáculo e a mitologia política nesta teledramaturgia.

É importante também frisar que se opta neste estudo por fazer um exame da dramaturgia finalizada, isso é, não está sendo utilizado aqui o texto do roteiro para verificação, mas a realização de uma análise da primeira temporada em sua versão final, dividindo os *plots* de cada linha dramática (APÊNDICE A). Se necessário são também apresentadas imagens ou transcrições de diálogos, a fim de focar características específicas da observação. Em analogia, seria como estudar uma música a partir da soma de seus componentes sonoros, sem ter a partitura em mãos, mas sim a própria sensação que as notas transmitem, destacando as notas, cadências, ritmos e alturas quando necessário.

No caso, é já durante os primeiros minutos d'*O Mecanismo* que se apresenta o principal núcleo de personagens, no prólogo que conta a corrupção que ocorreu dez anos antes da Lava Jato, o caso do Banco do Estado. Essa trama introdutória é também inspirada em fatos reais do factual escândalo que culminou na CPI do Banestado que ocorreu em 2003 no Paraná, cuja investigação real apurou o desvio de cerca de 3 bilhões de reais dos cofres desse Estado⁷⁵. No caso da ficção, esse será o pano de fundo para apresentar o protagonista Ruffo e o antagonista Ibrahim,

⁷⁵ Valor estimado à época segundo a Polícia Federal (FOLHA, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0902200320.htm>, 2003, acessado em 01/03/2019).

bem como a relação de obsessão de Ruffo, *leitmotiv*⁷⁶ da trama, e a complicada relação entre esses dois personagens.

4.1 RUFFO CONTRA O MECANISMO

Lombardi (2020) lembra que o primordial de qualquer teledramaturgia, principalmente as de longa duração, como séries e novelas, é de que os propósitos das personagens principais estejam claramente evidentes ao espectador já no piloto, isso é, já no primeiro episódio. Por isto, para iniciar a análise da série se opta por focar nos trechos iniciais, pois estes apresentam pistas que irão favorecer a interpretação da obra como um todo mais adiante. Além do que, essa pequena trama de abertura funciona muito bem como uma espécie de preliminar da desilusão de Ruffo, não apenas por não conseguir prender seu corrupto colega de infância (de não conseguir conter um pequeno edema social), mas também por seu fracasso em enfrentar o grande mecanismo da corrupção brasileira. Essa premissa se encontra já nos primeiros momentos d’*O Mecanismo*, quando, antes mesmo de qualquer imagem, há a *voz over* do personagem principal, recurso esse que remete “a voz da verdade” (SULEIMAN, 1993, p. 54), dizendo:

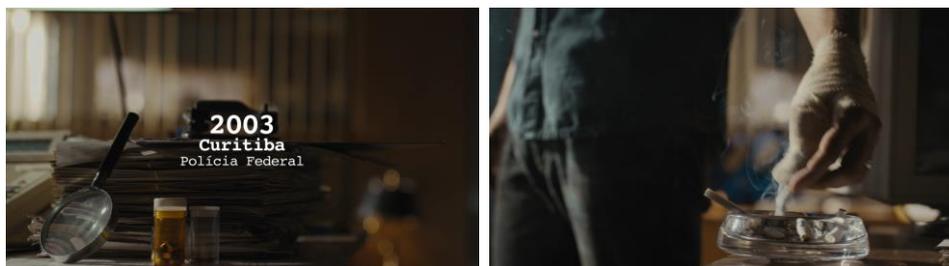
RUFFO: (*voz over*) No Brasil, as pessoas pensam que ser policial é trocar tiro com traficante...

Essa *voz over* é significativa para a construção dessa teledramaturgia, pois, tratando-se de uma narrativa de tese como *O Mecanismo*, a série busca dialogar já de partida com o espectador, numa conversa direta e confidente dos criadores com sua audiência. Elena Soárez (*apud* PARAIZO, 2015, p. 120), uma das criadoras d’*O Mecanismo*, argumenta que a *voz over* não é necessariamente boa ou ruim na criação dos seus roteiros, pois depende de como ela é utilizada, “porque é uma voz, não é matéria de cinema. Matéria de cinema é imagem [...]. E a *voz over* é exterior à matéria filmada”. Nesta passagem transparece a visão da autora na utilização deste dispositivo como um modo de acessar algo externo ao roteiro, algo que ganha potência dramática na obra baseada no espetáculo da Lava Jato.

⁷⁶ O termo *leitmotiv* é um conceito emprestado da teoria musical, cuja tradução direta do alemão seria “motivo condutor”. No caso de uma teledramaturgia é o conflito recorrente que impulsiona o enredo.

Seguindo na análise desses momentos iniciais, surge então na tela um ambiente burocrático: frascos de remédios, uma lupa desgastada, um revólver, um telefone.

Figura 17 - Cena Inicial d’O Mecanismo



Fonte: O Mecanismo, 1º episódio, 2018.

Sobre um bagunçado escritório, sobe na tela o *lettering*⁷⁷ “2003, Curitiba, Política Federal”⁷⁸. Este detalhe é mais um reforço para trazer à memória do espectador o arcabouço de imagens oriundas do espetáculo político da Lava Jato. A câmera então se move em *traveling*⁷⁹ mostrando a desorganizada escrivaninha, um cigarro sendo apagado por uma mão enfaixada, e a mesma voz *over* dizendo:

RUFFO: (voz over) Isso não é ser policial, isso é ser policial burro. O que fode nosso país não é a violência nas favelas. Não é 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.

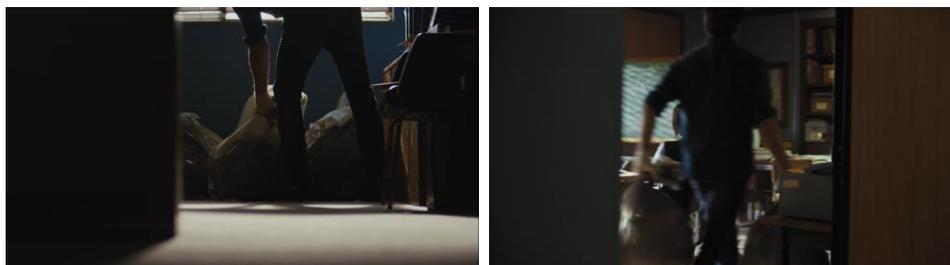
Esse segundo momento da voz *over* já traz implícita uma expectativa no dito “o que fode o nosso país é a causa de tudo isso”, pois a imagem causadora “disso”, da “violência nas favelas”, da “falta de educação”, do “sistema de saúde falido”, do “déficit público”, da “taxa de juro” é claramente a corrupção, foco das ações da factual Lava Jato. Agora na tela, ainda há apenas as pernas e as costas da personagem, que pega dois sacos de lixo contendo papéis picotados e leva até outra sala onde estão três outras pessoas que a aguardam e a olham desconfiadas.

⁷⁷ Texto que rotula uma cena, geralmente usado para identificar local ou pessoa que aparece na imagem.

⁷⁸ É interessante que neste primeiro momento se leia no *lettering* “Federal”, em vez de “Federativa” como aparece estampada nas roupas, carros, vidros, entre outros objetos em diversas cenas ao longo da série quando se trata desta corporação ficcional, o que aparentemente parece ser apenas um erro na pós-produção.

⁷⁹ Movimento físico da câmera que se desloca lateralmente no espaço da cena.

Figura 18 - Sequência Inicial d'O Mecanismo



Fonte: 1º episódio, O Mecanismo, 2018.

A voz *over* de Ruffo segue:

RUFFO: (*voz over*) 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...

Destaca-se neste trecho o dito “nunca me chamaram de ‘herói’”, demonstrando que a personagem principal se apresenta logo de início tal qual com a imagem mitológica do Salvador (GIRARDET, 1987), no que concerne à figura do sujeito simples que está lutando para o bem comum, contudo não tem o reconhecimento de seu trabalho no fio dos acontecimentos históricos. A personagem então gira um quadro negro todo rabiscado revelando papéis picotados e colados, a câmera mostra em primeiro plano Ruffo que inicia sua apresentação:

Figura 19 - Cena: Apresentação de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

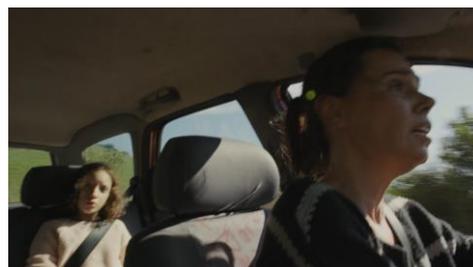
RUFFO: É um câncer. Sabe, câncer? Se a gente não matar isso agora na raiz, essa porra vai espalhar. Dez “bi” de dólar... Dez bilhões de dólares no Banco do Estado, dezenove contas e eu já montei quatro. (...)

Logo, neste momento inicial, a dramaturgia cria toda uma sequência para que a conclusão do narrador Ruffo seja com a fala “é a corrupção”, mas a narrativa quebra tal expectativa com a resposta “é um câncer”. Aliás, o dito “corrupção” não é utilizado em nenhum momento neste início, mas já há todo um universo criado pela teledramaturgia deste elemento, seja pelo texto em si, pelo ambiente burocrático, pelo tom de voz da narração e principalmente pelas referências à factual Lava Jato. Dito de outro modo, o espectador cria ao longo desta introdução a imagem mitológica da corrupção em sua mente, só que a resposta da personagem é outra. Ainda assim, as imagens do câncer e da corrupção são semelhantes em seus conteúdos, pois ambas são disfunções que se espalham, autodestroem-se, aniquilam o sistema que ocupam. Destaca-se esta metáfora nesta tese, pois ela será diversas vezes utilizada ao longo da obra, reverberando a mitologia política do Conspirador (GIRARDET, 1987) tal qual a doença que se espalha, a do tumor social maligno, a da corrupção endêmica, “É um câncer. Sabe, câncer?”.

Seguindo na análise da cena, Ruffo então apresenta indícios de crime da antagonista da série, Ibrahim, e se nota o pouco caso das outras personagens presentes, os procuradores Cláudio e Dimas. Apenas a delegada, a segunda protagonista da série, Verena, mostra interesse na exposição de Ruffo.

Há também uma segunda sequência ocorrendo em paralelo a essa cena inicial, a de uma ameaçadora perseguição à mulher de Ruffo em meio às estradas rurais do interior do Paraná que acaba com o carro saindo da estrada.

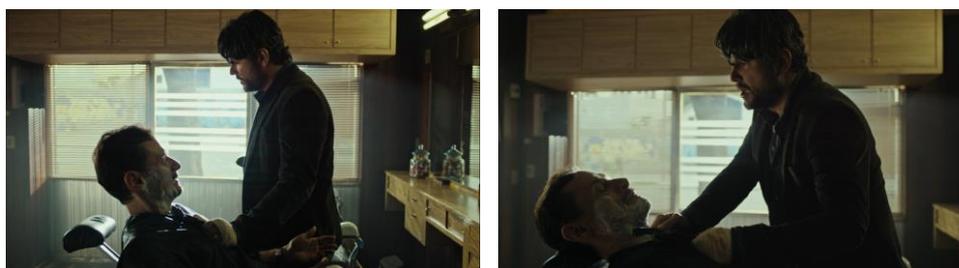
Figura 20 - Sequência: Perseguição da Esposa de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Assim, esses primeiros minutos já apresentam o *leitmotiv* da trama, o jogo de gato e rato entre Ruffo e Ibrahim, cuja potência dramática está não apenas na perseguição, mas na verdadeira obsessão de Ruffo em prender seu antigo colega de infância. Embora em toda a série não se apresentem os motivos exatos dessa obsessão, sabe-se desde esse prólogo que Ibrahim já foi íntimo da família de Ruffo e que, apesar de sua compulsão por Ibrahim, Ruffo é incapaz de cometer qualquer ato homicida, principalmente pelo seu próprio senso de justiça. A complexidade desta personagem está justamente neste fato, pois ao longo da série ele intimida, chantageia, coage, ou seja, age de modo imoral buscando cumprir seus objetivos de perseguição a Ibrahim. Essas características ficam claras já no diálogo subsequente a essa primeira sequência, quando Ruffo ameaça o doleiro Ibrahim numa barbearia. Na cena, Ibrahim está fazendo a barba quando Ruffo chega, pega uma navalha e coloca no pescoço de Ibrahim, sob o seguinte diálogo:

Figura 21 - Cena: Ruffo Ameaça Ibrahim na Barbearia



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

RUFFO: Não chega perto da minha família.

IBRAHIM: Não sei do que você está falando.

RUFFO: Não chega perto da minha filha.

(...)

IBRAHIM: Você sabe que eu não faria nada contra a Regina, tenho um carinho especial por ela.

RUFFO: Eu te mato!

IBRAHIM: Você está entrando numa daquelas fases negras de novo, né Ruffo? Tudo bem. Se você puder tirar essa navalha da minha garganta. (Ruffo joga a navalha no chão e sai).

Consequentemente, há na personagem Ruffo características de um anti-herói, pois ao mesmo tempo que está procurando evidências de um esquema de corrupção ele também é capaz de ameaçar de morte seu amigo de infância com uma navalha em seu pescoço. Além disso, a provocação de Ibrahim de que Ruffo está “entrando numa daquelas fases negras” deixa claro que não foi a primeira vez que a protagonista agiu de modo semelhante e ao mesmo tempo demonstra uma satisfação do antagonista em provocar confusão na vida de Ruffo. Este é o contrato narrativo da trama, é arranjo básico da intriga entre a protagonista e a antagonista que inicia a jornada destas duas personagens (LEAL, 2020). Acontece que Ibrahim mitologicamente também irá representar uma das primeiras engrenagens da grande estrutura da corrupção endêmica, ou seja, em analogia, Ibrahim é apenas o dedo de um gigante, uma enorme máquina enferrujada da qual ele é apenas uma mera engrenagem.

Após a apresentação deste conflito inicial na barbearia, há a complicação deste prólogo até chegar ao clímax do suicídio de Ruffo, que pode ser assim resumido: Ruffo primeiramente é obrigado a tirar “férias compulsórias” após se encontrar sorrateiramente com o juiz Rigo fora do expediente e ser processado por Ibrahim. Então ele, com ajuda de sua amiga delegada Verena, inicia uma investigação por conta própria, em sua casa, a partir de papéis picotados do lixo do advogado de Ibrahim, encontrando evidências de uma transferência de trinta e nove milhões e seiscentos mil reais, o que o leva a interrogar um gerente do Banco do Estado.

Figura 22 - Sequência: Prólogo Banco do Estado



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Esse gerente, por sua vez, apresenta-lhe provas do envolvimento de Ibrahim a partir de um laranja em uma gravação das câmeras do banco, entregando-lhe uma

cópia das imagens de Ibrahim contando todos os trinta e nove milhões e seiscentos mil reais. Ruffo então leva tal prova à delegada Verena que, por sua vez, prende Ibrahim em seu escritório.

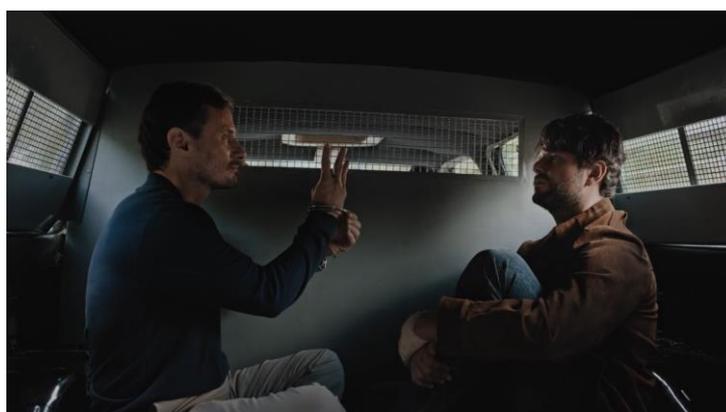
Figura 23 - Sequência: Prólogo d' *O Mecanismo*



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

No momento da prisão, Ruffo está aguardando Ibrahim dentro do camburão para conversar com seu antigo amigo de infância, provocando-o. Ibrahim faz pouco caso de Ruffo dizendo a ele “fico no máximo três dias”, por ser o doleiro de importantes políticos.

Figura 24 - Cena: Prisão de Ibrahim

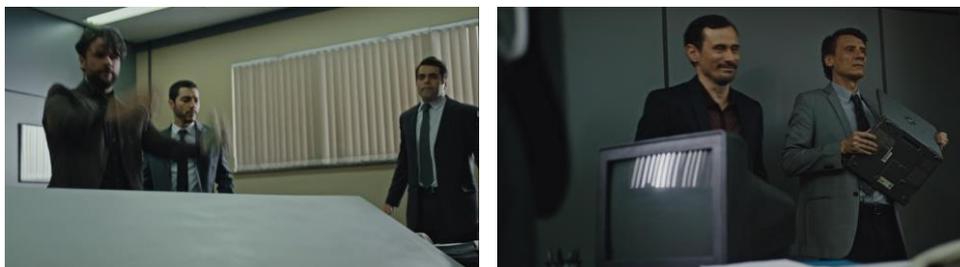


Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Depois de breve cena de comemoração pela prisão do doleiro, há uma outra em que Ruffo é menosprezado pelos membros do Ministério Público que realizam um acordo de delação premiada com o doleiro, completamente a contragosto do delegado. Após todas essas diversas situações, Ruffo surta na audiência de

homologação do acordo de delação premiada, quebrando o computador e virando a mesa do juiz Rigo.

Figura 25 - Cena: Primeiro Acordo Premiado de Ibrahim em 2003



Fonte: O Mecanismo, 1º episódio, 2018.

Desse modo, na complicação deste prólogo, Ibrahim é vitorioso, pois sai impune graças ao seu acordo de delação premiada e Ruffo é então afastado da Polícia Federativa. Neste momento, é interessante a pontuação que a dramaturgia faz, pois há a mudança da voz *over* de Ruffo para a voz *over* da delegada Verena, como se a fábula da personagem Ruffo tivesse chegado ao fim e o protagonismo da série mudasse para a personagem Verena. Ela então passa a ser a narradora e também confidente do público, como fica claro na transcrição abaixo, quando Verena vai à casa do agora exonerado Ruffo:

VERENA: (*voz over*) - O Ruffo era meu mentor. Eu não podia deixar ele sozinho na parada, mas era difícil. Eu estava sempre pisando em ovos, medindo as palavras.

[...]

RUFFO: Deixa eu adivinhar: a justiça liberou a delação do Ibrahim e ele não entregou ninguém importante, nenhum político. Aí ele ligou para o Ministro da Justiça, que ligou pro desembargador, que ligou pro Papa... e ele continua solto.

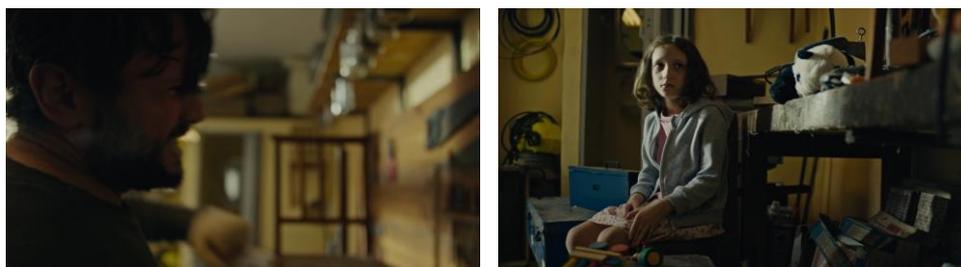
[...]

VERENA: Não vai fazer merda, tá? (*Sai*)

VERENA: (*voz over*) - A qualquer momento ele podia fazer uma loucura. Contra os outros ou contra ele mesmo.

(Ruffo esmurra a parede com sua mão enfaixada em frente à sua filha autista)

Figura 26 - Cena: Ruffo Esmurrando a Parede na Frente de sua filha Beta



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Esse dito “a qualquer momento ele podia fazer uma loucura” se soma a outro detalhe que revela o agravamento da psicopatia da personagem: a sua mão enfaixada. Desde a primeira cena, Ruffo encontra-se com uma atadura branca em sua mão, mas sem revelar ao espectador a função que esse elemento significa na dramaturgia. Quando se chega a essa cena fica claro que o machucado é causado por ele mesmo descontando sua raiva esmurrando a parede, numa clara demonstração de instabilidade emocional ao agredir-se a si próprio. Aqui se revela mais uma vez a complexidade desta personagem que tem ódio de Ibrahim, mas não consegue fazer justiça contra seu antigo amigo de infância, nem mesmo com suas próprias mãos. Contudo, ele é capaz de machucar a si mesmo, chegando a ignorar a presença de sua filha.

Após essa cena a série tem um salto temporal de dez anos à frente, contudo, há a retomada deste prólogo em *flashback* no início do segundo episódio. Uma pequena sequência de seis minutos que evidencia o sentimento de Ruffo após sua exoneração, numa decadente solicitação de aposentadoria, um auxílio do mesmo governo que ele considera corrupto e que o coloca numa situação humilhante frente a Ibrahim. Assim, essa primeira parte chega ao ápice quando Ruffo atira em si mesmo, encerrando o prólogo Banco do Estado.

Figura 27 - Sequência: Suicídio de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Contudo, no quarto episódio é revelado que Ruffo falhou na tentativa de suicídio, mas mesmo assim há a sensação nos primeiros episódios da série que Ruffo realmente se matou, que esta linha dramática se encerrou e que a missão de prisão de Ibrahim passou a Verena. Deste modo o prólogo, além de apresentar os personagens e conflitos, também atua no campo da mitologia política, pois o suicídio deste “desconhecido herói” é também a representação de que a luta contra a corrupção é uma tarefa impossível de ser ganha. Afinal, o ato da tentativa de suicídio é algo expressivo, é o extirpar da vida, da razão de se viver, representa o desistir.

Por isso, a trama da dramaturgia segue dez anos após esses eventos, demonstrando que a primeira batalha foi perdida e a corrupção endêmica se espalhou. Daí o salto geográfico da série para cenas em outro local além de Curitiba, revelando a corrupção também em Brasília, onde Ibrahim está atuando na campanha presidencial da candidata Janete, apoiada pelo ex-presidente Higino, do Partido Operário, como visível nos *frames* abaixo:

Figura 28 - Sequência: Dez Anos Depois

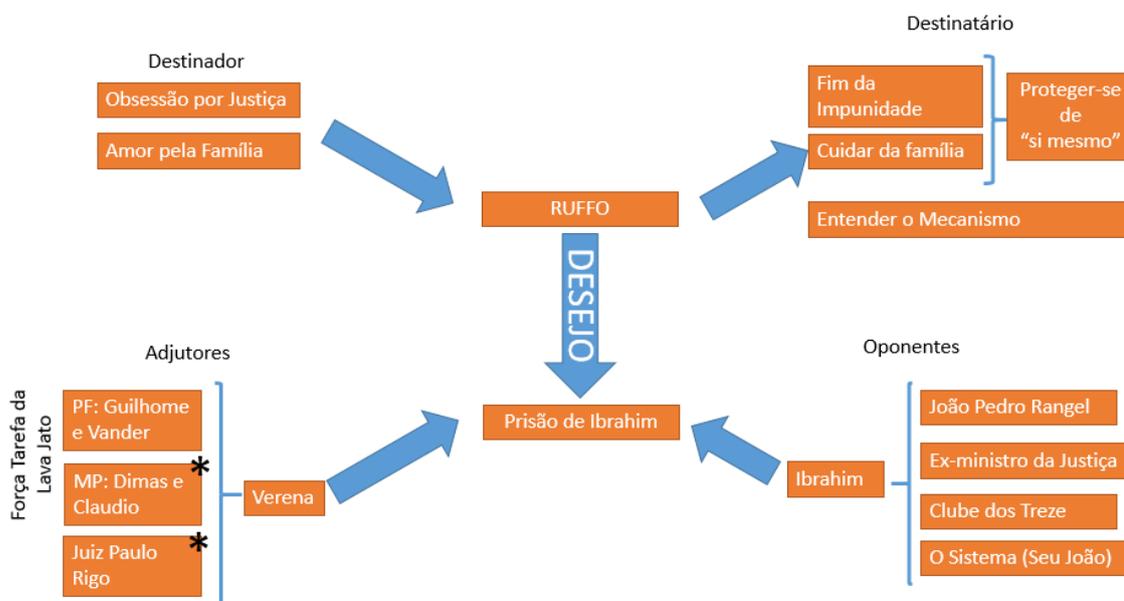


Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Em suma, o prólogo demonstra que até 2013 o sistema de corrupção estava triunfando, o que levou o protagonista à tentativa de acabar com a própria vida. Só que a função de Ruffo na dramaturgia não está em conduzir a Lava Jato (essa função será a de Verena em outros arcos dramáticos), mas sim em prender e entender o que

Ibrahim representa: a corrupção sistêmica brasileira. Deste modo, há a construção de uma dinâmica deste personagem que pode ser resumida conforme o arranjo abaixo, esquema esse que se manterá durante toda a obra:

Figura 29 - Dinâmica Personagem Ruffo



Fonte: Próprio autor.

O quadro acima é um diagrama do chamado modelo actancial proposto por Greimas (*apud* RYNGAERT, 1995, p. 69) que apura o jogo de forças que traduz a dinâmica de uma personagem num drama. Ele parte de um eixo principal: o desejo protagonista para com a antagonista e na sequência identifica as forças opostas, os adjuutores que ajudam o protagonista em seu objetivo e os oponentes, que tentam impedi-lo. Já o destinador é aquilo que faz a protagonista agir, e o destinatário a que ele atribui a sua busca, ou seja, “por causa de quem ou do que o sujeito age” e “para quem ou para o que o sujeito age”.

No caso da personagem Ruffo, sua primeira motivação está no desejo impulsivo de prender Ibrahim, motivo esse causado por sua obsessiva necessidade de justiça, mas há também implícito que Ibrahim é próximo de seus parentes e por isso Ruffo também age para proteger sua família. Afinal, essa sua busca obsessiva pelo fim da impunidade entrará em conflito direto com esse *cuidar de sua família*,

principalmente em relação a sua filha Beta. Neste conflito interno é que é possível notar uma espécie de válvula de escape na ideia fixa de Ruffo: entender o mecanismo.

O desejo pela prisão de Ibrahim e a instabilidade emocional da personagem principal são inspirados em alguns eventos desconhecidos da factual Lava Jato a respeito de um investigador, um mitológico herói desconhecido dessa operação, personagem factual que inspirou a criação de Ruffo, questão analisada na sessão seguinte.

4.1.1 O Herói Anônimo da Lava Jato

Tal qual a série, houve nos primórdios das investigações que culminaram na Lava Jato um delegado chamado Gerson Machado que estava no encalço do doleiro Alberto Youssef envolvido nos esquemas de corrupção décadas antes, contudo, esse delegado foi uma personagem desconhecida do espetáculo político promovido até então. Ambos personagens factuais foram ficcionalizados pela série conforme quadro abaixo:

Figura 30 - Correlato do Personagem Ruffo e Ibrahim



Fonte: PODER 360⁸⁰; BAND⁸¹; O MECANISMO, 2018.

⁸⁰ Disponível em <<https://www.poder360.com.br/midia/o-inicio-e-o-agora-as-referencias-politicas-de-o-mecanismo/>>, acesso em 12/12/2020.

⁸¹ Disponível em <<https://noticias.band.uol.com.br/politica/noticias/100000768171/youssef-nega-ter-repassado-dinheiro-ao-ex-ministro-palocci.html>>, acessado em 09/12/2020.

Começando pela antagonista, Alberto Youssef foi um dos principais envolvidos no escândalo do Banestado em 2003 e ficou realmente livre após delação premiada, conforme ficcionalizado no prólogo Banco do Estado d'O *Mecanismo*. O caso Banestado foi destaque na mídia do período e foi também alvo de uma Comissão Parlamentar de Inquérito e culminou num relatório explicitando como o sistema financeiro enviou bilhões de reais ao exterior. Houve diversos processos que culminaram desta comissão, contudo muitos dos resultados judiciais foram criticadas pela opinião pública do período, como apresenta o jornalista Wilson Gasino (2006) em seu livro:

[...] a CPI chegou a termo e denunciou todos aqueles cujos nomes foram apontados pela investigação. Porém, os resultados esbarraram um certo desdém de setores da sociedade que se beneficiaram da corrupção no Banestado, na timidez servil de uma parcela da imprensa paranaense, e também nas pesadas engrenagens burocráticas da Justiça, cuja agilidade nem sempre consegue acompanhar a necessidade da população (GASINO, 2006, p. 165)

Mesmo assim, dos diversos denunciados do período, Youssef foi um dos primeiros condenados pela justiça, por isso era já conhecido tanto pela mídia, pelo juiz Sergio Moro e pela Polícia Federal, como podemos verificar na passagem do livro do jornalista Vladimir Netto (2018, p. 31):

Youssef ainda não tinha se tornado famoso no Brasil inteiro, mas já era influente e poderoso no Paraná. Moro o conhecia há muito tempo. Já havia mandado prender o doleiro em 2003, no caso Banestado. Ele era um dos operadores do esquema bilionário de evasão de divisas e, depois de alguns meses na prisão, fez um dos primeiros acordos de delação (ou colaboração) premiada da história do Brasil – homologado justamente pelo juiz Sergio Moro –, em que entregou uma série de doleiros e prometeu se afastar do mundo do crime. Era mentira. Para Sergio Moro, foi uma decepção saber que Alberto Youssef voltara a infringir a lei. [...] Agora Moro iria julgá-lo mais uma vez [no caso da Lava Jato]. Naqueles dez anos, Youssef tinha ficado mais forte do que nunca (NETTO, 2018, p. 31),

Deste modo, temos na série a protagonista Ruffo contra a antagonista Ibrahim, sendo julgado por Rigo, história baseada no desconhecido Gerson Machado e no já popular doleiro Alberto Youssef, que realmente já havia sido julgado pelo juiz Sérgio Moro.

Contudo, em relação à protagonista Ruffo, ele não é meramente a reprodução de seu correlato factual. Primeiramente ele terá traços de um anti-herói, pois age compulsivamente a partir de atos moralmente questionáveis para alcançar seu objetivo: fazer justiça a Ibrahim. Para isso irá manipular Guilherme, agir “por trás” de

Verena, chantagear Silvério, revelar o adultério de Ibrahim etc. Deste modo, há uma maior liberdade criativa com relação a Ruffo, isso porque dentre as outras personagens da série que possuem seu correlato no imaginário do espetáculo político, Gerson Machado é uma figura desconhecida da operação Lava Jato, permitindo aos autores da série uma maior possibilidade de adaptação. Na pesquisa base feita nesta tese em vários jornais e portais de notícia, o nome de Gerson Machado somente apareceu quando correlacionado à dramaturgia d’*O Mecanismo*, ou seja, surge nos noticiários após a produção da série. Isso faz com que no jogo entre o imaginário e os fatos, os criadores da dramaturgia tenham uma maior permissividade em relação à composição deste protagonista, afinal sua correlata personagem é uma figura praticamente anônima do universo lavajatista.

Com relação ao histórico do factual ex-delegado, pode-se afirmar que se assemelha ao da série, mas se altera em alguns pontos. Gerson realmente era investigador no caso Banestado, porém ele continuou atuante como delegado em Londrina no Paraná, anos após o fim dessas investigações, suspeitando que Youssef estivesse mentido em suas delações. Foi apenas em 2008 que ele montou o primeiro inquérito que descobriu o rastro inicial dos esquemas de corrupção da Lava Jato, no qual o Posto da Torre, em Brasília, era usado por Youssef para lavagem de dinheiro. Segundo reportagem ao jornalista Valmar Huspel Filho, do Estadão, esse ex-delegado:

[...] deu um longo depoimento à equipe do cineasta José Padilha, que grava uma série documental⁸² sobre a Lava Jato para a Netflix. “Era para ter sido apenas um depoimento, mas depois que contei a história eles resolveram fazer um capítulo inteiro sobre isso”, disse. A passagem de Gerson Machado pela Polícia Federal se confunde com as investigações em torno das atividades ilícitas de Youssef. Ele entrou na PF em 2002 levando consigo uma experiência de 16 anos como analista da Receita Federal. Logo foi designado para trabalhar em inquéritos sobre lavagem de dinheiro e evasão de divisas. (HUSPEL FILHO, 2018)

Essa mesma reportagem revela um dado que será utilizado pelos criadores da série como o principal mote da teledramaturgia: a obsessão da personagem Ruffo por Ibrahim. Tal obsessão, *leitmov* do *plot* principal da série, inspira-se no fato de Gerson se aposentar aos 49 anos, em 2013, após passar por uma depressão, isso é, apenas um ano antes do início da Lava Jato, além de Youssef e Gerson terem nascido na

⁸² A classificação de “série documental” não se enquadra no produto final de José Padilha aqui analisado.

mesma cidade de Londrina, favorecendo a ficção de que eles eram amigos de infância. De fato, houve influência de Youssef na depressão de Gerson, mas, segundo a entrevista, foi devido à falsa acusação de perseguição acatada pelo juiz Moro e o Ministério Público à época:

Enquanto Gerson prosseguia na investigação contra Youssef, o doleiro o acusava de perseguição. [Segundo ele:] “Eu dizia haver indícios fortes que Youssef estava mentindo e ele negava, falava para o Ministério Público e para o doutor Sergio Moro que eu estava perseguindo ele. Eu falava que não era perseguidor, mas que era persecutor. Policial não faz perseguição, faz persecução. Fiquei indignado porque fui acusado de arbitrariedades”.

As acusações de Youssef, segundo ele, o fizeram deixar o emprego. Gerson disse que foi afastado das investigações, afundou na depressão e acabou sendo aposentado aos 49 anos. “Quando penso nisso fico indignado. Mas que bom que os colegas de Curitiba são muito bons e comprovaram que eu estava no caminho certo”, disse ele, ressaltando que admira o trabalho de Moro. “Fui aposentado em 2013 e em 2014 veio a operação, né? Foi um alento” (HUSPEL FILHO, 2018).

Apesar de algumas semelhanças, os fatos que fizeram Gerson se aposentar são diferentes daqueles apresentados na teledramaturgia. N’ *O Mecanismo*, em 2003, ainda no prólogo do primeiro episódio, Ruffo vira dramaticamente a mesa do juiz Rigo no momento da formalização do primeiro acordo de delação de Ibrahim, sendo assim exonerado por transtorno bipolar de humor, o que culmina numa tentativa de suicídio em 2003, dez anos antes do início da Lava Jato. Já no caso factual de Gerson, ele seguiu suas investigações até 2013, quando foi formalmente acusado por Youssef e o deputado Janene (PP) por perseguição e exonerado⁸³.

Também diferentemente da série, não houve qualquer interferência de Gerson Machado na Lava Jato de modo tão aprofundado, como é realizado por Ruffo ao longo dos episódios d’ *O Mecanismo*. Acontece que na dramaturgia d’ *O Mecanismo* a função do ex-delegado também é de mentor de Verena e, conseqüentemente, mentor de toda a operação. Aqui está uma das principais licenças poéticas da obra, na transmutação dessa personagem de apenas uma figura exonerada da Polícia Federal para um mestre, um verdadeiro guia a orientar a neófito Verena em sua jornada sobre os diversos dispositivos, engrenagens e estruturas da máquina que opera a degenerada política brasileira. A mitológica imagem do mestre a orientar seu discípulo, uma das

⁸³ Não foi encontrada nenhuma fonte jornalística ou semelhante que Gerson tenha atentado contra a própria vida. Única publicação que trata do assunto é no tópico do ex-policial no site Wikipédia, não podendo ser possível a confirmação desta informação. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gerson_Machado>, acessado em 01/02/2021.

bases que a alimentar a ação dramática da obra. Afinal, se o principal arco dramático d' *O Mecanismo* é a obsessão de Ruffo na prisão de Ibrahim, esta obsessão também irá ser o mote dos *subplots*, principalmente em relação à jornada de Verena no combate à corrupção brasileira, como veremos na próxima sessão.

4.2 A CORRUPÇÃO ENDÊMICA QUE SE ALASTRA

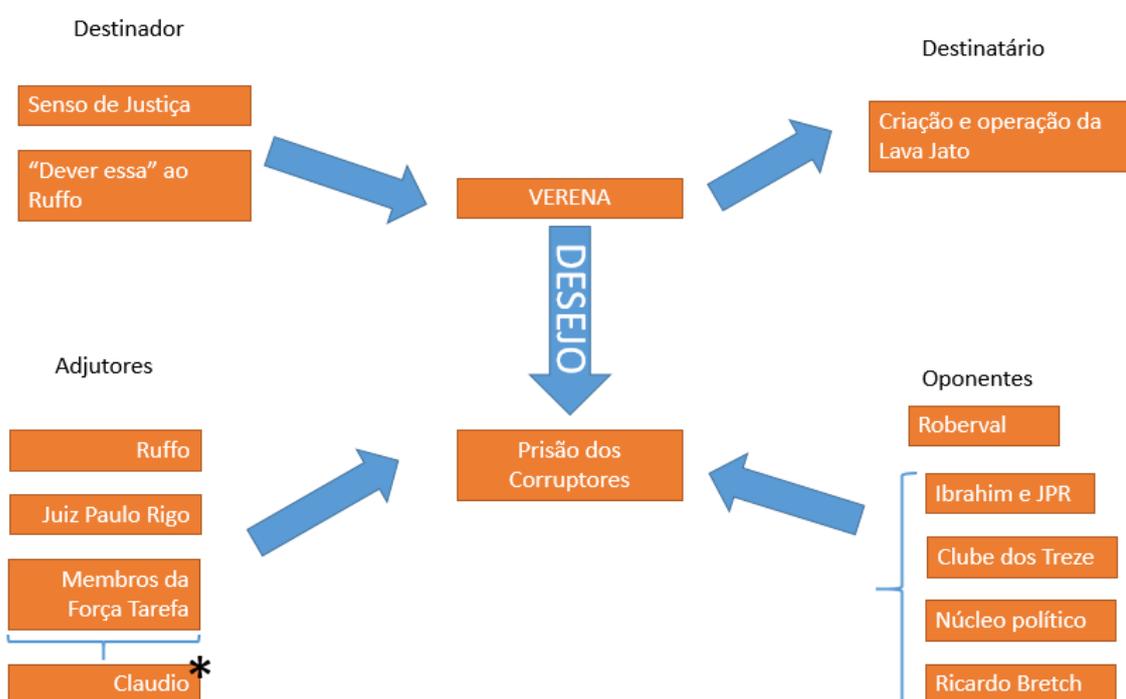
A obsessão de Ruffo pela prisão de Ibrahim se desenvolverá ao longo da série como a espinha dorsal do arco central e após dez anos ocorrer o caso do Banco do Estado, Ibrahim estará ainda mais embrenhado junto ao sistema de corrupção brasileira, agindo diretamente na campanha presidencial. Desse modo, dramaturgicamente a corrupção endêmica de Ibrahim se alastrou além das suas ações locais, encontrando-se agora nas altas esferas do poder brasileiro. Contudo, parar a corrupção desse doleiro não é mais possível com Ruffo que tentou suicídio no segundo episódio, por isso a tarefa de prisão desse desonesto antagonista é transferida à personagem Verena que toma a frente das primeiras investigações do que se tornaria a Lava Jato em Curitiba, principalmente porque esta delegada da Polícia Federativa entende que “deve essa” ao seu amigo e mentor Ruffo, nas palavras da personagem.

Verena, assim, compartilha dinamicamente do protagonismo da série, principalmente nos quatro primeiros episódios, só que não apenas na função dramática de perseguir esse doleiro, mas também seguir no encaixo daquilo que ele representa: a corrupção dita “endêmica”. Esse é um movimento interessante dessa teledramaturgia, pois se de um lado há a obsessão de Ruffo, do outro há a delegada Verena em criar e operar a Lava Jato, de modo que suas ações dramáticas irão simbolizar os feitos verídicos dessa operação. Por isso também será em torno dessa personagem que estará mais evidente a ficcionalização dos bastidores de atuação da força-tarefa desde seus primeiros feitos.

Deste modo, Verena ora é títere da obsessão de Ruffo, ora segue lutando contra o sistema corrupto. A principal motivação dessa delegada é herdada de Ruffo, não apenas na perseguição de Ibrahim, mas no enfrentamento dos diversos malfeitores da corrupção. Desse modo que é possível identificar nessa personagem traços da mitologia política do Salvador, uma vez que seus principais antagonistas são os desonestos políticos, empresários e doleiros, ou seja, os inimigos públicos, de modo

que ela se torna uma heroína que, tal qual argumenta Girardet (1987, p. 66), “capta em torno dela todos os fervores da esperança coletiva”, no caso, a esperança do que representa a Lava Jato. Podemos assim resumir a dinâmica dessa personagem a partir do seguinte arranjo actancial (GREIMAS, *apud* RYNGAERT, 1995)⁸⁴:

Figura 31 - Dinâmica Personagem Verena



Fonte: Próprio autor.

No esquema acima é possível entender que as motivações dramáticas de Verena são mais claras do que as de Ruffo, uma vez que seu desejo é o de prender os corruptos, mas ela age também para cumprir sua promessa que fez ao seu mentor, culminando assim na manutenção da Lava Jato. Dito de outro modo, sua primeira vontade é de sanar a dívida com Ruffo, pois quando ele foi exonerado da Polícia Federativa ela nada fez para impedir que o amigo fosse exonerado e tentasse suicídio, o que vai impulsionar seu desejo de fazer justiça, criando assim a Força Tarefa da

⁸⁴ Esquema baseado no modelo proposto por Greimas que apura o jogo de forças que traduz a dinâmica da dramaturgia. (*apud* RYNGAERT, 1995, p. 69)

Lava Jato. Por isso, o eixo principal das ações de Verena estará fortemente apoiado na motivação da prisão dos corruptos a partir da visão de seu “mestre” Ruffo.

Como obstáculo dessa sua vontade estará primeiramente o próprio superintendente da Polícia Federativa Roberval, que colocará diversos percalços burocráticos às prisões almeçadas por Verena, além do núcleo político que busca impedir o progresso da Lava Jato, bem como os personagens corruptos e imorais que Verena está investigando: Ibrahim, João Pedro Rangel, Clube dos Treze e Ricardo Brecht. Do outro lado, buscando auxílio na prisão destes malfeitores, Verena contará com auxílio dos membros da Força-tarefa (Guilherme, Vander, Cláudio e Dimas) e das ações e sentenças favoráveis do Juiz Paulo Rigo. Ruffo também a auxiliará, primeiramente de forma clandestina e velada, sem Verena saber, culminando num breve rompimento na relação de amizade dos dois. Depois, após Verena e Ruffo se reconciliarem, o ex-delegado será uma espécie de consultor externo da delegada, em quem ela irá se apoiar, inclusive emocionalmente. Por fim, há o procurador Cláudio, com quem Verena fará o par romântico da série, sob um relacionamento constantemente conturbado.

Esse é apenas um resumo das motivações e dinâmica da personagem Verena que irão balizar suas ações ao longo da primeira temporada, pois é após a apresentação do *plot* inicial, do caso do Banco do Estado, que ela irá dividir o protagonismo da série com Ruffo, gerando diversos outros arcos dramáticos dentro do arco central. Para poder melhor entender esta dinâmica há um breve resumo no quadro abaixo dos diversos *plots* agindo na série, nos quais é possível também já se observar relações com os mitos políticos da teledramaturgia:

Tabela 4 - Quadro Funcional dos *Plots* d’O Mecanismo

<p>DE CURITIBA À LAVA JATO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - O Ruffo passa a missão de prender Ibrahim a Verena, numa relação mitológica de mentor-aprendiz. - Verena assume temporariamente o protagonismo e a voz <i>over</i>. - Criação da Força Tarefa da Lava Jato, conjunto de personagens cuja imagem mitológica remete aos Salvadores <i>Celeritas</i>.
<p>O CERCO DA POLÍCIA FEDERATIVA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição inicial dos primeiros sinais do câncer, da mitológica imagem da corrupção endêmica, nos esquemas da Petrobrasil. - Verena persegue e prende o ex-diretor da Petrobrasil e Ibrahim.

<p>O SEGREDO DE GUILHOME</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Revelação que Ruffo foi malsucedido na tentativa de suicídio. - Ressuscitar mitológico de Ruffo. - Ruffo reassume a voz <i>over</i> da série. - Verena descobre que as ações de Guilherme têm por trás a participação de Ruffo.
<p>“FOI PRO SUPREMO!”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ruffo provoca o juiz Paulo Rigo a não abandonar a Lava Jato. - Juiz Paulo Rigo, mitológica imagem de <i>Sólon</i>, desmembra processos de investigação para seguir no julgamento das ações. - Como é algo sem precedentes, tal desmembramento é julgado pelo Superior Tribunal Federal e é aprovado.
<p>A DELAÇÃO PREMIADA CONTRA A OPERAÇÃO ABAFA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Embate entre a força-tarefa da Lava Jato com os empresários e os políticos que buscam paralisar a operação e as delações premiada. - Peleja para os corruptos fecharem acordo de delação premiadas. - Dr. Garcez Brito, imagem mitológica de um “mago jurídico”, costura acordo entre empresários e procuradoria para barrar as investigações da Lava Jato. - A Mitológica imagem da corrupção na manipulação da mídia. - Dr. Garcez Brito morre de causas naturais, arruinando a “Operação Abafa”.
<p>VERENA E CLÁUDIO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Par romântico: um relacionamento instável entre o procurador e a delegada da Força Tarefa da Lava Jato. - Verena se submete a uma cirurgia para retirada do útero, Cláudio é então ignorado pela delegada.
<p>OPERAÇÃO JUÍZO FINAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Prisão do clube dos 13, exceto de Ricardo Brecht. - Verena e Guilherme são afastados da operação. - Ruffo vai São Paulo seguir investigando a secretária de Ricardo Brecht. - Gancho entre 1ª e 2ª temporada.
<p>RUFFO, DO ESGOTO AO MECANISMO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ruffo foi malsucedido na tentativa de suicídio. - Regina descobre que a compulsão de seu marido por Ibrahim ainda está presente. - O esgoto que estoura na rua de Ruffo, imagem mitológica do câncer da corrupção endêmica que se espalha. - Clímax da 1ª temporada: Epifania de Ruffo comparando o micro esquema de corrupção da SANECUR com o macro esquema de corrupção da Petrobras.

Fonte: Próprio autor.

A fim de facilitar a compreensão desta divisão, há no apêndice a decupagem que inspirou a criação do quadro acima e é também um convite ao leitor que não teve a oportunidade de assistir a todos os capítulos da primeira temporada d’ *O Mecanismo*, podendo assim desfrutar de uma melhor leitura do desenvolvimento desta tese.

Na sequência segue investigação nos pormenores entre as correlações do espetáculo político e das mitologias políticas que operaram nessas ramificações do arco central n’ *O Mecanismo*.

4.2.1 A Promessa da Neófita Verena ao seu Mentor Ruffo

Notou-se ao longo da análise que é em torno da personagem Verena que os componentes do espetáculo político da factual Lava Jato estão transparecendo, apresentando os desdobramentos dessa operação no mundo ficcional, ou seja, é nela e nas personagens adjuntas a ela que se encarnará o heroísmo dessa operação, iniciando seu itinerário quando é chamada à aventura mítica de seguir os passos de seu mentor. Desse modo, os *plots* em que Verena é a protagonista personificam os primórdios das ações da factual Lava Jato. Nesta perspectiva ela é também a personagem que encarna em seu entorno a mitológica imagem da Salvadora que combate honradamente os mais poderosos do sistema corrupto e perverso. Nesse sentido, diferentemente da instabilidade emocional e do modo de agir de Ruffo, Verena possui traços e condutas morais, evitando os mesmos erros que o ex-delegado incorreu no prólogo Banco do Estado.

De início, é evidente a relação aprendiz e mentor entre esses dois protagonistas. Tome-se como exemplo quando Ruffo é exonerado, ainda no primeiro episódio, e Verena assume a voz *over* da série:

VERENA (*voz over*): O Ruffo era meu mentor. Eu não podia deixar ele sozinho na parada⁸⁵.

No segundo episódio ela reforça novamente essa relação logo após a tentativa de suicídio de Ruffo:

VERENA (*voz over*): O meu mentor se fudeu e o homem que eu amava não tava nem aí pra isso⁸⁶.

A exoneração de Ruffo e sua tentativa de suicídio são insólitos para Verena, mas ao mesmo tempo será o seu chamado à aventura, principalmente após descobrir que Ibrahim estava novamente lavando dinheiro, dez anos após Ruffo atentar contra a própria vida:

VERENA (*voz over*): Dez anos depois o destino me deu a chance de pegar o Ibrahim de vez. E Ruffo não estava mais aqui, eu não era o Ruffo, eu não queria ser, mas eu devia isso a ele⁸⁷.

⁸⁵ Fala colhida aos trinta minutos do primeiro episódio.

⁸⁶ Fala colhida nos momentos iniciais do segundo episódio.

⁸⁷ Fala colhida ao final do primeiro episódio.

Essa fala exatamente no final do primeiro episódio é de suma importância, pois, como confirma Lombardi (2020), o gancho do piloto é um ponto-chave de expectativa que fará a audiência seguir ou não uma série. Por isso, essa última fala de Verena, “o destino me deu a chance de pegar Ibrahim”, reforça que esse seu destino também é o de Ruffo, afinal “devia isso a ele”. Acontece que essa não é uma promessa feita apenas a Ruffo, mas também à audiência da série sobre o que esperar ao longo dos próximos episódios. Assim, o rumo da heroína está traçado com base neste juramento, é o início de sua jornada no atravessar do seu umbral, sob a decisão de encarar seu destino de fazer justiça.

Há operando junto a essa personagem a chamada jornada do herói, tal qual descreve Campbell (1997) em seu livro *O Herói de mil Faces*. Esse autor decodifica as mensagens que se ocultam por trás das mitológicas figuras heroicas, procurando demonstrar em sua obra que todos os heróis fazem uma jornada cíclica com a partida, uma iniciação e um retorno, que ele define assim: “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da forma representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 1998, p. 36). Verena irá assim apresentar sua partida à aventura sob a égide de Ruffo. Ela também personifica a imagem de guerreira ao longo da série, na imagem da jovem policial que busca preservar a lei e a ordem, uma destemida amazona a lutar pela nação. Percebe-se também a independência e o amadurecimento da heroína que assume seu próprio destino após ter passado pelo duro fogo do aprendizado da perda de seu mentor, sendo a delegada que inaugura e dirige a Força Tarefa da Lava Jato.

Um dos principais pontos da constelação mitológica do Salvador é justamente encarnar em um único indivíduo as ambições e os desejos da coletividade. Por isso, na imagem de uma virtuosa heroína, sua coragem inicial é que dará significado à operação, protagonizando os *plots* da prisão de Ibrahim e ao cerco ao empresário João Pedro Rangel (JPR). Tal bravura é inspirada na verídica Erika Marena, delegada factual que batizou a Lava Jato.

Figura 32 - Correlata da Personagem Delegada Verena Cardoni

Fonte: VEJA⁸⁸; O MECANISMO, 2018.

A factual Erika Marena estava investigando o deputado Janene (PP) em outra operação, quando, a partir de interceptações telefônicas do doleiro Carlos Habib Chater, chegou a outro doleiro chamado “primo”⁸⁹. Aí está o elo entre os eventos factuais e ficcionais, e da relação entre Verena e Ruffo, uma vez que o factual Gerson Machado antes de ser exonerado também investigava Youssef e o deputado Janene.

Inclusive, a inspiração do gancho comentado acima entre o primeiro e segundo episódio é muito semelhante ao mesmo evento estopim da factual Lava Jato: quando um recém-chegado policial escuta a pequena informação, durante as horas de grampo, de que o doleiro chamado de “primo” na verdade era “Beto” e esse será o elo para retomar as investigações sobre Alberto Youssef, pois a equipe que o estava investigando já reconhecia a voz do doleiro (NETTO, 2016, p. 29). Na ficção, o novato agente Vander escuta o doleiro de Chebab se referir a um “Ibra” na escuta telefônica, fazendo com que Verena volte a investigar Ibrahim dez anos após o caso do Banco do Estado por, como já salientado, “dever essa ao Ruffo”. E, embora não apareça uma cena em que Verena dê o nome à operação Lava Jato, é à factual delegada Erika Marena dado o mérito de ser a policial que batizou a operação:

No posto de gasolina de Chater funcionavam uma lanchonete, uma lavanderia e uma casa de câmbio. Mas não uma lava a jato. Mesmo assim, a delegada Erika, que depois se tornaria chefe da Delegacia de Representação a Crimes Financeiros da PF do Paraná, decidiu registrar a investigação no sistema interno da Polícia Federal como Lava Jato. “Pensei em Lava Jato obviamente por causa do posto de combustível, que era uma lavanderia, e porque eu tinha plena consciência de que não se tratava de coisa pequena.

⁸⁸ Disponível em <<https://veja.abril.com.br/politica/o-grupo-de-elite-da-pf-que-conduz-a-operacao-lava-jato/>>, acessado em 09/12/2020.

⁸⁹ Segundo o livro de Vladimir Netto (2018, p. 29) também participaram dessa investigação Márcio Anselmo e Igor Romário de Paula.

Não estavam lavando coisa pequena, não estavam lavando um carro. Se fosse comparar um carro e um jato, lavariam muito mais um jato. Não ficou faltando um 'a' no lava a jato, foi uma brincadeira a com a palavra", conta Erika. (NETTO, 2016, p. 28)

Assim, num universo do imaginário, algumas das características da investigadora Erika são convertidas na ficcional Verena. Pode-se observar que quando essa personagem migra para a ficção ganha ares da destemida policial desbravadora. Sob a ótica da constelação do Salvador, podemos notar operando sobre Verena algumas figuras do imaginário político da coragem, da mulher e da justiceira. Ela é personificação da própria Lava Jato que une os honestos membros da força-tarefa, o honesto juiz, contra o pútrido mecanismo da corrupção brasileira.

Há dessa forma também operando nos diversos *plots* de sua atuação o imaginário da constelação política da Unidade concomitante à do Salvador, uma vez que podemos notar o “doar-se para um bem maior”: Verena definha sob imenso *stress* e acaba por ter que retirar seu útero no último episódio da primeira temporada. Aparentemente, este ato seria apenas uma cirurgia marcando um momento difícil na vida da heroína, entretanto, a retirada do útero é uma violação do sagrado na mulher, a capacidade de gestar um novo ser, de ter um filho. Assim, a remoção do útero de Verena traz em seu bojo um significado mítico, pois foi sua dedicação em busca da verdade e da justiça que colocou no altar sacrificial o órgão que representa sua feminilidade, ela está sendo consumida pelo fogo invisível da sua estressante obstinação de fazer justiça. Ou seja, há implícita nessa personagem que encarna a Lava Jato a imagem do sacrifício, do indivíduo que renuncia algo sagrado de si mesmo para se alcançar um bem maior: salvar a coletividade.

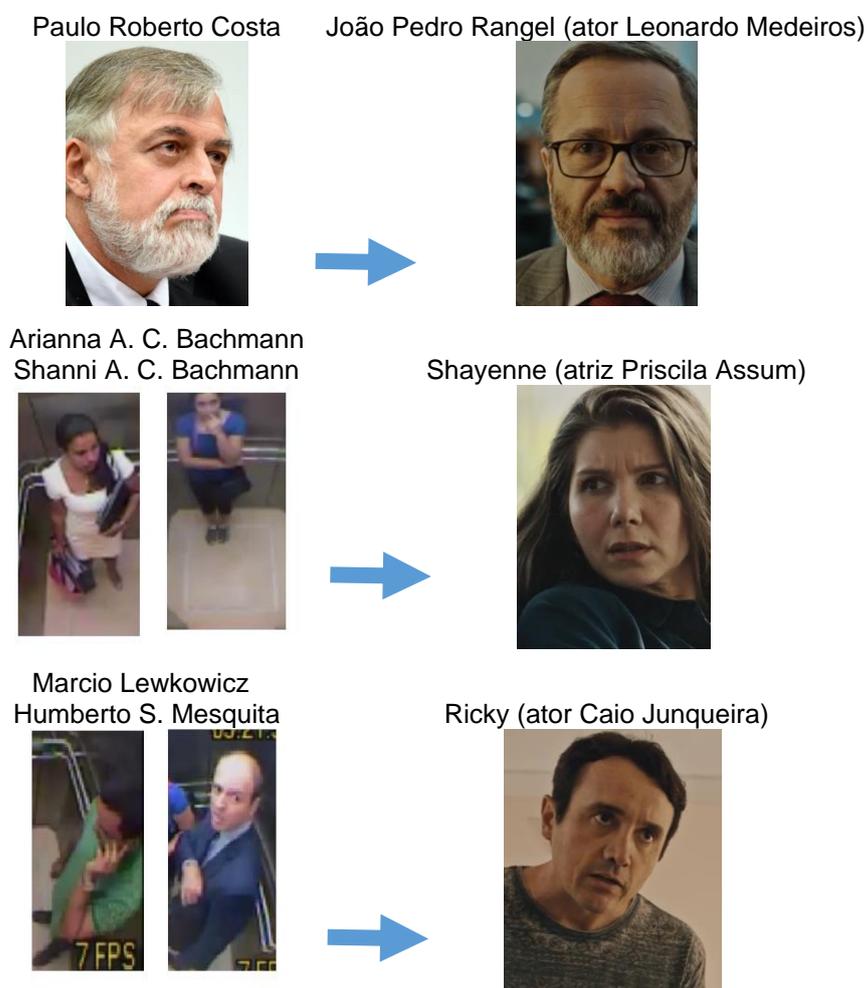
4.2.2 A Delação Premiada, a Idade de Ouro e os Celeritas

No universo lavajatista, um dos principais signos que perpassa pelo imaginário dos seus espectadores é justamente o que ficou conhecido como *delações premiadas*, isto porque remete claramente à imagem do réu confesso e dedo-duro a revelar os meandros obscuros dos conspiradores. N’O *Mecanismo*, a corrida da delegada Verena para forçar a delação de João Pedro Rangel (JPR) antes da interferência do alto escalão da política brasileira é a base das ações do *plot* do quinto, sexto e sétimo capítulos.

Por isso, a análise deste arco dramático revela algumas das fabulações mitológicas e interpretações da série a partir dos eventos factuais da Lava Jato. Ele é

criado a partir do que foi a delação realizada pelo ex-diretor de abastecimento da Petrobras, Paulo Roberto Costa, delação essa que inaugurou o *modus operandi* da factual Lava Jato. Tal delação ocorre no final de agosto de 2014, após a 6ª fase da operação, quando houve diversos mandados de busca e apreensão em empresas vinculadas ao ex-diretor da Petrobras, além de envolver seus familiares, como apresentado na série. Na ficção, essas personagens são bem exploradas, principalmente após os familiares de JPR serem flagrados em câmeras de segurança carregando sacolas de documentos, algo também espetacularizado nos noticiários do período sobre a Lava Jato.

Figura 33 - Correlatos dos Personagens JPR, Shayenne e Ricky



Fonte: GAZETA ON-LINE⁹⁰; CONJUR⁹¹; e O MECANISMO, 2018.

⁹⁰ Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/primeiro-delator-da-lava-jato-paulo-roberto-costa-tira-a-tornozela-7yrvo1uifay9rihxn1tplbpql/>>, acessado em 09/12/2020.

⁹¹ Disponível em <<https://www.conjur.com.br/dl/mpf-moro-nao-conceda-beneficios-delacao.pdf>>, acessado em 09/12/2020.

Quando o factual Paulo Roberto Costa inicia sua delação, suas primeiras palavras traziam à tona o que ele chamou de “triângulo Políticos-Governo-Empreiteiras”, envolvendo a corrupção de, no mínimo, 27 políticos, dentre governadores, senadores e deputados federais. Suas acusações causaram furor entre os investigadores da época, conforme relata o jornalista Vladimir Netto:

Havia muita expectativa na sala; os investigadores não desgrudavam os olhos de Paulo Roberto, atentos a todos os seus gestos. Era uma oportunidade rara de entender a engrenagem de um esquema de corrupção gigantesco. “A gente já sabia da existência desse esquema descrito pelo Paulo Roberto, mas a hora que alguém chega e confirma é impressionante. Nunca tivemos alguém com o peso que ele tinha para nos contar: ‘Olha, fiz isso, aconteceu isso’. O cara era diretor da empresa, o poder que ele tinha era muito grande, talvez por isso tenha sido muito forte”, diz um dos delegados (NETTO, 2016, p. 63)

Tal passagem serve de inspiração à cena clímax deste *plot* que ocorre no sexto episódio d’*O Mecanismo*, como é possível verificar na transcrição abaixo:

Figura 34 - Cena: Delação de João Pedro Rangel (JPR)



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

CLÁUDIO: Então senhor João Pedro, o senhor poderia me dizer como tudo começou?

JPR: Onde é que tudo começou? Tudo começou em 1808 com a vinda de Dom João VI pro Brasil. Não, sério! Naquela época quem mandava eram os comerciantes, os traficantes de escravos, eles que eram os donos do dinheiro e tinha um deles, o mais rico, chamava Elias Antônio Lopes se não me engano, esse aí, ele percebeu que a cidade não tinha muito a oferecer e cedeu a Quinta da Boa Vista para Dom João VI morar com a sua família. Aí começou.

(Desdém dos procuradores e da delegada)

Ele recebeu a ordem militar de Cristo e foi nomeado escrivão e tabelião de Parati e senhor de Tiradentes, Cavaleiro da Casa Real, Alcaide-Mor. Também, mais importante, ele virou provedor de recursos da corte e também arrecadava impostos em várias localidades. Aí que começa essa longa tradição que vem dar aqui.

CLÁUDIO: Essa parte, por acaso, eu já conheço, agora o senhor pode falar alguma coisa que eu não saiba?

JPR: Talvez o senhor não saiba que a corte brasileira é financiada pelas grandes empreiteiras.

É importante destacar que no levantamento preliminar desta pesquisa não foi encontrado este momento em seu contexto real, seja em gravações ou em relatos dos jornalistas, mas o mesmo teor irá ocorrer em outra obra semelhante à série de inspiração na Lava Jato, o filme *Polícia Federal – A Lei é para Todos*⁹².

O discurso na personagem de João Pedro Rangel dessa passagem é um verdadeiro relato da origem da corrupção brasileira num tempo imemoriável, longínquo, de séculos atrás, num Brasil “antes” da modernidade, como se fosse um traço arcaico da cultura nacional. O que fica claro é que o Brasil Império é tratado como a origem ideológica da corrupção de alto escalão na política brasileira, ou seja, há no discurso da personagem que a degeneração moral teve origem ou se intensificou com o advento da família real. Pode-se inferir dessa fala que por de detrás do governo e das autoridades houve por séculos um esquema de manutenção do poder por vias escusas. Tal dito tenta subtrair a culpa da personagem interlocutora, uma vez que ela se torna também vítima dessa organização, pois de certo modo quando “começa pelo começo” demonstra que há um aparelho repressor dentro das instituições políticas e que sua manutenção era necessária, pois já era algo profundamente bem enraizado e que contra tal organização nada se poderia fazer.

Tal qual a constelação mítica da Conspiração, fica evidente nos enunciados haver um claro modo de conduta de um seletivo grupo “secreto” e organizado em um complô a reconfigurar a sociedade para se beneficiar de suas riquezas, ou seja, se antes eram os comerciantes e mercadores de escravos que tratavam de seus negócios desonestos à luz do dia, hoje são os negócios obscuros das empreiteiras a

⁹² Em outubro de 2017, aproximadamente um ano após o processo de *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff, chegou aos cinemas brasileiros *Polícia Federal: A Lei é para Todos*, obra também inspirada em fatos reais da Lava Jato. Tal filme, que pretende ser o primeiro de uma trilogia, foi dirigido pelo diretor Marcelo Antunez que buscou representar o que ocorria nos bastidores dos momentos iniciais da operação a partir da perspectiva dos membros da força-tarefa. Semelhante a *O Mecanismo*, a obra possui voz em over da personagem Ivan Romano e sua trama desenvolve-se desde breve momento anterior à 1ª fase (17/03/2014) até a 24ª fase (4/03/2016) da operação, quando o ex-presidente Lula é conduzido coercitivamente a depor (os nomes dos personagens reais e fictícios aqui não são alterados). Com quase quinhentos mil ingressos vendidos na primeira semana, o filme se tornou a maior bilheteria dos filmes nacionais daquele ano após um mês em cartaz, com aproximadamente 1,2 milhões de espectadores. Contudo, mesmo sob um custo de dezesseis milhões de reais, não houve a divulgação dos investidores do filme, pois tiveram seus nomes resguardados para evitar um “patrulhamento ideológico”, segundo palavras do próprio produtor Tomislav Blazic (ESTADÃO, 2017). Há evidente opção do diretor e roteiristas em desenvolver o discurso maniqueísta das personagens, ou seja, em dividi-las como “vilões” ou “heróis” com determinadas características que reafirmam ou não as qualidades morais dos personagens factuais segundo o discurso de seus criadores.

se realizar longe de olhos curiosos. Além do mais, há implícito neste dito de JPR uma outra constelação da mitologia política atuando, isso porque a fala do executivo revela seu contrário, um mundo ideal, de um tempo “antes” da vinda da família imperial portuguesa. Esse é um período mítico, quando o Brasil ainda era imaculado da modernidade, da corrupção. Afinal, segundo a fala, quando Dom João VI se estabelece no Brasil, inicia-se uma longa tradição de uma corrupção à brasileira. Neste sentido, o discurso do personagem é de que é a própria política brasileira, independentemente de seu arranjo, que traz em sua essência os mecanismos ocultos das estatais, da política dos acordos escusos. Este anúncio revela uma imagem mítica da delação premiada, pois ela é a esperança de abertura dessa “caixa preta” para o retorno de um país antes da chegada da corrupção, um retorno à Idade de Ouro.

Há também um outro signo presente implicitamente na cena, a delação como a abertura de algo nunca antes revelado: uma Caixa de Pandora. Essa é comumente referenciada como a descoberta de algo sagrado que não deve ser de conhecimento público, pois seu conteúdo é de tal ordem enigmático que seus resultados são imprevisíveis. De origem grega, esse mito nasce da narrativa da primeira mulher criada por Hefesto, filho de Zeus e Hera, que abre o recipiente proibido espalhando os males do mundo. No mito, contudo, de todo o mal revelado, o único elemento que se mantém preso na caixa é a esperança. Por isso quando em capítulos anteriores, na cena de apresentação da Petrobras, Verena anuncia “ninguém tinha coragem de abrir a caixa preta”, ela está se referindo a uma espécie de Caixa de Pandora da corrupção, que acaba culminando no ato da abertura e, no caso da série, é a delação premiada de JPR que irá revelar a origem do mal.

Figura 35 - Sequência: Apresentação Petrobrasil



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

VERENA (voz over): Todo mundo sabia da roubalheira que acontecia ali [na Petrobras], mas ninguém tinha coragem de abrir a caixa preta.

Quando se chega neste sexto episódio, a corajosa missão de Verena revela finalmente a delação e o que está por trás da Petrobras. Unindo assim a cena da apresentação da estatal com a da delação, JPR se torna a imagem de apenas mais uma peça de uma complexa e tradicional engrenagem dentro da grande organização secreta e criminosa de séculos, que possui um passado remoto e historicamente carregado de um valor sugestivo, particularmente ilustrado nos valores imorais da sociedade brasileira.

A metáfora da ponta do iceberg é aqui muito bem-vinda, pois, como lembra um dos factuais investigadores da Lava Jato, a delação premiada de um executivo da Petrobras “era uma oportunidade rara de entender a engrenagem de um esquema de corrupção gigantesco” (fala colhida por NETTO, 2016, p. 63), mas acontece que o iceberg revela muito pouco acima da superfície, criando uma suposição de sua forma embaixo da água, que geralmente é muito maior do que aquilo que aparece. Além disso, a imaginação precisa criar seu restante e isso é concluído pela nossa percepção da realidade, no caso, o não dito, mas imaginado. O discurso imaginário aqui se revela no complô de uma instância de poder que está operando não apenas na obra de ficção, pois como revela a opção dos criadores d’*O Mecanismo* ao escolherem recriarem essa cena, a corrupção sempre existiu na história brasileira, e para se poder combatê-la são necessários heróis a resguardar a ética e a moral.

Neste contexto, esses heróis podem ser encontrados nas figuras de seus acusadores, pois tanto o fictício JPR, quanto o verídico Paulo Roberto Costa estão sentados à frente de seus *Celeritas*. Estes últimos, imagens oriundas da constelação mitológica do Salvador, que remetem a heróis “da juventude e do movimento, cuja impetuosidade chega a ponto de domar a natureza; transpõe as montanhas, atravessa os desertos, salta por cima dos rios” (GIRADET, 1987, p. 75), heróis comuns em diversas teledramaturgias nos modelos heróis da juventude (vide os exemplos dos Homem-Aranha, Batman, Super-Homem no item 3.2.4 desta tese, dentre diversos outros exemplos). No caso d’*O Mecanismo*, são combatentes ávidos da corrupção brasileira, dos inalcançáveis *deuses* empresários e políticos, que até aquele momento nunca contaram os segredos mais incrustados no germe da elite política brasileira. Dito de outro modo, são cavaleiros a *trazer à luz* os segredos *obscuros* da elite política nacional.

Assim, quando na cena da delação há a fala do procurador Cláudio, que interrompe o delator para impor sua autoridade, advertindo-o de que o “assunto é sério”, ele também está encarnando o desejo coletivo de se impor acima do representante à sua frente do corrupto sistema. No imaginário, é como dizer que o *Celeritas* desembainha sua espada e pede que se faça justiça intimando ao seu acusado “não estamos aqui para brincadeiras”, pois seu motivo é um bem maior, é a Nação. A sala em que se encontram as personagens se torna uma espécie de confessionário, em que de um lado há a figura do pecador, contrária à *religião civil* dos homens de bem, e do outro os valorosos heróis corajosos e combatentes da corrupção enraizada no âmago social. Eles representam os membros do Ministério Público, alusões a inúmeras factuais personagens do espetáculo político, mas principalmente aquelas que se destacaram na mídia, conforme abaixo:

Figura 36 - Correlatos das Personagens Dimas e Cláudio

Procurador Deltan Dallagnol



Dimas (ator Antonio Sabóia)



Procurador Carlos Fernando



Cláudio (ator Lee Taylor)



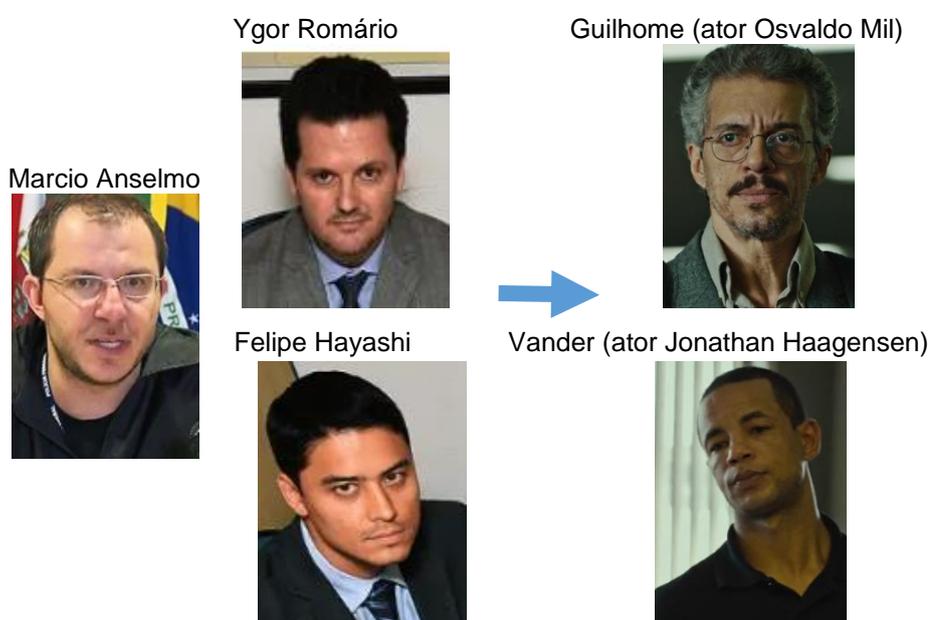
Fonte: ISTOÉ⁹³; O GLOBO⁹⁴; O MECANISMO, 2018.

⁹³ Disponível em <<https://istoe.com.br/deltan-deixa-a-lava-jato-e-da-lugar-a-procurador-da-equipe-de-aras/>>, acessado em 09/12/2020.

⁹⁴ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/brasil/procuradores-da-lava-jato-voltam-criticar-projeto-de-abuso-de-autoridade-2124995>>, acessado em 09/12/2020.

No bojo destes *Celeritas*, Verena é a delegada que tomou a frente da chamada Força Tarefa da Lava Jato e por isso está nesta cena da delação representando a Polícia Federativa. É importante também frisar que há os outros dois policiais que não estão na cena em análise, mas são verdadeiros “escudeiros” da delegada durante toda a série: Vander e Guilherme. Eles também podem ser entendidos como figuras dos mitológicos *Celeritas*, e foram criados a partir de outros três delegados da factual Polícia Federal: os delegados Marcio Anselmo⁹⁵, Ygor Romário e Felipe Hayashi.

Figura 37 - Correlatos dos Personagens Guilherme e Vander



Fonte: GAZETA ON-LINE⁹⁶; REVISTA VEJA⁹⁷; O MECANISMO, 2018.

Assim, a cena em que JPR está à frente de seus inquiridores se torna maniqueísta, pois de um lado estão os benfeitores da força-tarefa, dos *celeritas*, contra o perverso *conspirador*, do outro. Dito de outro modo, a imagem do ex-gerente revelando aos justiceiros a origem de todo o mal brasileiro dá uma satisfação ao

⁹⁵ O delegado Marcio Anselmo também poderia ser considerado a personificação de Verena, uma vez que foi um dos pivôs da Lava Jato e que ligou os primeiros pontos para o desenvolvimento da primeira fase da Lava Jato, contudo, Erika Marena acaba por espelhar a natureza feminina da personagem Verena.

⁹⁶ Disponível em <<https://www.gazetaonline.com.br/noticias/politica/2017/03/delegado-da-lava-jato-e-nomeado-corregedor-da-pf-do-espírito-santo-1014031913.html>>, acessado em 09/12/2020.

⁹⁷ Disponível em <<https://veja.abril.com.br/politica/o-grupo-de-elite-da-pf-que-conduz-a-operacao-lava-jato/>>, acessado em 09/12/2020.

observador, que imaginou essa cena ao acompanhar todo o espetáculo político da Lava Jato, principalmente aos que torceram pela força-tarefa, afinal JPR encarna na cena o velho político desonesto, imagem contrária aos honrados investigadores à sua frente.

Além da mera personagem, o empresário JPR é um signo, tal qual o velho imoral que conhece a fundo as verdades que nunca deveriam ser reveladas pela sociedade secreta. Além disso, ele é tratado como o primeiro dos guardiões dessa organização criminosa, daqueles segredos guardados a sete-chaves, sob as câmaras ocultas do mal que infesta o sistema político.

4.2.3 *Sólon contra o Foro Privilegiado*

Entre o quarto e o quinto episódio há o desenvolvimento de uma linha dramática de pouco tempo de exibição inspirada num ponto de virada do espetáculo político da factual Lava Jato, trata-se do arco dramático que reproduz ficcionalmente como se deu o desmembramento dos processos da Lava Jato. Tal separação manteve parte dos processos desta operação na 13ª Vara Federal do Paraná, favorecendo as decisões judiciais do então juiz Sergio Moro.

N'O *Mecanismo* a reprodução destes eventos se inicia logo após a prisão preventiva de JPR e Ibrahim, cuja primeira cena é a do juiz Paulo Rigo comemorando com sua mulher e lendo um gibi de um herói análogo ao Batman, o “Vigilante Sombrio” – embora seja sutil, destaca-se esse pequeno elemento, pois ele pode ser interpretado inicialmente como uma chacota dos criadores da série, ao correlacionar a imagem dos quadrinhos à representação de tal personagem do factual Sergio Moro.

Figura 38 - Cena: Rigo após Prisão de JPR



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

Desse modo, a cena inicia-se com essa metáfora do juiz lendo a revista de um herói justiceiro, pois será iniciado o embate entre o juiz de primeira instância contra um dos principais dispositivos da política brasileira: o foro privilegiado. Logo, é neste arco dramático que Rigo transpõe a mitologia de *Sólon*⁹⁸, o herói que se utiliza da letra da lei para fazer justiça, a representação do honrado aos princípios das instituições e da história (GIRARDET, 1987, p.77). Isso porque, há evidências da participação de políticos nos esquemas de corrupção que estavam sendo investigados pela delegada Verena, o que faria o processo ter que ser julgado pelo Superior Tribunal Federal, ou seja, a Lava Jato sofre a ameaça de não ser mais julgada pelo juiz Paulo Rigo, de primeira instância.

O ex-delegado Ruffo, ao saber desta informação, apela ao sentimento de responsabilidade de Rigo pela impunidade de Ibrahim no caso do Banco do Estado. Assim, há na ficção uma espécie de pressão feita por Ruffo, criando um peso na consciência de Rigo, pois Rigo transpõe um sentimento de culpa do juiz em relação à personagem principal. Isso gera a necessidade de o juiz encontrar uma solução para que os corruptos não saiam impunes desta vez graças ao foro privilegiado, já que é bem sabido que se o inquérito subisse ao Superior Tribunal Federal a ação judicial seria prolongada, como comumente ocorre no Brasil. É então, motivado pela crise de consciência que Ruffo gera nele, que Rigo tem a ideia inédita de desmembrar o processo, para tentar seguir julgando o empresário JPR e o doleiro Ibrahim, em Curitiba, enquanto apenas os políticos seguiriam sendo julgados pelo Superior Tribunal Federal.

A sequência, assistida pelas diversas personagens em meio ao quinto episódio e narrada pela voz *over* de Ruffo resume bem a situação sob o ponto de vista da ficção. Abaixo, uma análise mais detalhada das imagens em correlação com a narração de Ruffo:

⁹⁸ A análise da transposição deste personagem foi desenvolvida no item 3.2. desta tese.

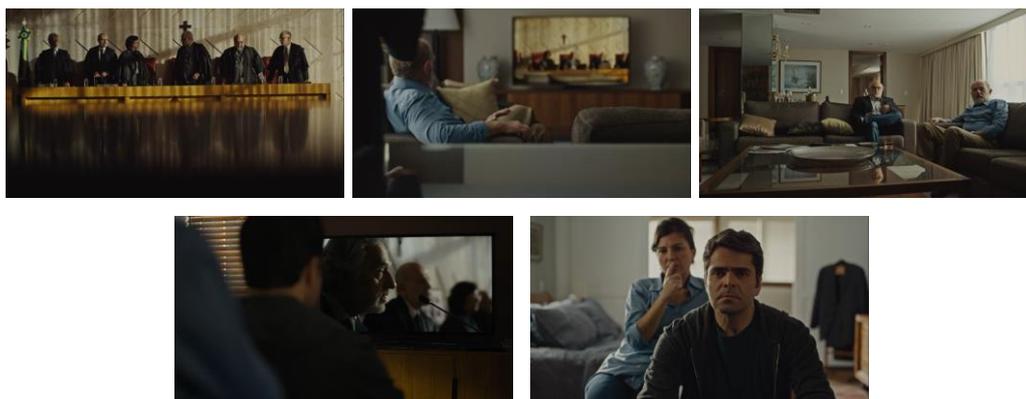
Figura 39 - Cena: Ruffo e Regina Acompanhando o Julgamento



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

RUFFO (*voz over*): Se a primeira turma do STF decidisse pelo desmembramento do processo, o destino de João Pedro Rangel 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.

Figura 40 - Sequência: Higino e Rigo Acompanhando o Julgamento

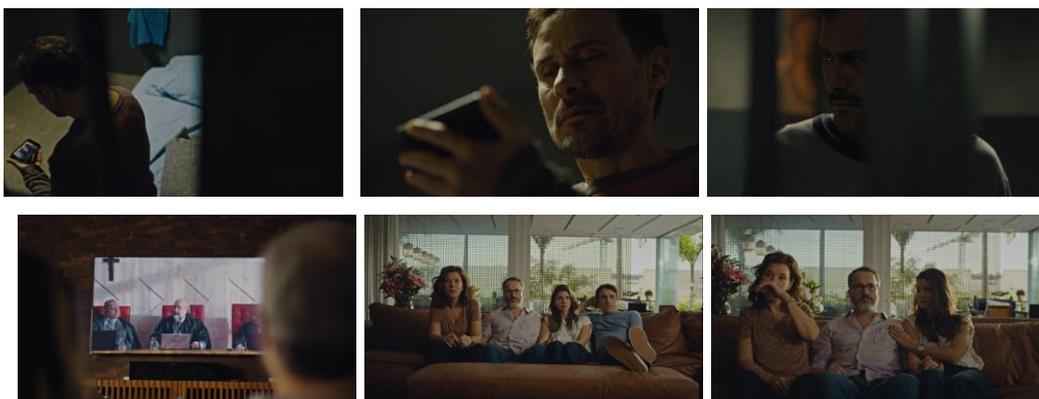


FONTE: O Mecanismo, 5º episódio, 2018.

[...]

RUFFO (*voz over*): Impossível saber o que vinha pela frente. No Brasil, disputa política é guerra de quadrilha. Tinha juiz indicado quando a oposição estava no poder e a oposição queria ver o circo pegar fogo. A questão principal era: Quantos juízes eles tinham?

Figura 41 - Sequência: Ibrahim e JPR Acompanhando o Julgamento

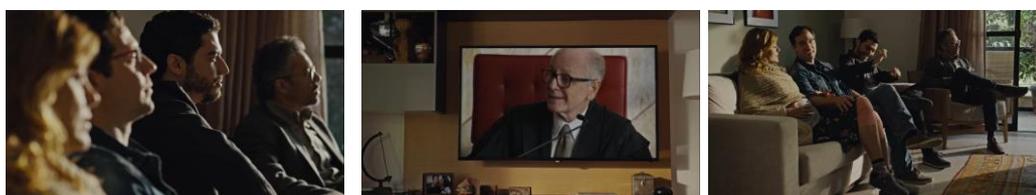


Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

[...]

RUFFO (*voz over*): A vitória da Lava Jato significava cheiro de sangue no ar. Os corruptos estavam brigando entre si. Só que mais cedo ou mais tarde eles iam perceber que a Lava Jato ia detonar todos eles.

Figura 42 - Cena: Força-Tarefa da Lava Jato Acompanhando e Comemorando o Desfecho do Julgamento



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

Essa decisão de Rigo, de apelar para o desmembramento da Lava Jato, e consequente aceite do Superior Tribunal Federal, não é apenas um ponto de virada da dramaturgia, mas também uma reprodução de quebra de paradigma que a factual Lava Jato teve junto ao espetáculo político midiático da época. Essa cena é inspirada na mesma situação que envolveu o juiz Sergio Moro em julho de 2014. O desmembramento do inquérito da Lava Jato foi tratado pela imprensa nacional como uma vitória desse juiz⁹⁹, ponto-chave para contribuir que a sua personalidade fosse gradativamente se mesclando à Lava Jato.

⁹⁹ A exemplo das notícias “STF decide devolver para Justiça Federal do Paraná ações da Lava Jato”, disponível em <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/06/stf-decide-devolver-para-justica-do-parana-acoes-da-operacao-lava-jato.html>>, acessado em 10/06/2014.

Tal qual a ficção, a Segunda Turma do Supremo Tribunal Federal, após diversos movimentos jurídicos, decide devolver para o Paraná as ações da factual Lava Jato, ficando apenas a investigação do deputado André Vargas sob foro privilegiado em Brasília. No entanto, diferentemente do drama, os ministros da Segunda Turma tomam essa decisão por unanimidade:

Por cinco votos a zero, a Segunda Turma decidiu que a atuação do juiz Sergio Moro tinha sido correta, sem qualquer desrespeito ao Supremo. Por isso, resolve devolver à Justiça Federal do Paraná as oito ações penais e as investigações referentes à Operação Lava Jato que estavam na Corte. E deixou para Sergio Moro a decisão sobre a prisão de Paulo Roberto. Agora sim, a vitória estava completa: o caso voltava definitivamente para as mãos dele. O juiz suspendeu as férias que havia marcado e recomeçou a trabalhar no processo. Paulo Roberto Costa soube da notícia pela televisão e foi dormir preocupado. Com Razão. (NETTO, 2016, p. 56)

O juiz Sergio Moro apresenta-se à imprensa e à população como metódica, serena e apaixonada pela Justiça, uma entidade jurídica, beirando a divindade¹⁰⁰. Porém, n' *O Mecanismo*, após a finalização desse breve *plot* de desmembramento dos inquiridos da Lava Jato, nota-se Rigo gradativamente embriagando-se pela própria fama. No desenvolvimento do próximo arco dramático (do embate entre a Lava Jato e a Operação Abafa) essa personagem não possui um grande tempo de exibição, mas os breves momentos em que aparece revelam essa sua gradativa mudança.

Primeiro autoriza a transferência de JPR ao “inferno”, ou seja, para um precário presídio estadual para forçar o réu a fazer acordo de delação premiada e quando Verena trata desse assunto, no começo do sexto episódio, o juiz responde cinicamente “não sou responsável pelo sistema prisional brasileiro”. Depois, logo após uma breve cena em que a presidente Janete é reeleita, ele ressurgiu ao *ouvir o chamado* dos painéis conforme abaixo:

¹⁰⁰ A comparação não é exagero se levar em consideração a tese de Tarsis Prado Junior “Livrai-nos do Mal: A Tecnologia do Imaginário na Construção do Herói Moro pela Mídia” de 2019, estudo que se aprofunda em todo o processo de heroificação desta personagem junto ao espetáculo político do período de impeachment de Dilma Rousseff. Dentre inúmeros exemplos de mídias utilizadas durante período, destaca-se a plotagem que circulava nos carros de Curitiba com a mensagem “Livrai-nos do mal” ao lado de uma foto de Sergio Moro, enaltecendo o juiz.

Figura 43 - Cena: Paulo Rigo Escutando o Chamado dos Panelaços



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Essa cena curta, com uma fotografia dominada por sombras enquadrando uma face ativa de Rigo é um verdadeiro chamado à justiça e ao mitológico salvador *Sólon*. Indo além, o panelaço representa esses diversos avatares invocando Paulo Rigo à justiça, um coro de vozes uníssono a levar a personagem à ação, a dialogar com a moral desta personagem. No caso, é como se o panelaço fosse um dito em coro “ai de nós o povo, exigimos justiça” e o juiz vestisse a toga para cumprir seu destino. Não é à toa que em cenas anteriores Paulo Rigo está lendo um gibi de um herói análogo ao Batman, pois tal herói da cultura *pop* também é evocado com uma projeção de seu brasão quando Gotham City corre perigo.

Tal heroificação de Rigo é reflexo do próprio processo de enaltecimento e heroificação ocorrido com o juiz Sergio Moro. Imagem muito presente em diversas manifestações de direita na segunda metade da última década, mas também evidente em diversos *memes* de internet ou mesmo na construção de bonecos infláveis de “Super-Moro” dessas manifestações, a exemplo da imagem abaixo:

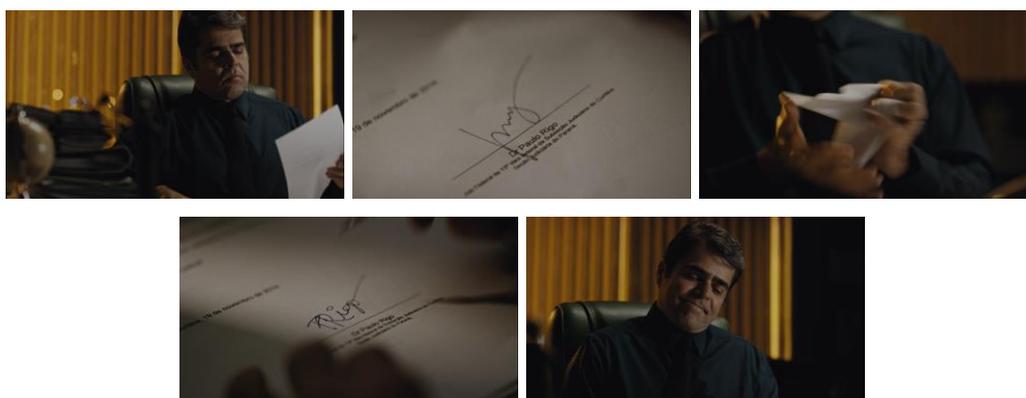
Figura 44 - Boneco Inflável do “Super-Moro” em Atos de Direita em 2019



Fonte: ÚLTIMO SEGUNDO¹⁰¹

Em outra cena adiante, já no oitavo capítulo e em meio ao último *plot* da primeira temporada, quando Rigo está prestes a permitir as interceptações telefônicas de Ricardo Brecht, a dramaturgia deixa explícitos traços da personalidade egoica da personagem, quando ele segue assinando as autorizações e, por clara vaidade, resolve alterar o modo de assinar, como é possível ver no desenrolar da cena abaixo.

Figura 45 - Cena: Paulo Rigo Muda sua Assinatura



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

¹⁰¹ Disponível em <<https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2019-05-26/manifestacao-pelo-governo-em-brasilia-tem-boneco-de-moro-super-heroi.html>>, acessado em 01/03/2021.

Note-se o contraponto que há na representação dessa personagem entre a dramaturgia e o espetáculo político, principalmente quando a imagem mitológica dessa personagem estava em voga, ou seja, se Sergio Moro no espetáculo político é a personificação de um herói, há a tentativa, embora sutil, da dramaturgia d’*O Mecanismo*, de o humanizar. Acontece que a ficção impõe aos autores criarem personagens críveis. Por isso, quando ocorre a transposição da imagem do juiz Moro para a personagem ficcional Rigo, faz-se necessário dar um passo atrás, demonstrar que o juiz também possui falhas. Comparato (2018, p. 2018) lembra que a personagem ficcional necessita de contrastes, “por isso quando criamos uma personagem oferecemos a ela uma personalidade, uma maneira de ser, uma originalidade, um estilo, são chamadas *tinturas de verossimilhança*” (grifo do autor). Assim, ao final desta primeira temporada, a série apresenta um juiz que atende ao apelo das vozes em coro, retomando a imagem mitológica de *Sólon*, que atende ao chamado para fazer valer a lei, mas também expõe um juiz egoico, que inicia um processo de se enamorar pela sua própria fama, numa tentativa de a dramaturgia também demonstrar a humanidade desta personagem ficcional, e conseqüentemente, da personagem Sergio Moro factual.

4.2.4 O Vil Mago a Estancar a Sangria.

Entre o final do quinto e início do oitavo episódio, desenvolve-se o arco dramático que irá simbolizar todo o heroísmo da força-tarefa ao enfrentar a grande conspiração nacional da engrenagem política que age no interior da máquina estatal. É também o *plot* onde aparecem e se destacam diversas personagens que possuem seus correlatos no espetáculo político do período, isso porque é no transcorrer desta linha dramática que as imagens estereotipadas de diversas personalidades políticas são aprofundadas e apresentadas na sua intimidade.

Primeiramente, há transposição das duas figuras de poder político nos períodos iniciais da Lava Jato e cuja dramaturgia irá jogar com as suas imagens públicas e rótulos: a presidente Janete Ruscov e o ex-presidente João Higino, ambos membros do Partido Operário (PO), clara alusão à então presidente Dilma Rousseff, ao ex-presidente Lula e ao Partido dos Trabalhadores (PT), respectivamente.

Figura 46 - Correlatos dos Personagens Janete e Higino

Pres. Lula da Silva



Pres. João Higino (ator Arghur Kohl)



Pres. Dilma Rousseff



Pres. Janete Ruscov (Sura Berditchevsky)



Fonte: VALOR ECONOMICO¹⁰²; CARTA CAPITAL¹⁰³; O MECANISMO, 2018.

A transposição dessas personagens ao longo da segunda metade desta primeira temporada irá transparecer aspectos interessantes da mitologia política envoltas na composição da dramaturgia. Inicialmente, há a cena em que o ex-presidente Higino está tramando com seu ex-ministro da Justiça possibilidades de barrar as investigações da Lava Jato, logo após a segunda prisão do ex-diretor da Petrobras no quinto episódio, sob o seguinte diálogo:

Figura 47 - Cena: “Estancar A Sangria”



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

¹⁰² Disponível em <<https://valor.globo.com/politica/noticia/2020/10/26/stj-marca-julgamento-sobre-triplex-no-dia-do-aniversario-de-75-anos-de-lula.ghtml>>, acessado em 09/12/2020.

¹⁰³ Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/justica/cvm-inocenta-dilma-em-processo-sobre-investimentos-da-petrobras/>>, acessado em 09/12/2020.

RUFFO (*voz over*): João Pedro Rangel tinha tanta informação que até o ex-presidente, o “Capo” tinha entrado na jogada. Com o apoio do Mago, a coisa fluiria melhor.

HIGINO: Não sei o que esses caras têm na cabeça, viu Mário. O João Pedro na mão dessa gente em Curitiba é uma loucura.

GARCEZ BRITO: É um perigo, de fato.

HIGINO: É um perigo. O meu medo é a pressão. Sabe, cada um reage de um jeito. Ele pode não aguentar [a prisão].

GARCEZ BRITO: Não dá pra arriscar. Vamos ter que agir em bloco...

HIGINO: Atacar todo mundo junto.

GARCEZ BRITO: Nada de ataque! Juntar as forças e costurar um grande acordo com as empreiteiras para essa investigação não avançar mais. Assumir a culpa por atos de corrupção na Petrobras e chegar a um valor que... configure uma indenização simbólica.

HIGINO: É, o que eu sei é que a gente precisa (pausa) estancar essa sangria. Eu confio em você.

Destaca-se nesta pequena cena essa última fala com a expressão “estancar essa sangria”, pois esta foi uma frase de repercussão no espetáculo político de 2016, contudo n’ *O Mecanismo* ela está alterada de lugar e situação. Esse enunciado em seu original foi um vazamento de informação da Lava Jato que foi divulgado pela Folha de São Paulo em março daquele ano, num diálogo entre o então senador Romero Jucá com o ex-presidente da Transpetro Sergio Machado, que estava colaborando com acordos de delação premiada. A conversa ocorreu semanas antes do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, quando esse senador:

[...] afirmou que seria necessária uma resposta política para evitar que o caso caísse nas mãos de Moro. “Se é político, como é a política? Tem que resolver essa porra. Tem que mudar o governo para estancar essa sangria”, diz Jucá, um dos articuladores do impeachment de Dilma. Machado respondeu que era necessária “uma coisa política e rápida”. (FOLHA, 11/07/2016).

Acontece que essa expressão reverberou como uma fala, quase um jargão dos corruptos da Lava Jato, cuja conotação reflete todo o desejo de paralisação da operação por parte do universo político. Por isso, no universo ficcional d’ *O Mecanismo* “estancar essa sangria” se torna uma fala que seria naturalmente dita pelo ficcional ex-presidente João Higino. Afinal, o que ele representa não é unicamente um político, mas a imagem de Lula e o seu imaginário diante do espetáculo político, seu estereótipo.

Indo além, quando ocorre a transposição da fala factual do senador Romero Jucá para o ficcional Higino, há toda uma transposição da mitologia, pois essa entidade “ex-presidente” se torna o coautor do planejamento de paralisação das investigações da Lava Jato na ficção, mas também transborda para o espetáculo

político além da obra. No campo do imaginário é possível visualizar que o factual senador Jucá está tramando com o ex-presidente Lula, utilizando do mesmo jargão no obscuro mundo político. É interessante também que a frase deste senador foi proferida apenas alguns meses depois da espetaculosa operação de condução coercitiva do ex-presidente Lula em março de 2016¹⁰⁴. Neste sentido, a fala final desta cena com o “estancar essa sangria” carrega em si a força de seu signo mítico, correlacionando uma suspeita policial além da dramaturgia, dando o veredito de culpado além da mera ficção e transparecendo um discurso implícito dos criadores da série.

É um momento chave da dramaturgia que pretende transpor a barreira da ficção para se apresentar como história no momento em que a história ainda está sendo construída, de maneira que a própria dramaturgia também está colaborando para o rumo dos acontecimentos. Além disso, mesmo que seja possível identificar ao longo da série uma tentativa de aproximar todos os políticos da situação ou da oposição como figuras desprezíveis, é possível identificar nesta cena o ex-presidente, tanto ficcional quando factual, como a grande autoridade do conchavo. Isso porque há nesta transposição da imagem de Lula na figura de Higino a tentativa de apresentar os bastidores de acontecimentos históricos no tempo presente destes mesmos acontecimentos.

Desse modo, a personagem ficcional Higino nesta cena é análoga à mitológica imagem do conspirador em sua torre intocável que movimenta as peças das engrenagens do complô. Há também a utilização do termo “Capo” em *over* por Ruffo no começo desta cena, que reforça este mito, uma vez que esse termo utilizado neste contexto conota a imagem do chefe das negociatas, o de um mafioso intocável. É a representação da vil autoridade a ser combatida, pois seus emaranhados a manipular as instâncias do poder devem ser prontamente revelados e seus fios cortados, tal qual a conspiração, pois:

Quaisquer que sejam a natureza e a aparente motivação da conspiração [...], trata-se sempre, para aqueles que controlam seus fios, de corresponder a uma inextinguível vontade de poder e de retomar o sonho eterno da edificação de um Império em escala universal, da unificação do globo sob uma única e total autoridade (GIRARDET, 1987, p. 36).

¹⁰⁴ Disponível em <<https://www.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1746231-policia-federal-faz-operacao-na-casa-do-ex-presidente-lula-na-grande-sp.shtm>>, acessado em 04/03/2016.

Em suma, a fala de Higino de “estancar a sangria” revela que a força-tarefa da Lava Jato foi longe demais, é a representação do grande e maquiavélico líder que estala os dedos e é prontamente atendido, afinal a ele é dado todos os poderes. Para isso, Higino convoca para cumprir seus interesses o ex-ministro da justiça Garcez Brito, o grande conhecedor das artimanhas burocráticas, imagem do sábio perverso, capaz de movimentos milagrosos no campo jurídico. Seu apelido é “mago”, como fica claro na cena de apresentação desta personagem em meio ao quarto episódio sob a narração de Ruffo:

RUFFO: *(voz over)* Até então a gente só tinha agarrado doleiro. Só que o João Pedro Rangel era bem diferente. Além de ser diretor da Petrobrasil, ele foi colocado no cargo pelos partidos da base do governo. Se ele abre o bico, muita gente graúda vai rodar. Foi como se um tsunami tivesse atingido Brasília. O governo escalou o ex-Ministro da Justiça, Dr. Mário Garcez Brito, para chefiar a “operação abafa”. Não era à toa que o apelido dele era Mago.

Essa personagem “mago” é crucial para o desenvolvimento do arco dramático em que se articula a Operação Abafa. Tal personagem é diretamente inspirada no jurista criminalista Márcio Thomas Bastos, que realmente foi o ministro da Justiça no primeiro mandato de Lula e nos primeiros meses do segundo, entre 2003 e 2007.

Figura 48 - Correlato do Personagem dr. Mário Garcez Brito

Dr. Márcio Thomas Bastos/“God”



Dr. Mario Garcez Brito/“Mago” (ator Pietro Mario)



Fonte: BAND¹⁰⁵; O MECANISMO, 2018.

Em seu círculo de amigos, o factual ex-ministro era conhecido por seus pares como *God*¹⁰⁶, o termo em inglês para Deus, principalmente pela sua atuação no escândalo do mensalão quando realizou a proeza, segundo alguns jornais da época,

¹⁰⁵ Disponível em <<https://noticias.band.uol.com.br/politica/noticias/100000768171/youssef-nega-ter-repassado-dinheiro-ao-ex-ministro-palocci.html>>, acessado em 09/12/2020.

¹⁰⁶ Disponível em <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/god-e-padrinho-de-5-dos-11-ministros-que-participaram-do-julgamento-e-tem-pelo-menos-10-discipulos-entre-os-defensores-dos-reus/>>, acessado em 09/03/2021.

de fazer com que tal escândalo não chegasse à imagem de Lula, evitando qualquer ameaça de *impeachment* deste presidente na primeira década do século XXI. A debochada ilustração publicada na revista *Veja* de 2012, num artigo de Reinaldo Azevedo, resume bem a imagem mitológica dessa factual personagem:

Figura 49 - Dr. Márcio Thomas Bastos na Revista *Veja*



Fonte: VEJA¹⁰⁷.

Em essência, o termo “Mago”, utilizado n’*O Mecanismo*, é o mesmo de “*God*”, pois ambos são seres mitológicos de enormes poderes, capazes de transformar a natureza das coisas e realizar impossíveis proezas. Contudo, não é a imagem de um mago ou um deus benevolente, mas um feiticeiro maquiavélico, a da figura de um “satã invisível e onipresente” nos emaranhados da mitologia da Conspiração, pois “ao mesmo tempo que se desenvolve o processo de demonização do homem do complô, o anátema de que ele é [...] como um eco dos velhos processos de feitiçaria” (GIRARDET, 1987, p. 47). Note-se que a mera menção ao seu nome faz até os corajosos *Celeritas*, os membros da força-tarefa, temerem o fim da operação, como acontece numa sequência do sétimo episódio.

¹⁰⁷ Disponível em <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/god-e-padrinho-de-5-dos-11-ministros-que-participarao-do-julgamento-e-tem-pelo-menos-10-discipulos-entre-os-defensores-dos-reus/>>, acessado em 09/03/2021.

Figura 50 - Cena: Negociação Procuradoria e Advogados Empreiteiras



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

DIMAS: Desculpe, mas não trabalhamos assim.

CLÁUDIO: Qualquer tipo de acordo extrajudicial está fora de questão

[...]

ADVOGADA DOS EMPREITEIROS: Essa é a primeira conversa. A gente ainda tem muito terreno a ganhar. Eu acredito que haja uma solução que concilie os interesses em jogo, um consenso, um acordo seria o melhor caminho na opinião das melhores cabeças jurídicas do país. O Mário Garcez Brito, por exemplo, tem conversado com a gente sobre esse caminho.

(os procuradores se olham preocupados)

DIMAS: Mário Garcez? Ele tá defendendo alguém?

ADVOGADA DOS EMPREITEIROS: Não, ele tem sido assim mais como um conselheiro do grupo.

Na cena em questão, os membros da força-tarefa da Lava Jato recebem os advogados das empreiteiras acusadas de corrupção para apresentar um acordo. Os procuradores se mostram irredutíveis na negociação, até o momento que é revelado que o acordo está sendo costurado por Garcez Brito, fazendo com que Cláudio e Dimas aceitem não disparar nenhuma operação, uma espécie de trégua até que o ex-ministro da justiça finalize as negociações com a Procuradoria Geral da República. Na verdade, esse é um blefe dos procuradores para que os advogados não desconfiem da operação Juízo Final que está sendo planejada, mas a ameaça de que realmente o ex-ministro da justiça esteja em negociação com seu superior balança suas convicções. Em cenas ocorrendo em paralelo a essa, Garcez Brito está reunido com o Procurador Geral da República, que realmente está intermediando os interesses das empreiteiras em celebrar um acordo para “uma saída honrosa para todas as partes”, como dito pelo personagem ex-ministro.

Figura 51 - Cena: Procurador Geral da República Negociando com Garcez Brito



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

De fato, no final do encontro dos dois, o Procurador Geral dá sinais que aceita o acordo, ameaçando a continuidade da operação. Acontece que o “Mago” acaba por falecer devido a sua já debilitada saúde e todo seu trabalho em “estancar a sangria” não se concretiza. A sequência do óbito deste ex-ministro é inspirada na morte do factual Thomas Bastos que faleceu no dia 20 de novembro de 2014 repercutindo no espetáculo político envolto da Lava Jato¹⁰⁸.

Na dramaturgia d’*O Mecanismo* a morte de Garcez Brito desmonta todo o processo de conjuração que estava sendo criado por este mago jurídico e com apenas um gesto dramático, tal qual uma solução *ex-machina*, este arco dramático se encerra. O caminho está aberto e a Lava Jato segue para efetivar a operação Juízo Final em seu oitavo episódio, pois agora os *Celeritas* não têm mais o que temer, a promessa de “estancar a sangria” feita pelo Mago ao Capo, ao chefe do conchavo ex-presidente Higino, não tem mais como ser cumprida.

4.2.5. A Conspiração na Capa da Revista Leia

Há um outro elemento ainda no arco dramático anterior do embate entre a Operação Lava Jato e a “Operação Abafa” a revelar aspectos do espetáculo e do mito político do período, aspectos esses entrelaçados entre o universo ficcional e factual da Lava Jato. Trata-se da sequência que se inicia no sexto episódio após a cena da delação do doleiro, quando Ibrahim e seu advogado vazam sua delação à revista Leia. Na ficção, esse vazamento ocasiona todo um movimento político e um ataque direto à parcialidade dos membros da força-tarefa, uma vez que o vazamento ocorre dias antes da eleição presidencial. Tal sequência de eventos se inicia na cena em que Ibrahim faz sua primeira delação à força-tarefa da Lava Jato sob o seguinte diálogo:

¹⁰⁸ Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/11/20/ex-ministro-marcio-thomaz-bastos-morre-aos-79-anos-em-sp.htm>>, acessado em 01/02/2021.

Figura 52 - Cena: Delação Premiada de Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

IBRAHIM: Eu não sou mentor, nem chefe do esquema. Tem gente bem maior.

CLÁUDIO: Tá, e o que o senhor quer dizer com isso?

IBRAHIM: Gente acima da diretoria da Petrobras.

CLÁUDIO: Quem?

IBRAHIM: Agentes públicos. Políticos.

CLÁUDIO: E o senhor participou de reuniões com a presença desses políticos?

IBRAHIM: Sim, políticos, empreiteiros. Reunião tinha sempre. Era tudo bem organizado. Registrávamos tudo, fazíamos ata.

DIMAS: Ata?

IBRAHIM: É, ata. Fazia ata para detalhar as operações e serviam também para manter todo mundo informado, quem não tivesse ido.

CLÁUDIO: Todo mundo quem?

IBRAHIM: A presidência da Petrobras, o Palácio do Planalto...

CLÁUDIO: O que o senhor quer dizer com Palácio do Planalto?

IBRAHIM: Casa Civil, Minas e Energia, Presidência da República... [...] Tinha uma disputa de poder muito grande entre os partidos para ver quem ia ficar com as diretorias. Quem decidia era o Planalto.

CLÁUDIO: O palácio do Planalto? E o senhor pode me dizer os nomes?

IBRAHIM: (olha para seu advogado) O ex-presidente João Higino, a presidenta Janete, Dudinha, o Ministro da Justiça...

CLÁUDIO: O senhor está afirmando que Higino e Janete sabiam de tudo?

(Câmera revela um celular escondido no colo de Ibrahim)

RUFFO (voz over): Roberto Ibrahim colaborando com as autoridades. É, eu devia ter desconfiado.

IBRAHIM: Sim. Higino e Janete sabiam de tudo. Sabiam de tudo.

Em paralelo a essa cena, há outra em que Ruffo está inquieto, tentando alertar Verena, pois percebe que há algo suspeito nas ações de Ibrahim, por isso sua voz em over “eu devia ter desconfiado”. Isso fica evidente na continuação das cenas, pois essa é apenas a primeira de uma sequência que é baseada nos eventos factuais de

vazamento da delação premiada de Alberto Youssef, que ocorreu em 23 de outubro de 2014, três dias antes do segundo turno das eleições presidenciais daquele ano entre Dilma Rousseff e Aécio Neves. Tal qual ocorreu nos eventos reais, após a delação do doleiro, a revista *Veja* estampa já em sua primeira página a mensagem “Eles Sabiam de Tudo”, a imagem utilizada na capa da revista ficcional é praticamente a mesma da série, como se pode constatar abaixo:

Figura 53 - Capa da Revista “Veja” e Sua Correlata Capa da Revista “Leia”



Fonte: VEJA¹⁰⁹; O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

O texto da capa, as fotos sob sombras, os destaques em vermelho são idênticos no universo ficcional e factual. Deste modo, a dramaturgia mantém a mesma representação com ares sombrios, maléficos, repulsivos, da capa da revista original vinculados à imagem dos presidentes. No universo da mitologia política, a constelação do Conspirador está sempre sob uma representação base, a descida mítica ao sombrio, às trevas, com acordos escusos tratados no subterrâneo. Por isso a utilização deste elemento oriundo do espetáculo político na trama d'*O Mecanismo* é também a revelação de um complô que pressupõe o sensacionalismo da revista factual que migra para o ficcional. Girardet (1987, p. 38) lembra que na constelação mitológica da Conspiração há a ilustração da manipulação do povo e controle da opinião pública, principalmente nas manobras e artimanhas realizadas pelos meios de

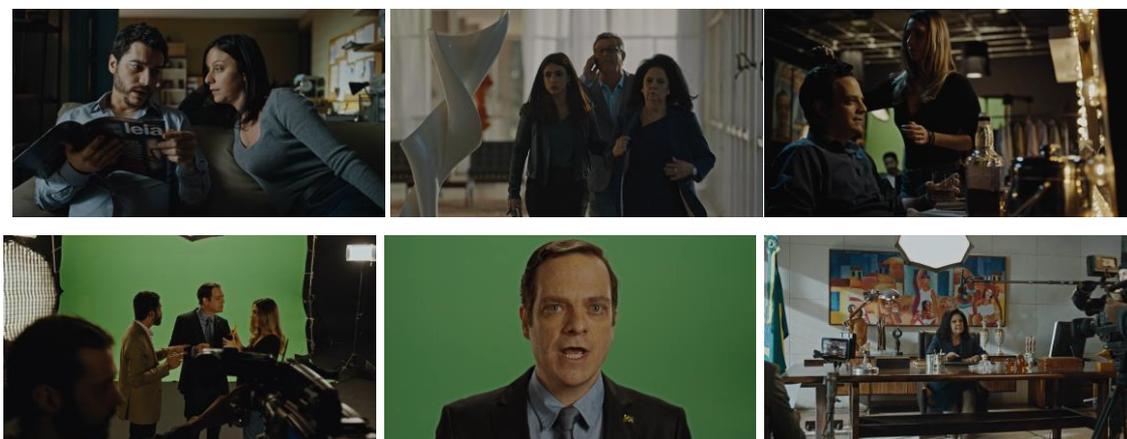
¹⁰⁹ Disponível em <<https://veja.abril.com.br/brasil/dilma-e-lula-sabiam-de-tudo-diz-alberto-youssef-a-pf/>>, acessado em 01/03/2021.

comunicação. A construção mítica de que a imprensa é utilizada para fins abjetos é um dos principais pilares desta mitologia, afinal:

A estratégia da manipulação se faz multidimensional. O aparelho político e administrativo não constitui mais sua única aposta. Esta se expande para todos os domínios da vida coletiva, quer se trate dos costumes, da organização familiar, como também do sistema educacional ou dos mecanismos econômicos. [...]. A literatura e o jornalismo são as duas forças educadoras mais importantes. Portanto, será conveniente que, graças a seu poder financeiro, os homens da seita se apoderem progressivamente do conjunto dos órgãos de imprensa. Em seguida, será conveniente que, pela espionagem e pela chantagem, pela ambição ou pelo temor, disponham da total docilidade das salas de redação. (GIRARDET, 1987, p. 38)

É possível identificar nesta passagem que há na Conspiração, enquanto mito político, um determinismo, há a imagem de que é possível manipular os indivíduos que passivamente aceitam as diretrizes dos meios de comunicação e da educação para fins sórdidos e imorais. E será a manipulação da mídia o foco das sequências de cenas apresentadas logo após a delação de Ibrahim, visto que há o interesse de Ibrahim no vazamento e na agitação do universo político, como podemos ver na transcrição abaixo:

Figura 54 - Sequência: Agitação Política após Vazamento da Revista Leia



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

(Casa do Procurador Dimas)

DIMAS: É véspera de eleição. Querem vender que a operação não é imparcial, sei lá.

VERENA: Que a gente é contra o governo.

DIMAS: Isso aqui vai afetar a eleição com certeza.

(Palácio do Planalto)

ANDREA: A margem é enorme, presidenta, não dá tempo deles virarem, nem se eles quisessem.

JANETE: Dá pra ficar quieta, por favor, Andreia?

ANTÔNIO: Mas é claro que é desespero. É claro que é ideológico. Acontece que eles perderam a mão, e nós vamos reverter a nosso favor.

(Estúdio)

SEN. LUCIO LEMES: Eu amo essa Revista e essa revista me ama. O jogo virou. Preciso ligar para o editor-chefe pra agradecer. Santo homem.

RUFFO *(voz over)*: O vazamento da delação caiu que nem uma bomba. Até o candidato da oposição, que tava na UTI, se animou.

SEN. LUCIO LEMES: “Breakfast of the bravest. Infallible recipe”.

RUFFO *(voz over)*: Partiu para o ataque e acusou o governo de corrupção. Só que ele também era bandido.

LUCIO LEMES: *(gravando campanha eleitoral)*. E eu, como todos os brasileiros, exijo punição exemplar a todos os envolvidos.

RUFFO *(voz over)*: E quanto mais ele falava, mais o governo ia vender a narrativa que a Lava Jato tinha motivações políticas.

(Palácio do Planalto)

JANETE: *(gravando campanha eleitoral)*. Acho muito estarrecedor que no meio de uma campanha eleitoral façam uso desse tipo de divulgação leviana.

RUFFO: *(voz over)*: Era exatamente isso o que Ibrahim queria, colocar a Polícia Federal sob suspeita e dar uma desculpa para o governo enterrar as investigações.

A série também deixa evidente que esse vazamento beneficia os partidos políticos de oposição ao governo que desejam uma opinião pública favorável à manutenção das investigações, com a primeira aparição do senador Lucio Lemes. Essa é a correlata personagem do então senador Aécio Neves, uma figura importante no espetáculo político do período inicial da Lava Jato, uma vez que além de ser um dos concorrentes à presidência da república do pleito de 2014, foi também um dos principais agitadores políticos do período, contribuindo significativamente para o *impeachment* de Dilma Rousseff e valendo-se do espetáculo político da Lava Jato para defender sua posição política. Por isso, a utilização desta sequência da revista é também um modo de trazer à tona um discurso de imparcialidade da série, que critica tanto os políticos em situação quanto seus opositores, pois na ficção estes últimos também se utilizam de meios imorais e da manipulação da imprensa para seus fins.

Figura 55 - Correlato do Personagem Lucio

Sen. Aécio Neves



Sen. Lucio Lemes



Fonte: G1¹¹⁰; e O MECANISMO, 2018.

Essa cena da apresentação dessa personagem com a fala “E eu, como todos os brasileiros, exijo punição exemplar a todos os envolvidos” é a de um hipócrita, que dissimula sua verdadeira intenção, tendo uma personalidade atrás da câmera e outro à frente, pois momentos antes da gravação de sua campanha eleitoral ele está comemorando e prometendo ligar ao editor chefe da revista *Leia* para agradecer e, já na cena seguinte, está gravando uma propaganda eleitoral exigindo justiça para o complô que ele mesmo criou. Por isso a voz onisciente de Ruffo confia ao espectador da série: “só que ele também era bandido”, visto que o objetivo obscuro dessa personagem também é o de barrar as investigações da Lava Jato, tal qual toda a classe política na série.

Mesmo propósito da cena que ocorre logo na sequência, em paralelo e ainda na repercussão da reportagem da revista *Leia*, uma reprodução ficcional e sutil de um momento icônico da Lava Jato, transcrita abaixo:

Figura 56 - Cena: Visita Higino a Apartamento Beira-Mar



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

¹¹⁰ Disponível em <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/12/stf-bloqueia-r-17-milhao-em-bens-de-aecio-neves.ghtml>>, acessado em 09/12/2020.

RUFFO: (*voz over*): Era exatamente isso o que Ibrahim queria, colocar a Polícia Federal sob suspeita e dar uma desculpa para o governo enterrar as investigações.

TOM CARVALHO: Então presidente, o que o senhor achou do apartamento?

HIGINO: O doutor sabe que essas coisas não sou eu que decido, né. (*ao telefone*) Mário Garcez, esse acordo precisa sair. Não, o Tom Carvalho tá aqui. Tá concordando. Acelera meu amigo.

A cena é espelhada na visita do factual ex-presidente Lula a um apartamento tríplice à beira-mar do condomínio Solaris, no Guarujá, em 2014. Foi também graças a esse apartamento que o factual Sergio Moro condenou o ex-presidente à prisão por crimes de corrupção passiva e lavagem de dinheiro¹¹¹. Lula realmente esteve no apartamento e fotos suas foram divulgadas na mídia em março de 2016, conforme abaixo:

Figura 57 - Reportagem de Visita de Lula no Jornal Nacional



Fonte: G1¹¹².

¹¹¹ Lula foi preso em 7 de abril de 2018 devido a julgamento de primeira instância proferido pelo juiz Sergio Moro em 12 de julho de 2017 a 9 anos e 6 meses de prisão por corrupção passiva e lavagem de dinheiro no caso do tríplice em Guarujá. Decisão chancelada pela segunda instância da 8ª Turma do Tribunal Regional Federal da 4ª Região (TRF-4), em Porto Alegre que ampliou a pena de prisão do ex-presidente para 12 anos e 1 mês. A defesa do ex-presidente entrou com pedido de *habeas corpus* no STJ e no STF a fim de evitar possível prisão em 06 de março de 2018, que foi julgado e rejeitado em definitivo em quatro de abril de 2018 pelo STF por 6 votos contra 5. Houve recursos à terceira instância que foram negados pelo ministro Felix Fischer do STJ. Quando em 08 de março de 2021, o então ministro do Supremo Tribunal Federal Edson Fachin anulou a condenação do ex-presidente por incompetência da jurisprudência de Moro, ou seja, considerou nulas todas as decisões da 13ª Vara Federal de Curitiba e, conseqüentemente, soltou Lula, decisão esta chancelada oficialmente em 15 de abril de 2021 pela maioria do plenário do Supremo Tribunal Federal. Lula ficou preso 580 dias na sede da Polícia Federal em Curitiba.

¹¹² Disponível em <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/03/mp-sp-entrega-denuncia-contralula.html>>, acessado em 01/03/2021.

Na cena retratada n’*O Mecanismo* transparece uma sutil mitologia política, afinal ela, enquanto dramaturgia, é apenas uma cena de passagem de trinta segundos, mas seu pano de fundo é toda a espetacularidade inerente à visita de Lula a esse apartamento. Primeiramente tem-se, em tom de vendedor, o dito do empreiteiro “O que o senhor achou do apartamento?” e, em seguida, a negativa do presidente “O doutor sabe que essas coisas não sou eu que decido”. Levando-se em consideração o contexto daquele período, sabe-se que a pessoa que decide sobre o apartamento é a mulher do ex-presidente, pois se analisar apenas a dramaturgia em si, não haverá nenhuma referência a esta terceira pessoa que “decide sobre essas coisas”, por isso para se compreender detalhes desta cena é necessário levar em consideração o espetáculo político do período para se entender que “quem trata do assunto” é a ex-primeira-dama Marisa Letícia, afinal a esposa do Lula também foi acusada nos inquéritos da Lava Jato por negociatas escusas para aquisição do tríplice no Guarujá.

Seguindo em relação à análise dessa cena, o ficcional Higino está acompanhado do empreiteiro Tom Carvalho, outra clara alusão ao factual Leo Pinheiro. Note-se também, mais uma vez, a picardia dos criadores da série em utilizar tal sobrenome “Carvalho” para o factual “Pinheiro”.

Figura 58 - Correlato do Personagem Tom Carvalho

Emp. Leo Pinheiro



Emp. Tom Carvalho (ator Carlos Mecen)



Fonte: ESTADÃO¹¹³; O MECANISMO, 2018.

¹¹³ Disponível em <<https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/janot-contabiliza-65-pedidos-e-cobrancas-entre-eduardo-cunha-e-leo-pinheiro/>>, acessado em 09/12/2020.

Esse factual empreiteiro foi um dos pivôs da prisão e da condenação de Lula, uma vez que a sua delação premiada foi a base para a construção de evidências na condenação do ex-presidente, pois esse empresário afirmou que:

[...] o ex-tesoureiro do PT João Vaccari Neto o procurou para propor que a OAS assumisse o empreendimento em Guarujá e disse que haveria uma unidade da “família do presidente Lula” no condomínio. Após a aprovação pelo setor técnico [...], Pinheiro concordou em assumir as obras. Ele afirmou que o imóvel era para o pagamento de vantagens indevidas. (G1, 24/01/2018)

Deste modo, essa pequena passagem reforça diversos aspectos do imaginário do espetáculo político da Lava Jato. Nos noticiários Lula foi acusado à época de ir ao apartamento retirar a chave para seu uso, contudo na dramaturgia Higino está apenas visitando-o. Mesmo assim, a mera alusão a esse apartamento faz atuar sobre o espectador todo o universo mitológico oriundo do espetáculo político do período em que ele era destaque na mídia, além da clara referência de que o corrupto empreiteiro o está acompanhando e concordando com a costura do imoral acordo. Assim, a cena ficcional da visita de Higino se transforma na materialização da visita verídica de Lula ao apartamento triplex no Guarujá e ao mesmo tempo se ausenta de mostrar se realmente foi uma compra ou não, fato que levou à prisão o factual ex-presidente.

A cena traz à dramaturgia uma ampliação do real cuja ficção, paradoxalmente, se torna uma extensão da veracidade, ou seja, a dramaturgia constrói uma narrativa além do fato jornalístico, uma mitologia política. Girardet (1987, p. 13) comenta que a principal função da mitologia política é justamente elucidar questões caóticas dos inúmeros acontecimentos, decifrando e esclarecendo o presente político. Por isso, mesmo que *O Mecanismo* não se enquadre como um docudrama¹¹⁴, é possível identificar nas sequências acima a reprodução dramática de situações chaves da Lava Jato, principalmente em relação à visita de Lula ao apartamento triplex no Guarujá. O incomum aqui é que essa reprodução é realizada em sincronia aos eventos políticos do período, podendo até mesmo ter tido influência na opinião pública daquele momento, afinal o lançamento de *O Mecanismo* ocorre em 23 de março de 2018 enquanto a prisão de Lula ocorre apenas 15 dias após, em 04 de abril de 2018, prisão esta justamente por corrupção passiva no caso do triplex do Guarujá.

¹¹⁴ Como visto no item 1.2 desta tese, pois *O Mecanismo* não se utiliza de arquivos, como fotografias, filmes domésticos, reportagens etc. na sua narrativa, dentre outras características, conforme argumento de Santos (2013).

4.3 O CÂNCER, O ESGOTO, O FRACTAL: CLÍMAX D'O *MECANISMO*

Apesar d'*O Mecanismo* possuir a Lava Jato como principal tema, a trama central da obsessão de Ruffo em relação ao seu amigo de infância Ibrahim aparenta estar ocorrendo em paralelo, de modo que dramaturgicamente a Lava Jato é uma consequência desta perseguição. Mesmo assim é possível identificar nesta premissa uma defesa dos criadores da série da operação verídica, pois essa motivação da personagem principal não está apenas num mero jogo de gato e rato do protagonista em relação à antagonista, mas no processo de aprendizado de Ruffo naquilo que Ibrahim representa: a corrupção sistêmica.

Isso é algo possível de se identificar principalmente quando se chega no desenvolvimento no clímax da série no oitavo episódio, o que será melhor analisando neste tópico. Para esse fim, cabe se questionar como essa linha dramática se desenrolou ao longo da série em seu sentido mitológico e como ela se relaciona ao espetáculo político. Primeiramente retoma-se uma vez a primeira fala de Ruffo na série, no prólogo Banco do Estado em 2003, quando argumenta:

RUFFO: É um câncer. Sabe câncer? Se a gente não matar isso agora na raiz, essa porra vai espalhar.

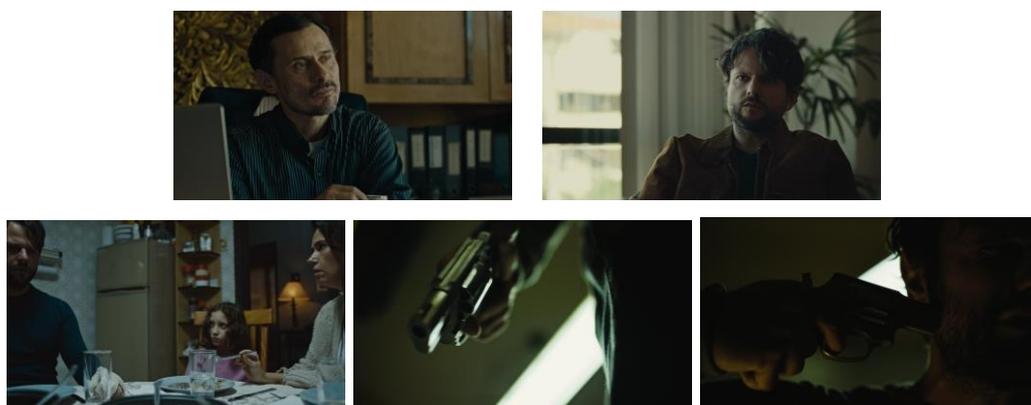
Acontece que esta imagem da corrupção que vai se espalhando progressivamente nas esferas do poder é a principal metáfora recorrente nesta primeira temporada, algo presente na análise dos diversos *plots* feita nos tópicos anteriores desta tese. Ou seja, a dramaturgia apresenta a investigação local de Ruffo de 2003 que evolui para Verena em nível nacional em 2013, encontrando sucessivos indícios de corrupção que vão se ramificando cada vez mais longe nas esferas do poder. Isso fica evidente ao longo dos episódios, quando a ficcional força-tarefa da Lava Jato vai amplificando seu escopo: primeiramente, está no encaicho apenas de um doleiro, segue investigando um executivo, em seguida alcança o cartel de empreiteiros e políticos.

Uma das bases mitológicas da constelação da Conspiração é justamente essa representação do germe que se espalha no estrato social, minando com viscosidade os cidadãos honestos, tal qual um bicho peçonhento que espalha sutilmente seus tentáculos:

Imutável, permanentemente através da enorme massa de suas representações iconográficas e suas expressões literárias, existe um bestiário do complô. Reúne tudo o que rasteja, se infiltra, se esconde. Reúne igualmente tudo o que é ondulante e viscoso, tudo o que é tido como portador da sujeira e da infecção: a serpente, o rato, a sanguessuga, o polvo. (GIRARDET, 1987, p. 44)

Sendo assim, o câncer também é uma extensão dentro da mitologia política da Conspiração, afinal tal doença “rasteja, se infiltra, se esconde”, mas com um fator a mais, é uma patologia que se autodestrói. Daí a metáfora do sistema corrupto, ou melhor, do mecanismo que está pútrido, debilitado, enfermo, e cuja peçonha se infiltra gradativamente em tudo. Esta imagem está imbricada não apenas no pano de fundo da série, mas faz parte do próprio trajeto das duas personagens principais: Verena retira seu útero e, embora não fique evidente o motivo, a dramaturgia sugere que possa ser algum tipo de tumor; já Ruffo, pela incapacidade de cometer um ato homicida contra Ibrahim e vendo a gradativa ruína de seu ambiente familiar, atenta contra a própria vida, um ato de autodestruição. A narração em *over* de Verena no segundo episódio, um pouco antes do ápice da cena de suicídio de Ruffo, resume bem a complexidade das duas personagens:

Figura 59 - Sequência: Suicídio de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

IBRAHIM: Ruffo, eu acho que você veio aqui querendo alguma coisa, certo?

RUFFO: Às vezes eu tenho uma vontade de meter uma bala na sua cara.

IBRAHIM: Eu sei. Mas não é da sua natureza né?

VERENA (voz over): Tudo isso o Ruffo conseguiu aturar. O que fodeu com ele de vez foi a humilhação diária de encarar a derrota na frente da mulher e da filha e a incapacidade que ele tinha de fazer o que ele queria fazer: meter uma bala na cabeça do Ibrahim. Ninguém combate um câncer impunemente. Ninguém, muito menos o Ruffo. A Regina vivia reclamando, mas no fundo acreditava nele, ela achava que um dia ele ia dar a volta por cima. Pra mim foi uma puta derrota. [...] O mentor se fodeu e o homem que eu amava não tava nem aí pra isso.

Após essa sequência há a sensação de que a história de Ruffo acabou, afinal a cena é explicitamente a de um suicídio. Contudo há o seu ressuscitar dramático, visto que ele volta dos mortos justamente três episódios após perder o posto de personagem principal para Verena, retomando e compartilhando o protagonismo do enredo. Dito de outro modo, o ex-delegado foi malsucedido na sua tentativa de extirpar a própria vida, mas isso também demonstra a esperança de fazer justiça. Opera aqui o signo do renascer, quase uma ressurreição, que em nossa sociedade judaico-cristã não é apenas o milagre do retorno à vida de Jesus, mas também um chamado à justiça do juízo final, quando os mortos ressuscitarão, para serem sentenciados ao Céu ou ao Inferno. Juízo Final é também o nome dado à factual sétima operação da Lava Jato e irá inspirar o título do oitavo episódio d' *O Mecanismo*.

Acontece que quando Ruffo revive no quarto episódio, a chaga de Ibrahim já se alastrou em metástase, o complô se difundiu por instâncias maiores, evidentes nos desenvolvimentos dos *subplots*, até culminar numa das principais metáforas da obra, que se inicia no esgoto que se rompe em frente à casa de Ruffo ao final do sexto episódio, sob a seguinte narração:

Figura 60 - Cena: o Esgoto que se Rompe em Frente à Casa de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

RUFFO (*voz over*): Às vezes quando a noite caía, me dava um puta frio na espinha como se tivesse alguma coisa muito sinistra me espreitando. É foda. O Brasil é uma máquina de moer gente e de onde você menos espera é exatamente de lá que não vem boa coisa.

Essa é uma cena metafórica que demonstra o sintoma da corrupção sistêmica que não se pode mais negar ou esconder, pois mesmo que se tente, o cheiro do esgoto está lá, é evidente. Tal qual o câncer que estava escondido no corpo e começa a se manifestar, o cano que estoura em frente à casa do Ruffo é a própria metástase

do sistema enfermo, cujos sintomas começam a aparecer em todas as partes do corpo social. É possível inferir isto quando a voz *over* de Ruffo, que revela esse seu desconforto, é um convite ao espectador a também sentir algo “sinistro à espreita”.

Desconfiança essa que se aproxima de uma ideia formulada e repetida inúmeras vezes no espetáculo político de 2015, 2016 e 2017, auge das investigações da Lava Jato, e que se tornou um jargão desta operação: a corrupção dita “endêmica”. Essa imagem da corrupção como uma doença, um mal a ser extirpado do social, é construída principalmente pelo discurso dos membros da factual força-tarefa da Lava Jato, como se pode ver em diversas notícias do período, como por exemplo: “ ‘A corrupção mata mais que o homicídio’, diz o procurador” (ÉPOCA, 2015) ou em “O princípio da corrupção continua ativo” (ÉPOCA NEGÓCIOS, 2017). A resposta dada pelo procurador Dallagnol à entrevista ao jornal El País em 2015 resume bem esse ponto de vista:

El País: A corrupção é problema de um só partido?

Dallagnol: A corrupção não é o problema de partido A ou B, deste ou daquele Governo. Ela vem desde tempos remotos da nossa história, ela é *sistêmica e endêmica* no país. Não tem cor. No século XIX, o padre Antônio Vieira, no sermão do bom ladrão, disse que os governantes da coroa portuguesa vinham aqui não para buscar o nosso bem, mas os nossos bens. Neste século foi cunhada a expressão “mar de lama” para se referir a escândalos de corrupção. Essa expressão foi usada ao longo dos períodos ditatoriais e democráticos, a corrupção perpassou os dois. (Grifo nosso, EL PAÍS, 2015)

Observe-se como o factual procurador utiliza o termo endêmico, além de o correlacionar ao signo de “mar de lama”, imagem próxima à metáfora do esgoto da série¹¹⁵. Quando se chega ao sétimo episódio, Ruffo está agindo para auxiliar nas investigações da Lava Jato, mas, em paralelo, busca consertar o esgoto que estourou em frente à sua casa, um problema que parece, à primeira vista, ser banal. Contudo, dramaturgicamente, inicia-se ali uma evolução de ações que irá culminar no clímax da série e na sua epifania a respeito do funcionamento do mecanismo corrupto brasileiro, que podem ser assim resumidos.

Primeiramente, ele recorre à estatal Sanecur e é informado pelo funcionário que pelos “trâmites normais” o serviço só seria feito em duas ou três semanas. O funcionário então recomenda Seu João para realizar o serviço “por fora”. Em cenas

¹¹⁵ Note-se também como a mesma imagem da cena da delação do ficcional JPR está implícita na fala acima, já desenvolvida no item 4.2.2. desta tese.

posteriores deste mesmo episódio, Ruffo já está conversando com Seu João sob o seguinte diálogo:

Figura 61 - Cena: Ruffo Negociando com Seu João



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

RUFFO: E vai custar quanto?

JOÃO: Seiscentos.

RUFFO: Como assim? Seiscentos por um cano?

JOÃO: É, mas o gasto é alto.

RUFFO: Não, o senhor disse que faz em um dia.

JOÃO: E faço, mas tem o material, tem o troco do meu neto...

RUFFO: Tudo bem, quanto é que custa o cano?

JOÃO: Com uns oitenta eu pego um.

RUFFO: Então vai me cobrar quinhentos e vinte por um dia de trabalho?

JOÃO: Quem dera!

RUFFO: Seu João, desculpe, não estou entendendo sua conta não.

JOÃO: É, trezentos é pra quem trouxe o serviço.

RUFFO: Que é quem?

JOÃO: O senhor não pegou meu cartão?

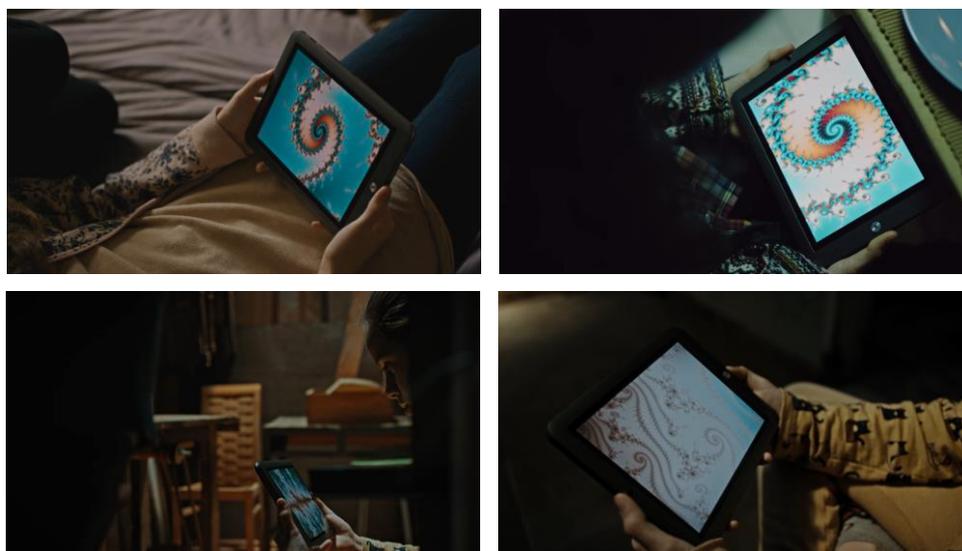
RUFFO: O senhor quer dizer o Alfredo? O camarada funcionário da Sanecur?

JOÃO: O Alfredo... mas o Alfredo, coitado... Ele não fica com tudo não. Ele só pega o dele, mas ele tem que pagar também a chefia dele. Mas é melhor ter o serviço do que não ter o serviço. Vamos fazer?

Esta cena e seus desdobramentos têm a função dramática de revelar que a corrupção endêmica também está presente nas pequenas relações cotidianas e, tal qual o câncer, ela se espalha, crescendo exponencialmente por todos os estratos sociais. Essa imagem é favorecida por um outro elemento sutil que se repete ao longo dos episódios e reforça imagetivamente o crescimento exponencial desta corrupção

endêmica: os fractais. Este é um signo reiterado no *tablet* da filha autista de Ruffo, a Beta, em diversos episódios, como se pode confirmar abaixo:

Figura 62 - Cenas de Beta Observando Fractais

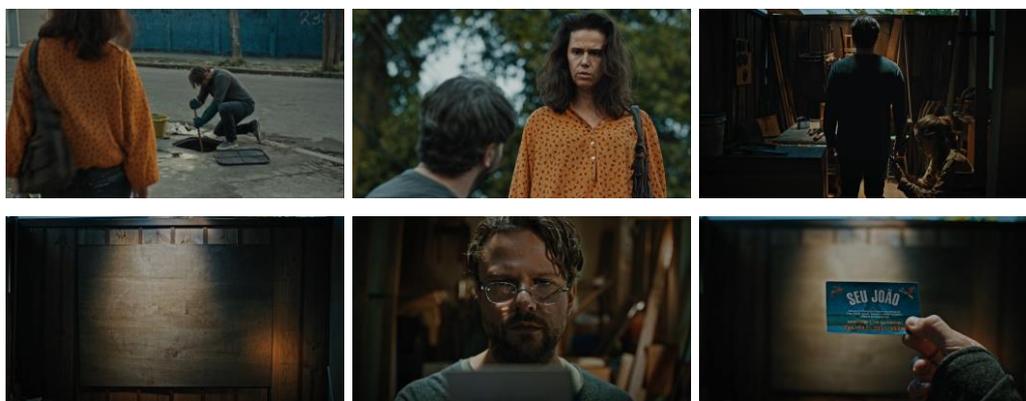


Fonte: O MECANISMO, 5º, 6º, 7º e 8º episódio respectivamente, 2018.

A repetição desse signo reforça ainda mais a metáfora da corrupção endêmica que se espalha. Isso porque o conceito de fractal se baseia em figuras geométricas que nascem por uma simples equação e se reproduzem por autossimilaridade, ou seja, reproduzem a si mesmas a partir de uma base geométrica que se repete eternamente, muito visíveis na reprodução de diversos eventos dos chamados Sistemas Dinâmicos e Teorias do Caos. Dito de outro modo, os mecanismos dos fractais parecem ser aleatórios, contudo obedecem a certas regras, como podemos observar em diversos fenômenos naturais ou biológicos, como as montanhas, os rios, as folhas, as árvores e, dentre diversos outros, o câncer.

Essa metáfora do fractal será a linguagem estética na sequência clímax da primeira temporada que se inicia no gancho do sétimo episódio e culmina em seu ápice no início do oitavo. Primeiramente há a cena que o ex-delegado resolve consertar o cano por si só, e após conversa com sua mulher, confia sua principal missão ao espectador:

Figura 63 - Sequência Final do Sétimo Episódio



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

REGINA: O que você tá fazendo?

RUFFO: Bom, dando meu jeito, né? Provisório definitivo.

REGINA: Não ia chamar a Sanecur?

RUFFO: Chamei, mas falaram que demora de duas a três semanas, mas o Seu João falou que faz em um dia.

REGINA: Quem é Seu João?

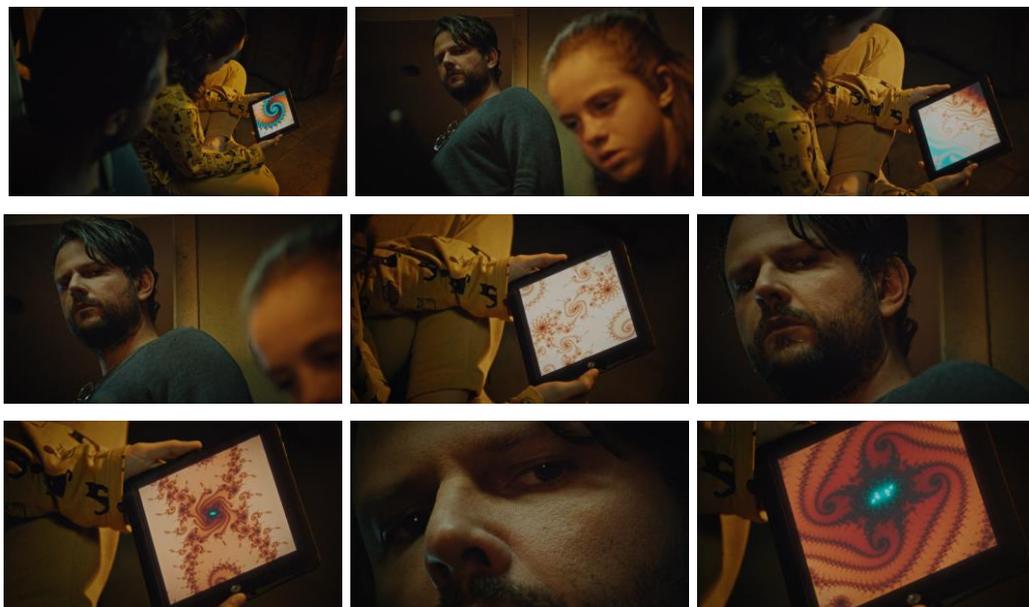
(Oficina de carpintaria de Ruffo)

RUFFO: *(voz over)* Seu João, Alfredo, Ibrahim, JPR, Mário Garcez Brito... 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 espalhar do local original e atingir todo o corpo. É o que a gente chama de “metástase”. Mesmo com todos os tratamentos que existem, o câncer luta para continuar existindo e, na maior parte das vezes, ele vence. Quando não existe um entendimento exato de como funciona e por onde ele pode se espalhar, não tem como chegar na cura. *Essa é a minha missão: decifrar o mecanismo.*

No capítulo seguinte, há a continuidade desta sequência, chegando à epifania de Ruffo logo após a confirmação da liberação de Ibrahim para prisão domiciliar. Destaca-se aqui a fotografia desta sequência, pois sua estética busca uma semelhança com os fractais a fim de reproduzir uma sensação de tontura ou vertigem, semelhante às imagens observadas no *tablet* pela filha autista de Ruffo nas cenas anteriores. A fotografia opta por uma série de diversos cortes rápidos vinculados a um

zoom in, ou seja, um movimento de planos mais abertos até chegar ao plano detalhe, como é possível verificar abaixo:

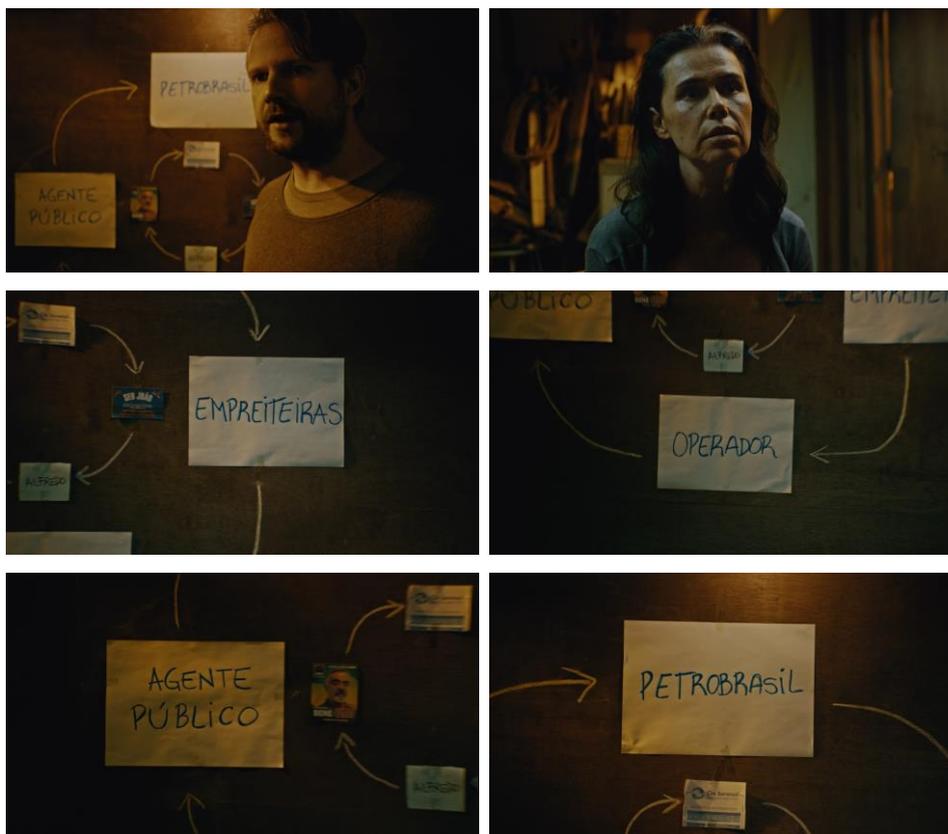
Figura 64 - Cena: Epifania de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Essa cena dura cerca de 40 segundos e é bastante incômoda ao espectador, mas também é uma solução criativa da série que consegue, a partir da subjetividade da câmera, passar toda a sensação da compulsão de Ruffo. É neste momento também que o ex-delegado tem a revelação, uma epifania de como o mecanismo de toda a corrupção endêmica opera, tanto em nível nacional quanto local. Na explanação de “sua tese” à sua mulher Regina, Ruffo resume bem seu ponto de vista:

Figura 65 - Cena: Tese da Corrupção Endêmica de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

RUFFO: Regina, quero te mostrar uma coisa, vem comigo. Os fractais que a Beta fica olhando o tempo inteiro. Isso é o mecanismo: o mecanismo tem o mesmo padrão dos fractais. Uma coisa infinita, infinita... É um modo de funcionamento que se auto alimenta. E expele e cuspe o que não faz parte. O mecanismo está em tudo, você entende? Em tudo! Do governo federal ao Seu João. No macro e no micro, é um padrão. O poder econômico e os agentes públicos, eles agem juntos. Os políticos nomeiam as diretorias, que dão as obras pros empreiteiros, sempre os mesmos. Eles superfaturam e devolvem o dinheiro, parte do orçamento pros políticos, pros diretores, em forma de propina. É um sistema que se autoperpetua. Você entende? Da Petrobrasil a Sanecur, da Miller e Bretch ao Seu João, do Ibrahim ao Alfredo. O mecanismo está em tudo, em tudo! No flanelinha que recicla talão, na carteira falsificada pra pagar meia entrada, no suborno pro guarda pra aliviar da multa... E os ricos mais ricos e os pobres cada vez mais pobres. Não tem partido, não tem ideologia. Não existe esquerda ou direita. Quem está no governo tem que botar a roda pra girar, é um padrão. Isso elegeu todos os presidentes, todos os presidentes, até hoje. Quem não adere não vinga. Você entende? Tudo... Tudo é o mecanismo. Tudo.

REGINA: E você faz o que com isso?

RUFFO: Nada.

REGINA: Você não para.

RUFFO: Eu vou ficar com vocês. Eu tô cansado.

Após essa explanação, Ruffo dá sua mão a Regina e a sua filha Beta, num gesto que revela que agora que entendeu, pretende voltar a dar atenção a sua família. Mesmo assim, a compulsão de Ruffo irá retornar após uma indesejada visita de Ibrahim a sua casa, culminando no gancho para a segunda temporada da série.

4.3.1 Ruffo e sua Tese do Mecanismo

No primeiro capítulo desta pesquisa se examinaram características d’*O Mecanismo* como uma narrativa de tese, pois se verificou que a série possui ideias e convicções que se comunicam com o universo vivo da audiência e assim fortalecendo a concepção de certos valores ou pensamentos. A cena clímax transcrita no item anterior demonstra essa ideia e princípios, deixando clara a alusão a um juízo de valor implícito na obra, afinal o *roman à thèse* “é particularmente interessante porque oferece uma versão extrema, e, portanto, ainda mais ‘visível’, de um fenômeno mais geral” (SULEIMAN, 1993, p. 5)¹¹⁶. No caso, a cena em que Ruffo apresenta sua tese a respeito do mecanismo é também uma versão do fenômeno corrupção. Dito de outro modo, a mitologia desenvolvida ao longo da teledramaturgia demonstra claramente as asserções da personagem Ruffo em relação a sua ideia de um sistema social apodrecido, um câncer a ser extirpado, afinal como mecanismo de apresentação de um ponto de vista, o espectador já está compartilhando da visão do “herói que ‘sabe’ ou ‘entende’, uma vez que o leitor já está, seja por convenção quanto ou por pressão da ficção, predisposto a seu favor” (SULEIMAN, 1993, p. 75)¹¹⁷.

Esses princípios morais inerentes à personagem Ruffo, e conseqüentemente à obra, ficam claros quando se depara com publicações do criador da série José Padilha em outro contexto além da série, pois essa metáfora de que a corrupção sistêmica é como um mecanismo que rege as relações políticas no Brasil já estava sendo apresentada pelo diretor um ano antes do lançamento d’*O Mecanismo*, quando, em 2017, ele publica em sua coluna n’*O Globo* vinte e sete inserções a respeito da importância da Lava Jato (ANEXO II). Tome-se como exemplo alguns dos enunciados na sua coluna à época:

¹¹⁶ Citação traduzida livremente do original: “[...] the roman a these is particularly interesting because it offers an extreme, and therefore all the more “visible,” version of a more general phenomenon”.

¹¹⁷ Citação traduzida livremente do original: “This impression is of course reinforced when it is the hero who ‘knows’ or ‘understands’, since the reader is already, both by convention and by the formal pressure of the fiction, predisposed in his favor”.

- 1) Na base do sistema político brasileiro, opera um mecanismo de exploração da sociedade por quadrilhas formadas por fornecedores do estado e grandes partidos políticos. [...]
- 2) O mecanismo opera em todas as esferas do setor público: no Legislativo, no Executivo, no governo federal, nos estados e nos municípios.
[...]
- 5) O mecanismo existe à revelia da ideologia.
[...]
- 13) A administração pública brasileira se constitui a partir de acordos relativos à repartição dos recursos desviados pelo mecanismo.
[...]
- 18) As políticas econômicas e as práticas administrativas que levam ao crescimento econômico sustentável são, portanto, incompatíveis com o mecanismo, que tende a gerar um estado cronicamente deficitário.
- 19) Embora o mecanismo não possa conviver com um Estado eficiente, ele também não pode deixar o Estado falir. Se o Estado falir o mecanismo morre. (PADILHA, *in* O GLOBO, 2017)

É possível notar características de um manifesto e ao mesmo tempo fica clara na publicação a tese implícita concomitante à teledramaturgia d’ *O Mecanismo*. A ideia central no artigo remete diretamente à cena em que Ruffo faz sua explanação sobre sistema de suborno no Brasil. A título de exemplo: a personagem na cena diz que a corrupção “Não tem partido, não tem ideologia”, já na publicação Padilha argumenta “O mecanismo existe à revelia da ideologia”; ou ainda, Ruffo explica que “O mecanismo está em tudo, você entende? Em tudo!”, enquanto na publicação, o diretor defende que “o mecanismo opera em todas as esferas do setor público”; dentre outros possíveis paralelos entre os anunciados.

A importância dessa coluna em relação à fala é a possibilidade de demonstrar que a mesma corrupção endêmica, bem como toda imagem da “engrenagem apodrecida”, estará presente nos princípios do criador da série e, que ao mesmo tempo, também remete ao universo mitológico do Conspirador de Girardet (1987). Além disso, essa visão da corrupção endêmica também está presente no livro de inspiração d’ *O Mecanismo* de Vladimir Netto (2016) em diversos momentos, como é possível observar no exemplo em que se transcreve a visão de um dos advogados dos empreiteiros presos na sétima fase da operação Lava Jato:

Ao falar sobre a Lava Jato, Mário de Oliveira Filho deu uma declaração que causou furor na imprensa: “O empresário, se porventura faz uma posição ilícita com algum político para pagar alguma coisa, se ele não fizer isso – e quem desconhece isso desconhece a história do país –, não tem obra. Pode pegar uma prefeitura do interior, uma empreiteirinha com quatro funcionários. Se não fizer acerto, ele não põe um paralelepípedo no chão”. (NETTO, 2016, p. 106)

Note-se como essa mesma ideia-base da corrupção é semelhante aos mitos elementares da constelação mitológica da Conspiração. Tome-se como exemplo o

mito ligado ao antissemitismo apontado por Girardet (1987), pois uma das principais imagens desse é que o mal nasce da deterioração da máquina pública, argumentando que a conspiração judaica, enquanto mitologia europeia:

Não tem outro objetivo senão o de um total açambarcamento da riqueza pública. [...] Em primeiro lugar convém manter um controle rigoroso sobre o conjunto do sistema bancário, assim como sobre a totalidade dos *mecanismos* de investimento do Ocidente europeu. [...] Em segundo lugar, convém tornar-se comprador de todos os mercados e sobre de todos os empréstimos de Estado. (Grifo nosso, GIRARDET, 1986, p. 39)

Por isso, deve-se manter o controle para que o mesmo mecanismo não desabe, assim:

Uma gigantesca rede de controle e de informação estende-se sobre o conjunto do corpo social. Primeiro objetivo visado, o poder político permanece, evidentemente, o terreno privilegiado daquilo que não pode deixar de aparecer como um empreendimento sistemático de investimento e manipulação. (GIRARDET, 1986, p. 38)

Seja na fala de Ruffo, na coluna de Padilha, no livro de Vladimir Netto ou na análise de Girardet, é possível notar operando as bases da mitologia do Conspirador. São as mesmas personagens míticas e imorais que utilizam o sistema burocrático em seu favor, visto que para elas só resta pôr em prática a estratégia “de múltiplas combinações e que todos os homens do Complô aprendem a manejar: a da corrupção, do aviltamento dos costumes, da desagregação sistemática das tradições sociais e dos valores morais” (GIRARDET, 1986, p. 39).

Assim, a cena da apresentação de Ruffo não é apenas a cena ápice do arco central, mas também a apresentação da tese da dramaturgia ancorada mitologicamente no mito da Conspiração, afinal não apenas transpõe o assunto, o objeto, o tema central da obra, mas também revela a proposição de uma “hipótese” no cerne da obra a respeito das origens da corrupção endêmica, do câncer. Além disso, como uma narrativa de tese, esse argumento central da obra transborda do mundo ficcional para o universo vivo do espectador, pois a série também se torna um dispositivo de convencimento em si ao interpretar os fatos reais da Lava Jato a partir de um olhar ficcional. Assim, toda a jornada do aprendizado de Ruffo sobre as engrenagens do sistema é também o aprendizado do espectador. Consequentemente, a história narrada em voz *over* por Ruffo se torna uma proposta de leitura histórica do momento em que a história está ocorrendo, tal qual comenta Suleiman (1993, p. 73), pois:

[...] existe outro meio de persuasão não menos poderoso do que a voz do narrador onisciente. É a própria história, a experiência vivida (ou transformação) de um sujeito ao longo do tempo. É aqui que encontramos a estrutura da aprendizagem, que é uma estrutura no nível da história: o sujeito fictício que "vive" a história tem sua contrapartida no sujeito real que a lê. O efeito persuasivo de uma história de aprendizagem "com uma tese" resulta da identificação virtual do leitor com o protagonista. Se o protagonista evolui para uma posição eufórica, o leitor é instigado a segui-lo na direção certa: a felicidade do protagonista é uma prova e uma garantia dos valores que afirma. Se a história do protagonista "acaba mal", seu fracasso também serve como lição ou prova, mas desta vez ao contrário: o destino do protagonista permite ao leitor perceber o caminho errado sem segui-lo. (SULEIMAN, 1993, p. 73)¹¹⁸.

Assim, a fala de Ruffo que apresenta sua tese é reveladora, pois constrói chaves-de-leitura para a explicação do fenômeno da corrupção endêmica além da mera ficção e correlacionando as diversas imagens do espetáculo político do período do lançamento da série. Compreende-se que a cena de apresentação da tese de Ruffo, bem como outros elementos d' *O Mecanismo*, é também a manutenção de um mito político construído pelas narrativas do espetáculo político da Lava Jato. Isso acaba por revelar uma relação entre a obra ficcional e os eventos verídicos.

No ápice do arco central Ruffo evidencia à sua mulher que "O mecanismo está em tudo, você entende? Em tudo". Ao se amplificar essa afirmação ao limite, pode-se dizer que esse mecanismo de Ruffo também está operando em um outro sistema: na própria obra em si. Não se trata aqui de fazer alguma espécie de acusação à teledramaturgia em questão, mas ir além, entender que a complexidade do mecanismo apresentado pela personagem também coloca em jogo os fatos e a ficção narrados pela própria teledramaturgia. Dito de outro modo, o argumento implícito n' *O Mecanismo* é também a defesa de um ponto de vista que está além da mera reprodução dos fatos, isso porque espelha o manifesto dos criadores, evidente na publicação de José Padilha na coluna d' *O Globo* (ANEXO II).

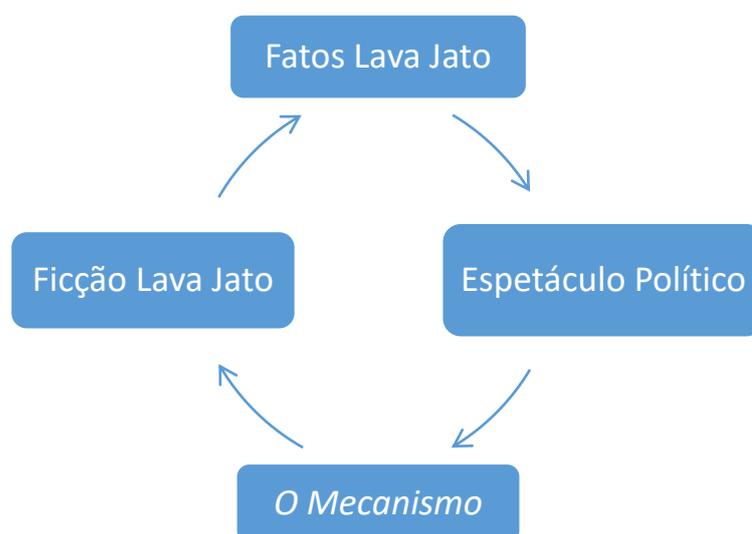
Consequentemente, os arcos dramáticos e a sequência de ações desenvolvidas não são apenas reconstruções melodramáticas das operações da Lava

¹¹⁸ Citação traduzida livremente do original: "But there exists another means of persuasion no less powerful than the voice of the omniscient narrator. It is the story itself, the lived experience (or transformation) of a subject over time. Here is where we encounter the structure of apprenticeship, which is a structure on the level of the story: the fictive subject who "lives" the story has his counterpart in the real subject who reads it. The persuasive effect of a story of apprenticeship "with a thesis" results from the virtual identification of the reader with the protagonist. If the protagonist evolves toward a euphoric position, the reader is incited to follow him in the right direction: the protagonist's happiness is both a proof and a guarantee of the values he affirms. If the protagonist's story "ends badly," his failure also serves as a lesson or proof, but this time a contrario: the protagonist's fate allows the reader to perceive the wrong road without following it".

Jato, são também a defesa da própria Lava Jato enquanto principal instituição de combate à corrupção, mensagem essa reproduzida inúmeras vezes no espetáculo político do período anterior ao lançamento da série (haja vista a tese de Gobbi de 2018, com a quantidade de tempo dedicada a esquemas de corrupção no Jornal Nacional durante 2014 a 2016, por exemplo).

Logo, a teledramaturgia resulta em uma espécie de promoção não só dos ideais manifestados pelo criador da série, mas também da própria Lava Jato, num sistema que evidencia e transfigura os fatos do espetáculo político lavajatista. É um sistema um tanto complexo, cujo quadro abaixo pode auxiliar no entendimento:

Figura 66 - O Mecanismo d’*O Mecanismo*



Fonte: Próprio Autor.

No quadro acima vê-se o ciclo que opera no jogo entre fatos e ficções na dramaturgia d’*O Mecanismo*: primeiro os fatos da Lava Jato são filtrados pela espetacularidade política, a série seleciona alguns desses eventos que se adequem à construção de sua narrativa e os ressignifica numa nova ficção, que por sua vez retornam narrativas nos acontecimentos reais oriundos do universo lavajatista. Note-se como essa última relação, da ficção em direção aos fatos, é algo complexo, pois é justamente onde irão operar os mitos, dilatando os eventos históricos. Ocorre que quando o dramaturgo, roteirista, escritor lida com a reprodução de situações e

personagens históricas, ele também lida com algo além do mero retrato, tal qual defende Mendes:

[...] a personagem histórica é alguém que tem certidão de nascimento, de óbito, registro em documentos; mas, por outro lado, torna-se também um habitante do imaginário coletivo, e como tal não para de se reconstruir, de se tecer e destecer, de se transformar. *E o dramaturgo não lida apenas com as referências arquivadas, com a figura delineada pela ciência do historiador; é inescapável que ele enfrente também a figura dilatada e reinventada pelo imaginário cultural, ainda que seja para questioná-la ou subvertê-la.* O fato é que essa reelaboração coletiva estará presente no ato de recepção, que ela irá ressoar nos corações e mentes dos espectadores (Grifo da autora, MENDES, 2014, p. 42).

Essa figura dilatada pode ser interpretada não só na composição de personagens históricas, mas também dos eventos verídicos, no caso, frutos da Lava Jato e de toda a espetacularidade política que esta operação gerou. Isso porque, no desenvolvimento dos arcos dramáticos, nota-se a operação de um jogo, de um lado uma ficção distante das narrativas da Lava Jato, como no *plot* de Ruffo em relação à manutenção de sua família, mas em outros *plots*, como exemplo o da “operação abafa”, uma remodelação dos fatos a partir do olhar da ficção e sob os princípios de valores de seus criadores.

Consequentemente, as dramatizações dos eventos desta operação na série não são de uma mera ficcionalização baseada em fatos reais, mas de uma narrativa dos bastidores da Lava Jato que reforça estereótipos, modelos e rótulos, retornando falas e eventos ao espetáculo político em voga, orientando o olhar para as convicções de seus criadores. Nota-se a particularidade d’*O Mecanismo* em transpor falas como “estancar essa sangria” ou a quantidade das picardias que há na transposição de nomes dos universos factuais e ficcionais (Revista Veja se torna Revista Leia; Galvão Engenharia se torna Bueno Engenharia; o apelido do ex-ministro da justiça de *God* se torna Bruxo, dentre outros).

Por isto, na narrativa d’*O Mecanismo* há algo ainda mais complexo do que apenas a transposição do factual para o ficcional. O jogo entre imagens é ambíguo, perto do paradoxo, se levamos em consideração que a própria série d’*O Mecanismo* é parte proveniente do espetáculo político promovido pela Lava Jato. Retomando uma vez mais à análise do artigo de Moro (2004) feito no segundo capítulo desta tese, verificamos que *O Mecanismo* pode se enquadrar como um instrumental a mais a fim de buscar uma opinião pública favorável ao combate da corrupção, quando este juiz comenta:

É a opinião pública esclarecida que pode, pelos meios institucionais próprios, atacar as causas estruturais da corrupção. Ademais, a punição judicial de agentes públicos corruptos é sempre difícil, se não por outros motivos, então pela carga de prova exigida para alcançar a condenação em processo criminal. Nessa perspectiva, a opinião pública pode constituir um salutar substitutivo, tendo condições melhores de impor alguma espécie de punição a agentes públicos corruptos, condenando-os ao ostracismo. (MORO, 2004, p. 61)

A passagem evidencia o discurso de que o combate à corrupção só se daria com apoio da opinião pública. Acontece que quando se chega ao desenvolvimento de uma dramaturgia, também se desenvolve uma narrativa paralela. Ou seja, a teledramaturgia da série corrobora com a ideia base do artigo do juiz Sergio Moro, só que não torna apenas pública as ações de combate a agentes públicos corruptos, mas enaltece uma fabulação, tornando a Lava Jato uma entidade heroica (sob a égide mítica de *Sólon*), jogando assim com toda uma construção de uma mitologia política além da mera fabula de Ruffo obstinado pela prisão de Ibrahim.

Por extensão, a teledramaturgia d'*O Mecanismo* se torna um acréscimo das convicções, valores e princípios de seus criadores, tal qual o título do referido artigo *A Importância da Lava Jato de Padilha* (ANEXO II): preservando assim, o imaginário de que a Lava Jato é um dos principais mecanismos de combate da corrupção brasileira e adornando os personagens e feitos desta operação. Destarte na cena ápice da dramaturgia, na explanação da tese de Ruffo, há a consumação do entrelaçamento entre o espetáculo e a mitologia política, resultando numa valorização da Lava Jato como o Salvador *Sólon* a revelar a corrupção endêmica em todos o seu âmbito, transparecendo a constelação Conspiração a ser combatida mitologicamente por esta operação policial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta pesquisa apontou-se que a teledramaturgia d’O *Mecanismo* era como uma narrativa construída sobre o voar de um pássaro enquanto ele está em voo, pois seu roteiro era uma espécie de ficção construída sob a previsão da certeza de que a ave seguiria a direção escolhida pelos criadores de sua teledramaturgia. Acontece que por mais óbvio que pareça o trajeto da ave, ele pode mudar repentinamente, frustrando os que queriam o itinerário certo, mas também pode deixar a trajetória muito mais impressionante do que foi previsto.

De certa forma, o pesquisador que aqui escreve também acreditou que a elaboração desta tese teria um percurso mais estável. Contudo, como a ficção d’O *Mecanismo* se baseou em fatos da Lava Jato, a escrita desta pesquisa foi bastante turbulenta. Isso porque, em 2017, quando se escrevia as primeiras linhas deste trabalho, a impressão era de que essa operação iria se manter em destaque nos noticiários da política brasileira por décadas. Suas operações, investigações e vazamentos eram puro espetáculo político. Por isto era clara a natureza dramática da operação, com verdadeiros arcos dramáticos, diversos conflitos, reviravoltas e momentos clímaxes. Percebia-se a trama da Lava Jato como uma operação policial mais indestrutível que os diamantes.

Contudo, no transcorrer nos anos ficou cada vez mais claro que as mitologias são transitórias e o espetáculo político segue em constante mutação. A cada ano uma temporada. Um breve lembrar: foi apenas alguns meses depois do lançamento d’O *Mecanismo* que se iniciou uma sequência de reviravoltas que foram atingindo a imagem de imparcialidade da Lava Jato, desta operação mitológica sob a imagem do *Salvador Sólon* a combater os injustos conspiradores utilizando apenas o código das leis.

Note-se como o espetáculo político foi se reconfigurando. Primeiramente há o ápice em 2018 com o notório processo midiático da prisão de Lula. Afinal, o que poderia ser mais espetacular do que um ex-presidente algemado e levado à prisão por crime de corrupção em pleno ano eleitoral? Acontece que esta dramaturgia seriada de “eventos reais” ainda teria muitas reviravoltas, pois o juiz da Lava Jato, Sergio Moro, aceitou logo na sequência fazer parte do novo governo que ganhou as eleições, beneficiando-se assim da ilegibilidade de Lula, o principal concorrente do

atual presidente naquele pleito, ou seja, beneficia-se de sua própria sentença para fazer parte de uma nova administração federal de viés populista e de direita.

Além disso, quando em maio de 2019 *O Mecanismo* lançava sua segunda temporada “inspirada livremente em eventos reais”, em paralelo, o portal de notícias *The Intercept*¹¹⁹ apresentava uma sequência de reportagens feitas pelo jornalista Glenn Greenwald, revelando que o juiz da Lava Jato cedeu informações privilegiadas a uma das partes, fornecendo pistas e sugestões sobre a investigação à Procuradoria. Essa foi uma reviravolta dramática da operação, pois revelou à opinião pública um conchavo judicial e expôs a parcialidade nas decisões dos julgamentos da Lava Jato, uma vez que o juiz e acusação combinavam datas, procedimentos, convocação de testemunha, demonstrando que os julgamentos eram parciais e viciados. Outra reviravolta ainda aquele ano foi quando, após 580 dias detido na carceragem da Polícia Federal em Curitiba, Lula é solto depois que o Supremo Tribunal Federal entendeu que prisões em segunda instância são inconstitucionais.

Então em 2020 Sergio Moro pede demissão de seu cargo de ministro da justiça e a Lava Jato sofre uma sequência de interferências do novo Procurador-Geral da República, Augusto Aras. Esta nova personagem do espetáculo político diminui significativamente o poder de atuação da força-tarefa em Curitiba, migrando o comando das operações de combate à corrupção para Brasília na Unidade Nacional de Combate à Corrupção e ao Crime Organizado e cujo chefe seria indicado pelo próprio Augusto Aras.

Contudo, mesmo enfraquecida como operação policial, vestígios do espetáculo político inaugurado pela Lava Jato ainda se mantiveram em 2021, quando repercutiu nos noticiários que os processos julgados por Sergio Moro foram anulados, pois a suprema corte brasileira entendeu este juiz sem competência jurídica para condenar o ex-presidente petista. Inicia-se assim um novo ato dramático da política nacional, sob uma nova expectativa do espetáculo político, pois torna Lula novamente elegível para concorrer à cadeira de presidente na eleição de 2022. O próprio comitê de Direitos Humanos da Organizações das Nações Unidas concluiu que o ex-presidente teve seus direitos políticos violados pela parcialidade das ações da Lava

¹¹⁹ Disponível em <<https://theintercept.com/series/mensagens-lava-jato/>>, acessado em 20/04/2021.

Jato¹²⁰. Já estão lançadas as premissas da próxima temporada, afinal agora aquele juiz que condenou o ex-presidente também adentrou de vez no mundo da política se filiando a partidos políticos de direito, concorrendo talvez à presidência, talvez ao senado. É um verdadeiro *teaser*¹²¹ para estimular as paixões e as mitologias políticas em 2022. Retomando o mundo da ficção, poderia estar acontecendo a 5ª, 6ª ou quem sabe a 7ª temporada, numa suposta teledramaturgia d'*O Mecanismo* em que Ruffo está influenciando o debate político daquelas personagens ex-presidente do Partido Operário Higino contra o ex-juiz e candidato Rigo.

A questão é que no voo desta tese havia em paralelo toda uma outra trama ocorrendo junto àquela “inspiração em eventos reais” d'*O Mecanismo*. Afinal, uma vez que essa série foi lançada em 2018, sua ficção parou no tempo, só que os eventos e as personagens da factual Lava Jato seguiram, ressignificando os signos dessa teledramaturgia. Constatou-se assim a complexidade de querer construir uma dramaturgia de longo tempo de exposição a partir de eventos que estão ocorrendo praticamente em paralelo nos telejornais. Mesmo que seus criadores a defendam apenas como “uma obra de ficção inspirada livremente em eventos reais”, é notável ressignificação de sua ficção ao longo dos anos.

Consequentemente, ficou clara na análise a dificuldade de classificar *O Mecanismo* apenas como uma mera fábula sobre a Lava Jato, pois no fundo ela se encontra num “entre-lugar”, não chega a ser uma trivial narrativa dos fatos, mas também não é uma mera ficção, pois há uma tese central na narrativa, uma espécie de manifesto de seus criadores em defesa da Lava Jato. E isso só se conseguiu visualizar em detalhes na escrita do quarto capítulo, quando se balizou a profundidade do espetáculo e a mitologia política na complexidade do factual em relação ao ficcional. Note-se como esse “entre-lugar” se aproxima do conceito mitológico em Barthes (2009, p. 215), quando demonstra que a imagem do mito tem uma forma vazia e presente, ao mesmo tempo que possui um sentido pleno e ausente.

Para exemplificar, retoma-se uma vez mais a protagonista Ruffo, uma personagem que já nasce neste paradoxal “entre-lugar”. Enquanto forma, ele é apenas um ex-delegado inspirado no factual Gerson Machado, buscando fazer justiça.

¹²⁰ Resolução do comitê disponível em <<https://static.poder360.com.br/2022/04/ONU-Moro.pdf>>, acessado em 02/04/2022.

¹²¹ Técnica usada em marketing que se utiliza do argumento da prévia de um novo produto ou serviço, aumentando o interesse deste antes de seu lançamento.

Contudo, carrega um universo de signos: a obsessão, o fim da impunidade, o cuidar de sua família, o desvendar do mecanismo da corrupção etc., porém ele também existe na série justamente para dar voz ao *alter ego* de Padilha, uma mensagem oculta aos olhos do espectador, mas correspondente à sua coluna de 2017 (ANEXO II).

Este manifesto estava baseado no espetáculo político d' *O Mecanismo* de 2017, em uma Lava Jato de 2017. Este, dentre outros elementos apresentados durante o transcorrer desta pesquisa, evidencia o universo de um imaginário de mitologias políticas além da obra, principalmente para amplificar o signo da Lava Jato, mas que ao longo dos anos foi-se desmantelando e se desmanchando pelo próprio espetáculo político. Além disso, também notamos que Ruffo, essa personagem *alter ego* de Padilha, encarna em sua ideologia a constelação mitológica de um mito universal da política: a Conspiração. Já se desconfiava que esse seria um signo muito presente na obra, uma vez que a série intitulada "*O Mecanismo*" já traz implícita a imagem de uma operação oculta aos olhos curiosos sob as engrenagens da estrutura social.

O interessante foi constatar que essa mitologia da Conspiração estava presente neste espaço entre a ficção e o factual, na alteração dos nomes das personagens e de situações, algo a favorecer a mobilização política dos diversos atores sociais. Isso porque, uma vez que a série apresenta os bastidores dos imaginários do que foi a Lava Jato, ela também apresenta uma imparcial força-tarefa comprometida apenas com o bem comum. Contudo, o transcorrer dos fatos, além da mera ficção d' *O Mecanismo*, demonstrou que havia também um interesse político de seus procuradores e, evidentemente, no agora ex-juiz e candidato Sérgio Moro¹²². Como apresentado na pesquisa, uma das principais funções na utilização dos mitos políticos nos diversos discursos é justamente a mobilização.

Outra leitura da obra foi uma certa divisão entre a função do arco dramático central e seus subdramas. No primeiro há uma predominância do peso ficcional para chegar à preposição da deterioração da máquina pública, ou seja, há no *plot* principal a obsessão de Ruffo na prisão de Ibrahim como um mote para o clímax em que o protagonista defende sua tese da corrupção sistêmica e endêmica. Já a Lava Jato está nos subdramas conduzidos pela delegada Verena, em cujos *subplots* predomina o universo de ficcionalizações do espetáculo político desta operação. Assim, a função

¹²² No momento que se finaliza esta tese esse personagem político almeja concorrer a vaga de Senador representando o Estado do Paraná pelo partido de direita União Brasil.

do coprotagonismo de Verena é o de narrar os bastidores da Lava Jato e, importante frisar, os bastidores e narrativas datados dos fatos que se conheciam antes da estreia da série em 2018.

Inclusive, este termo “narrativa” é algo em voga nos atuais discursos políticos brasileiros, como se os fatos e a realidade tivessem mais de uma versão e fossem meramente aspectos de opinião, num verdadeiro embate de versões entre fatos e ficções. O debate a respeito do tratamento à Covid-19 que se instaurou em 2021 culminando numa CPI no senado brasileiro é um bom exemplo desta questão, uma vez que o corpo de cientistas e técnicos de saúde já tinham um amplo conhecimento que alguns remédios como a cloroquina não possuíam eficiência alguma no combate a esta doença quando os trabalhos dos parlamentares começaram. Apesar disso, ainda houve a insistência no embate dos fatos, buscando-se uma ficção, como se a mera opinião e ponto de vista de médicos mal informados resolvesse a eficácia do medicamento. Logo, o tratamento precoce desta grave doença por esse meio se tornou uma narrativa, mas que transbordou para o factual, que se utilizou da mitologia política, um medicamento que carrega o signo da cura, do mito político de Salvador, de um fármaco tal qual uma poção milagrosa.

Isso ocorreu de modo semelhante na Lava Jato ao longo dos anos, no fortalecimento de uma narrativa de que era possível o fim de toda a corrupção brasileira, desde que fosse feita pelos honestos e dignos membros de sua força-tarefa, ou seja, pela mitológica imagem dos *Celeritas*. Talvez *O Mecanismo*, dentre outras obras culturais do período, pode ter contribuído para o atual risco que o Estado Democrático de Direito que se encontra o Brasil agora, em 2022. Girardet (1987) aponta que às mitologias políticas são largamente utilizadas nos tempos fortes da política, algo muito próximo as estratégias populistas de governo. Essa utilização dos mitos políticos para a manutenção das narrativas ligadas ao poder serve de alerta de como as artes também podem ser apropriadas pela barbárie.

Por isso, para finalizar, esta tese é antes de mais nada uma tentativa interdisciplinar para tentar compreender o momento político brasileiro. Não obstante, embora não se tenha chegado a produzir nenhum espetáculo durante os anos de desenvolvimento, este estudo deve levar adiante a pesquisa nas artes cênicas, influenciando em novas criações oriundas desse universo mitológico e fruto do atual espetáculo político. O intuito é seguir na pesquisa e não só pela via acadêmica, mas no desenvolver de espetáculos, no articular com coletivos artísticos, na produção de

outras dramaturgias, entre outros trabalhos a partir das premissas dos diversos mitos políticos aqui estudados.

Em outras palavras, apesar das inúmeras dificuldades que os artistas e pesquisadores encontram no momento, espera-se que este trabalho traga frutos não só para a pesquisa na área da dramaturgia, teledramaturgia, comunicação, ciência política, mas que se some aos demais estudos já feitos ou em desenvolvimento que tratem da evolução de uma consciência mais apurada para o fortalecimento de nossa Democracia. Afinal, como visto ao longo deste estudo, faz parte do humano acreditar nos mitos e nada mais mitológico do que esse conceito: a Democracia. Este símbolo atualmente se encontra em constantes ataques e está sendo gradativamente corroído desde 2017, justamente quando se iniciou o desenvolvimento deste trabalho; então, que esta tese auxilie na percepção do presente para transformar esta pesquisa em ação.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1970.
- ALESSI, Gil. Deltan Dallagnol: “A Lava Jato traz uma esperança, cria um círculo virtuoso”. **El País**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/13/politica/1439500392_373470.html>, acessado em: 13 agosto 2015.
- AQUINO, João Emiliano F. Espetáculo, Comunicação e Comunismo em Guy Debord. *In: Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v.48, n. 115, p. 167-182, 2007.
- ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AMENDOLA, Gilberto. Segredo sobre Patrocinadores de Filme da Lava Jato é Contra ‘Patrulha Ideológica’. **Estadão**, São Paulo. Disponível em <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,segredo-sobre-patrocinadores-de-filme-e-contra-patrulha-ideologica-diz-produtor,70001954795>>, acessado em: 1º outubro 2017.
- AZEVEDO, Ary; CAMARGO Hertz. Mito e Política: o uso das mídias sociais na construção das identidades dos candidatos à presidência da república em 2014. *In: 4º COMUNICON* (Encontro Internacional e Comunicação e Consumo), São Paulo, 2014.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BRANDÃO, Helena H. N. Enunciação e construção do sentido. *In: FIGARO, Roseli. Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- BENTLEY, Eric. **A Experiência viva do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BRAIT, Beth. História e alcance teórico-metodológico. *In: FIGARO, Roseli. Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- BRECHT, Bertold. **A Vida de Galileu**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1938/mes/galileu.pdf>>, acessado em: 03 janeiro 2018.
- BORDWELL, David. **La Narracion em el cine de ficción**. Argentina: Paidós Ibérica, 1996.
- BUENO, Eduardo. **Brasil, uma História**: cinco séculos de um país em construção. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

CAMARGO, W. Hertz. Mito e Cinema: para uma educação visual sobre corpo e gênero. *In*: CAMARGO, Hertz; MATTOS, Celso; CUSTÓDIO, José de Arimathéia (org.). **Mitos, artes e linguagens**: narrativas contemporâneas. Londrina: Syntagma, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento: 1997.

CARVALHO, Eurico. A ideia de espetáculo: crítica e sistema em Guy Debord. **Aufklärung**: Revista de Filosofia, v. 2, n.1, abril de 2015.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na Era da Internet. São Paulo: Zahar, 2013.

CASTRO, Daniel. Brasileiro passa três meses por ano na frente da televisão. **Notícias da TV**. Disponível em <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/brasileiropassa-tres-meses-por-ano-na-frente-da-televisao-diz-ibope-6302>> Acesso em: 25 setembro 2020.

CAZUZA; Romero, Nilo; Israel, George. Brasil. *In*: CAZUZA. **Ideologia**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1988. Álbum de canções fonográficas.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2015.

CHEMIN, Rodrigo. **Mãos Limpas e Lava Jato**: a corrupção se olha no espelho. Porto Alegre: CDG, 2017.

CITELLI, Adilson. Apresentação. *In*: FIGARO, Roseli. **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.

COMIN, Luciana. Mundo Ficcionalis e Narrativas Complexas nas Séries Televisivas. *In*: MENDES, Cleise F. **Dramaturgias**: construções, paralelos e desvios. Salvador: EDUFBA, 2018.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2018.

CORRÊA FILHO, H. T. O que é uma Operação da PF? **Estadão**, São Paulo. Disponível em: <[https:// politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/o-que-e-uma-operacao-da-pf/](https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/o-que-e-uma-operacao-da-pf/)>. Acesso em: 7 fevereiro 2019. Estadão: 25/03/2017.

COSTA, Nathan L. F. Escolas em luta: o documentário Ideológico em Tempos de Pós-Verdade. *In*: INTERCOM, XXIII, Belo Horizonte, realizado de 7 a 9 de junho de 2018. **Anais do evento**. Disponível em <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0735-1.pdf>>, acessado em: 1º fevereiro 2020.

COSTA, Nathan. L. F. **Document and documentary**. *Identifying Ideological Documentaries through Narrative Analysis*. Holanda: Radboud University, 2017.

Disponível em: <<http://theses.uhn.ru.nl/handle/123456789/4866>>. Acesso em: 1º setembro 2020.

COURTINE, Jean-Jacques. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. São Carlos: Claraluz, 2006.

CRESCENZO, Luciano de. **História da Filosofia Grega**: os pré-socráticos. Presença: Lisboa, 1988.

DAWSON, S. W. **O drama e o dramático**. Lisboa: Lysia, 1975.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara; Shane BorisTiago Pavan. Edição: Karen Harley; Tina Baz; David Barker; Joaquim Castro; Jordana Berg; Felipe Lacerda. Netflix: Brasil, 2019. Documentário, longa-metragem.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Esboço de uma teoria polifônica de enunciação. São Paulo: Pontes, 1987.

DUKORE, Bernard. **Dramatic theory and criticism**. Boston/EUA: Heinle, 1974.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ESSLIN, Martim. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERREIRA, Raquel M. C.; SANTANA, D. O. A “Publicização” do Consumo: um estudo das ações publicitárias inseridas nas telenovelas da Rede Globo por faixas de horário. **Signo y Pensamiento**, Bogotá, v. 32, n. 62, jan/jun, 2013.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. Organização linguística do discurso: enunciação e comunicação. In: FIGARO, Roseli. **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2016.

GALICIA, Javier Sánchez. **Treina clavez para entender el poder**. Léxico para la nueva comunicación política. México: 15 Piso, 2010.

GANDIN, Lucas. **Entre Ethos e Mito**: a transferência de imagem de Lula para Dilma na campanha presidencial de 2010. 2012. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

GASINO, Wilson. **Histórias sobre corrupção e ganância**: os bastidores da CPI estadual do Banestado. Curitiba: Feller, 2006.

GHIRALDELLI JR, Paulo. **História da Filosofia**: dos pré-socráticos a Santo Agostinho. São Paulo: CEFA Editorial, 2018.

GOBBI, Laura A. **A agenda do Jornal Nacional**: uma análise da cobertura de casos de corrupção. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. *In*: GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. Perspectiva: São Paulo, 1976.

GOMES, W. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.

GRAIEB, Carlos; SANTOS, Ana Maria. **Polícia Federal**: a lei é para todos. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HUSPEL FILHO, Valmar. O Policial 'Marco zero' da Lava Jato. **Estadão**, São Paulo. Disponível em <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,o-policial-marco-zero-da-lava-jato,10000060778>>, acessado em: 20 janeiro 2018.

IBGE. **Pesquisa Nacional Por Amostra De Domicílios**. Síntese de indicadores 2014. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv94935.pdf>>. Acesso em: 3 julho 2019.

INFERNO. Direção: Ron Howard. Produção: Brian Grazer; Ron Howard. Roteiro: David Koepp. Elenco: Tom Hanks; Felicity Jones; Omar Sy; Ben Foster; Irrfan Khan; Sidse Babbett Knudsen. Columbia Pictures: EUA, 2017. Suspense policial, longa-metragem.

ITEN, Marco; KOBAYASHI, Sérgio. **Eleições**: vença a sua! As boas técnicas de marketing. São Paulo: Ateliê, 2002.

KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KOZLOFF, Sarah. *About a clueless boy and girl: voice-over in romantic comedy today*. **Cinephile**, The University of British Columbia's Film Journal. Canadá, Vancouver, v. 8, p. 5-15, mar-jun. 2012.

LARSEN, Stephen. **Imaginação mítica**. A busca de significado através da mitologia pessoal. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LEAL, Hermes. **As paixões nos personagens**: método baseado na semiótica das paixões para escrever séries como “Game of Thrones” e filmes como “Roma”. [s. l.] HL Filmes, 2020.

LOMBARDI, Carlos. **Curso de roteiro de Carlos Lombardi**. Curso ministrado por CASA de Artes Produção Artística. Notas de Aula. Mimeografado. 11/08 – 13/10 de 2020.

MAINGUENEUA, Dominique. **Cenas da Enunciação**. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006.

MARFUZ, Luiz. **Dramaturgia do acontecimento no telejornal**: a emoção no palco da notícia. Salvador: Edufba, 2017.

MANINI, Giuseppe. **Psicologia Cultural da Mídia**. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio: Editora da UFRJ, 2001.

MASCARELLO, Fernando. **Film noir**. Campinas: Papirus, 2006.

MENDES, Cleise F. Dramaturgia, corpo e representação. **Agente**: revista de psicanálise, Salvador, Escola Brasileira de Psicanálise/Seção Bahia, ano14, n. 15, p. 145-156, nov. 2013.

MARIO MESSAGI, Mário. **Outros junhos virão**. Curitiba: Kottler Editorial, 2019.

MENDES, Cleise Furtado. **Dramaturgia, Mito e História. Repertório**, Salvador, ano 17, p.37-45, 2014.

NETO, Lira. **Getúlio**: o Governo Provisório à Ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

MIGUEL, L. Felipe. **Mito e discurso político**: uma análise a partir da campanha eleitoral de 1994. São Paulo: Unicamp, 2000.

MIGUEL, Luíz Felipe. Mito político. *In*: RUBIN, Antonio Albino Canelas. **Comunicação e Política**: conceitos e abordagens. Salvador: Edufba, 2004.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. **Para o cidadão**. MPF, 2018. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/para-o-cidadao/caso-lava-jato>>. Acesso em: 1º abril 2019.

MORIN, EDGAR. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MORO, Sergio F. Considerações sobre a Operação *Mani Pulite*. **R. CEJ**, Brasília, n. 26, p. 56-62, jul./set. 2004.

NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre R. O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra. **BOCC, Biblioteca on-line de ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/>> acessado em: 19 novembro 2015.

NETTO, Vladimir. **Lava Jato: O Juiz Sergio Moro e os bastidores da operação que abalou o Brasil**. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou o helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986

PADILHA, Conrado V. de Queiroz. **O conceito de “Mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

PADILHA, José. A importância da Lava-Jato. **O Globo**. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/brasil/a-importancia-da-lava-jato-20912719>>, acessado em: 2 fevereiro 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PALLOTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PANKE, Luciana, GANDIN, Lucas. A transferência de ethos de Lula para Dilma na Campanha Eleitoral de 2010. **Revista Ciência Política**, Paraná, v. 6, n. 1, p. 167-186, 2015.

PANKE, Luciana. Política e entretenimento: cruzamento e/ou interferência na construção de sentidos. **Revista Animus**, Santa Maria/RS, v. 9, n. 18, 2010.

PANKE, Luciana. **Lula do sindicalismo à reeleição: um caso de Comunicação, Política e Discurso**. Capivari: Nova Consciência, 2014.

PARAIZO, Lucas. **Palavra de roteirista**. São Paulo: SENAC, 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PHILIPPI, Ricardo. **O palhaço no espetáculo político**: os discursos do Deputado Federal Tiririca. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

PHILIPPI, Ricardo; PANKE, Luciana. Entre a comunicação, a política e o espetáculo. **Vozes e Diálogo**, Itajaí, v.18, n. 01, jan/jun 2019.

PRADO JUNIOR, Tarcis. **Livrai-nos do mal**: a tecnologia do imaginário na construção do herói Moro pela mídia. 2019. Tese (Doutorado em Processos Comunicacionais) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

REDAÇÃO. R\$ 4 bilhões empilhados em plena Boca Maldita: o quanto a Lava Jato recuperou. **Gazeta do Povo**. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/r-4-bilhoes-empilhados-em-plena-boca-maldita-o-quanto-a-lava-jato-recuperou-bk0qhe1akv3v6hj1kms6od1l9/>>, acessado em 12 setembro 2017.

RIBEIRO, J. Renato. A política como espetáculo. In: DANINO, Evelina (org.). **Os anos 90**: política e sociedade no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RUBIN, Antonio A. C. Espetacularização e midiaticização da política. In: RUBIN, Antonio A. C. **Comunicação e política**: conceitos e abordagens. Salvador: Edufba, 2004.

RYDLEWSKI, Carlos. O princípio da corrupção continua ativo. **Época Negócios**. Disponível em <<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2017/04/o-principio-da-corrupcao-continua-ativo.html>>, acessado em: 7 maio 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do Teatro**. São Paulo: Margins Fontes, 1995.

SANTOS, Tadeu A. **Afinal, o que é docudrama?** Um estudo do gênero a partir da Telenovela Brasileira. São Paulo: Annablume, 2013.

SASAKI, F. Um Guia prático para entender a Operação Lava Jato. **Guia do Estudante**. Disponível em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/blog/atualidades-vestibular/um-guia-praticopara-entender-a-operacao-lava-jato/>>. Acesso em: 1º junho 2019.

SCHMIDT, Victoria Lynn. **45 Master Characters**. EUA: Writers Digest Books, 2011.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. **O Estado espetáculo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

SECOM. **Pesquisa Brasileira de Mídia – 2016**. Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2016.pdf/view>>. Acesso em: 10 maio 2020. 2017.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SULEIMAN, S. **Authoritarian fictions**: the ideological novel as a literary genre. EUA, Princeton: Princeton University Press, 1993.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAVARES, Flávia. "A corrupção mata mais que um homicídio", diz o procurador Dallagnol. **Época**, São Paulo. Disponível em <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/08/corruptao-mata-mais-que-um-homicidio-diz-o-procurador-dallagnol.html>>, acessado em: 6 agosto 2015.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

TOLKIEN, J.R.R. Mythopoeia. In: TOLKIEN, J.R.R. **Tree and Leaf**. EUA: Harpercollins, 2001.

THOMPSON. J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

VALENTE, Rubens. Em Diálogos Gravados, Jucá fala em pacto para deter avanço da Lava Jato. **Folha de São Paulo**. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>>, acessado em: 11 julho 2016.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VENTURINI, L.; ARAGÃO, A. Lava Jato: a origem e o destino da maior operação anticorrupção do país. **Nexo Jornal**. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/explicado/2018/03/16/Lava-Jato-a-origem-e-odestino-da-maior-opera%C3%A7%C3%A3o-anticorrupt%C3%A7%C3%A3o-dopa%3ADs>>. Acesso em: 2 julho 2019. Nexo Jornal: 16/03/2018.

VOYTILLA, Stuart. **Myth and the movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films**. EUA: Michael Wiese Productions, 1999.

WEBER, Maria Helena. Imagem pública. In: RUBIN, Antonio A. C. **Comunicação e política**: conceitos e abordagens. Salvador: Edufba, 2004.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TELEDRAMATURGIAS CITADAS

A LISTA DE SCHINDLER. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Gerald R. Molen; Branko Lustig. Roteiro: Steven Zaillian. Elenco: Liam Neeson; Ben Kingsley; Ralph Fiennes; Caroline Goodall; Jonathan Sagall; Embeth Davidtz. Universal Pictures: EUA, 1993. Drama histórico-bibliográfico, longa-metragem.

ANJOS E DEMÔNIOS. Direção: Ron Howard. Produção: Brian Grazer; Ron Howard; John Calley. Roteiro: Akiva Goldsman; David Koepp. Elenco: Tom Hanks; Ewan McGregor; Ayelet Zurer; Stellan Skarsgard; Pierfrancesco Favino; Armin Mueller-Stahl. Columbia Pictures: EUA, 2009. Suspense policial, longa-metragem.

A MISSÃO. Direção: Roland Joffé. Produção: Fernando Ghia; David Puttnam. Roteiro: Robert Bolt. Elenco: Robert De Niro; Jeremy Irons; Liam Neeson. Warner Bros: EUA, 1986. Ficção histórica, longa-metragem.

AMISTAD. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: David Franzoni. Elenco: Morgan Freeman; Nigel Hawthorne; Anthony Hopkins; Djimon Hounsou e Matthew McConaughey. DreamWorks Pictures: EUA, 1997. Drama histórico, longa-metragem.

A PRÓXIMA VÍTIMA. Criação: Sílvio de Abreu. Direção: Jorge Fernando. Elenco principal: Tony Ramos; Susana Vieira; José Wilker; Aracy Balabanian; Cláudia Ohana; Natália do Vale; Paulo Betti; Tereza Rachel; Yoná Magalhães; Rosamaria Murtinho; Gianfrancesco Guarnieri; Lima Duarte; Vivianne Pasmanter; Marcos Frota; Cecil Thiré. TV Globo: Brasil, 1995. Melodrama de suspense, telenovela brasileira.

ATÉ O ÚLTIMO HOMEM. Direção: Mel Gibson. Produção: Terry Benedict; Paul Currie; Bruce Davey; William D. Johnson; Bill Mechanic; Brian Oliver; David Permut. Roteiro: Robert Schenkkan; Andrew Knight. Elenco: Andrew Garfield; Sam Worthington; Luke Bracey; Teresa Palmer; Ryan Corr; Hugo Weaving; Rachel Griffiths; Vince Vaughn. Summit Entertainment: EUA, 2016. Drama de Guerra, longa-metragem.

AVATAR. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron; Jon Landau. Roteiro: James Cameron. Elenco: Sam Worthington; Zoë Saldaña; Sigourney Weaver; Stephen Lang; Michelle Rodriguez; Giovanni Ribisi; Joel David Moore. 20th Century Fox: EUA, 2009. Ficção científica, longa-metragem.

BAND OF BROTHERS. Criação: Erik Jendresen; Tom Hanks; John Orloff; E. Max Frye; Graham Yost; Bruce C. McKenna; Erik Bork. Direção: Richard Loncraine; Mikael Salomon; David Nutter; Tom Hanks; David Leland; David Frankel; Tony To. Produção: Steven Spielberg; Tom Hanks Preston Smith; Erik Jendresen; Stephen E. Ambrose. Elenco: Damian Lewis; Donnie Wahlberg; Ron Livingston; Matthew Settle; Neal McDonough. HBO Enterprise: EUA, 2001. Drama de Guerra, série televisiva.

BEN-HUR. Direção: William Wyler. Produção: Sam Zimbalist. Roteiro: Karl Tunberg. Elenco: Charlton Heston; Jack Hawkins; Haya Harareet; Stephen Boyd; Hugh Griffith. Metro-Goldwyn-Mayer: EUA, 1959. Drama épico, longa-metragem.

CASO ESPECIAL. Direção: Diversos. Roteiro: Diversos. Elenco: Diversos. TV Globo: 1971 – 1995. 172 episódios, exibições variadas, teledramaturgia.

COM 007 SÓ SE VIVE DUAS VEZES. Direção: Lewis Gilbert. Produção: Harry Saltzman; Albert R. Broccoli. Roteiro: Roald Dahl. Elenco: Sean Connery; Akiko Wakabayashi; Mie Hama; Donald Pleasence. United Artists: EUA, 1967. Ação e espionagem, longa-metragem.

CORAÇÃO VALENTE. Direção: Mel Gibson. Produção: Mel Gibson; Alan Ladd; Bruce Davey; Stephen McEveety. Roteiro: Randall Wallace. Elenco: Mel Gibson; Angus Macfadyen; James Robinson; Sean Lawlor; Sandy Nelson; Patrick McGoohan; James Cosmo; Sophie Marceau; Brendan Gleeson; David O'Hara; Brian Cox; Peter Hanly; Catherine McCormack; Alun Armstrong; Sean Lawlor; John Kavanagh. Paramount Century: EUA, 1995. Drama, longa-metragem.

CORAÇÕES DE FERRO. Direção: David Ayer. Produção: Bill Block; David Ayer; Ethan Smith; John Leshner. Roteiro: David Ayer. Elenco: Brad Pitt; Shia LaBeouf; Logan Lerman; Michael Peña; Jon Bernthal; Jason Isaacs; Scott Eastwood. Sony Pictures: EUA, 2014. Drama de guerra, longa-metragem.

DANÇA COM LOBOS. Direção: Kevin Costner. Roteiro: Michael Blake. Elenco: Kevin Costner; Mary McDonnell; Graham Greene; Rodney A. Grant. Orion Pictures: EUA; 1990. Drama, longa-metragem.

ERA UMA VEZ NO OESTE. Direção: Sergio Leone. Produção: Bino Cicogna; Fulvio Morsella. Roteiro: Sergio Donati; Sergio Leone. Elenco: Claudia Cardinale; Henry Fonda; Jason Robards; Charles Bronson; Gabriele Ferzetti. Paramount Pictures: EUA; 1968. Faroeste, longa-metragem.

EXCALIBUR. Direção: John Boorman. Produção: John Boorman. Roteiro: Thomas Malory; Rospo Pallenberg. Elenco: Nigel Terry; Helen Mirren; Gabriel Byrne. Warner Bros: EUA, 1981. Aventura, longa-metragem.

GAME OF THRONES. Criadores: David Benioff; D. B. Weiss. Produção: Mark Huffam; Frank Doelger; Chris Newman; Greg Spence; Lisa McAtackney; Bryan Cogman; Duncan Muggoch. Exibição: HBO. Distribuição: Warner Bros: EUA, 2011-2019. Série televisiva.

GETÚLIO. Direção João Jardim. Produção Pedro Borges; Carla Camurati e Carlos Diegues. Roteiro George Moura. Elenco: Tony Ramos; Drica Moraes e Alexandre Borges. Copacabana Filmes: Brasil, 2014. Drama histórico-bibliográfico, longa-metragem.

GLADIADOR. Direção: Ridley Scott. Produção: Douglas Wick; David Franzoni; Branko Lustig. Roteiro: David Franzoni; John Logan; William Nicholson. Elenco: Russell Crowe; Joaquin Phoenix; Connie Nielsen; Oliver Reed; Derek Jacobi; Djimon Hounsou; Richard Harris. DreamWorks: EUA, 2000.

HARRY POTTER. Direção: Chris Columbus; Alfonso Cuarón; Mike Newell; David Yates. Produção: David Heyman; Chris Columbus; Mark Radcliffe; David Barron; J.K. Rowling. Roteiro: Steve Kloves; Michael Goldenberg. Elenco: Daniel Radcliffe; Rupert Grint; Emma Watson. Warner Bros: EUA, 2001-2011. Ficção fantástica, série de longas-metragens.

HORIZONTE PERDIDO. Direção: Charles Jarrott. Roteiro: Larry Kramer. Elenco: Peter Finch; Liv Ullmann; Sally Kellerman; George Kennedy; Olivia Hussey. Columbia Pictures: EUA; 1973. Aventura, longa-metragem.

HOTEL RUANDA. Direção: Terry George. Roteiro: Terry George; Keir Pearson. Elenco: Don Cheadle; Sophie Okonedo; Desmond Dube; Hakeem Kae-Kazim; Nick Nolte; Joaquin Phoenix. MSG: EUA, 2004. Drama, longa-metragem.

KARATE KID - A HORA DA VERDADE. Direção: John G. Avildsen; Produção: Jerry Weintraub; Roteiro Robert Mark Kamen; Elenco: Ralph Macchio; Noriyuki Morita; Elisabeth Shue. Columbia: EUA, 1984. Drama, longa-metragem.

LAWRENCE DA ARÁBIA. Direção: David Lean. Roteiro: Robert Bolt; Michael Wilson. Elenco: Peter O'Toole; Omar Sharif; Alec Guinness; Anthony Quinn; Claude Rains. Columbia Pictures: EUA, 1962. Drama épico, longa-metragem.

MEU ÓDIO SERÁ SUA HERANÇA. Direção: Sam Peckinpah. Roteiro: Sam Peckinpah; Walon Green. Elenco: William Holden; Ernest Borgnine; Robert Ryan; Edmond O'Brien; Warren Oates; Jaime Sánchez; Ben Johnson. Warner Bros: EUA; 1969. Faroeste, longa-metragem.

MOSCOU CONTRA 007. Direção: Terence Young. Produção: Harry Saltzman; Albert R. Broccoli; Roteiro: Richard Maibaum. Elenco: Sean Connery; Pedro Armendáriz; Robert Shaw; Lotte Lenya; Bernard Lee; Daniela Bianchi. United Artists: EUA, 1963. Ação e espionagem, longa-metragem.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Produção: Bel Berlinck; Andrea Barata Ribeiro; Wagner Moura. Roteiro Felipe Braga; Wagner Moura. Elenco: Seu Jorge; Bruno Gagliasso; Luiz Carlos Vasconcelos; Adriana Esteves. O2 Filmes: Brasil, 2021. Drama histórico-bibliográfico, longa-metragem.

MATRIX. Direção: Lilly Wachowski; Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. Roteiro: Lilly Wachowski; Lana Wachowski. Elenco: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss; Hugo Weaving; Joe Pantoliano. Zach Staenberg: EUA, 1999 – 2003. Ficção científica, trilogia de longas-metragens.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Roteiro: Thea von Harbou. Elenco: Alfred Abel; Gustav Fröhlich; Brigitte Helm; Rudolf Klein-Rogge. Parafumet: Alemanha, 1927. Ficção científica, longa-metragem.

O CLUBE DA LUTA. Direção: David Fincher. Produção: Art Linson; Ceán Chaffin; Ross Grayson Bell. Produção: Arnon Milchan. Roteiro: Jim Uhls. Elenco: Brad Pitt; Edward Norton; Helena Bonham Carter; Meat Loaf; Jared Leto. 20th Century Fox: EUA, 1993. Drama, longa-metragem.

O CÔDIGO DA VINCI. Direção: Ron Howard. Produção: Brian Grazer; Ron Howard; John Calley; Roteiro: Akiva Goldsman. Elenco: Tom Hanks; Audrey Tautou; Ian McKellen; Alfred Molina; Jürgen Prochnow; Paul Bettany; Jean Reno. Columbia Pictures: EUA, 2006. Suspense policial, longa-metragem.

O DESTINO DE UMA NAÇÃO. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan; Lisa Bruce; Eric Fellner; Anthony McCarten; Douglas Urbanski. Roteiro: Anthony McCarten. Elenco: Gary Oldman; Ben Mendelsohn; Kristin Scott Thomas; Lily James; Stephen Dillane; Ronald Pickup. Focus Feature: Inglaterra, 2017. Drama político, longa-metragem.

O DISCURSO DO REI. Direção: Tom Hooper. Produção: Iain Canning; Emile Sherman; Gareth Unwin. Roteiro: David Seidler. Elenco: Colin Firth; Geoffrey Rush; Helena Bonham Carter; Guy Pearce; Timothy Spall; Derek Jacobi; Jennifer Ehle; Michael Gambon. Momentum Pictures: Inglaterra: 2010. Drama histórico-bibliográfico, longa-metragem.

O JOGO DA IMITAÇÃO. Direção: Morten Tyldum. Produção: Nora Grossman; Ido Ostrowsky; Teddy Schwarzman. Roteiro: Graham Moore. Elenco: Benedict Cumberbatch; Keira Knightley; Matthew Goode; Charles Dance; Rory Kinear; Mark Strong. The Weinstein Company: Inglaterra: 2014. Drama histórico-bibliográfico, longa-metragem.

O MECANISMO. Direção: José Padilha; Felipe Prado e Marcos Prado. Criação: José Padilha e Helena Soárez. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Interpretes: Selton Mello; Carol Abras; Enrique Díaz; Leonardo Medeiros; Antonio Saboia; Lee Taylor; Otto Jr.; Osvaldo Mil; Jonathan Haagensen; Caio Junqueira; Priscila Assum; Giulio Lopes; Susana Ribeiro; Michel Bercovitch. Netflix: Brasil, 2018. Ficção/Série Televisiva, 1ª Temporada, 8 episódios/40 minutos.

O PATRIOTA. Direção: Roland Emmerich. Produção: Dean Devlin; Mark Gordon; Gary Levinsohn. Roteiro: Robert Rodat. Elenco: Mel Gibson; Heath Ledger; Joely Richardson; Jason Isaacs; Chris Cooper. Columbia Pictures: EUA, 2000. Drama, longa-metragem.

O PODEROSO CHEFÃO. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Roteiro: Mario Puzo; Francis Ford Coppola. Baseado em *The Godfather* de Mario Puzo. Elenco: Marlon Brando; Al Pacino; James Caan; Richard Castellano; Robert Duvall; Sterling Hayden; John Marley; Richard Conte; Diane Keaton. Paramount Pictures: EUA, 1972, 1974, 1990. Suspense policial, trilogia de longas-metragens.

O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Elenco: Pedro Cardoso; Fernanda Torres; Alan Arkin; Selton Mello; Luiz Fernando Guimarães. RioFilmes: Brasil, 1997. Drama histórico, longa-metragem.

OS BRUTOS TAMBÉM AMAM. Direção: George Stevens. Produção: George Stevens. Roteiro: A.B. Guthrie Jr. Elenco: Alan Ladd; Jean Arthur; Van Heflin; Jack Palance; Ben Johnson. Paramount Pictures: EUA; 1953. Faroeste, longa-metragem.

O SENHOR DOS ANÉIS. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson; Barrie M. Osborne; Fran Walsh; Tim Sanders. Roteiro: Peter Jackson; Fran Walsh; Philippa Boyens; Stephen Sinclair. Elenco: Elijah Wood; Ian McKellen; Liv Tyler; Viggo Mortensen; Sean Astin; Cate Blanchett; John Rhys-Davies; Bernard Hill; Christopher Lee; Billy Boyd; Dominic Monaghan; Orlando Bloom; Hugo Weaving; Miranda Otto; David Wenham; Brad Dourif; Karl Urban; John Noble; Andy Serkis; Ian Holm; Sean Bean; Marton Csokas; Craig Parker. New Line Cinema: EUA, 2001 – 2003. Fantasia épico, trilogia de longas-metragens.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Gunnar Björnstrand; Bengt Ekerot; Nils Poppe; Max von Sydow; Bibi Andersson; Inga Gill. AB Svensk Filmindustri: Suíça, 1957. Drama, longa-metragem.

O OVO DA SERPENTE. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Liv Ullmann; David Carradine; Gert Fröbe e Heinz Bennent. Paramount Pictures: Alemanha, 1977. Drama, longa-metragem.

O ÚLTIMO SAMURAI. Direção: Edward Zwick. Produção: Edward Zwick; Marshall Herskovitz; Tom Cruise; Paula Wagner; Scott Kroopf; Tom Engelman. Roteiro: Edward Zwick; Marshall Herskovitz. Elenco: Tom Cruise; Ken Watanabe. Warner Bros: EUA, 2003. Drama histórico, longa-metragem.

POLÍCIA FEDERAL: A LEI É PARA TODOS. Direção: Marcelo Antunez. Produção: Tomislav Blazic. Roteiro: Thomas Stavros; Gustavo Lipsztein. Elenco: Antonio Calloni; Bruce Gomlevsky; Flávia Alessandra; Rainer Cadete; João Baldasserini. Downtown Filmes: Brasil, 2017. Drama policial, longa-metragem.

POR TODA MINHA VIDA. Direção: Ricardo Waddington; Roteiro: George Moura. Apresentação: Fernanda Lima. TV Globo: Brasil, 2006-2011. Docudrama televisivo.

RASTROS DE ÓDIO. Direção: John Ford. Produção: Cornelius Vanderbilt Whitney. Roteiro: Frank S. Nugent. Elenco: John Wayne; Jeffrey Hunter; Natalie Wood. Warner Bros: EUA; 1956. Faroeste, longa-metragem.

REI ARTHUR: A LENDA DA ESPADA. Direção: Guy Ritchie. Produção: Akiva Goldsman; Joby Harold; Tory Tunnell; Steve Clark-Hall; Guy Ritchie; Lionel Wigram. Roteiro: Joby Harold; Guy Ritchie; Lionel Wigram. Elenco: Charlie Hunnam; Ástrid Bergès-Frisbey; Djimon Hounsou; Aidan Gillen; Jude Law; Eric Bana. Warner Bros Pictures: EUA, 2017. Drama, longa-metragem.

RESGATE DO SOLDADO RYAN. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg; Ian Bryce; Mark Gordon; Gary Levinsohn; Roteiro: Robert Rodat. Elenco: Tom Hanks; Tom Sizemore; Matt Damon; Edward Burns; Barry Pepper; Vin Diesel. DreamWorks Pictures: EUA, 1998. Drama de guerra, longa-metragem.

ROBIN HOOD. Direção: Ridley Scott. Produção: Ridley Scott; Brian Grazer; Russell Crowe. Roteiro: Brian Helgeland; Ethan Reiff; Cyrus Voris. Elenco: Russell Crowe; Cate Blanchett. Universal Pictures: EUA, 2010. Drama, longa-metragem.

SETE ANOS NO TIBET. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: Jean-Jacques Annaud; John H. Williams; Iain Smith; Roteiro: Becky Johnston. Elenco: Brad Pitt; David Thewlis; B.D. Wong. Sony Pictures: EUA; 1997. Drama, longa-metragem.

SETE HOMENS E UM DESTINO. Direção: John Sturges. Roteiro: William Roberts. Elenco: Yul Brynner; Eli Wallach; Steve McQueen; Charles Bronson; Horst Buchholz. United States: EUA; 1960. Faroeste, longa-metragem.

SHOW DE TRUMAN. Direção: Peter Weir. Produção: Scott Rudin; Andrew Niccol; Edward S. Feldman; Adam Schroeder. Roteiro: Andrew Niccol. Elenco: Jim Carrey; Laura Linney; Ed Harris; Noah Emmerich; Natascha McElhone. Paramount Pictures: EUA; 1998. Comédia, longa-metragem.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Edward Lewis. Roteiro: Dalton Trumbo. Narração: Vic Perrin. Elenco: Kirk Douglas; Laurence Olivier; Peter Ustinov; John Gavin; Jean Simmons; Charles Laughton; Tony Curtis. Universal International: EUA, 1960. Drama épico, longa-metragem.

SNIPER AMERICANO. Direção: Clint Eastwood. Produção: Robert Lorenz; Andrew Lazar; Bradley Cooper; Peter Morgan; Roteiro Jason Hall. Elenco: Bradley Cooper; Sienna Miller. Warner Bros: EUA, 2004. Drama de Guerra, longa-metragem.

THE CROWN. Criação: Peter Morgan. Direção: Stephen Daldry. Roteiro: Peter Morgan. Elenco: Claire Foy; Matt Smith; Vanessa Kirby; Eileen Atkins; Jeremy Northam; Victoria Hamilton. Netflix: Inglaterra, 2016 -2022. Drama, série televisiva.

THE LIBERATOR. Criação: Jeb Stuart. Direção: Greg Jonkajtys. Produção: Alex Kershaw; Łukasz Dzięcioł; Natalia Lacosta. Elenco: Bradley James; Jose Miguel Vasquez; Martin Sensmeier. Netflix: EUA, 2020. Drama de guerra, série televisiva.

THE PACIFIC. Direção: Tim Van Patten; David Nutter; Jeremy Podeswa; Graham Yost; Carl Franklin; Tony To. Produção: Cherylanne Martin; Todd London; Steven Shareshian. Roteiro: Bruce C. McKenna; Robert Schenkkan; Graham Yost; George Pelecanos; Larry Andries; Michelle Ashford. Elenco: James Badge Dale; Jon Seda; Joseph Mazzello; Rami Malek. Warner Bros: EUA, 2010. Drama de Guerra, série televisiva.

UM LUGAR AO SOL. Criação: Lícia Manzo. Direção: André Câmara; Maurício Farias. Produção: Andrea Kelly; Juliana Castro. TV Globo: 2021-2022. Melodrama, telenovela.

VALE TUDO. Criação: Gilberto Braga; Aguinaldo Silva; Leonor Bassères. Direção: Dennis Carvalho. Produção: Mônica Lemos; Vicente Savelli. TV Globo: 1988 – 1989. Melodrama, telenovela.

ZERO, ZERO, SETE: CASSINO ROYALE. Direção: Martin Campbell. Produção: Michael G. Wilson; Barbara Broccoli. Roteiro: Neal Purvis; Robert Wade; Paul Haggis. Elenco: Daniel Craig; Eva Green; Mads Mikkelsen; Jeffrey Wright; Judi Dench. Columbia Pictures: EUA, 2006. Ação e espionagem, longa-metragem.

ZERO, ZERO, SETE: MARCADO PARA A MORTE. Direção: John Glen. Produção: Albert R. Broccoli; Michael G. Wilson. Roteiro: Richard Maibaum; Michael G. Wilson. Elenco: Timothy Dalton; Maryam d'Abo; Joe Don Baker; Art Malik; Jeroen Krabbé. United Artists: EUA, 1987. Ação e espionagem, longa-metragem.

APÊNDICE A – PLOTS E ARCOS DRAMÁTICOS DA PRIMEIRA TEMPORADA D'O MECANISMO

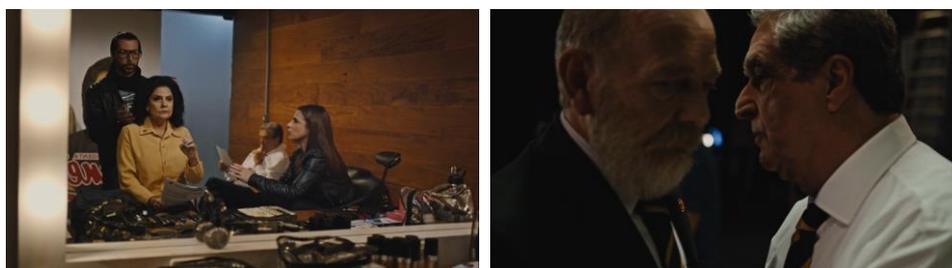
- SUBPLOT: DE CURITIBA À LAVA JATO

O primeiro *subplot* é aquele que apresenta ficcionalmente os primeiros momentos da Lava Jato. O foco da ação está no desenrolar da segunda da prisão de Ibrahim, porém desta vez tendo a delegada Verena como personagem principal da ação (sob influência oculta de Ruffo).

Logo após a personagem Verena assumir a voz *over*, ainda no primeiro episódio, há a mudança temporal da série de 2003 para 2013, quando o doleiro Ibrahim agora já não está operando apenas localmente no estado do Paraná, mas participando do “caixa dois” da campanha presidencial do PO, o Partido Operário. Nota-se a aproximação que Ibrahim desenvolveu junto ao alto escalão do governo em situação, quando o doleiro assegura à assessora Andrea Mariano desembolsar seiscentos mil reais para reparar dívidas da campanha de Janete Ruscov à reeleição.

Assim, essa cena inicial dos eventos de 2013 tem como finalidade apresentar a evolução corrupta de Ibrahim em patamares mais altos, pois agora ele está próximo a importantes figuras da política nacional. Essa cena tem como função apresentar ao espectador a ciência no envolvimento da alta administração brasileira em negociações escusas, como podemos constatar na pequena passagem de conversa entre o ex-presidente João Higino e o então candidato a vice Samuel Thames:

Figura 67 - Sequência: Introdução *Plot* Lava Jato



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Higino: Thames, querido! (*Cumprimenta Thames*). Como é que está?

Thames: Bem. [...] (*ao pé do ouvido de Higino*). Aquele pessoal de Goiânia não para de me ligar. Os Açougueiros.

Higino: Os Açougueiros? Não se preocupa com eles, é gente de confiança. Pode receber tranquilamente, eles só vêm pra somar com a gente. Não se preocupa. (*Chega Janete*) Janete Minha Querida!

Verena (voz *over*): Eu nunca comprei o ex-presidente. Nunca gostei do candidato a vice e sempre desconfiei da presidenta.

Também é importante notar a voz *over* de Verena revelando ao espectador sua desconfiança e suspeita com relação ao núcleo presidencial. Isso ficará mais evidente na sequência que explicará, com a narração de Verena, todo o funcionamento do esquema de corrupção de Ibrahim e sua quadrilha de doleiros, como transcrito abaixo:

Verena (voz *over*): O Ruffo tava certo, câncer é câncer, se não extirpar logo ele espalha. Dez anos depois o Ibrahim estava nadando a braçada. Morando em Brasília, colado nos figurões. O escritório dele ficava em cima de um posto de gasolina. O Posto da Antena. Era de lá que ele operava. Ele e os assecclas dele, o Chebab e a Kitano. Os três só se falavam pelo celular e usavam aquele distorcedor de voz para não serem reconhecidos. O Ibrahim era um filho da puta inteligente, isso não dá para negar. Afinal, quem iria imaginar que uma casa de câmbio furreca, em cima de uma lava jato, movimentava os recursos da campanha presidencial mais rica da história deste país? Era uma operação azeitada, o Chebab organizava a contabilidade paralela e a Kitano operacionalizava as transferências de recursos. Sempre que podiam faziam em dinheiro vivo pra não deixar rastro. Todas quintas-feiras mudavam de linha, tipo traficante americano, uma foda de rastrear.

Figura 68 - Sequência: Esquema do Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 1º Episódio, 2018.

Enquanto se ouve a voz *over* de Verena, o filme apresenta as imagens de como se estruturava todo o esquema de Ibrahim. Essa sequência termina com Verena desacreditada dentro das instalações da Polícia Federativa, pois os doleiros trocaram o número de seus celulares, derrubando “mais uma vez” o grampo da Polícia Federativa¹²³.

Neste ponto já foram apresentadas outras personagens do novo núcleo dramático de 2013 e, dramaturgicamente, o caminho está aberto para a complicação deste *plot*, que se dará no gancho final do primeiro episódio, quando o comparsa de Ibrahim, Chebab, derruba seu celular dentro de uma privada.

¹²³ É possível notar a utilização tanto do termo Polícia Federativa quanto Polícia Federal na série *O Mecanismo*. O primeiro aparece nos logotipos, roupas e viaturas, já o segundo em *letterings* ao longo da série. Contudo optamos, nesta tese, a fim de diferenciar seu uso, utilizar o termo Polícia Federativa quando nos referimos à ficção e Polícia Federal quando se tratar do órgão real.

Figura 69 - Sequência: Descuido de Chebab

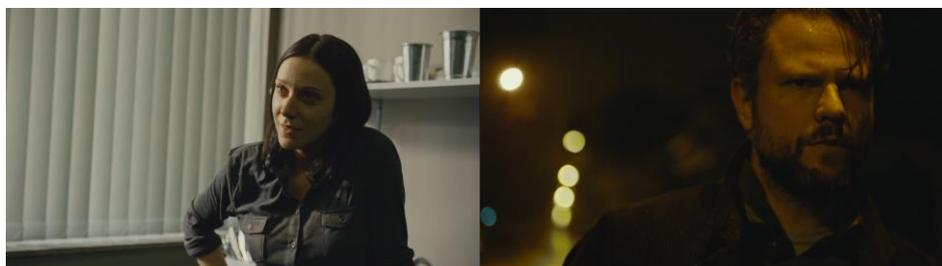


Fonte: O MECANISMO, 1º Episódio, 2018.

Chebab então se vê obrigado a ligar do telefone fixo ainda grampeado e o policial subordinado de Verena, Vander, que está na escuta, compreende que ele está ligando para um “Ibra”.

Vander então comunica a Verena sobre tal ligação e Verena confia, em voz *over*, ao espectador “dez anos depois o destino me deu a chance de pegar o Ibrahim de vez e o Ruffo não estava mais aqui. Eu não era o Ruffo, nem queria ser, mas devia isso a ele”, finalizando assim o primeiro episódio e criando o gancho com imagens de Ruffo andando em meio à chuva, em Curitiba.

Figura 70 - Sequência: Gancho Primeiro Episódio



Fonte: O MECANISMO, 1º Episódio, 2018.

Destacamos aqui o dito final “devia isso a ele” revelando o objetivo da personagem Verena, inspirado no desejo de justiça de Ruffo do prólogo inicial. E a partir disso se iniciará nos próximos capítulos toda uma sequência de ações ficcionalizadas da Lava Jato, numa complicação das ações dramáticas que levará Verena a prender Ibrahim, além de iniciar outras investigações do ex-diretor da Petrobras, João Pedro Rangel (JPR), fruto da perseguição de Ibrahim.

Esse arco de complicações dramáticas da prisão de Ibrahim, aprofundadas no segundo, terceiro e início do quarto capítulo, podem ser assim resumidos: primeiramente Verena pede autorização ao juiz Rigo para arquivar os processos contra Ibrahim para que ela possa abrir nova investigação contra o doleiro. Logo na

sequência, Guilherme, policial federal de Rondônia, apresenta-se para reforçar a equipe de Verena (situação que levanta uma certa suspeita aos olhos do espectador para com essa personagem).

Figura 71 - Sequência: Nova Investigação Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

No Rio de Janeiro, Ibrahim pede assistência à JPR para cobrir os seiscentos mil solicitados pela campanha do Partido Operário, convidando-o a ir até São Paulo para negociar com o “Fidalgo”, o nome dado no esquema de corrupção para o empreiteiro Ricardo Brecht.

Figura 72 - Cena: Apresentação João Pedro Rangel



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Após acertar a propina na empresa do Ricardo Brecht, quando Ibrahim e JPR estão voltando de São Paulo para o Rio, JPR está atrasado e irá perder o voo, o que leva Ibrahim a presentear seu amigo empresário com um Evoque, um carro de duzentos e cinquenta mil reais. O fato de Ibrahim pagar em cheque, mas a nota fiscal sair no nome de JPR, será a prova de envolvimento entre os dois.

Logo na sequência, Verena encontra essa nota fiscal do carro no e-mail de Ibrahim, o que a faz começar a investigar JPR também. Nesse ínterim ela descobre que o novo investigador Guilherme é estranhamente um “gênio da contabilidade”, elucidando todo o esquema do doleiro Ibrahim em dois dias.

Figura 73 - Sequência: Investigação Inicial Lava Jato



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Com essas novas evidências, Verena vai até o ministério público solicitar ao procurador Dimas que monte um dossiê com novas provas para apresentar ao juiz Rigo pedindo a prisão de Ibrahim e seus comparsas, além de solicitar uma condução coercitiva para o ex-diretor da Petrobrasil, JPR, para que ele dê explicações do carro em seu nome pago com cheque de Ibrahim.

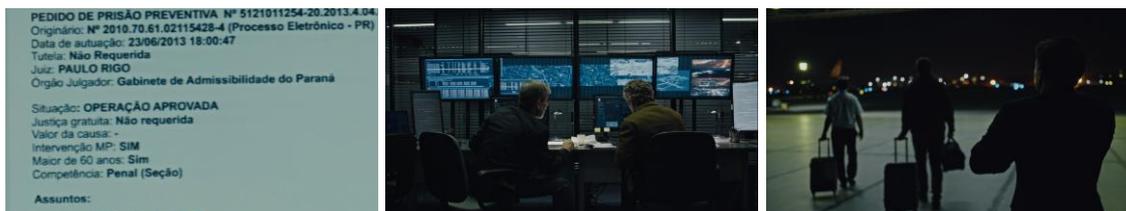
Figura 74 - Sequência: Pedido Abertura Lava Jato



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Rigo então autoriza a operação Lava Jato, com buscas, prisões e apreensões em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro. Roberval, supervisor de Verena, irá comandar junto com Guilherme a operação em Curitiba. Há equipes seguindo todos os alvos simultaneamente, contudo os policiais de São Paulo não notam que Ibrahim deixa sua casa em direção ao aeroporto, o que faz Roberval cancelar toda a operação. O cancelamento da operação é o que irá servir de gancho entre episódios, pois ela é suspensa quando o sinal de celular de Ibrahim some dos radares da Polícia Federativa no final do segundo episódio.

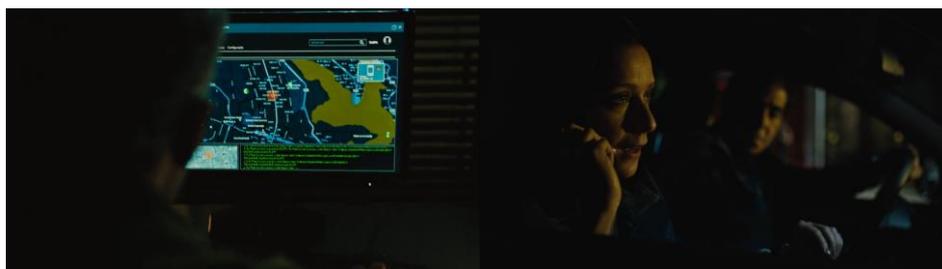
Figura 75 - Sequência: Início da Operação e Gancho Terceiro Episódio



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Contudo, logo o sinal de celular de Ibrahim reaparece no começo do terceiro episódio, justamente em Brasília, onde Verena ainda está de tocaia. Diante desta informação, Verena reabre toda a operação comunicando todas as equipes e deixando para avisar seu superintendente Roberval por último, como estratégia para que ele não a atrapalhasse na retomada das operações.

Figura 76 - Sequência: Retomada Lava Jato



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

Guilherme, então, ao saber que Ibrahim está em Brasília, é aconselhado por Verena a tentar entrar em contato com todos os grandes hotéis da Asa Norte da capital Federal. Acontece que, ao tocar o telefone fixo do quarto de hotel onde Ibrahim se encontra, faz com que o doleiro desconfie de tal chamada misteriosa. Ibrahim resolve retornar a ligação e descobre que a origem do telefonema é da Polícia Federativa de Curitiba, concluindo assim que será preso pela manhã. O doleiro então entrega a mala de dinheiro ao seu comparsa, para que ele faça a entrega dos valores no outro dia e liga para Dudinha, assessor direto da presidência, avisando-o que vai ser preso, exigindo que “ele dê um jeito para desmontar esse circo que estão montando em Curitiba”.

Figura 77 - Sequência: Desconfiança Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

As sequências seguintes são imagens de diversas situações: a prisão de Chebab e Kitano; busca e apreensão na casa de câmbio em cima do posto que possui um lava jato; busca e apreensão na casa da família de Ibrahim.

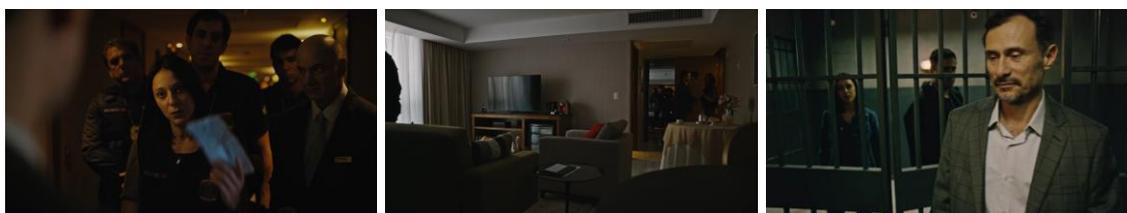
Figura 78 - Sequência: Prisões Lava Jato



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

No que poderíamos chamar de clímax desse *plot*, Ibrahim é finalmente preso pela delegada Verena no hotel em Brasília, levado à carceragem da Polícia Federativa de Curitiba. É então finalizada a prisão do doleiro, no meio do terceiro episódio.

Figura 79 - Sequência: Prisão Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

No entanto, ainda nesse terceiro episódio, após a prisão de Ibrahim, o *plot* da narrativa vai alterando gradativamente das primeiras ações da Lava Jato para outros dois focos: o que levará JPR a fazer sua delação premiada e o retorno da obsessão

de Ruffo, que ainda está influenciando as ações da Polícia Federativa, através das ações da personagem Guilherme.

O importante aqui é notar que a trama da obsessão de Ruffo ainda está presente, pois o foco da ação está todo em Ibrahim e sua prisão. Embora desconfie, Verena ainda não sabe, mas está sendo influenciada por Ruffo através de Guilherme que, neste momento, aos olhos do espectador, aparenta ser um “agente duplo” e misterioso. Tal desconfiança irá se ampliar na sequência, com a prisão de JPR.

- *SUBPLOT*: O CERCO DA POLÍCIA FEDERATIVA

Entre o segundo e quarto episódio, há uma sequência de acontecimentos que desenvolvem o arco dramático que levará à prisão da personagem JPR, ex-diretor da Petrobras. Esse *plot* já começou a ser exposto no segundo episódio, quando o JPR está em conluio com Ibrahim e quando o doleiro o presenteia com um carro de alto valor, ficcionalizando as primeiras ações da Lava Jato em se aproximar de figuras antes “intocáveis” da corrupção brasileira.

Nesse mesmo segundo episódio há também uma outra sequência-chave. Quando estão para se iniciarem as primeiras investigações da Lava Jato, Verena faz uma “didática” apresentação em voz *over* da Petrobras, introduzindo a importância da empresa e a aproximação de sua investigação no alto escalão da política nacional, personificada na personagem JPR.

Figura 80 - Sequência: Petrobras



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

É o policial Vander que está encarregado de ficar no encalço do ex-diretor da Petrobras e é ele quem entra na casa de JPR sob mandado judicial, após a sequência da prisão de Ibrahim. Quando entra na casa do ex-diretor da Petrobras, Vander deixa Sibeles, esposa de JPR, sozinha por alguns instantes e ela acaba ligando para sua

filha Shayenne e seu genro Ricky, e os orienta a irem imediatamente ao escritório de seu marido retirar todos os papéis que poderiam o incriminar.

Outros policiais estão também fazendo busca e apreensão no escritório de JPR, mas, ao chegar no escritório decidem não o arrombar, preferem ir até a casa de JPR “pegar as chaves”, dando tempo para que sua filha e genro retirem dali todos os documentos.

Figura 81 - Sequência: Sibeles Avisando Shayenne e Rick



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

Esses policiais, ao retornarem, já não encontram nada no escritório de JPR. Paralelamente a essas cenas, Vander está conduzindo coercitivamente o ex-diretor à Polícia Federativa e este declara desconhecer qualquer esquema de corrupção na Petrobras.

Figura 82. Sequência: Condução Coercitiva JPR



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

Quando Verena volta a Curitiba é repreendida pelo seu superintendente Roberval por propositalmente não o ter avisado da condução coercitiva de JPR. Ele então ameaça de retirá-la do caso por não ter encontrado nenhuma prova contra o ex-diretor da Petrobras, afirmando: “Você é igual ao Ruffo, vai acabar que nem ele”.

Sem provas contra JPR, Verena se vê encurralada, até que Guilherme, de modo novamente suspeito, tem a ideia repentina de olhar as câmeras do prédio, revelando

a ocultação de provas dos familiares de JPR e criando o gancho para o quarto episódio.

Figura 83 - Cena: Gancho Quarto Episódio

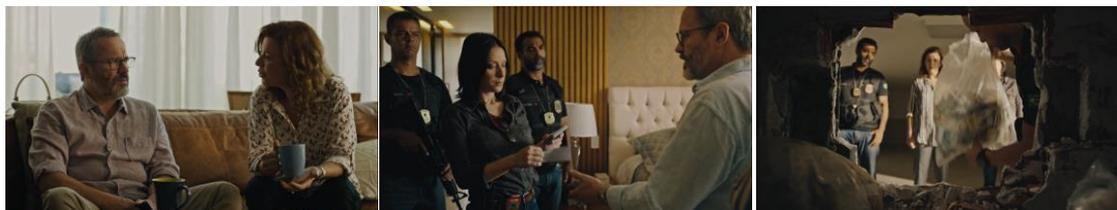


Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

No início do quarto episódio, JPR está desolado assistindo ao noticiário sobre sua condução coercitiva, então sua mulher o convence a fazer uma viagem ao exterior. Contudo, em paralelo, Verena está apresentando as novas evidências da ocultação de provas através dos registros da gravação das câmeras de segurança ao juiz Rigo, que decide pela prisão do JPR.

A delegada Verena e o policial Vander vão novamente à casa de JPR fazer a prisão preventiva por ocultação de provas, sob o aval do juiz Rigo. Vander então encontra, atrás de uma parede, três milhões e meio de reais, evidenciando assim o envolvimento flagrante de JPR em esquemas de corrupção.

Figura 84 - Sequência: Flagrante e Prisão JPR



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

Ao se deparar com o dinheiro, Vander liga para Guilherme explicando o caso. Aqui há outro ponto-chave da dramaturgia, na intersecção de dois *plots*, pois Guilherme está na casa de Ruffo, e o espectador constata neste momento que a tentativa de suicídio de Ruffo não foi bem-sucedida.

Após um breve *flashback* que explica o que houve com Ruffo, quando ele “reassume” a voz *over* da série, a sequência da prisão de JPR é retomada. O

empresário é então algemado e entra no camburão rumo à carceragem da Polícia Federativa de Curitiba. Sua filha Shayenne chega logo na sequência e transtornada tenta entender o que pode estar acontecendo, pois é a única da sua família que desconhece os esquemas de corrupção que seu pai fazia.

Ao chegar à sede da Polícia Federativa de Curitiba, diversos jornalistas já estão aguardando JPR, pois Ruffo avisou a imprensa. O ex-diretor da Petrobrasil é então encarcerado, mas, antes, passando pela cela de Ibrahim, encara-o e assim se evidencia a clara preocupação de ambos.

Figura 85 - Sequência: Prisão JPR



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

A partir dessa prisão, esse *plot* gerará outros que veremos na sequência, que aprofundarão ficcionalmente o envolvimento de figuras públicas ainda mais evidentes no espetáculo político, jogando ainda mais com o imaginário das negociatas políticas que a Lava Jato gerou, até culminar numa sequência de delações premiadas e na prisão de doze empreiteiros corruptos.

- SUBPLOT: O SEGREDO DE GUILHOME

Esse *subplot* inicia-se na desconfiança da delegada Verena no modo suspeito de agir do Guilherme, revelando que as ações da Lava Jato têm como base algo de misterioso.

Ainda no segundo episódio, chega de modo suspeito um reforço à equipe inicial de Verena, o investigador Guilherme. O surgimento repentino dessa personagem traz sua própria complicação, uma vez que também irá levantar a suspeita de Verena com relação a ele, sempre desconfiando e confidenciando em voz *over* ao espectador que há algo de oculto no seu modo de agir. Na sua primeira aparição, Verena comenta a chegada de Guilherme ao espectador deste modo:

VERENA (*voz over*): Tive que pedir reforço. E o Roberval me veio com uma história esquisita. Disse que um “capião” tinha se apresentado como voluntário. Foda!

Figura 86 - Cena: Chegada de Guilherme

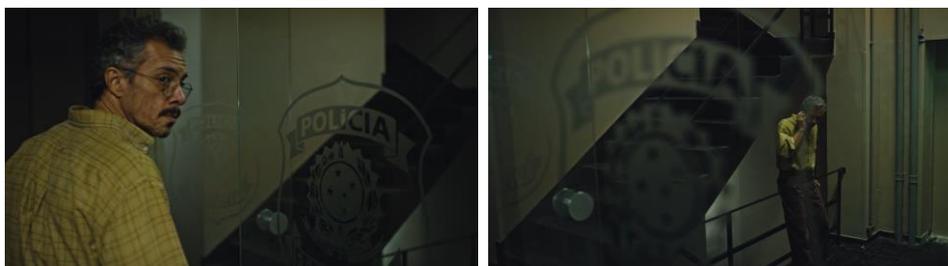


Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Ainda ao longo desse episódio, Verena reforça a suspeita em relação a Guilherme, após a cena em que Rigo aprova a primeira fase da Lava Jato, Guilherme sai para as escadas da sede da Polícia Federativa para fazer uma ligação suspeita, sobre a seguinte narração de Verena:

Verena (voz over): E, para completar, tinha o capiau. Ninguém surge do nada e pede pra entrar numa equipe tão desprestigiada quanto a minha. Se o capiau estava ali é porque tinha alguém muito interessado em saber o que eu estava fazendo.

Figura 87 - Cena: Ligação Suspeita de Guilherme



Fonte: O MECANISMO, 2º episódio, 2018.

Há outras pequenas inserções do agir misterioso de Guilherme ao longo dos episódios iniciais, como quando envia mensagens de texto a “alguém” reportando o andamento da primeira fase da operação, ou então conversar ao telefone com esse mesmo “alguém” sobre o possível cancelamento da operação.

Quando chegamos ao final do terceiro capítulo, Verena aumenta sua suspeita com relação a ele, após a prisão de Ibrahim e a falta de provas contra JPR, como fica evidente na sua narração:

Figura 88 - Cena: Guilherme “Matando a Charada”



Fonte: O MECANISMO, 3º episódio, 2018.

VERENA (*voz over*): Eu devia ter desconfiado do Guilherme desde o início. Toda vez que dava uma crise, ele ia ao banheiro, parecia que tinha incontinência urinária.

VERENA: E agora, onde é que eu pego o filho da puta do JPR?

GUILHOME: Vocês já deram uma olhada nas câmeras de segurança do prédio?

VERENA: (*voz over*): Mas a cavalo dado não se olha os dentes, especialmente quando é bom demais pra parecer verdade. O cara não só organizou toda a contabilidade do Ibrahim em dois dias, como matou a charada do caso do JPR. Como eu ia desconfiar de um cara assim?

Quando chegamos nos dez primeiros minutos do quarto episódio, descobrimos os motivos do agir misterioso de Guilherme: Vander encontra os sacos de dinheiro atrás de uma parede falsa na casa de JPR, Verena liga então para Guilherme informando e pedindo reforço. Ele atende e a cena revela então que está na casa de Ruffo, causando um estranhamento ao espectador, pois revela que na verdade o ex-delegado ainda está vivo.

Figura 89 - Cena: A Revelação do Segredo de Guilherme



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

Logo depois dessas imagens, há uma sequência em *flashback* que revela que Ruffo sobreviveu à tentativa de acabar com sua própria vida. O importante nesse momento para esse *subplot* é notar que a função dramática da personagem Guilherme era na verdade uma extensão da obsessão de Ruffo, conservando viva sua compulsiva necessidade de fazer justiça em relação a Ibrahim. Inclusive, após o término da sequência em *flashback*, Ruffo influencia Guilherme a agir novamente de

modo ilegal, como fica evidente na transcrição abaixo, em que estão os dois conversando no disfarçado escritório de Ruffo:

RUFFO: É, quem tem três milhões em casa, deve ter muito mais fora do Brasil. Só falta a gente descobrir onde.

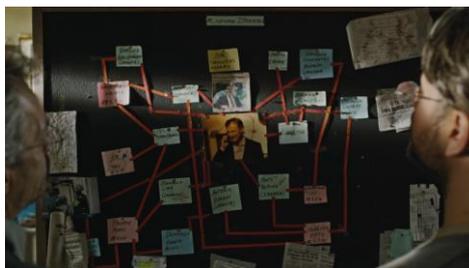
GUILHOME: Se esse cara [o JPR] falar, vão esquecer o Ibrahim na cadeia.

RUFFO: Mas como fazemos esse sujeito falar? Faz o seguinte: vai até à PF, traz o que você conseguir que eu vou dar um jeito.

GUILHOME: Você sabe que não vai ser mole tirar as coisas de lá dentro.

RUFFO: Se fosse fácil, eu chamava o toupeira do seu primo. Por isso eu chamei você, você um “Miyagi”, samurai. Você vai lá de madrugada, tira foto, copia, pendrive... vou quebrar esse cara.

Figura 90 - Cena: A Retomada da Obsessão de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

No início do próximo episódio, o quinto, Guilherme está copiando documentos e arquivos para levar a Ruffo, mas aproveita também o momento em que o carcereiro de plantão libera a visita da companheira de cela e amante de Ibrahim, sua colega presa Kitano, para tirar fotos da cena das câmeras de segurança.

Figura 91 - Cena: Guilherme Tirando Fotos de Ibrahim e Kitano



Fonte: O Mecanismo, 5º episódio, 2018.

Então Guilherme leva todos esses dados e arquivos a Ruffo. Este, por sua vez, ao se deparar com as imagens de Ibrahim com a Kitano, aproveita para se vingar,

entregando fotografias dos amantes à mulher de Ibrahim. Após a briga entre Ibrahim e sua mulher na sala de custódia, Verena encontra a fotografia que deixou a mulher do doleiro indignada e desconfia da situação.

Figura 92 - Sequência: Foto Imoral de Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

Na sequência dessa desconfiança de Verena, há a cena em que os membros da força-tarefa estão comemorando o desmembramento da Lava Jato na casa do procurador Dimas, quando Guilherme conta que na verdade não nasceu em Rondônia, mas em Londrina, mesma cidade de Ruffo:

DIMAS: Um brinde, primeiramente a Curitiba. [...] E ao nosso ilustre representante de Rondônia.

GUILHOME: Na verdade eu sou de Londrina. Eu viajei muito, mas eu sou de Londrina.

Figura 93 - Cena: Comemoração Força-Tarefa



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

Essa pequena passagem levanta a suspeita final de Verena, que após uma briga com Cláudio, com quem está se relacionando, tem uma epifania. Momentos depois há uma sequência em que ela aparece ligando os pontos, percebendo que Ruffo está por trás das ações de Guilherme e resolve entrar sorrateiramente na casa de Ruffo em meio à madrugada, descobrindo os documentos e arquivos escondidos na casa do ex-delegado. Regina, mulher de Ruffo, também descobre que seu marido ainda continua obcecado por Ibrahim.

Figura 94 - Cena: Verena Descobre o Segredo de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

Por fim, Verena revela a Guilherme que conhece seu segredo e o manda “sumir” de sua equipe. Contudo, já no próximo episódio, há a resolução de toda essa situação, quando Verena passa mal devido ao grande estresse que vem passando e liga para Ruffo. Este lhe faz uma visita e também abre caminho para a conciliação de Guilherme, numa cena que irá encerrar toda as complicações desse *plot*, principalmente após o diálogo entre Verena e Ruffo.

Figura 95 - Sequência: Reconciliação de Verena com Ruffo e Guilherme



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

VERENA: Você não cansa?

RUFFO: E você cansa? [...] Desculpa. Se sabe que não foi porque eu achei que você não ia conseguir fazer sozinha.

VERENA: Não, é porque você não consegue ficar longe.

RUFFO: É!

VERENA: Quase deu certo.

Essa resolução abre caminho para que Ruffo continue auxiliando clandestinamente toda a Lava Jato, agora com aval de Verena. Após essa aproximação do ex-delegado, há o desenvolvimento de outros *plots* para que a Lava Jato seja barrada, como veremos na sequência.

- *SUBPLOT*: “FOI PRO SUPREMO!”

Outro breve *subplot* que merece nossa atenção é a primeira tentativa de reprimir as ações da Lava Jato pelo alto escalão político brasileiro, quando se articula uma forma de retirar o foro do juiz Paulo Rigo. Para isso há uma tentativa de barrar os processos da Lava Jato da esfera estadual e elevar o julgamento ao Superior Tribunal Federal. Ele é importante porque também revela o “heroísmo” desse juiz em se utilizar de uma estratégia criativa para manter os julgamentos da Lava Jato em suas mãos, por pressão de Ruffo e por um chamado da sociedade, revelando uma mitologização desta personagem. Iremos tratar melhor desta questão no terceiro capítulo.

Esse breve arco dramático se inicia em meio ao quarto episódio, quando figuras importantes da política nacional discutem como podem ser atingidas ou mesmo se beneficiar da prisão de JPR. Primeiramente, há a conversa de Dr. Mário Garcez Brito com o ex-presidente do Partido Operário, o Higino, para buscarem uma forma de abafar as investigações.

Figura 96 - Sequência: Garcez Brito Conversando com o Ex-Presidente Higino



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

HIGINO: É negócio do João Pedro, a coisa foi longe.

GARCEZ BRITO: Nós vamos achar um caminho, presidente.

HIGINO: É, mas a gente tem que ajudar, tirar ele de Curitiba. Esse juiz é muito metido, né? Sujeitinho vaidoso, vamos cortar enquanto é tempo.

Logo na sequência aparece o senador da oposição, Lucio Lemes, que está buscando formas de se aproveitar da situação, como é possível notar na fala em que está conversando com algum aliado ao telefone:

Figura 97 - Cena: Senador da Oposição Lucio Lemes



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

LUCIO LEMES: Isso tem potencial demais para fazer um dano na candidatura dela. Tá bem. Agora deixa eu desligar que vou entrar numa reunião.

E ainda há a breve cena que apresenta o conluio do vice-presidente Samuel Thames em se aproveitar da situação, com o seguinte diálogo com um deputado aliado.

Figura 98 - Cena: Conluio Vice-Presidente Thames



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

DEPUTADO: Mas se eles não segurarem, temos que barrar no Congresso

THAMES: Eu acho que não chegaríamos a isso.

DEPUTADO: Mas se chegar, estaremos prontos. É uma oportunidade.

Acontece que a força-tarefa da Lava Jato encontra em suas investigações dois deputados envolvidos e Verena leva essa informação a Rigo, que alega escapar do foro de Curitiba, por isso deve levar a operação ao Supremo Tribunal Federal.

Então, Verena conta isso a Ruffo e, por sua vez, ele aborda o juiz Rigo na saída de seu trabalho, cobrando que faça justiça neste caso, apelando para um sentimento de culpa do juiz com relação ao que lhe aconteceu no caso do Banco do Estado.

Figura 99 - Sequência: Ruffo Cobrando o Juiz Paulo Rigo



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

RUFFO: Não pode ir para Brasília! Você sabe o que acontece em Brasília. Você me deve essa.

RIGO: Não te devo nada.

RUFFO: Há, você não me deve nada?

RIGO: Não, não devo nada.

RUFFO: Não deve nada... Não me deve nada.

Após essa cobrança do ex-delegado, o juiz Rigo em meio a uma insônia, tem a ideia de solicitar ao Supremo o desmembramento dos inqueritos. Assim, os investigados políticos que tivessem foro privilegiado iriam para ao supremo, mas os que não tivessem, como Ibrahim e JPR, continuariam em Curitiba.

A sequência desse *plot* se dá no quinto episódio, quando Rigo comunica à força-tarefa que a investigação estará suspensa até o Supremo decidir se o desmembramento solicitado por ele é válido ou não. Ele também comunica à força-tarefa, que o Supremo irá expedir um alvará de soltura para JPR. Tal alvará gera a comemoração de Ibrahim e JPR, que acreditam que assim poderão sair impunes. JPR fica sabendo dessa decisão ainda na cadeia, quando conversa escondido com celular infiltrado:

Figura 100 - Sequência: Supremo Solta JPR



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

ADVOGADO AGOSTINI: O STF comprou a tese do Bruxo [Garcez Brito] O Rigo pisou na bola. O Bruno foi lá e fez a festa, mas é o começo do fim, cara. Você vai acordar desse pesadelo, meu amigo, você vai ser solto.

JPR: Aí que bom! Não podia ser melhor. Obrigado. (*comemorando*) Eu vou sair desse lixo Ibrahim! A gente vai sair daqui! Vai todo mundo embora! (*rindo*) Foi pro Supremo!

JPR é então solto e retorna a sua casa no Rio de Janeiro, contudo por pouco tempo. Logo depois, há na sequência da trama o julgamento no supremo do desmembramento da operação solicitado por Rigo.

É um momento da série em que todas as personagens estão acompanhando pela televisão, tal qual uma partida de futebol. No final das contas, por cinco votos a um, o tribunal mantém metade da investigação em Curitiba, deixando o processo de JPR sob a égide do juiz Rigo.

Assim, logo na sequência e ainda no quinto episódio, JPR é novamente preso pela Polícia Federativa, retornando à prisão em Curitiba.

Figura 101 - Sequência: Segunda Prisão de JPR



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

O retorno à cadeia de JPR irá trazer à tona uma complicação desse *plot*, mas que se desenvolve em um outro, que já estava sendo apresentado desde os primeiros momentos da prisão de Ibrahim e JPR: um impasse entre a possibilidade de uma delação premiada favorecendo as investigações de Curitiba ou a investigação da Lava Jato ser encoberta por articulações políticas.

- SUBPLOT: A DELAÇÃO PREMIADA CONTRA A OPERAÇÃO ABAFA.

Esse *plot* desenvolverá seu arco dramático do quinto ao oitavo episódio, último desta temporada. Há dois núcleos de personagens, de um lado há a força-tarefa da Lava Jato, buscando meios de fazer as delações premiadas e, do outro lado, os empresários e políticos buscando meios para barrá-la. As duas sequências ocorrem em paralelo e são poucas as cenas em que há um diálogo entre esses dois núcleos, por isso esse *plot* também pode aparentar serem dois, contudo, o que os liga dramaticamente é justamente o cabo de guerra da delação premiada.

Assim, pequenas inserções a respeito desse tema já estão sendo apresentadas ao longo de todos os capítulos. Por exemplo, quando Ibrahim sai impunemente no já citado caso do Banco do Estado, utilizando a delação premiada, ou então quando o mesmo doleiro está falando com seu advogado na custódia, sob o seguinte diálogo:

Figura 102 - Cena: Ibrahim Conversando com Seu Advogado



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

IBRAHIM: Se eu falar, a República cai.

MOTTA: Eles sabem. Eles sabem.

[...]

MOTTA: Nosso problema agora é saber o quanto você vale pra eles.

IBRAHIM: Quanto eu valho? Alguma dúvida?

MOTTA: E tem o fator JPR.

IBRAHIM: Como assim? O JPR é blefe.

MOTTA: Estão cercando. Se prenderem ele e se ele abrir o bico, tua cotação despenca.

Quando no quinto episódio JPR é preso pela segunda vez após o desmembramento dos processos oriundos da Lava Jato, inicia-se uma articulação do alto escalão político para buscar frear as investigações, chamado pela narração da personagem Ruffo como “Operação Abafa”.

Este *plot* também revela uma personagem um tanto despercebida no espetáculo político da factual Lava Jato, mas que irá ganhar bastante destaque na teledramaturgia d’*O Mecanismo*, pois é a representação de uma entidade superior capaz de realizar “milagres” na manutenção da corrupção brasileira: trata-se do ex-ministro da justiça, Dr. Mário Garcez Brito (que será chamado na narração da protagonista de Mago, outras vezes como Bruxo). Tal plano é inicialmente maquinado pelo ex-ministro da justiça Garcez Brito em conluio com o ex-presidente Higino, sob o seguinte diálogo:

Figura 103 - Cena: O Pacto para “Estancar A Sangria”



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

[...]

HIGINO: O meu medo é a pressão. Sabe, cada um reage de um jeito. Ele [o JPR] pode não aguentar [a prisão].

GARCEZ BRITO: Não dá pra arriscar. Vamos ter que agir em bloco.

HIGINO: Atacar todo mundo junto.

GARCEZ BRITO: Nada de ataque! Juntar as forças e costurar um grande acordo com as empreiteiras para essa investigação não avançar mais. Assumir a culpa por atos de corrupção na Petrobras e chegar a um valor que... configure uma indenização simbólica.

HIGINO: É, o que eu sei é que precisamos... estancar essa sangria. Eu confio em você.

Logo na sequência, Verena irá interrogar JPR que se manterá calado. Então o procurador Cláudio solicita a Rigo que aceite enviar JPR ao presídio estadual de Jaraguara, um presídio decadente no interior do Paraná, numa tentativa de forçar o ex-executivo da Petrobras a falar. Tal ação de Cláudio é repudiada tanto por Dimas, seu colega na procuradoria, quanto pela delegada Verena, uma vez que há real possibilidade de JPR ser assassinado dentro daquela casa de detenção.

A chegada de JPR a Jaraguara será utilizada como gancho entre episódios, pois ele será preso no final do quinto e logo voltará ao cárcere da Polícia Federativa de Curitiba no sexto episódio na continuidade deste *plot*.

Figura 104 - Sequência: Gancho Final Quinto Episódio, JPR No Jaraguara



Fonte: O MECANISMO, 5º e 6º episódio, 2018.

Uma vez que essa tentativa do Ministério Público de fazer JPR falar não vingou, Verena, sob influência de Ruffo, solicita a Rigo fazer uma busca e apreensão na casa da filha e do genro do ex-diretor da Petrobrasil, ou seja, na casa de Shayenne e Rick.

O objetivo da delegada é cercar também a família do JPR, forçando-o a fazer uma delação premiada tal qual a procuradoria, contudo de uma forma “menos aterrorizante”. Essa estratégia de Verena é bem-sucedida, pois logo após os policiais entrarem e revirarem sua casa, Shayenne vai até Curitiba e na sala de custódia revela a seu pai que ele “acabou com sua vida”, mas que ela tem um filho, por isso pede para que “confesse tudo de uma vez”, solicitando ainda ao pai que diga que sua mãe e marido não têm nada a ver com os esquemas de corrupção dele.

Figura 105 - Sequência: Cerco à Família de JPR



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Diante da pressão da filha e do cerco à sua família, JPR resolve finalmente colaborar e fazer a delação premiada, comunicando essa sua decisão a Ibrahim, que, por sua vez, o induz a fazer uma delação em conjunto com ele.

Em paralelo a essa ação, Garcez Brito está se reunindo em Brasília com os treze advogados dos empreiteiros envolvidos nos esquemas de corrupção, negociando uma possível indenização entre os empreiteiros, barrando as investigações ao assumirem a culpa. Em meio a essa reunião, JPR liga para seu advogado, que também é advogado dos empreiteiros, avisando que irá fazer o acordo de delação em Curitiba e que ele dispensa seus serviços. A reunião é encerrada com a promessa de Garcez Brito “sondar” o Procurador Geral da República e costurar o acordo de indenização.

Figura 106 - Sequência: JPR Aceita Fazer a Delação



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

No contraponto, o advogado de Ibrahim (e agora também de JPR) propõe aos dois procuradores de Curitiba um acordo de delação premiada em conjunto, o que deixa, a princípio, Verena indignada.

Nas cenas seguintes há a delação de JPR e Ibrahim. Quando chega a vez de Ibrahim, ele suspeitamente começa a relatar o envolvimento do mais alto escalão do governo, com participação efetiva da presidente Janete e do ex-presidente Higino.

Figura 107 - Sequência: Delação JPR e Ibrahim

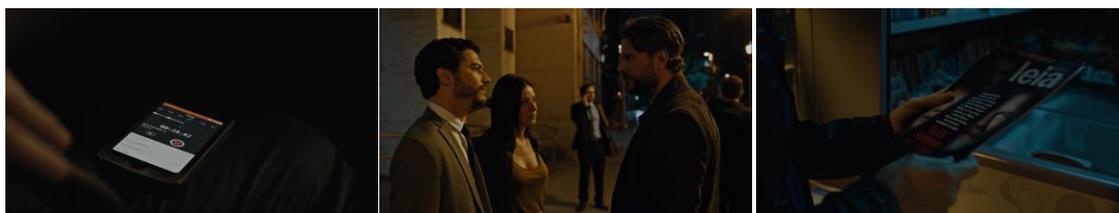


Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Aqui se nota que no momento que Ibrahim confirma que Higino e Janete “sabiam de tudo”, a cena revela um celular no colo de Motta, advogado de Ibrahim. Ruffo, desconfiado de Ibrahim, está esperando Verena e Cláudio na saída do Ministério Público e o ex-delegado avisa a Verena que o Ibrahim vai enrolá-los com essa delação, ainda não sabe como, mas tem certeza disto.

Então, na manhã do dia seguinte, está estampada na capa da revista Leia a delação premiada vazada pelo advogado de Ibrahim, na tentativa de desmerecer a investigação, para que ela tenha uma aparência de motivação política.

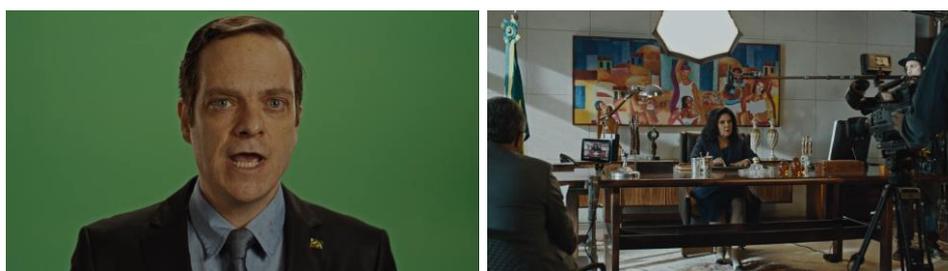
Figura 108 - Sequência: Vazamento da Delação de Ibrahim



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Esse vazamento cria toda uma agitação no núcleo de personagens políticos, uma vez que ela ocorre em véspera da eleição de 2014. De um lado o candidato da oposição Lucio Lemes partiu para o ataque em sua campanha eleitoral e acusou o governo de corrupção; enquanto do outro, a candidata à reeleição Janete se defende dizendo que a revista fez falsas acusações com fins eleitorais.

Figura 109 - Sequência: Acusação de Lemes e Defesa de Janete



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Logo após, Higino está visitando um apartamento à beira-mar junto a um dos empreiteiros, quando liga para Garcez Brito. Há um pequeno diálogo entre estes dois, e o ex-presidente cobra do ex-ministro uma agilidade na costura do acordo de indenização das empreiteiras para barrar a investigação (Garcez Brito começa a se mostrar cada vez mais debilitado nas imagens). O ex-ministro, por sua vez, cobra do ex-presidente que ele peça a Janete que troque o comando da Polícia Federativa, aproveitando a oportunidade do vazamento ilegal, mas a presidente não o faz.

Figura 110 - Cena: Cobrança de Higino a Garcez Brito



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Após toda essa complicação na trama, desse tumulto político, Ruffo consegue apaziguar a situação. Acontece que Guilherme encontra o celular ilegal na cela de Ibrahim, celular esse que foi introduzido lá por Ruffo. O ex-delegado utiliza então do celular como evidência para a imprensa de que o vazamento foi feito por Ibrahim, neutralizando assim a tentativa de barrar a investigação da Lava Jato, sob a seguinte manchete: “Doleiro Roberto Ibrahim e seu advogado Motta da Silveira teriam vazado conteúdo da delação premiada”.

Figura 111 - Cena: Capa O Diário Paulistano

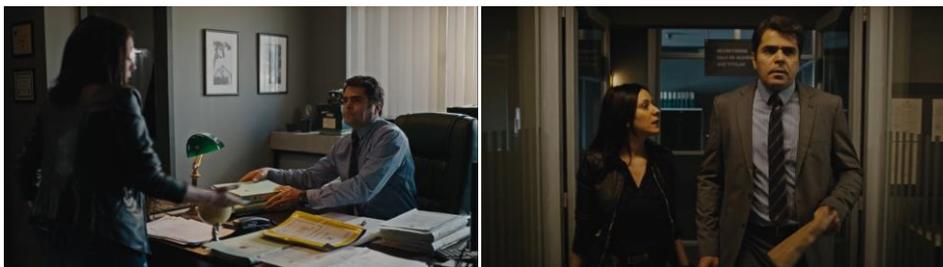


Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

A complicação do vazamento da operação se encerra no final do sexto episódio e inicia-se no episódio seguinte um outro obstáculo ainda no desenvolvimento desse *plot*.

Trata-se da delegada Verena, que agora já está de posse das delações premiadas de Ibrahim e JPR. Solicita então ao juiz Rigo autorização para as prisões de doze dos treze empreiteiros, bem como buscas e apreensões em todas as empresas envolvidas no cartel. Porém, Rigo autoriza apenas as buscas e apreensões, pois argumenta que ainda não há provas robustas do envolvimento dos empreiteiros, uma vez que apenas as delações de Ibrahim e JPR não são provas, mas fatos. Assim, para que haja a prisão dos empreiteiros, Rigo argumenta precisar de ao menos a confissão de um dos treze empreiteiros corruptos.

Figura 112 - Cena: Verena e Rigo



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Verena, desalentada com a impossibilidade de conseguir um testemunho de um dos empreiteiros, comenta seu problema a Guilherme que, por sua vez, conversa com Ruffo.

O ex-delegado então vai sorrateiramente à carceragem da Polícia Federativa (com ajuda de Guilherme) para tirar a informação de Ibrahim de quem é o mais fraco membro do cartel dos treze empreiteiros. Após a chantagem de Ruffo, de ameaçar levar à esposa de Ibrahim informações a respeito de suas amantes, ele revela que o empreiteiro Silvério Anunciato é o mais frouxo dos empresários.

Figura 113 – Cena Ruffo Visita Ibrahim na Cadeia



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Logo na sequência, há a cena da reunião dos treze empreiteiros, todos preocupados, pois estão a um dia das eleições e com receio de serem atingidos pelo mundo político. O único que aparenta estar despreocupado é Ricardo Brecht, que chega atrasado à reunião, avisando que não irá colaborar com o valor das indenizações nem aceitar a culpa, revelando arrogantemente que está acima de todos, a partir da seguinte fala:

Figura 114 - Cena: Reunião Clube dos Treze com Garcez Brito



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

[...]

DR. GARCEZ BRITO: Senhores, um minuto, vamos focar! Ricardo, ninguém sabe ainda exatamente o que o João Pedro e o Ibrahim falaram nas delações.

RICARDO BRECHT: A sétima economia do mundo não quebra só porque um funcionário público foi pego com a mão na cumbuca.

DR. GARCEZ BRITO: Se fosse só isso...

TOM CARVALHO: São só setenta milhões para você, Ricardo.

RICARDO BRECHT: Se foram descuidados, o problema é de vocês. Não é justo me fazer pagar por isso.

TOM CARVALHO: Nós estamos no mesmo barco!

RICARDO BRECHT: Meu barco é outro. Feito de outro material, para outros mares, completamente diferente. Vocês me desculpem, mas se vocês foram incompetentes, amadores, não tenho nada a ver com isso. O problema é de vocês.

Logo na sequência, Ruffo viaja até o Rio de Janeiro para encontrar o empreiteiro Silvério Anunciato. Encontra-o fumando do lado de fora de um evento qualquer e Ruffo, de arma na cintura, obriga-o a pegar seu carro para dar uma volta com ele. Dentro do carro, Ruffo revela que todos os empreiteiros do clube dos treze irão ser presos e pede a Silvério que vá a Curitiba colaborar antes de todos os outros, como uma espécie de “bala de prata” para que ele não seja preso.

Figura 115 - Cena: Ruffo Ameaçando Silvério



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Já nas cenas seguintes, Verena e Cláudio estão tomando café quando são informados de que um dos empreiteiros quer fazer um acordo e logo na sequência há

a cena da delação de Silvério. No interrogatório, o executivo revela detalhes de como funciona o “Clube dos Treze”, o cartel das construtoras. Revela também que o único que não tem medo de ser preso é Ricardo Brecht, pela sofisticação de seus esquemas.

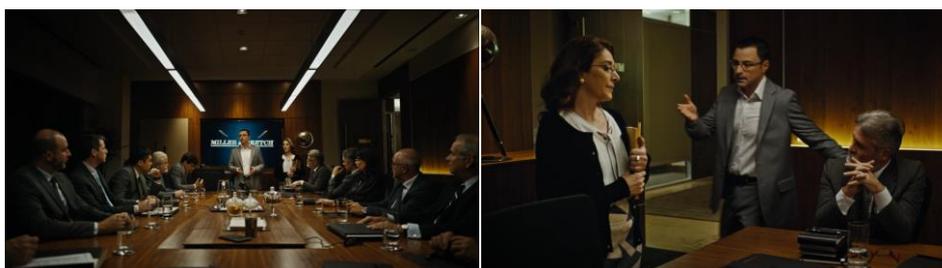
Figura 116 - Sequência: Delação do Clube dos Treze



FONTE: O Mecanismo, 7º episódio, 2018.

Em paralelo, logo após a delação de Silvério, há a reunião de Ricardo com os administradores do setor de “Operações Estruturadas” da sua empresa. Nela, o empreiteiro minimiza as investigações e reafirma que seu “esquema é 100 por cento seguro”. Para tranquilizar seus subordinados, ele oferece transferência para o exterior a todos que se sentirem desconfortáveis e pede para sua secretária Maria Tereza que anote os nomes daqueles que se interessarem.

Figura 117 - Cena: Reunião Ricardo Brecht



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Garcez Brito fica sabendo da delação de Silvério e, com a saúde bem debilitada, é mais uma vez pressionado a tentar resolver a situação. Logo após, Garcez Brito dá sequência à “Operação Abafa”, quando se encontra com o Procurador-Geral da República em Brasília para negociar a indenização das

empreiteiras, para que elas assumam a culpa e coloquem um ponto final nas investigações.

Em cenas que ocorrem em paralelo a esta última, os procuradores Dimas e Cláudio recebem em Curitiba os advogados das empreiteiras, que desejam costurar o mesmo acordo de indenização que está em negociação pelo Procurador-Geral da República. Por fim, Cláudio simula concordar com o pedido dos advogados de não deflagrar nenhuma ação da Lava Jato enquanto Garcez Brito negocia com a Procuradoria-Geral.

Figura 118 - Sequência: Desenvolvimento da “Operação Abafa”



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Cláudio pretende assim ludibriar os advogados enquanto Rigo autoriza a ação de prisão, busca e apreensões dos empreiteiros. Contudo, enquanto não sai a autorização, Dimas e Cláudio são convocados a ir até Brasília conversar com o Procurador-Geral, criando uma tensão dramática de que haverá acordo para barrar as investigações da Lava Jato e que o acordo de Garcez Brito foi realmente fechado.

Nesse meio tempo, Rigo finalmente autoriza a operação, na mesma sequência em que há a cena em que os procuradores chegam a Brasília, encerrando o sétimo capítulo e criando o gancho para o oitavo.

Figura 119 - Sequência: Gancho Sétimo Capítulo

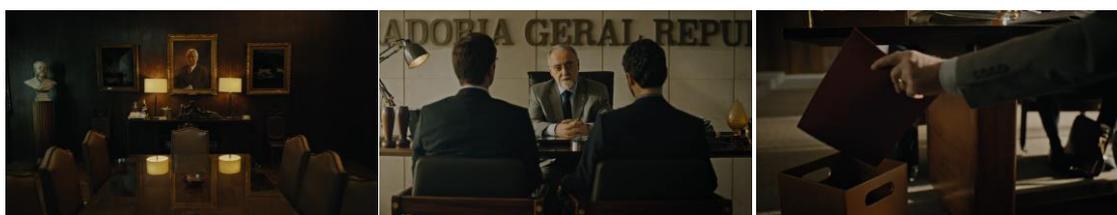


Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Contudo, toda a expectativa de que a operação Lava Jato fosse de alguma forma barrada é finalizada logo no início do oitavo capítulo, quando Garcez Brito acaba falecendo devido ao agravamento de sua saúde já debilitada.

Diante desse fato, o Procurador-Geral da República acaba optando por não seguir com o acordo dos advogados das empreiteiras, jogando o acordo costurado pelo recém-falecido Garcez Brito no lixo.

Figura 120 - Sequência: Morte de Garcez Brito



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Nesta cena, Cláudio e Dimas são comunicados que a “Procuradoria-Geral está com eles”. Esta cena resolve toda a complicação desse *plot*, do embate entre a delação premiada e a operação abafa, pois no caso, a força-tarefa da Lava Jato sai como triunfante, reforçando todas as suas delações e dando prosseguimento às suas investigações.

A resolução desse arco dramático é quase como uma saída *ex-machina*, pois todo o conflito que estava sendo construído na dramaturgia é encerrado na morte de Garcez Brito, abrindo caminho para o desenrolar da nova ação da força-tarefa da Lava Jato, a operação Juízo Final, tema a ser tratado no último episódio da primeira temporada e que servirá de gancho para a segunda.

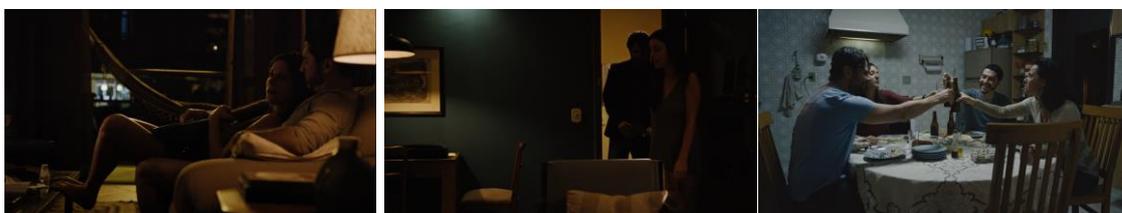
- SUBPLOT: VERENA E CLÁUDIO

Como mencionado anteriormente, Ruffo divide o protagonismo da série com a delegada Verena, personagem esta que irá fazer par romântico (ou no caso poderíamos chamar de “antirromântico”) com o procurador Cláudio, numa relação que aparecerá em todos os capítulos da primeira temporada, com exceção do terceiro. É uma relação bastante inconstante que nasce ainda no prólogo, quando os dois atuaram juntos no caso do Banco do Estado e irá se desenvolver com altos e baixos até o final da primeira temporada, quando Verena, antes de fazer sua cirurgia de

retirada do útero, descobre que Cláudio na verdade possui um relacionamento com uma procuradora que estava em São Paulo.

A apresentação de que são um casal ocorre durante o primeiro e segundo episódios, quando Ruffo vai à casa de Verena apresentar a evidência da participação de Ibrahim no caso do Banco do Estado. Além disso, há um reforço na imagem de casal das duas protagonistas neste primeiro capítulo, quando Verena e Cláudio, junto com Regina e Ruffo, comemoram a primeira prisão de Ibrahim.

Figura 121 - Sequência: Apresentação Relacionamento Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 1º episódio, 2018.

Em cenas seguintes, Cláudio irá confirmar a delação premiada de Ibrahim, a contragosto de Verena, fato que gerará o primeiro atrito do casal. Tal delação premiada e consequente liberação de Ibrahim acarretará a tentativa de suicídio de Ruffo. Diante desta situação, Cláudio abandona Verena em Curitiba, sob o seguinte diálogo, no momento em que está deixando a cidade:

Figura 122 - Sequência: Desentendimento Entre Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 1º e 2º episódio, 2018.

VERENA: Cláudio... E a gente?

CLÁUDIO: O que que tem a gente?

VERENA: A gente nunca teve nada?

CLÁUDIO: O que você quer que eu faça?

VERENA: Você fez as malas, Cláudio. É isso mesmo?

CLÁUDIO: E insistir no erro?

VERENA: Eu acho covardia tua ir embora.

CLÁUDIO: Você quer o que? Que eu fique aqui pagando penitência pela merda que o Ruffo fez? Isso é o que você faz! Tô Fora.

VERENA: (voz over) O meu mentor se fodeu. E o homem que eu amava não estava nem aí pra isso.

A apresentação inicial deste *plot* ocorre em 2003, contudo o arco dramático do casal só será retomado em meio ao quarto episódio, já em 2013, após o sucesso da primeira fase da Lava Jato, quando Cláudio reaparece em Curitiba para reforçar a força-tarefa junto com Dimas, à frente do Ministério Público. O reencontro dos dois deixa claro que, *a priori*, Verena busca se relacionar apenas profissionalmente com Cláudio, pois ela ainda guarda rancor, evidenciado na cena em que Cláudio tenta se aproximar e ela bate a porta do seu carro enquanto ele ainda fala.

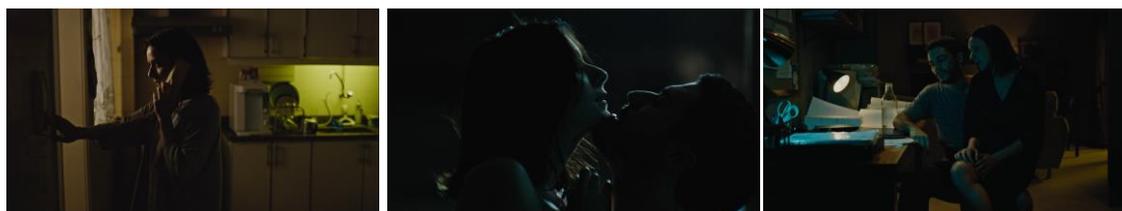
Figura 123 - Sequência: Reencontro Entre Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

A cena de reconciliação deles se dará apenas em meio ao episódio seguinte, após um jantar de comemoração ao desmembramento da operação Lava Jato votado pelo Supremo. Cláudio procura Verena de madrugada e ela aceita a reconciliação. Ainda na Casa de Verena, Cláudio descobre que ela seguiu investigando JPR mesmo com a pausa temporária das investigações.

Figura 124 - Sequência: Reconciliação Entre Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

No entanto, na sequência, após passar a noite com Verena, revela-se que Cláudio está em um outro relacionamento. Ele conversa ao telefone com Renata, que

está em São Paulo. Na ligação, ela pede que ele tome a decisão: voltar a São Paulo ou permitir que ela vá a Curitiba, e cobra “você precisa se decidir logo”.

Figura 125 - Cena: Renata Pedindo a Cláudio Que Se Decida



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

Durante a conversa, Cláudio é avisado de algo importante e por isso precisa encerrar a ligação. O motivo dele desligar é porque encontraram o banco no exterior utilizado para os desvios de JPR, fazendo com que o empresário seja preso pela segunda vez.

Na sequência, Roberval acusa Verena de não lhe informar desta operação de prisão de JPR. Ela, por sua vez, vai até Cláudio tirar satisfação, cobrando que ele está agindo novamente como fez há anos. Ela se sente “passada para trás” como aconteceu com Ruffo, ele se defende dizendo que apenas prendeu o JPR, como ela queria. A questão é que a situação cria dramaturgicamente uma nova desavença entre os dois (tal situação também será usada como a epifania que leva Verena a descobrir que Ruffo está auxiliando secretamente Guilherme na Lava Jato).

Figura 126 - Sequência: Desavença entre Verena e Cláudio

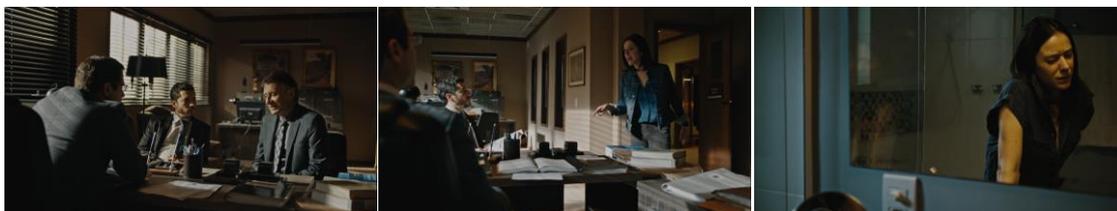


Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

No episódio seguinte, o Ministério Público fecha novo acordo de delação premiada com o advogado de Ibrahim, juntamente com JPR, o que irá gerar, a princípio, mais um desentendimento entre Verena e Cláudio, pois ela não aceita uma

delação tal qual ocorreu antes, beneficiando Ibrahim. O stress que a delegada tem passado a faz cair numa crise de dor, com fortes cólicas.

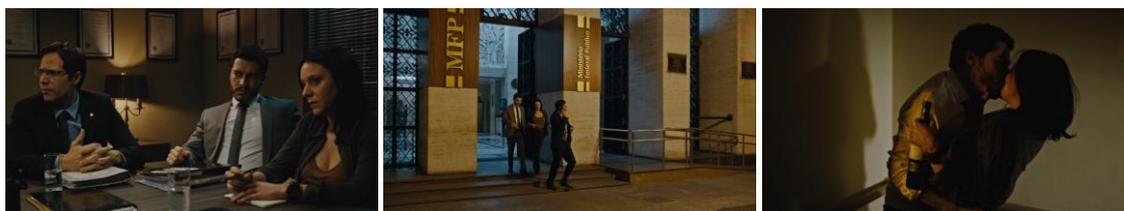
Figura 127 - Sequência: Desavença entre Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Contudo, nas sequências seguintes, a delação premiada se mostra aos olhos de Verena uma possibilidade de ir mais a fundo nas investigações, chegando até mesmo ao alto escalão do governo. O casal volta então a se relacionar mais uma vez.

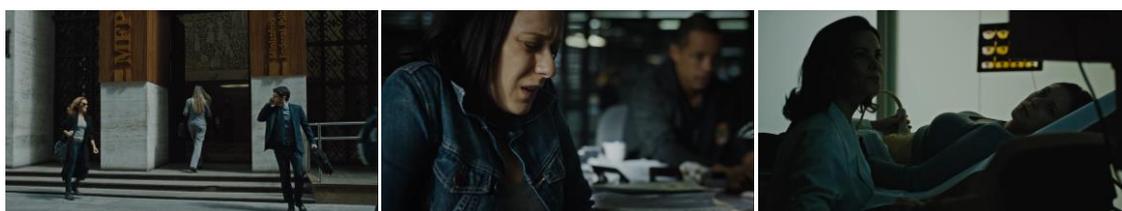
Figura 128 - Sequência: Retomada Relação entre Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Esse *plot* só é retomado nos momentos finais do sétimo episódio, quando Cláudio está no telefone informando Verena que foi convocado a Brasília pelo Procurador-Geral de República. Ele é surpreendido quando sai do Ministério Público por Renata, vinda de São Paulo, e faz pouco caso desta surpresa. No contraponto, Verena tem novamente fortes cólicas, indo até o hospital fazer exames.

Figura 129 - Sequência: Complicação da Relação entre Verena e Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Quando chegamos no oitavo e último episódio, após toda a sequência de prisões, Verena começa a desconfiar que pode haver algo errado com seu relacionamento com Cláudio, quando liga no final do dia e ele não atende. Então ela pergunta ao procurador Dimas se sabe de Cláudio, que foi embora sem falar com ela e Dimas responde “acho que vocês precisam conversar Verena”. Ela então recebe uma ligação do hospital lhe informando que precisa fazer uma cirurgia de emergência de retirada do útero. Veremos no terceiro capítulo como a força dessa personagem é crucial para a construção de sua imagem, contudo, essa notícia também serve como uma “pincelada” de humanidade a ela, uma vez que também demonstra o fator *stress* que a Lava Jato lhe proporcionou.

Figura 130 - Sequência: Verena Tenta falar com Cláudio



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Verena vai até ao Ministério Público para informar Cláudio que terá que fazer sua cirurgia de emergência, contudo, lá ela o vê beijando Renata. Confusa pela traição, pela cirurgia e transtornada por não estar conseguindo prender Ricardo Brecht, ela vai até Ruffo para pedir apoio nesse momento.

Figura 131 - Sequência: Verena Descobre Renata



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Por fim, Verena começa a ignorar Cláudio quando esse a procura em sua casa e há a sequência em que a delegada segue para o procedimento cirúrgico. Ruffo a

visita e lhe dá apoio. Ela lhe pede para que siga investigando a secretária de Ricardo Brecht, ele diz que parou.

Logo após, Verena entra na ala restrita do hospital e Cláudio chega atrasado sem conseguir conversar com a delegada.

Figura 132 - Sequência: Verena vai à Cirurgia



Fonte: O Mecanismo, 8º episódio, 2018.

Esta é a sequência final deste *subplot* nesta primeira temporada, deixando em aberto a complicação a ser resolvida. Esse subdrama está presente como pano de fundo das ações da força-tarefa, servindo como espécie de metáfora, como uma conturbada relação entre o Ministério Público e a Polícia Federativa, mesmo que na factual Lava Jato não tenha evidência de tal atrito.

O desenvolvimento e a complicação deste arco dramático também conferem a esse *subplot* uma humanização à personagem que está à frente da Lava Jato, evidenciado um lado humano da operação presente em todos os capítulos. Algo semelhante também vai ocorrer no núcleo pessoal do personagem principal, Ruffo, como veremos a seguir.

- RETOMADA DO PLOT PRINCIPAL: RUFFO, DO ESGOTO AO MECANISMO

Esse arco central da série é retomado no quarto episódio e é a sequência de eventos do prólogo Banco do Estado (trabalho no item 4.1.1. desta tese). Embora haja a sensação de que Ruffo se matou e de que tenha passado “sua missão” de prisão de Ibrahim a Verena, é revelado neste momento que a tentativa de suicídio de Ruffo não foi efetiva e ele retornará a ser o narrador da história. Esse retorno ocorre efetivamente quando se é revelado, num *flashback*, que Ruffo sobreviveu à tentativa de suicídio e que é ele a causa das ações misteriosas de Guilherme, influenciando assim indiretamente a Lava Jato nos capítulos dois e três, em que ele está ausente. A sequência demonstra também que Ruffo segue com a obsessão por Ibrahim, assumindo novamente a narração da voz *over*, com a fala:

Figura 133 - Sequência: *Flashback* Ruffo



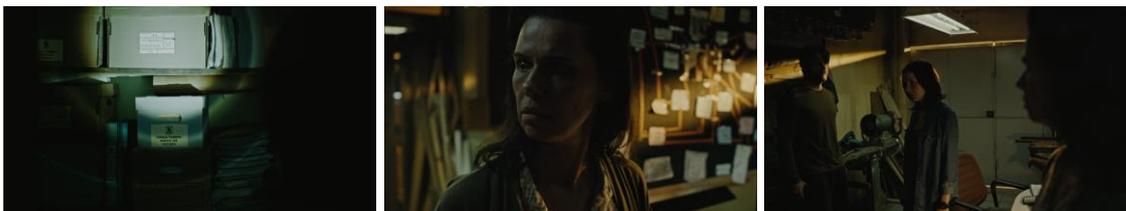
Fonte: O MECANISMO, 4º episódio, 2018.

RUFFO: (voz over) [...] A primeira pessoa em que eu pensei quando saí do coma infelizmente não foi minha filha, foi o filho da puta do Ibrahim.

Ainda, no *flashback*, por sugestão de sua mulher, Ruffo resolve jogar fora todos os documentos de sua compulsiva investigação contra o doleiro. Contudo, essa ação se revelará em sequências futuras uma farsa para ludibriar sua mulher, pois Ruffo ainda mantém tais documentos escondidos na sua oficina de marcenaria. Há, desse modo, diversas inserções nos outros *subplots* da influência de Ruffo agindo “nas sombras” da Lava Jato. Por exemplo, após a tentativa de suicídio de Ruffo, não há cenas do ex-delegado ou de sua família, mas Verena está focada na prisão de Ibrahim por “dever essa ao Ruffo”. Aparece também, em outro momento, no quarto episódio, quando o ex-delegado utiliza um sentimento de culpa do Juiz Paulo Rigo para o influenciar, fazendo com que o juiz tenha a ideia de desmembrar os inquéritos. Ou ainda no momento em que Ruffo revela fotos da amante do doleiro à mulher de Ibrahim, apenas como forma de prejudicar a vida pessoal do doleiro já preso.

O aumento do grau de complicação desta linha narrativa se dá no quinto episódio, quando Regina descobre que seu marido na verdade mantém sua compulsão por Ibrahim e que ele não jogou fora os documentos que o levaram à tentativa de suicídio. A cena em questão é no momento em que Verena invade a casa de Ruffo por suspeitar da influência deste ex-delegado nas ações de Guilherme.

Figura 134 - Cena: Regina Descobre o Segredo de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 5º episódio, 2018.

Nos eventos que dão sequência nesta linha dramática, Regina, já saturada do comportamento de Ruffo, sai repentinamente de casa. Ruffo, desolado, aguarda o retorno de sua mulher com um sutil apoio de sua filha autista. Três dias depois, Regina retorna, Ruffo tenta beijá-la e ela lhe “responde” mordendo sua boca, ato que demonstra ojeriza ao marido.

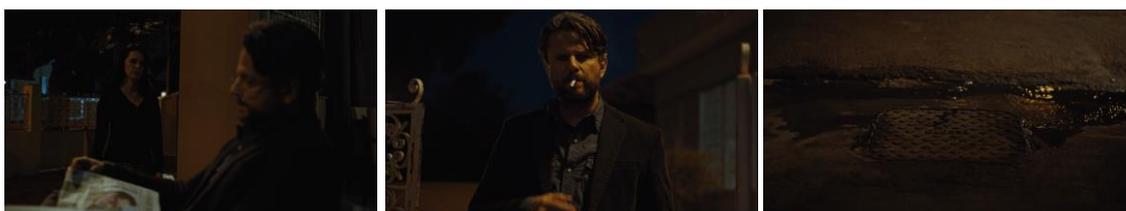
Figura 135 - Sequência: Regina Três Dias Fora



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

Ao final deste sexto episódio há o evidente desconforto e tensão entre o casal. Contudo, um evento inusitado e simbólico inicia uma nova sequência que o fará compreender todo o mecanismo da corrupção brasileira: estoura um cano de esgoto em frente à sua casa, criando o gancho para o próximo episódio.

Figura 136 - Cena: Início Metáfora Esgoto



Fonte: O MECANISMO, 6º episódio, 2018.

No início do próximo episódio Ruffo busca resolver o problema contatando a empresa estatal responsável pelo esgoto, e o servidor lhe diz que para resolver o problema demoraria duas semanas se ele seguisse o “trâmite normal”, porém, apresenta-lhe uma alternativa e lhe entrega o cartão do tal do “Seu João”.

Em outra cena um pouco mais adiante neste episódio, o Seu João chega à casa de Ruffo para fazer o serviço. Na negociação, o ex-delegado percebe que o serviço está com o valor muito além do normal de um serviço de encanador. Esta é uma sequência de cenas em que Ruffo nota que a mesma corrupção e que o mesmo modelo do encanador que faz o serviço “por fora” será o da macroestrutura da corrupção nacional.

Figura 137 - Sequência: “Seu João”



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Diante desta situação, Ruffo resolve consertar o cano por conta própria, iniciando a sequência final deste episódio, novamente sob sua voz *over*. O singular aqui é a expectativa entre episódios a partir da exposição de uma metáfora para explicar o mecanismo estrutural da corrupção sob o seguinte dito:

Figura 138 - Sequência: “Seu João” e Gancho entre Capítulo



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

RUFFO: (*voz over*) Seu João, Alfredo, Ibrahim, JPR, Mário Garcez Brito... 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 espalhar do local original e atingir todo o corpo. É o que a gente chama de “metástase”. Mesmo com todos os tratamentos que existem, o câncer luta para

continuar existindo e, na maior parte das vezes, ele vence. Quando não existe um entendimento exato de como funciona e por onde ele pode se espalhar, não tem como chegar na cura. Essa é a minha missão: decifrar o mecanismo.

Quando se inicia o oitavo capítulo, há logo de entrada uma sequência de Ruffo trabalhando neste “decifrar do mecanismo” que irá aumentando gradativamente de tensão no transcorrer dos primeiros minutos do episódio, logo após noticiários da soltura de Ibrahim.

Figura 139 - Sequência: O Mecanismo



Fonte: O MECANISMO, 7º episódio, 2018.

Esta é uma sequência diferente das até então apresentadas na obra, pois utiliza vários movimentos de *zooms* da câmera, como uma metáfora dos fractais que a filha de Ruffo tanto observa. Ruffo tem então uma espécie de epifania, onde “ligar os pontos” do padrão da corrupção brasileira, correlacionando o caso de Ibrahim com o do Seu João, em sua macro e microestruturas.

Figura 140 - Cena: A Epifania de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

A cena acaba quando Ruffo chama sua mulher Regina para que ela observe seu achado (essa cena é trabalhada em detalhe no item 4.3.1. desta tese). Após essa sua epifania, Ruffo deixa de seguir seu impulso obsessívissimo num gesto que demonstra que quer voltar a se aproximar da sua mulher e filha, voltar a ser uma família.

Figura 141 - Cena: A Reconciliação de Ruffo com sua Família



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Ruffo confirma esse seu avanço quando Verena vai lhe procurar para pedir ajuda no caso de Ricardo Brecht e ele, diante de sua mulher, diz a delegada: “eu parei”.

Nas cenas seguintes, Ruffo vai visitar Verena no pré-operatório do hospital, reforçando mais uma vez para a amiga que deixou a vida de investigador independente. Contudo, ao chegar em casa, depara-se com uma inconveniente visita de Ibrahim.

O doleiro lhe oferece um acordo: pede para que ele deixe de lado sua obsessão e em troca ele lhe mostraria meios para prender Ricardo Brecht. Ruffo recusa e o ameaça, dizendo que não faz acordo com bandido, e promete lhe prender novamente, colocando-o junto a Ricardo Brecht na mesma cela.

Figura 142 - Cena: Visita de Ibrahim à Casa de Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Após essa visita, há a sequência final desta temporada, na qual Ruffo tem uma “recaída”, deixando uma carta para sua mulher Regina, dizendo que vai seguir lutando mesmo que o preço seja perdê-la.

Viaja então para São Paulo a fim de colher provas contra Ricardo Brecht. As imagens finais são a sequência em que Ruffo vai até um bingo ilegal da cidade se encontrando com a secretária executiva do empreiteiro, Maria Teresa.

Figura 143 - Sequência: Gancho para a Segunda Temporada



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Esse é o marco final da primeira temporada, deixando no ar a futura investigação que será desenrolada em São Paulo por Ruffo ao se aproximar de uma importante testemunha dos esquemas de corrupção de Ricardo Brecht. É o gancho para o desenrolar desse *plot* e o início de toda uma nova sequência da série, revelando que a obsessão de Ruffo por Ibrahim ainda é a base da dramaturgia.

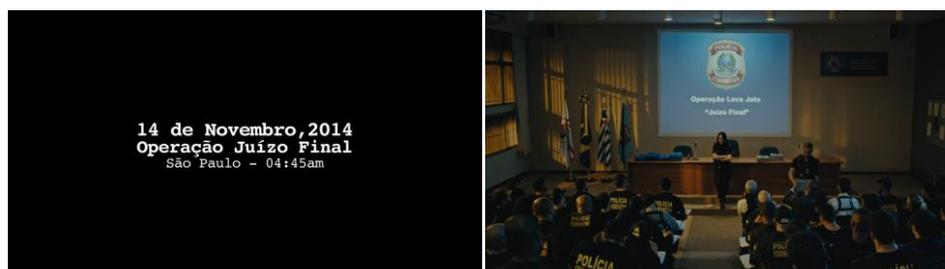
- *SUBPLOT*: OPERAÇÃO JUÍZO FINAL E O GANCHO ENTRE TEMPORADAS

Esse *plot* se inicia no oitavo episódio, logo após a morte de Garcez Brito e da liberação para a prisão domiciliar de Ibrahim devido a sua delação premiada. Seu desenvolvimento servirá de gancho para a segunda temporada¹²⁴, num arco dramático que terá como foco da ação a prisão de Ricardo Brecht, o último e mais importante empreiteiro dentro do Clube dos Treze, como também estimulará uma recaída de Ruffo na sua obstinada perseguição a Ibrahim. O começo desse *plot* pode ser resumido conforme segue.

Inicia-se com uma pontuação bem clara em torno dos doze minutos, quando surge em *lettering* de fundo preto “ 14 de Novembro, 2014. Operação Juízo Final. São Paulo – 04:45 am” (numa correlação clara ao fato histórico do que foi a operação Juízo Final dentro da Lava Jato fora da ficção, incluindo o dia e o momento da operação). A fala de Verena apresentando a operação aos outros agentes é também um bom resumo do que irá ocorrer na cena seguinte:

¹²⁴ A análise da segunda temporada não faz parte do *corpus* desta pesquisa..

Figura 144 - Cena: Início *Plot* Operação Juízo Final

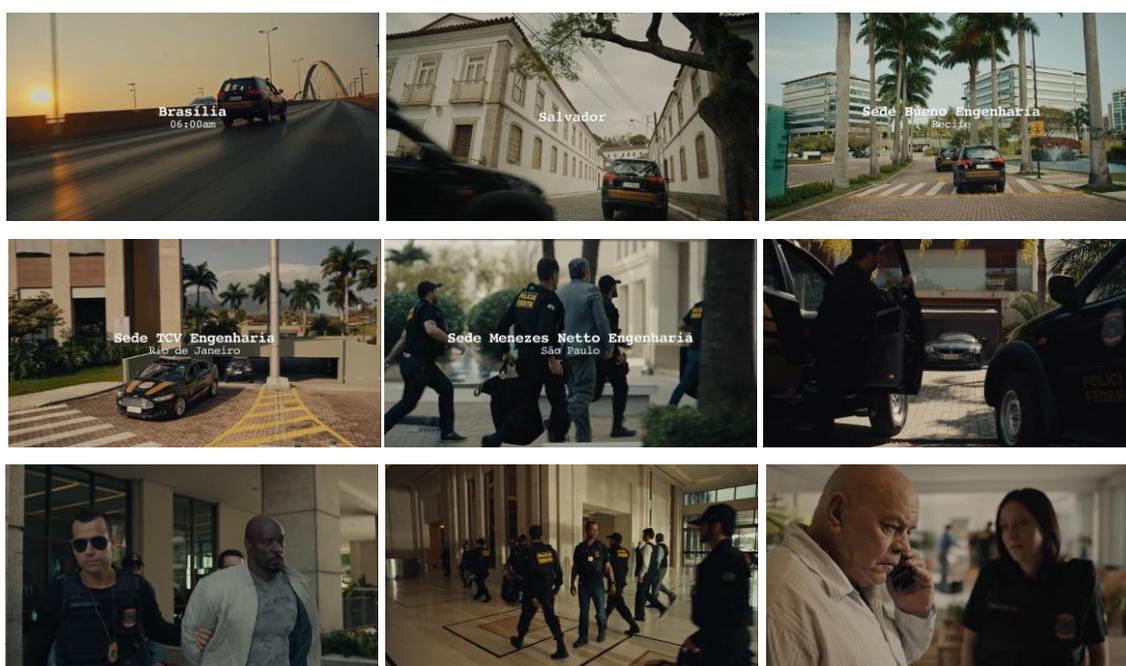


Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

VERENA: (*Voz over*) Juízo Final. Nova fase da Operação Lava Jato. O juiz Paulo Rigo autorizou a prisão dos onze dos treze empreiteiros do Clube. O Silvério Anunciato teve o benefício da delação premiada e a gente ainda não tem provas pra prender o Ricardo Brecht, então, por enquanto é só busca e apreensão. Somos trezentos federais agindo simultaneamente em sete estados. Aqui em São Paulo, são seis mandados de prisão e dezesseis buscas e apreensões em residências e empresas. Desde ontem os alvos estão sendo monitorados e a ideia é todo mundo sair junto. Então, às cinco da manhã, cada equipe sai para sua missão e às seis em ponto está todo mundo autorizado a abordar seus alvos. Dúvidas? Então vamos botar pra foder.

Logo após, há uma sequência de cenas das inúmeras ações de prisões dos empreiteiros, além de buscas e apreensões nas suas empresas por todo o país, sob a trilha sonora de “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho.

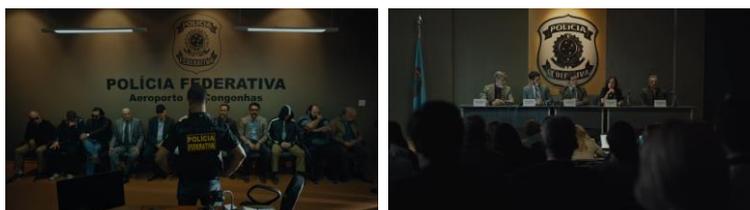
Figura 145 - Sequência: Prisão, Busca e Apreensão do Clube dos Treze



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Na sequência, há o destaque na prisão do empresário Tom Carvalho e também na busca e apreensão na sede da empreiteira de Ricardo Brecht. Os empresários capturados chegam ao aeroporto de Congonhas, obrigados a passarem por uma constrangedora revista íntima e levados à carceragem da Polícia Federativa, enquanto aparece a cena da entrevista coletiva da força-tarefa da Lava Jato.

Figura 146 - Sequência: Resultado da Operação Juízo Final



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Na sequência desse *plot*, Ricardo Brecht fica sabendo que os executivos do departamento de sua empresa chamado de “operações estruturadas” já deixaram o país. No contraponto, aparece Verena investigando os papéis da empresa de Brecht e dizendo não saber onde encontrar indícios da participação do executivo nos esquemas de corrupção, afirmando precisar de um funcionário para que ele “abrisse a boca”. A delegada então resolve ir até Rigo e pedir um grampo no celular deste empreiteiro, alegando que são treze empreiteiros, e ela só pegou doze.

Figura 147 - Sequência: O Encalço a Ricardo Brecht



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Ricardo Brecht contrata um detetive particular para investigar os membros da força-tarefa. Enquanto isso, na Polícia Federativa, Guilherme descobre que todos os executivos do departamento de operações estruturadas deixaram o país, a única funcionária do departamento que ficou no Brasil foi a secretária executiva, Maria Teresa.

Figura 148 - Sequência: Investigação Ricardo Brecht



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Verena é então pega de surpresa com a notícia de precisar fazer uma cirurgia de emergência, ela terá que retirar seu útero. Deprimida e angustiada com toda pressão que tem passado (não apenas de ordem profissional, mas também pessoal) ela vai até à casa de Ruffo pedir apoio. Neste momento, está sendo perseguida pelo detetive contratado por Ricardo Brecht.

Lá, ela conta ao seu amigo ex-delegado que novamente soltaram o Ibrahim, que Cláudio está com outra mulher, que irá retirar seu útero e que não consegue prender o último empreiteiro. Ruffo confessa que “parou” e aconselha Verena a parar também.

Figura 149 - Cena: Verena Pedindo Auxílio ao Ruffo



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Então o detetive particular que Ricardo Brecht contratou apresenta-lhe provas das irregularidades cometidas pela Lava Jato. São fotos da relação de Verena e Guilherme com Ruffo, além de imagens com documentos e evidências da Lava Jato na garagem do ex-delegado afastado, sobre assuntos que tratam da investigação.

Essas fotos são usadas como prova para abrir uma ouvidoria contra Verena e Guilherme. Roberval avisa à delegada que eles estão agora sob investigação da corregedoria e serão afastados do caso.

Figura 150 - Sequência: Afastamento de Verena da Força-tarefa



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Assim, Guilherme e Verena deixam temporariamente a Polícia Federativa e ela segue para realizar a cirurgia de retirada do útero.

Com a Lava Jato temporariamente neutralizada, as personagens do núcleo político da série se articulam. De um lado, o ex-presidente Higino pressiona a então presidente Janete a barrar as investigações de vez, do outro o senador Lucio Lemes articula com o vice-presidente Thames formas de pressionar a presidência junto com toda a mídia e a Câmara de Deputados, tirando vantagem da situação. Embora seja uma extensão a mais do *plot* em questão, esta cena tem como função antecipar a ação dramática que será desenvolvida na segunda temporada.

Figura 151 - Sequência: Articulação Núcleo Político



Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Nas cenas seguintes, Ibrahim, encurralado por Ricardo Brecht, visita Ruffo para propor um acordo, para que ele deixe de o investigar em troca de lhe entregar informações para a prisão do empreiteiro. Ruffo nega e promete prender os dois.

Esse também vai ser o mote para o início da próxima temporada, pois Ruffo irá deixar uma carta de despedida para sua mulher e partirá para São Paulo atrás de Maria Teresa, secretária executiva de Ricardo Brecht.

Figura 152 - Sequência: Gancho para a Segunda Temporada



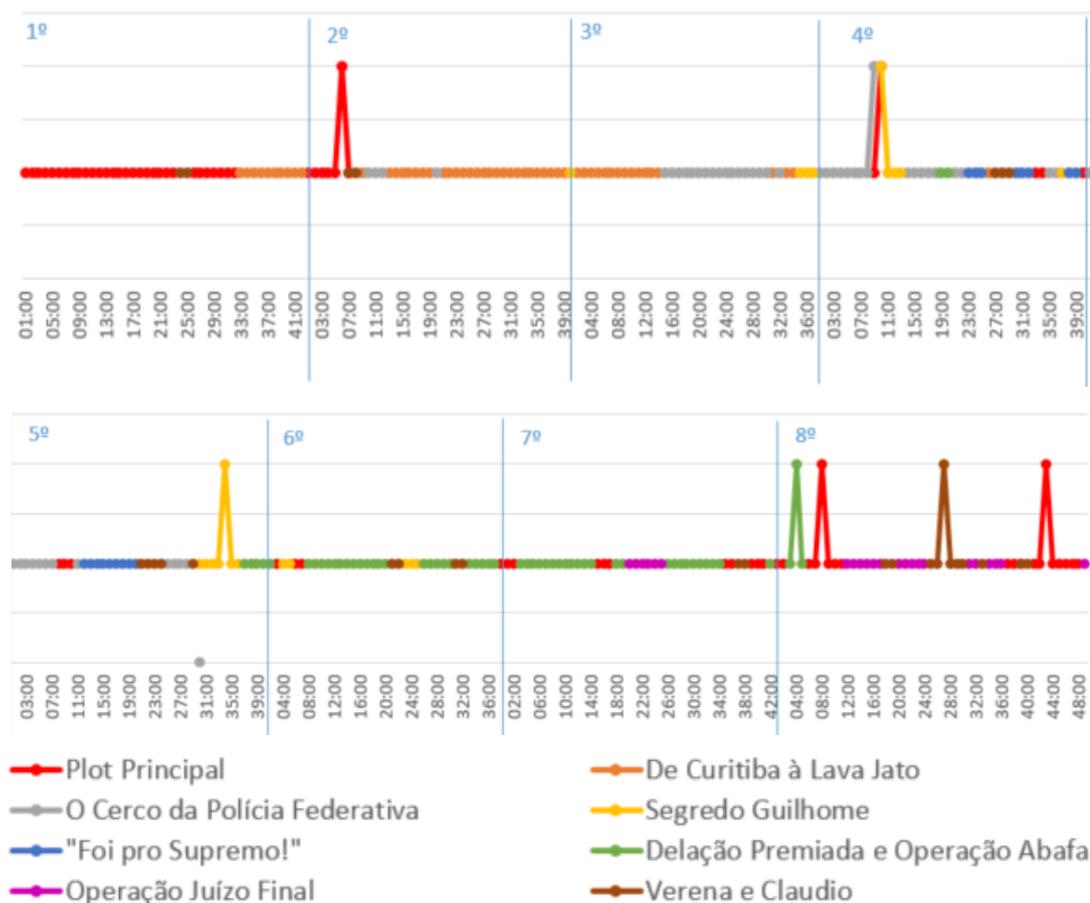
Fonte: O MECANISMO, 8º episódio, 2018.

Essa prisão de doze dos treze empreiteiros é também a apresentação inicial do *plot* que irá se desenvolver na segunda temporada, do cerco a Ricardo Brecht, gerando assim o gancho principal entre temporadas.

- DIAGRAMA COM O TEMPO DE EXIBIÇÃO DOS *PLOTS*

Abaixo segue uma decomposição da ação de cada linha dramática ao longo do tempo dos oito episódios da primeira temporada, evidenciando por cor o *plot* de maior dinâmica naquele momento e destacando-se os principais momentos de clímax:

Gráfico 1 - Diagrama *Plot* por Tempo de Exibição



Fonte: Próprio Autor

ANEXO I – Loglines dos episódios d’o *Mecanismo*

1ª Temporada	
Episódio 1º Lava Jato	A família do delegado federal Marco Ruffo sofre ameaças depois que ele tenta enquadrar o doleiro Roberto Ibrahim por lavagem de dinheiro.
Episódio 2º Havawi	Dez anos depois, Verena continua investigando Ibrahim e os doleiros que trabalham com ele.
Episódio 3º Ventos Frios Vindos do Sul	A equipe da Polícia Federal trabalha duro para realizar uma operação com múltiplos alvos, mas evidências importantes desaparecem.
Episódio 4º Fundo Falso	Guilherme consegue uma ajuda inesperada. Verena vai atrás de João Pedro, e o juiz reflete sobre uma decisão que pode mudar tudo.
Episódio 5º Olhos Vermelhos	Verena vem a sensação de que não pode confiar em mais ninguém. A mulher de Ibrahim fica furiosa ao descobrir que o marido tem feito na cadeia.
Episódio 6º Eles Sabiam de Tudo	Para forçar João Pedro a falar o que sabe, os investigadores buscam acusações contra a família dele. Mas um vazamento põe a operação toda em risco.
Episódio 7º O Último Respiro	O Clube dos 13 se apresenta para fechar um acordo com o procurador-geral. Ao lidar com um problema de esgoto, Ruffo tem uma sacada e entende a origem de tudo.
Episódio 8º Juízo Final	Verena recebe uma notícia devastadora. Ruffo reavalia duas prioridades. Dimas e Cláudio ficam sabendo do destino da Operação Juízo Final.

2ª Temporada	
Episódio 1º De Onde Vem a Lama	Ruffo consegue informações importantes sobre o décimo terceiro empreiteiro, Ricardo Brecht. Verena e Guilherme se tornam alvo de uma investigação.
Episódio 2º Del Este	O grampo ilegal de Vander dá resultados. Ibrahim começa a enfrentar problemas, e sua ambiciosa mulher comete um erro fatal.
Episódio 3º Adictos	Ruffo visita sua mulher no sítio e tem uma surpresa. Depois, ele faz um acordo com Maria Tereza.
Episódio 4º O Grande Ilusionista	Disciplinado, Brecht começa a trabalhar em um plano e dá instruções a sua mulher. Para encontrar Ibrahim, Ruffo segue outra pista deixada por Luz Maria.

Episódio 5º Ponte da Amizade	A trilha do cigarro leva Ruffo ao Paraguai. Ao descobrir que Ruffo está sozinho no encalço de Ibrahim, Guilherme sai em sua busca.
Episódio 6º Réquiem	Verena se vê à mercê de Ibrahim. Sem convencer Brecht a falar antes de Ibrahim, Eva pede ajuda a um amigo político.
Episódio 7º O Fim e os Meios	Tom Carvalho revela a Verena e ao Ministério Público negociações suspeitas envolvendo o ex-presidente Gino. Rigo toma medidas que incendeiam a opinião pública.
Episódio 8º Canastra Suja	É impossível para Rigo ignorar as novas gravações. A perspectiva de Thames assumir a Presidência leva Verena a buscar uma forma de quebrar o silêncio de Brecht

FONTE: Netflix, 2020.

ANEXO II – COLUNA N' O GLOBO DE JOSÉ PADILHA 12/02/2017

≡ O GLOBO BRASIL BUSCAR 🔍

COLUNA
José Padilha
JOSÉ PADILHA



PUBLICIDADE

12/02/2017 4:30

A importância da Lava-Jato

Vinte e sete enunciados sobre a oportunidade de desmontar o mecanismo de exploração da sociedade brasileira

- 1)** Na base do sistema político brasileiro, opera um mecanismo de exploração da sociedade por quadrilhas formadas por fornecedores do estado e grandes partidos políticos. (Em meu último artigo, intitulado Desobediência Civil, descrevi como este mecanismo exploratório opera. Adiante, me refiro a ele apenas como “o mecanismo”.)
- 2)** O mecanismo opera em todas as esferas do setor público: no Legislativo, no Executivo, no governo federal, nos estados e nos municípios.

- 3) No Executivo, ele opera via superfaturamento de obras e de serviços prestados ao estado e às empresas estatais.
- 4) No Legislativo, ele opera via a formulação de legislações que dão vantagens indevidas a grupos empresariais dispostos a pagar por elas.
- 5) O mecanismo existe à revelia da ideologia.
- 6) O mecanismo viabilizou a eleição de todos os governos brasileiros desde a retomada das eleições diretas, sejam eles de esquerda ou de direita.
- 7) Foi o mecanismo quem elegeu o PMDB, o DEM, o PSDB e o PT. Foi o mecanismo quem elegeu José Sarney, Fernando Collor de Mello, Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva, Dilma Rousseff e Michel Temer.
- 8) No sistema político brasileiro, a ideologia está limitada pelo mecanismo: ela pode balizar políticas públicas, mas somente quando estas políticas não interferem com o funcionamento do mecanismo.
- 9) O mecanismo opera uma seleção: políticos que não aderem a ele têm poucos recursos para fazer campanhas eleitorais e raramente são eleitos.
- 10) A seleção operada pelo mecanismo é ética e moral: políticos que têm valores incompatíveis com a corrupção tendem a ser eliminados do sistema político brasileiro pelo mecanismo.

- 11)** O mecanismo impõe uma barreira para a entrada de pessoas inteligentes e honestas na política nacional, posto que as pessoas inteligentes entendem como ele funciona e as pessoas honestas não o aceitam.
- 12)** A maioria dos políticos brasileiros têm baixos padrões morais e éticos. (Não se sabe se isto decorre do mecanismo, ou se o mecanismo decorre disto. Sabe-se, todavia, que na vigência do mecanismo este sempre será o caso.)
- 13)** A administração pública brasileira se constitui a partir de acordos relativos a repartição dos recursos desviados pelo mecanismo.
- 14)** Um político que chega ao poder pode fazer mudanças administrativas no país, mas somente quando estas mudanças não colocam em xeque o funcionamento do mecanismo.
- 15)** Um político honesto que porventura chegue ao poder e tente fazer mudanças administrativas e legais que vão contra o mecanismo terá contra ele a maioria dos membros da sua classe.
- 16)** A eficiência e a transparência estão em contradição com o mecanismo.
- 17)** Resulta daí que na vigência do mecanismo o Estado brasileiro jamais poderá ser eficiente no controle dos gastos públicos.

18) As políticas econômicas e as práticas administrativas que levam ao crescimento econômico sustentável são, portanto, incompatíveis com o mecanismo, que tende a gerar um estado cronicamente deficitário.

19) Embora o mecanismo não possa conviver com um Estado eficiente, ele também não pode deixar o Estado falir. Se o Estado falir o mecanismo morre.

20) A combinação destes dois fatores faz com que a economia brasileira tenha períodos de crescimento baixos, seguidos de crise fiscal, seguidos ajustes que visam conter os gastos públicos, seguidos de novos períodos de crescimento baixo, seguidos de nova crise fiscal...

21) Como as leis são feitas por congressistas corruptos, e os magistrados das cortes superiores são indicados por políticos eleitos pelo mecanismo, é natural que tanto a lei quanto os magistrados das instâncias superiores tendam a ser lenientes com a corrupção. (Pense no foro privilegiado. Pense no fato de que apesar de mais de 500 parlamentares terem sido investigados pelo STF desde 1998, a primeira condenação só tenha ocorrido em 2010.)

22) A operação Lava-Jato só foi possível por causa de uma conjunção improvável de fatores: um governo extremamente incompetente e fragilizado diante da derrocada econômica que causou, uma bobeada do parlamento que não percebeu que a legislação que operacionalizou a delação premiada era incompatível com o mecanismo, e o fato de que uma investigação potencialmente explosiva caiu nas mãos de uma equipe de investigadores, procuradores e de juízes rígida, competente e com bastante sorte.

23) Não é certo que a Lava-Jato vai promover o desmonte do mecanismo. As forças políticas e jurídicas contrárias são significativas.

24) O Brasil atual esta sendo administrado por um grupo de políticos especializados em operar o mecanismo, e que quer mantê-lo funcionando.

25) O desmonte definitivo do mecanismo é mais importante para o Brasil do que a estabilidade econômica de curto prazo.

26) Sem forte mobilização popular é improvável que a Lava-Jato promova o desmonte do mecanismo.

27) Se o desmonte do mecanismo não decorrer da Lava-Jato, os políticos vão alterar a lei, e o Brasil terá que conviver com o mecanismo por um longo tempo.

[LEIA TODAS AS COLUNAS...](#)

PUBLICIDADE

ANTERIOR



A Coisa

PRÓXIMA



A jararaca está viva e engordou

ANEXO III – FICHA TÉCNICA 1ª TEMPORADA D'O MECANISMO

ELENCO

Advogado 1	Rico Lima
Advogado 2	Zé Santos
Advogado 3	Mario Chady
Advogado Silvério	Deca Mansur
Agente Custódia	Enrique Diaz
Agente Esfiha	Leonardo Senna
Agente Krug	William Vita
Agente PF	Marcelo Melo
Alexandre Eskronsk - SSA Constr.	Fabio Bastos
Amigo Lucio Lemes	Pedro Prado
Andrea Mariano	Maria Ribeiro
Antônio Mariano	Eduardo Lago
Atendente Previdência	Pia Manfroni
Beta 17 anos	Julia Svacinna
Beta 7 anos	Esther Medeiros
Carcereiro Presídio	Dewis Jamaica
Celeste	Isabella Parkinson
Chebab	Claudio Mendes
China	Fabio Yoshihara
Cibele	Eliane Abreu
Cladimir Carneiro – RDE Eng.	Silvestre Komuchena
Cláudio Amadeu	Lee Taylor
Décio Correa	Marcus Dioli
Delegado Federal	Marcus Liberatu
Deputado Marcelo Barros	Junior Prata
Dimas	Antonio Sabóia
Dudinha Souza	Jayme Periard
Esposa Dimas	Bianca Joy

Estagiário MP	Renato Gommes
Eva Balesteri	Helena Ranaldi
Executivo Miller&Brecht	Cristiano Gualda
Fã de Rigo	Wally Araujo
Faxineiro Presídio	Jack Berraquero
Fernando Avan - Prosperminas Eng.	Ulysses Ferraz
Filha Ibrahim	Giovana Rispoli
Filha Rigo	Bettina Druck
Ibrahim	Enrique Diaz
João Coutinho – TecMaster	Ragi Abib
João Higino	Arghur Kohl
João Pedro Rangel	Leonardo Medeiros
Juiz Paulo Rigo	Otto Jr.
Juiz STF 1	Leo Wainer
Juiz STF 2	Yashar Zambuzzi
Juiz STF 3	Anja Bittencourt
Juiz STF 5	Rocine Castelo
Juiz STF 6	Helio Ribeiro
Juliano	Ravel Cabral
Laranja Ibrahim	Leonardo Garcia
Liana Nero	Mariana Nunes
Lorival Bueno - OSA Eng.	Sidney Guedes
Lucio Lemes	Michel Bertovicht
Luis Carlos Guilhome	Oswaldo Mil
Luis Menezes	Ulysses Schachter
Maquiadora Lucio Lemes	Carlos Meceni
Marcelo Rocha - TCV Eng.	Adelmo Milani
Marco Ruffo	Selton Mello
Maria Tereza	Anna Cotrim
Mario Garcez Brito	Pietro Mario
Médica Ultrassonografia	Clara Garcia
Médico	Billy Blanco
Médico Previdência	Charles Myara

Mestre de Cerimonias Bingo	Sergio Stern
Milton Gomes	Leonardo Bricio
Mordomo Tom Carvalho	Eduardo Pedro
Morena Kitano	Luciana Gomes
Motta da Silveira	Miguel Lunardi
Neto Seu João	Gustavo Luz
Othon Garcez - ESIA Eng.	Julio Freire
Paulinho	Bernardo Cintra
Pedro Agostini	Claudio Tovar
Pedro Gonçalves	Iran Gomes
Pres. Janete Ruscov	Sura Berditchevsky
Procurador-Geral da Republica	Lionel Fisher
Regina	Susana Ribeiro
Renata	Karla Tenorio
Repórter JPR 1	Bruno Lamberg
Repórter JPR 2	Anna Gama
Repórter JPR 3	Fran Maya
Ricardo Brecht	Emilio Orciollo Netto
Ricky	Caio Junqueira
Roberval Bruno	Giulio Lopes
Ruiva Kitano	Louise Clos
Samira Rangel	Carla Ribas
Samuel Thames	Tonio Carvalho
Seu João	Ivan de Almeida
Shayenne	Priscila Assum
Silvério Anunciato	Marcelo Várzea
Stela Maris	Raquel Rocha
Tom Carvalho	Carlos Meceni
Vander	Jonathan Haagensen
Vanessa Rigo	Cristina Flores
Vendedor Land Rover	Remo Rocha
Verena Cardoni	Caroline Abras
Vladimir Carneiro – RDE Eng.	Silvestre Komuchena

Wilma Kitano

Alessandra Colasanti

EQUIPE TÉCNICA

Criação**José Padilha****Elena Soárez****Roteiro**

Elena Soárez

Direção (1ª temporada)

José Padilha (1º episódio)

Felipe Prado (2º e 3º episódios)

Marcos Prado (4º, 5º e 6º episódios)

Daniel Rezende (7º e 8º episódios)

Produção

José Padilha

Direção de Arte

Rafael Ronconi

Produtora de Elenco

Marcela Altberg

Figurino

Bia Salgado

Trilha Sonora

Antonio Pinto

Colaboração Roteiro

Sofia Maldonado

Assistente de Roteiro

Maria Clara Pessoa

Thais Tavares

Consultoria

Vladimir Netto

Produção Executiva

Caique Martins Ferreira

Coprodução Executiva

Malu Miranda

Colaboração de Roteiro

Sofia Maldonado

Fotografia Adicional

Azul Serra

Técnico de Som

José Moreau Louzeiro

Maquiagem

Luiz Gaia

Diretor de Produção

Ricardo Karam

1º Assistente de Direção

Alice Gomez

Continuista

Carmem Levy

Supervisor de Finalização

Juca Díaz

Gaffer

Marcelinho Oliveira

Maquinista Chefe	Renato Almeida
Supervisão de Edição de Som	Tomás Além Bernardo Uzeda
Mixagem	Rodrigo Noronha Gustavo Loureiro
Colorista	Sérgio Pasqualino