

# INDÚSTRIA CULTURAL, A ANTESSALA DO FASCISMO BRASILEIRO

Manoel Dourado Bastos<sup>1</sup>

Miguel Enrique Stédile<sup>2</sup>

Rafael Litvin Villas Bôas<sup>3</sup>

*É preciso não considerar o fascismo como qualquer coisa de definitivamente caracterizada, é preciso considerá-lo no seu desenvolvimento, nunca como algo fixo, nunca como um esquema ou como um modelo<sup>4</sup>*

O objetivo do presente artigo é refletir sobre o papel da Indústria Cultural, em especial no caso da linguagem audiovisual, por meio do cinema e da televisão, para a formação de um movimento conservador no Brasil nas últimas décadas. A hipótese aqui defendida é que a erupção, nas ruas e na opinião pública, desse movimento é precedida por produtos culturais que assentam padrões hegemônicos de representação da realidade, cuja intenção é preparar e condicionar a opinião pública para um projeto de viés autoritário e excludente.

Manifestantes em “Ato pela Democracia” realizado em frente a Rede Globo, no Rio de Janeiro, no dia 22 de janeiro de 2018. Crédito: Levante Popular da Juventude.

Visando observar empiricamente tal hipótese, faremos a análise e interpretação de três produtos audiovisuais específicos, observados panoramicamente como modelos do que entendemos pela articulação entre fascismo e Indústria Cultural, a saber: os filmes *Tropa de Elite*<sup>5</sup> dirigido por José Padilha, e *Polícia Federal – A Lei é para Todos*<sup>6</sup>, dirigido por Marcelo Antunes, além da série *O Mecanismo*<sup>7</sup>, criada pelo mesmo José Padilha, em parceria com Elena Soárez, para a Netflix. A avaliação crítica desses três produtos pretende servir como um modelo de análise que não se circunscreve à produção audiovisual, tendo em vista que o caldo ideológico conservador produzido pela Indústria Cultural é resultante da totalidade das formas midiáticas disponíveis e suas especificidades, como os jornais impressos e suas manchetes devidamente truncadas, as novelas e a caracterização maniqueísta de seus personagens, os programas de auditório e seus exemplos morais vazios, dentre outros.<sup>8</sup>

Historicamente, trabalhamos com o pressuposto de que a consolidação da Indústria Cultural na década de 1960, com o advento do golpe civil-militar-empresarial, foi um dos fatores decisivos do ciclo de modernização conservadora iniciado em 1964 e jogou papel chave na mudança de peso nos termos da equação do poder hegemônico, passando da coerção para o consentimento, a fim de garantir o retorno “seguro” para as bases do regime da democracia representativa. Desde então, a Indústria Cultural teria exercido no Brasil um papel decisivo no processo de reconfiguração da hegemonia e, na conjuntura atual, é um elemento decisivo para o reascenso do fascismo brasileiro.

Não buscaremos adentrar na polêmica que animou o debate à esquerda em torno do golpe de 2016 sobre a pertinência do uso do conceito de fascismo para caracterizar a onda reacionária que se faz presente no Brasil. Cientes da importância e densidade conceitual que os estudos sobre o fascismo adquiriram, buscaremos operar o conceito de fascismo em termos tais que ele se apresente de maneira coerente com uma avaliação crítica da dinâmica brasileira recente. Como lembra Leandro Konder<sup>9</sup> é certo que as extrapolações no uso do termo fascismo para fins de agitação podem prejudicar uma avaliação mais detida no campo conceitual e, conseqüentemente, prejudicar as formas de organização política de esquerda. Contudo, de maneira algo próxima daquilo que Robert Baxton expôs em sua *Anatomia do fascismo*, assim como o argumento de Togliatti em epígrafe, estamos menos interessados em conceituar o fascismo em termos sintéticos e definitivos e mais afeitos a avaliar o fascismo em seus termos estratégicos e práticos, de modo que o conceito advém da observação da experiência. Para nós, tal qual pareceu, por exemplo, para Sigfried Kracauer<sup>10</sup> em sua história psicológica do cinema alemão do início do século XX: as tendências sedimentadas nas produções da Indústria

Cultural nos últimos anos constituem uma antessala do fascismo no Brasil. Neste sentido, para avaliar a questão, nos valeremos, fundamentalmente, dos trabalhos clássicos de Leandro Konder<sup>11</sup> e Florestan Fernandes<sup>12</sup> sobre o tema do fascismo, além de autores que estão atentos a aspectos decisivos da conjuntura nacional contemporânea.

Dividido em três partes, além desta apresentação e das considerações finais, o artigo ora apresentado buscará, num primeiro momento, reconhecer as homologias históricas entre Indústria Cultural e fascismo, avaliando a partir daí as peculiaridades brasileiras desse processo. Em seguida, num segundo momento, faremos uma avaliação do filme *Tropa de Elite*, de 2007, como o ensaio do reascenso fascista. Num terceiro momento, promoveremos uma interpretação de *Polícia Federal – A Lei é para Todos*, de 2017, e a série *O Mecanismo* lançada em 2018 como evidentes propagandas institucionais do fascismo presente no judiciário brasileiro, sob a égide da operação Lava Jato.

## **Indústria Cultural, fascismo e a experiência brasileira**

Com o término das duas décadas de ditadura no Brasil, alguns intelectuais passaram a diagnosticar que, embora tivéssemos retornado ao regime democrático, poderíamos ainda viver sob a vigência de outra forma de totalitarismo.<sup>13</sup> Observando a conjuntura mundial e latino-americana a partir da década de 1970, Florestan Fernandes afirma no ensaio *Notas sobre o fascismo na América Latina*:

O fascismo não perdeu, como realidade histórica, nem seu significado político nem sua influência ativa. Tendo-se em vista a evolução das democracias ocidentais, pode-se dizer que Hitler e Mussolini, com seus regimes satélites, foram derrotados no campo de batalha. O fascismo, porém, como ideologia e utopia, persistiu até hoje, tanto de modo difuso, quanto como uma poderosa força política organizada. Não só ainda existem regimes explicitamente fascistas em vários países; uma nova manifestação do fascismo tende a tomar corpo: através de traços e mesmo de tendências mais ou menos abertas ou dissimuladas, a versão industrialista “forte” da democracia pluralista contém estruturas e dinamismos fascistas. Na verdade, a chamada “defesa da democracia” somente modificou o caráter e a orientação do fascismo, evidentes na rigidez política do padrão de hegemonia burguesa, no uso do poder político ou estatal para evitar ou impedir a transição para o socialismo, na tecnocratização e militarização das “funções normais” do Estado capitalista, numa era na qual ele se converte no “braço político armado” da grande empresa corporativa e na retaguarda de um sistema mundial de poder burguês.<sup>14</sup>

No ensaio *Televisão e violência do imaginário*, publicado em 2000, a psicanalista Maria Rita Kehl afirma: “Uma sociedade em que o imaginário prevalece, em que as formações imaginárias é que elaboram o real – esse real ao qual não temos acesso – é uma sociedade de certa forma totalitária, independentemente de qual seja a situação do governo, do Estado, da polícia”<sup>15</sup>. Em sentido semelhante, o psicanalista Tales Ab’Sáber, no ensaio *Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)*, fala em “cultura totalitária de mercado, dada a falta de garantias e dignidade humana básicas na vida da maioria”<sup>16</sup> e cita reflexão de Pasolini, sobre fascismo de consumo, para se referir à “ordem geral de violências a que estamos instalados hoje, plenamente legitimadas pelo poder e pelo mercado.”<sup>17</sup>

Konder, ao analisar as causas que permitiram o êxito do fascismo nas décadas de 1920 e 1930, afirma que “o fascismo foi o primeiro movimento conservador que, com seu pragmatismo radical, serviu-se de métodos modernos de propaganda, sistematicamente, explorando as possibilidades que começavam a ser criadas por aquilo que viria a ser chamado de sociedade de massas de consumo dirigido”<sup>18</sup>. E, ao refletir sobre a conjuntura da década de 1970, período em que escreveu e publicou *Introdução ao fascismo*, Konder ponderou:

As condições atuais da luta não animam o capital financeiro a correr o risco de apoiar partidos de massa, capazes de empunhar bandeiras com cruzes suásticas nas ruas: é preferível tentar manipular a maioria silenciosa, que fica discretamente em casa, entregue ao consumo da coca-cola e da televisão. Novos padrões de conduta política passam a ser inculcados sob a capa de atitudes não-políticas.

As circunstâncias exigem dos fascistas que eles sejam mais prudentes e mais discretos que desejariam. Pragmaticamente, adaptam-se às exigências dos novos tempos. Mas continuam a trabalhar, infatigavelmente, preparando-se para tempos “melhores”, que lhes permitam maior desenvoltura.<sup>19</sup>

Ao que tudo indica, o movimento de massas ocorrido a partir de julho de 2013 no Brasil representou o estopim dos “tempos melhores” dos fascistas, que Konder comentou. O processo significativo de transferência de renda para parcelas populares da sociedade e de fortalecimento de direitos sociais básicos, como educação, alimentação e saúde foi interrompido num momento de recessão mundial da economia que convergiu com uma derrota política da direita, por pequena margem de votos, nas eleições de 2014. Na sequência, com crise política e crise econômica somadas, a direita acelerou a dinâmica fascista em torno da pauta da corrupção, articulando os poderes judiciário, parlamentar e midiático.

Os fenômenos da “Indústria Cultural” e do “fascismo” são contemporâneos em seu surgimento. Não à toa, ambos são produtos da fase monopolista do capitalismo do início do século XX, a que Lênin definiu como “imperialista”<sup>20</sup>, caracterizada pela ascensão do capital financeiro, pelo monopólio e concentração econômica, pela exportação de capitais e pela divisão geopolítica mundial entre metrópoles e colônias, entre os países do centro do sistema e as periferias exploradas como exportadoras de matérias-primas e consumidoras de produtos manufaturados. Essa fase de desenvolvimento do capitalismo caracteriza-se também pela aceleração das crises inerentes ao sistema, uma vez que o monopólio e a concentração agudizam a própria concorrência intercapitalista. O fascismo é o sintoma (e expressão) política da crise do capital financeiro e imperialista.

De acordo com Theodor Adorno, em ensaio publicado em 1967, a expressão “Indústria Cultural” foi utilizada pela primeira vez na obra *Dialética do Esclarecimento*<sup>21</sup>, escrita em conjunto por ele e Max Horkheimer e publicada em 1947. Naquele ensaio, intitulado “Resumê sobre Indústria Cultural”, ele comenta que, nos rascunhos do livro, o termo por eles utilizado era “cultura de massas”, mas eles optaram por substituí-lo por “Indústria Cultural” para desligá-lo “desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria, atualmente, a arte popular”.<sup>22</sup>

Professores atuantes na Universidade de Frankfurt, na Alemanha, Adorno e Horkheimer concluíram o livro quando estavam exilados nos EUA, por conta da ascensão de Hitler ao poder, em 1933. Confrontados com a vitória da revolução na Rússia, com as derrotas das revoluções na Alemanha e na Hungria e com a ascensão do fascismo e do nazismo ao poder na Itália e na Alemanha, os autores se perguntaram: por que, tendo as condições técnicas para a emancipação, o indivíduo não o faz?

No livro, o capítulo *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* busca uma resposta para a questão, a partir de uma ampla argumentação sobre a forma de operação e as consequências da Indústria Cultural. A partir do argumento dos autores, podemos reconhecer que a Indústria Cultural é uma dinâmica característica do novo momento histórico gerado pelo declínio da hegemonia inglesa, pelo aparecimento da grande empresa capitalista, pelo início da fase imperialista do capitalismo e por uma nova organização do capital bancário e financeiro, configurando o capital financeiro. Ou seja, tratava-se do processo de concentração e centralização de capital chamado por diferentes correntes marxistas de “capitalismo monopolista”. Portanto, a Indústria Cultural se consolidou historicamente entre o final do século XIX e o início do século XX, com o desenvolvimento do

modelo fordista de produção e os novos termos de extração de mais valia e acumulação de capital.

O principal aspecto da Indústria Cultural está na articulação mercadológica entre cultura, arte e divertimento tendo em vista a perpetuação da dominação do sistema produtivo sobre o trabalhador também em seu tempo livre. “A diversão é o prolongamento do trabalho sobre o capitalismo tardio”.<sup>23</sup> Em outros termos, trata-se do fetichismo da mercadoria encobrendo os fundamentos da extração de mais-valia sob o capitalismo monopolista. Ao consolidar a diversão em mercadoria, a IC assenta os termos de dominação social do capitalismo no século XX.

É preciso levar em conta o caráter histórico do estilo algo incisivo e fatalista de Adorno, obviamente justificável pelo período de perspectiva totalitária tão evidente para ele: a vitória dos aliados contra o eixo na 2ª Guerra Mundial, longe de anunciar a liberdade, expunha a nova configuração da dominação, a da mercantilização da vida, dos sentidos e sentimentos, sob a fachada da democracia liberal. Observando aí um contexto de dominação totalitária, Adorno não reconhecia nenhuma brecha na diversão. De qualquer modo, reconhecendo que a diversão não é um espaço fechado em favor do capital, devemos considerar tais argumentos fundamentais para compreender a Indústria Cultural como um aparelho que dissemina e consolida a pedagogia do consumo (“o caráter publicitário da cultura”).

A submissão absoluta de arte, cultura e diversão aos parâmetros da dinâmica da troca capitalista de mercadorias depende de uma compreensão de que a determinação da superestrutura ideológica pela base econômica define-se pelas contradições entre forças produtivas e relações de produção, conforme as afirmações de Karl Marx no “Prefácio de 1859” à *Contribuição à crítica da economia política*<sup>24</sup>. Seguindo os argumentos de Adorno e Horkheimer, podemos afirmar que a Indústria Cultural é uma redução imediata e absoluta da superestrutura ideológica aos fundamentos da base econômica pelos termos do valor de troca.

Tendo isso em vista, a compreensão do conceito de Indústria Cultural exige necessariamente sua articulação com o conceito de Hegemonia. São conceitos que se articulam e que se sustentam um ao outro, de forma complementar.

A utilização política da categoria de “hegemonia” remonta a uma apropriação do termo militar pela Revolução Russa, sendo reelaborada conceitualmente por Antonio Gramsci. Da mesma forma como em Adorno, a motivação de Gramsci estava em entender o fracasso das revoluções na Alemanha e na Itália e a ascensão do nazi-fascismo, como movimento político com adesão das massas operárias e camponesas. E, assim como os intelectuais alemães,

Antonio Gramsci desenvolveu seu conceito de hegemonia a partir dos mesmos pressupostos de Marx a respeito da determinação da superestrutura pela base.

Assim, hegemonia é, para Gramsci, a capacidade de direção de uma classe sobre as demais, por meio da coerção (força) e do consentimento (ideias). E é na esfera da sociedade civil que se encontram os aparelhos privados de hegemonia, responsáveis por construir consensos e naturalizarem as relações de dominação de uma classe sobre as demais. É neste campo que atua também a Indústria Cultural.

Partindo disso, Raymond Williams observa que o conceito de hegemonia inclui e ultrapassa o conceito de “cultura”.<sup>25</sup> Isso porque compreende que na cultura devem ser reconhecidas as formas de domínio e subordinação presentes numa sociedade dividida em classes. Assim, hegemonia é compreendida como todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida, um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta.<sup>26</sup>

A construção desta “realidade absoluta” ocorre por meio da ação dos aparelhos de hegemonia – como os meios de comunicação e escolas – que padronizam o sentido e o papel de sujeitos e grupos sociais na vida e na história. Conferem coerência ao pensamento e aos valores da classe dominante, a partir de seus interesses e do estímulo ao consumo e ao mercado capitalista, com o objetivo de torná-los os pensamentos e valores (a cultura) de toda a sociedade. A concentração dos meios de comunicação de massa, que permite a construção do caráter alienador e opressivo da Indústria Cultural, criou um processo popular pelo seu alcance e antipopular pelos interesses a que presta conta.

A ação da Indústria Cultural procura converter toda a população em consumidores passivos, fabricando e estimulando um desejo pelo consumo, aparentemente democrático, como se estivesse acessível a todas as classes, quando na verdade é inacessível para a maior parte da população. Os produtos da Indústria Cultural são carregados de valores e mensagens que reafirmam a necessidade e o funcionamento do sistema capitalista, ao mesmo tempo em que estimulam permanentemente a satisfação pelo consumo de mercadorias que não correspondem à satisfação das necessidades básicas de sobrevivência (casa, comida, escola etc.). É uma estratégia engenhosa de articulação entre coerção e consentimento, na medida em que o indivíduo (ou mesmo classes inteiras) se reconhece naquilo que, na verdade, lhe limita a autonomia.

Segundo Iná Camargo Costa, os valores básicos que permeiam essas representações hegemônicas são a livre iniciativa (a que chamam liberdade), concorrência (de todos contra todos), e ação individual (cada um por si) na

busca desenfreada de sucesso e celebridade<sup>27</sup>. Nisso, o sucesso se traduz na capacidade de consumo, igualmente desenfreado, e se confirma pela ostentação dos bens consumidos. Porém, segundo Costa, a propriedade privada dos meios de produção e a exploração do trabalho alheio nunca aparecem como o fundamento do espetáculo. Na falta desta informação básica, a grande massa dos consumidores da informação produzida pela Indústria Cultural compra a mentira de que bastam a autoconfiança, o esforço individual e os próprios méritos para se qualificar à corrida pelo sucesso.

Para isso, o conteúdo da produção cultural, mesmo quando apresenta aspectos particulares da organização social capitalista, torna impossível, nos seus próprios termos, qualquer hipótese de argumentação crítica ao capitalismo enquanto formação social.

No Brasil, a Indústria Cultural se desenvolveu como aparelho de hegemonia na década de 1930. É a partir dessa década que o sistema de radiodifusão ganha importância, com a compreensão de seu alto poder de propaganda pelo governo Getúlio Vargas, que enaltecia suas ações, a partir de 1935, por meio da transmissão do “Programa Nacional” (posteriormente, a “Hora do Brasil”). Simultaneamente, o sistema de radiodifusão foi ganhando corpo com a instalação da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, em 1936, e a Rádio Tupi, em São Paulo, no ano seguinte. Assim, programas musicais e de variedades cumpriam papel semelhante ao da “propaganda política”, fossem seus conteúdos pautados pela exaltação nacional ou não.

A organização desse aparato radiofônico, atrelada aos diversos meios de diversão já difundidos nas décadas anteriores, estava diretamente relacionada com os desdobramentos políticos da época. A disputa hegemônica em jogo na “Revolução de 30” e no golpe que instituiu o “Estado Novo” em 1937 estava pautada pelo pacto agroindustrial, ou seja, num rearranjo pela manutenção do Brasil como país agroexportador sem, contudo, entraves para a atividade industrial. A contrapartida na luta de classes se deu com a construção dos sindicatos e a definição da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). De um lado, a classe dominante revigorada por um pacto político-econômico de amplo alcance, aproveitando as crises econômicas internacionais favoráveis ao mercado interno e à substituição de importações; de outro, disputas e alianças na luta pela formação de uma classe organizada e com força política.

A partir do golpe militar de 1964, a Indústria Cultural como aparelho hegemônico ganha nova inflexão. O golpe é a resolução pela força do impasse estabelecido na sociedade do período: entre um projeto nacional-desenvolvimentista com brechas para o avanço de conquistas sociais e a manutenção da subordinação do país aos interesses do capital internacional no contexto de Guerra Fria.

Essa resolução pela força implicava no sufocamento e extinção imediata dos movimentos sociais, em especial as Ligas Camponesas, alvo de primeira hora; das experiências contra-hegemônicas de educação popular em perspectiva emancipatória, que trabalhavam de forma coesa e produtiva as esferas da cultura, educação, economia e política, como, por exemplo, a proposta da Pedagogia do Oprimido, eixo principal do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), coordenado por Paulo Freire durante o governo estadual de Miguel Arraes, e os Centros Populares de Cultura (CPC's) que se espalharam por mais de doze capitais do país por meio da parceria da União Nacional dos Estudantes (UNE) com artistas e movimentos sindicais e camponeses.

Além disso, essa resolução exigia ainda a subordinação e a aceitação de uma nova etapa do ciclo de modernização conservadora. Principalmente no campo, com o estímulo ao êxodo rural, o financiamento estatal à rápida mecanização das grandes propriedades, o uso intensivo de agrotóxicos (a “Revolução Verde”), o pacto da classe dominante estabelecido na década de 1930 ganhou novos contornos. Não à toa, tal processo coincide com o fortalecimento do mercado publicitário brasileiro, a partir de altos investimentos na consolidação de um sistema de televisão de abrangência nacional. Todos a serviço da construção da identidade de um país sem contradições, harmônico, cordial, uma “potência em crescimento”, à revelia do país real.

A presença da TV nos lares de grande parte de brasileiros, por todo o território, estimulada a partir da década de 1970 e alcançando seu ápice nas décadas seguintes, forjou uma imagem de país útil para o regime militar, eficiente para o cumprimento de mais um ciclo de modernização conservadora. A promessa do país grande, inserido no concerto das nações, não era sustentável diante do acirramento da segregação sócio racial, e a contradição não tardou a manifestar-se, na ocasião da crise do Petróleo de 1973, que abalou as bases econômicas do “milagre brasileiro”.

Assim como a Indústria Cultural, o fascismo, segundo Konder trata-se também de um fenômeno da fase imperialista do capitalismo monopolista de Estado, exprimindo-se através de uma política favorável à crescente concentração do capital. Este movimento político oculta, sob uma máscara “modernizadora”, um conteúdo social conservador, com um pragmatismo radical sustentado por mitos irracionalistas:

O fascismo é um movimento chauvinista, antiliberal, antidemocrático, antissocialista, antioperário. Seu crescimento num país pressupõe condições históricas especiais, pressupõe uma preparação reacionária que tenha sido capaz de minar as bases das forças potencialmente antifascistas (enfraquecendo-lhes a influência junto às massas); e pressupõe também as condições da

chamada sociedade de massas de consumo dirigido, bem como a existência nele de certo nível de fusão do capital bancário com o capital industrial, isto é, a existência do capital financeiro.<sup>28</sup>

Este pragmatismo radical se expressa num culto à ação combinado com a recusa à razão, onde o predomínio da ação é antes de mais nada a negação a pensar ou refletir. Como afirma Umberto Eco “Todos os textos escolares nazistas ou fascistas baseavam-se em um léxico pobre e em uma sintaxe elementar, com o fim de limitar os instrumentos para um raciocínio complexo e crítico”<sup>29</sup>. Para evitar a reflexão, é necessário combater e omitir as contradições. Porém, para “garantir e preservar a identidade contra o risco desintegrador da contradição”<sup>30</sup>, é necessário conceder simultaneamente “identidade ao sujeito (o brasileiro) e ao objeto (a nação brasileira) acima e além das contradições”. Segundo Eco, no fascismo os indivíduos enquanto indivíduos não têm direitos e “o povo” é concebido como uma qualidade, uma entidade monolítica que exprime “a vontade comum”. “Como nenhuma quantidade de seres humanos pode ter uma vontade comum, o líder apresenta-se como seu intérprete. Tendo perdido seu poder de delegar, os cidadãos não agem, são chamados apenas (...) para assumir o papel de povo”.<sup>31</sup>

Por fim, se o fascismo é dirigido pela burguesia capitalista financeira, tem por outro lado a classe média como base social. Segundo Eco, o fascismo se alimenta da frustração individual ou coletiva. Nesse caso, encontra terreno fértil na classe média – classe frustrada por natureza, uma vez que jamais poderá realizar seu anseio de ser burguesia. Para Chauí,<sup>32</sup> a heterogeneidade da composição, a ambiguidade ideológica, a “desposseção” econômica, o medo da proletarização e o desejo da ascensão fazem da classe média não apenas uma classe conservadora, mas visceralmente reacionária. O risco da proletarização, de uma queda social e econômica, é o gatilho que aciona – por meio do discurso de *crises* institucional, política, econômica, social – a adesão das classes médias ao fascismo.

Não é difícil identificar estes atributos no recente movimento conservador brasileiro. Cavalcante elenca as características ideológicas dos grupos que protestaram pelo *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff entre 2015 e 2016: um anticomunismo, frequentemente nacionalista, que vincula os governos petistas a uma estratégia internacional “bolivariana”; a ideia de que esses governos “produziram” uma luta de classes entre “ricos e pobres”, quando a verdadeira luta deveria ser entre “todos nós pagadores de impostos” contra o “Estado que nos expropria”, num raciocínio que associa a ineficiência na gestão pública à corrupção e ao aumento dos gastos sociais e que converge para uma defesa do liberalismo: é o Estado grande e protetor que cria indivíduos parasitários, ineficientes e dependentes de bolsas e assistencialismos.<sup>33</sup>

Neste movimento peculiar, a contradição entre capital e trabalho é parcialmente apagada e substituída por um sentimento de superioridade do trabalho não manual conquistado por mérito individual, especialmente nas funções técnico-científicas, potencializada pela herança escravocrata, reproduzida pela defesa de valores meritocráticos e privilégios de classe “naturalizados”, combinados com uma aversão conservadora à massa “ignorante e preguiçosa”, “complacente” com a corrupção ou “comprada” pelo governo<sup>34</sup>.

É inquestionável o papel determinante que os meios de comunicação tiveram em convocar as manifestações pelo Impeachment, interrompendo ou alterando a sua programação, supervalorizando manifestações de menor expressão fora do eixo Rio-São Paulo e atuando em ações ilegais como o vazamento das conversas entre o ex-presidente Lula e a Presidenta Dilma com a expectativa de gerar novos protestos. Para além dos interesses financeiros dos grupos de comunicação, soma-se um discurso ideológico que retroalimenta esses setores conservadores:

A desqualificação sistemática da política e dos políticos, portanto, se enquadra na tentativa dos oligopólios de mídia não só de se legitimarem como “mediadores” (intermediários) entre a população e o espaço público, mas, sobretudo, de se constituírem na única instituição credenciada a fazer tal mediação. Ao agirem dessa forma, também boicotam as instituições representativas clássicas da democracia representativa – associações, sindicatos, partidos políticos – e colocam em questão, até mesmo, a necessidade de sua existência, além de implicitamente desestimularem – por inútil – a participação popular direta nestas instituições. Em resumo, trabalham contra a própria democracia em nome da qual se apresentam publicamente e que dizem defender.<sup>35</sup>

A primeira tentativa de constituir um movimento “apartidário”, ancorado na adesão de celebridades e com esse conteúdo ideológico, remonta ao movimento “Cansei” em 2007. Entretanto, o movimento não encontrou aderência, reunindo no máximo cinco mil participantes em atos de rua. O cenário de crescimento econômico e de aprovação do governo petista certamente foi empecilho para esse primeiro ensaio. É importante ressaltar que o movimento é contemporâneo do primeiro ensaio de criminalização judiciária dos governos petistas, a Ação Penal 470, intitulada de “Mensalão” pelos veículos de comunicação.

Entretanto, o cenário se alterou substancialmente em 2014, após uma acirrada disputa no segundo turno das eleições daquele ano, quando mais os argumentos meritocráticos, liberais e o discurso de ódio, em especial contra nordestinos, já afloravam significativamente nas redes sociais. Dessa vez,

emergiram centenas de movimentos com as características elencadas acima, turbinados pela ação de *think thanks* e fundos financeiros norte-americanos, cujo maior expoente foi o Movimento Brasil Livre (MBL).

Essas ações são exemplares para ilustrar as características ideológicas do fascismo, por adotarem um vocabulário simplório e incoerente invocando a representação do “povo brasileiro” - uniformizados com o símbolo da seleção brasileira e da Confederação Brasileira de Futebol, esta envolvida em casos de corrupção privada há mais de três décadas – num caleidoscópio de reivindicações que incluíam até a intervenção militar, mas cujo objetivo central era o afastamento da Presidenta eleita. Na ausência de um líder político ou na emergência de uma liderança naquele momento, as aspirações do movimento se concentraram na figura do juiz Sérgio Moro, encarregado da Operação Lava-Jato no Paraná. Em menor escala e com maior adesão entre os grupos pró-ditadura, projetou-se ainda o Deputado Federal Jair Bolsonaro, ex-militar.

Ao contrário do que afirmam Velascos e Cruz, Kaysel e Codas<sup>36</sup>, utilizando a terminologia gramscianiana, de que a direita brasileira realiza uma *guerra de movimento*, buscando o poder a qualquer custo, ao contrário de uma tática de *guerra de posição* da direita europeia, os movimentos conservadores recentes no Brasil adotaram, sim, a constituição de aparelhos e disputa ideológica de *posição*. Não nos referimos apenas ao MBL, à ação discreta mais existente dos partidos políticos neste cenário, mas, essencialmente, aos meios de comunicação e da Indústria Cultural, que operaram em muitos casos jogadas afinadas com frações do judiciário brasileiro, operando em diversas frentes: na preparação do terreno para ações ostensivas como conduções coercitivas espetaculares; na legitimação de ações às escusas da lei, como a divulgação ilegal de áudios da presidenta da República e à imediatamente posterior cobertura da imprensa estimulando a população a sair às ruas em protesto contra a tentativa de Dilma convocar Lula como ministro de seu governo. Coube, portanto, à Indústria Cultural construir personagens heróis e personagens vilões, de forma arbitrária, dual e seletiva, blindando ações irregulares de juízes e promotores como justificáveis diante da magnitude dos crimes cometidos e da oportunidade de extirpar a chaga da corrupção do país: a Indústria Cultural atuou como tropa de vanguarda na preparação do terreno para que o judiciário brasileiro pudesse atuar na dinâmica do justicamento e não mais dentro das fronteiras imparciais que o limite da lei impõe aos funcionários da Justiça.

O movimento testemunhado desde 2014 não pretende apenas “tirar o PT do governo”, mas estabelecer um estado permanente de autoritarismo político arbitrário e antidemocrático que permita a implementação das políticas neoliberais bloqueadas nas últimas décadas. Tratamos agora de refletir como

a Indústria Cultural criou as bases ideológicas para sustentação desses movimentos conservadores, a partir da avaliação de três produtos audiovisuais que julgamos decisivos nesse processo.

### ***Tropa de elite, primeiro ensaio do reascenso fascista***

Provavelmente, *Tropa de Elite*, de José Padilha, seja o maior fenômeno da Indústria Cultural brasileira no século XXI. Sua trajetória começou no comércio ilegal, na venda de milhares de DVDs piratas de uma versão do filme antes mesmo de chegar aos cinemas. E que ainda renderia a venda de DVDs piratas de “*Tropa de Elite 2*” – na verdade, o documentário *Notícias de uma guerra particular* – e até vídeos de ações reais do Batalhão de Operações Especiais como o 3, 4 ou 5. Ainda assim, o filme de José Padilha seria um sucesso de bilheteria, gerando livros, alçando ex-policiais do Bope a comentaristas de segurança da grande mídia, incorporando frases como “pede para sair” às gírias cotidianas, assim como o refrão da música que anunciava “tropa de elite, osso duro de roer, pega um, pega geral, também vai pegar você”.

A Rua 25 de março, tradicional centro de compras populares de São Paulo, foi cenário de uma situação inusitada: bonecos de brinquedo, versões não-licenciadas de personagens ou soldados americanos tinham seus fardamentos verdes pintados de preto e colocados em embalagens improvisadas com o nome “Capitão Nascimento” para serem disputadas ferozmente nas prateleiras.

O filme ganhou o público, mas dividiu, ou melhor, confundiu a crítica. Ora considerava uma apologia do uso da força pelo Estado e da militarização da ação nas favelas, ora lembrava que Padilha havia sido revelado com outro documentário, *Ônibus 147*, crítico das questões sociais ao retratar a trajetória do sequestrador, sobrevivente de um massacre de menores nas ruas do Rio de Janeiro. Era *Tropa de Elite* um filme progressista ou retrógrado? O Urso de Ouro em Berlim, reconhecimento internacional do filme, colaborou para acentuar as dúvidas.

A história é conhecida. Pela narração em primeira pessoa – o que aproxima o público do personagem – somos apresentados ao Capitão Nascimento, policial do Batalhão de Operações Policiais, a tropa de elite do título, tanto por seus critérios e treinamentos rigorosos de recrutamento, quanto por se distinguir da “polícia normal”, corrupta e ineficiente. Além da narração em primeira pessoa, as frases fáceis e os chavões do protagonista estabelecem forte relação de empatia com a plateia, juntamente com sua descrição moral: um homem comprometido com a “Justiça”, ainda que ela não seja exatamente a “lei”, o que justifica o autoritarismo e o uso da força, enérgico e ao mesmo

tempo comprometido e leal com “a boa tropa”. Um homem que só está disposto a deixar esta tarefa em nome de outra instituição tão valorizada, a família.

Através de Nascimento e dos soldados Matias e André somos também apresentados aos inimigos da realização da tarefa da “Justiça”: o crime, obviamente, a polícia ineficiente, as ONGs, os estudantes de Humanas e todos aqueles que defendem os direitos humanos (entendido como um privilégio para os fracos e não propriamente como direitos). Os inimigos do “justiceiro” são, portanto, o Estado e a esquerda (representada num estereótipo “ONG-estudante de humanas-classe média maconheira”, tolerante e paternal com os criminosos e, portanto, não trabalhadora), ambos complacentes com o crime.

O uso das formas narrativas do gênero *thriller* policial norte-americano contribuem para que o espectador não tenha tempo de questionar ou refletir sobre os personagens. Ao contrário, a ação precisa ser contínua e culminar em uma catarse vingativa em que a violência é a ferramenta para a realização desses desejos de “Justiça”. O efeito catártico foi de tal ordem que, na cena em que Capitão Nascimento realiza uma blitz ilegal com o apoio de seus antigos subordinados do Bope para espancar o Secretário de Segurança do Rio de Janeiro após seu filho ser baleado e se encontrar no hospital, era comum a plateia aplaudir entusiasticamente, em claro ato de apoio ao justicamento, a despeito da ilegalidade e do caráter criminoso do ato de quadrilha às escusas da lei.

O efeito de convencimento amplificado pelos meios de comunicação de massa não era desconhecido do capitão Pimentel, o verdadeiro capitão Nascimento, conforme podemos notar em resposta que ele concede em entrevista:

Uma boa matéria do jornal mais vendido do Rio de Janeiro, uma boa matéria de uma boa revista semanal vai atingir ali uma centena de milhares de cariocas e poucos brasileiros. Vai ficar restrito ao mercado do Rio. O filme *Tropa de Elite* é cultura de massa. Ele vai chegar a 10 milhões de pessoas, ele vai usar uma forma muito pedagógica que é o drama, que é a tragédia, que é o teatro. Então fica muito mais fácil para você enxergar assim, do que numa coluna, num artigo de jornal. O relatório das milícias está pronto há um ano e meio [realizado pelo deputado estadual reeleito Marcelo Freixo]. Ele é público, está na internet, mas poucas pessoas acessaram. Pouca gente teve interesse.<sup>37</sup>

Em partes, os filmes seguintes de Padilha ajudaram a desfazer a névoa. Sua carreira incluiria outro superpolicial, *Robocop*<sup>38</sup> em sua estreia em Hollywood e a série *Narcos*<sup>39</sup>, que, apesar do carisma do personagem principal, também possuía, do lado da lei, policiais e soldados dispostos a não seguirem as regras para que os fins fossem justificados. E, em especial, *Tropa de Elite 2*<sup>40</sup>,

o verdadeiro, em que não apenas as influências do *thriller* estadunidense eram evidentes, como o “discurso político” do filme se tornava mais claro.

Desde o slogan, *Tropa de Elite 2* já anunciava que “o inimigo agora era outro”. E com um didatismo irretocável demonstrava as articulações entre o crime organizado e o sistema político.

Uma década depois, coincidentemente, Padilha é o diretor de uma série para o canal por demanda Netflix sobre a Operação Lava-Jato. Em entrevista para a Folha de S. Paulo sobre a série e os dez anos de *Tropa de Elite*, o diretor expõe opiniões muito semelhantes, quando não idênticas, aos movimentos de direita que emergiram a partir de 2014. Toda a política é corrompida e “a classe política dominante inteira, todos os partidos e líderes políticos – FHC, Lula, Serra, Aécio, sem exceção– fazem parte de um processo de sangria continuada e institucionalizada dos cofres públicos (...) são todos culpados. Todos, 100%”.

A essa corrupção endêmica, Padilha atribui ao que chama de “o mecanismo”, por sinal, o nome de sua série sobre a Lava-Jato: a combinação de controle político por grandes partidos

é muito difícil que alguém de fora do mecanismo se eleja (...) Então, os partidos têm que ser desmontados. Se a lei fosse seguida à risca, PT, PSDB e PMDB estariam quebrados. Só que no STF estão os amigos [...] “Tropa de Elite” mostra uma polícia totalmente descontrolada, esculhambada e corrompida. Uma polícia abandonada pelo Estado, que resulta de bagunça, de truculência, de subdesenvolvimento e de falta de civilidade.<sup>41</sup>

Sobre as acusações de fascista ao filme, Padilha atribui ao fato de que seu personagem não caberia “no padrão estético e analítico marxista”. Segundo o diretor:

Foi uma acusação bastante primária, diga-se de passagem. Qualquer estudante de ginásio sabe que o fascismo ocorre quando algum grupo político controla um país de forma totalitária, com controle dos meios de comunicação, do processo educacional, da cultura e do processo político. E a repressão trabalha para manter esse controle.<sup>42</sup>

Padilha ignora, porém, que o fascismo não é espontâneo. Sua emergência depende das condições objetivas e subjetivas para tal. Nesse sentido, “Tropa de Elite” foi um balão de ensaio, um teste bem-sucedido sobre a adesão da população à figura do justiceiro, o homem acima da lei, movido por valores e em uma luta solitária contra os “poderosos”. Faltava-lhe o personagem real que assumisse o papel no cenário político.

## ***A propaganda institucional da Lava-Jato: A Lei é para todos e O Mecanismo***

O filme *Policia federal – a Lei é para todos* dá continuidade, em termos formais, à sequência de filmes que abordam a violência urbana e a corrupção no país fazendo uso da estrutura do *thriller*, estética de filme de aventura e violência estadunidense. É marcado pela sequência dinâmica de ações de violência, pela construção precária de personagens, quando muito com demarcações intersubjetivas para facilitar a empatia dirigida dos espectadores para com os protagonistas e pela estética publicitária, demarcada pelo corte rápido da montagem, pela associação entre ação e trilha sonora etc. Filmes dessa linha de montagem costumam gerar a cômoda sensação de conhecimento prévio do material, de filiação ao gênero, com momentos ápices de violência, com construção de heróis e bandidos, mortes e redenções. Uma característica dos filmes brasileiros dessa linhagem é o emprego de narradores que explicam, para os espectadores amadores, a “complexidade” da engrenagem social do tráfico e a relação do crime com a política por meio da corrupção.

No caso do filme sobre a Lava Jato, o emprego do narrador cumpre função professoral, de explicar que a ação de luta contra corrupção executa uma espécie de função redentora das mazelas seculares do país, como uma descolonização tardia das chagas que o centro legou à periferia. Surge implícita uma nova promessa: poderemos aspirar à modernidade e grandeza se purgarmos nossos males, manifestados na perversidade de políticos sem escrúpulos que drenam as riquezas nacionais para seus bolsos.

O filme estabelece como centro da ação o núcleo de policiais federais, delegados e agentes, responsável pela investigação da operação Lava Jato que, cabe lembrar, chega até ela acidentalmente, como a descobrir um submundo oculto da política brasileira nunca antes explorado. Os heróis do filme temem desde o início que uma manobra conspiratória dos políticos do governo federal venha a pôr fim na operação. A protegê-los, num escalão mais alto de heroísmo, está o personagem do juiz Sérgio Moro, isento de parcialidade, sóbrio, humano, zeloso na aplicação da lei, bom pai e bom marido. O Partido dos Trabalhadores e o presidente Lula vão se delineando como os grandes algozes no decorrer da trama do filme, que faz uso dos procedimentos mais rebaixados do melodrama para dar sustentação à trama.

O insucesso do filme, apesar do alto investimento em produção e exibição, diz muito não apenas da fragilidade do filme, mas da real trama política sobre a qual pretende ser ferramenta de divulgação. Ainda assim, ele cumpre um papel de propaganda institucional da Operação. Num momento em que os procedimentos e motivações sofrem fissuras na sua pretensa unanimi-

dade, o filme procura fortalecer a imagem de imparcialidade, compromisso com a justiça, idoneidade dos agentes policiais e combatentes abnegados da corrupção. Para justificar uma suposta imparcialidade dos seus realizadores, o filme recorre a uma estratégia em voga em Hollywood das cenas pós-crédito, anunciando uma sequência onde abordaria episódios relacionados à delação do empresário Joesley Batista, envolvendo o Senador Aécio Neves e o presidente Michel Temer. Até o momento não se tem notícias de que ele esteja em produção e a princípio, nem a “lei”, nem a “Indústria Cultural” são para todos.

Finalmente, recorrendo aos mesmos mecanismos estéticos que já havia adotado em *Tropa de Elite* e em *Polícia Federal*, José Padilha lançou no final de março a série *O Mecanismo*. O seu lançamento foi coincidentemente previsto para a mesma semana da votação dos embargos da defesa do presidente Lula no TRF-4, o que permitiria uma provável prisão do ex-presidente. Escudada pela justificativa de que se trata de uma série de ficção baseada em fatos reais, Padilha toma a “liberdade” de alterar arbitrariamente os fatos: transfere o escândalo do Banestado do governo Fernando Henrique Cardoso para o governo Lula, transforma o falecido Ministro da Justiça Marcio Tomaz Bastos em advogado de doleiro, assim como o alvo da operação passeia pelo comitê eleitoral e se relaciona diretamente com os altos postos da República naturalmente. O ápice da “liberdade criativa” é colocar a famosa frase do senador Romero Jucá, na elaboração do golpe parlamentar de 2016, sobre estancar a sangria na boca do personagem que representa o ex-presidente Lula.

Novamente, Padilha recorre ao narrador para conduzir o espectador ao raciocínio que deseja. A série é permanentemente tutelada pela narração em primeira pessoa (assim como em *Tropa de Elite* e *A Lei é para todos*) e, antes que o espectador ouse questionar, é distraído por sequências de ação e perseguição, típicas do gênero *thriller*. *O Mecanismo* se assemelha em estrutura e narração a *A Lei é para Todos* de forma mais sofisticada, ainda que compartilhe da pobreza estética: a representação dos policiais comprometidos com a justiça acima de tudo, enfrentando inclusive a própria Polícia; o juiz Sérgio Moro como homem imparcial, técnico e justo (portanto, nunca motivado por questões políticas)<sup>43</sup> e o Partido Operário (representação do Partido dos Trabalhadores) como uma associação de saqueadores dos recursos públicos para fins próprios. Como sintetiza Pagotto:

A série da NetFlix usa e abusa dessa divisão hollywoodiana entre bons e maus, mocinhos e bandidos, pinta a realidade como caótica e que forças terríveis dominam o Brasil (aqui o destaque para o maior inimigo da série: Lula) alimentando um ceticismo, a descrença em tudo e em todos, que é absoluta-

mente funcional nesses tempos: quem não acredita em nada espera o que pro futuro? Um super-herói, uma saída mágica (a-histórica), uma solução incrível vinda “de fora” desse caos. Pode chamar isso de um desejo de mudança “total”: fora todos, por renovação absoluta, chegando às raias de clamar por tempos autoritários e uso da força contra tudo e a todos. O ceticismo é a antessala do fascismo.<sup>44</sup>

## Considerações finais

Quando escreveu e publicou o ensaio *Notas sobre o fascismo na América Latina*, Florestan Fernandes buscava identificar as características de uma modalidade de fascismo que teria persistido nas democracias latino-americanas, nominada por ele como “totalitarismo de classe”. Segundo o autor:

O fascismo na América Latina tem sido, até o presente, uma versão complexa dessa espécie de fascismo. Como tal, ele pressupõe mais uma exacerbação do uso autoritário e totalitário da luta de classes, da opressão social e da repressão política pelo Estado, do que doutrinação de massa e movimentos de massa. Ele é substancialmente contrarrevolucionário e emprega a guerra civil (potencial ou real; e “a quente” ou “a frio”) em dois níveis diferentes (e por vezes concomitantes): 1º contra a democratização como um processo social de mudança estrutural (por exemplo, quando ela ameaça a superconcentração da riqueza, do prestígio e do poder), ou seja, ele se ergue, de modo consciente, contra a “revolução dentro da ordem”; 2º) contra todos os movimentos socialistas, qualificados como revolucionários – portanto, ele também procura barrar a “revolução contra a ordem existente” (a qual foi, aliás, a função histórica do fascismo na Alemanha e na Itália).<sup>45</sup>

A Indústria Cultural cumpriu e cumpre importante papel em sedimentar e difundir os movimentos conservadores recentes no Brasil ao incutir nas massas, por meio de personagens-chaves, as características fascistas necessárias: a necessidade de um líder corajoso e destemido, disposto a interpretar a lei à sua maneira para fazer a “justiça”, enérgico e leal a um código de valores próprios. Mas, mais do que isso, um soldado, literalmente, no caso de *Tropa de Elite*, tanto contra o Estado corrupto e ineficiente, quanto contra os discursos de oposição que justifiquem “direitos humanos” este, aliás, um dos “empecilhos” para a realização da “verdadeira justiça”.

Desenhado o personagem, coube à conjuntura política e aos meios de comunicação preenchê-lo com a figura do juiz Sérgio Moro, adotado como herói desses movimentos e, colateralmente, ao deputado Jair Bolsonaro.

Num segundo momento, em que os objetivos do movimento conservador já haviam sido alcançados com o golpe parlamentar, jurídico, empresarial e midiático de 2016, coube a reafirmação dessa imagem e do próprio movimento com um filme de caráter propagandístico, *Polícia Federal – a lei é para todos*.

\Ao mesmo tempo em que se desvela o papel determinante da Indústria Cultural em fabricar uma visão de mundo hegemônica e a força social que a sustenta, expõe-se, por outro lado, a debilidade da esquerda em disputar este terreno e em construir, nesta *guerra de posições*, aparelhos igualmente eficazes de disputa de hegemonia. O custo deste processo se configura na perda ideológica da base social cujas ações da esquerda se destinam e também nos retrocessos sociais assistidos nos últimos anos.

## RESUMO

O presente artigo discute o papel da Indústria Cultural na disputa e na construção de hegemonias, por meio da reprodução de padrões de representação da realidade. Ao analisar os filmes *Tropa de Elite* e *Polícia Federal – A Lei é para todos* e o seriado *O Mecanismo*, procura-se demonstrar como estas produções culturais prepararam o terreno para ascensão de um discurso fascista e conservador na política brasileira contemporânea, assim como de tentar transformar uma narrativa sobre a Operação Lava-Jato como única possível.

## PALAVRAS-CHAVES

Indústria Cultural; fascismo; Operação Lava-Jato.

*Cultural Industry, the anteroom of Brazilian fascism*

## ABSTRACT

This paper discusses the role of the Cultural Industry in the dispute and in the construction of Hegemonias, through the reproduction of patterns of representation of reality. When analyzing the films *Tropa de Elite* and *Federal Police - The Law is for all* and the series *The Mechanism*, we try to demonstrate how these cultural productions paved the way for the rise of a fascist and conservative discourse in Brazilian politics contemporary, as well as trying to transform a narrative about Operation Lava-Jato as unique as possible.

## KEYWORDS

Cultural Industry; fascism; Operation Lava-Jato.

## NOTAS

---

1. Professor no Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Contato do autor: manael.bastos@gmail.com
2. Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Instituto de Educação Josué de Castro. Contato do autor: miguel.stedile@gmail.com
3. Professor do campus de Planaltina da Universidade de Brasília. Contato do autor: rafaellvboas@gmail.com
4. TOGLIATTI. In: KONDER, Leandro. *Introdução ao Fascismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 108
5. *Tropa de Elite*. Direção de José Padilha. 2007. 115 minutos. Zazen Produções.
6. *Polícia Federal – A lei é para todos*. Direção de Marcelo Antunez. 2017. 107 minutos. Downtown Filmes.
7. *O Mecanismo. Criação* de José Padilha e Elena Soárez. 2018. 8 episódios. Netflix.
8. Por exemplo, tratamos das ações televisivas em meio ao golpe de 2016, a partir de uma consideração histórica do tema, em BASTOS, Manoel Dourado; STÉDILE, Miguel Enrique e VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *A operação midiática da Globo como arma de distorção em massa*. 2016. Disponível em: <https://modosdeproducao.wordpress.com/2016/04/04/a-operacao-midiatica-da-globo-como-arma-de-distorcao-em-massa/>. Acesso em: 04 ago. 2018
9. KONDER, Leandro. *Introdução ao Fascismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
10. KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.
11. KONDER, Leandro. *Introdução ao Fascismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
12. FERNANDES, Florestan. Notas sobre o fascismo na América Latina. In: \_\_\_\_\_. *Poder e contrapoder na América Latina*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
13. VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. O novo ciclo de modernização conservadora e a centralidade da Indústria Cultural no contexto de reconfiguração da hegemonia. In: BASTOS, Manoel Dourado; GONÇALVES, Felipe Canova (orgs). *Comunicação e disputa da hegemonia: a Indústria Cultural e a reconfiguração do bloco histórico*. São Paulo: Outras Expressões, 2015, p. 44.
14. FERNANDES, Florestan. Notas sobre o fascismo na América Latina. In: \_\_\_\_\_. *Poder e contrapoder na América Latina*. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.34.
15. KEHL; Maria Rita. Televisão e violência do imaginário. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 149.
16. AB'SÁBER, Tales. Brasil, a ausência significante política (uma comunicação). In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 151.
17. AB'SÁBER, Tales. Brasil, a ausência significante política (uma comunicação). In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 193.

18. KONDER, 2009, *Op. cit.*, p. 17
19. KONDER, 2009, *Op. cit.*, p. 112.
20. LÊNIN, Vladimir. Imperialismo, fase superior do Capitalismo. In: *Obras Escolhidas*. Tomo 1. Lisboa: Edições Avante, 1980.
21. ADORNO; Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
22. ADORNO, Theodore. Résumé sobre Indústria Cultural. *Revista Memória e Vida Social: História e Cultura Política*. Assis/SP, v. 1, maio 2001, p. 21.
23. ADORNO, Theodore. Résumé sobre Indústria Cultural. *Revista Memória e Vida Social: História e Cultura Política*. Assis/SP, v. 1, maio 2001, p. 33.
24. MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.
25. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
26. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 113.
27. COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: COLETIVO NACIONAL DE CULTURA (org.). *Teatro e Transformação social*. São Paulo: Cepatec/FNC/Minc, 2006. p.4-7.
28. KONDER, 2009, *Op. cit.*, P.53.
29. ECO, Umberto. *14 lições para identificar o neofascismo e o fascismo eterno*. 2014. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/43281/umberto+e+co+14+licoes+para+identificar+o+neofascismo+e+o+fascismo+eterno.shtml>> Acesso em: 21 fev. 2016.
30. CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da ação Integralista Brasileira. In: CHAUÍ, Marilena, FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, Paz e Terra, 1978, p. 46.
31. ECO, Umberto. *14 lições para identificar o neofascismo e o fascismo eterno*. 2014. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/43281/umberto+e+co+14+licoes+para+identificar+o+neofascismo+e+o+fascismo+eterno.shtml>> Acesso em: 21 fev. 2016.
32. CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da ação Integralista Brasileira. In: CHAUÍ, Marilena, FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, Paz e Terra, 1978, p. 590.
33. CAVALCANTE, Sávio. Classe média e conservadorismo liberal. In: VELASCO E CRUZ, Sebastião, KAYSEL, André e CODAS, Gustavo (orgs.). *Direita, volver!:* o retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015. p.177-196.
34. CAVALCANTE, Sávio. Classe média e conservadorismo liberal. In: VELASCO E CRUZ, Sebastião, KAYSEL, André e CODAS, Gustavo (orgs.). *Direita, volver!:* o

retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015. p.180.

35. LIMA, Venício A. A direita e os meios de comunicação. In: VELASCO E CRUZ, Sebastião, KAYSEL, André e CODAS, Gustavo (orgs.). *Direita, volver!:* o retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2015. p. 101.

36. VELASCO E CRUZ, Sebastião, KAYSEL, André e CODAS, Gustavo. *Direita, volver!:* o retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

37. Em entrevista ao UOL, o “verdadeiro” capitão Nascimento diz que é mais feliz longe do Bope. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2010/10/18/em-entrevista-ao-uol-o-verdadeiro-capitao-nascimento-diz-que-e-mais-feliz-longo-do-bope.htm>>

38. *Robocop*. Direção de José Padilha. 2014. 117 minutos. MGM/Columbia Pictures.

39. *Narcos*. Criação de Carlo Bernard, Chris Brancato e Doug Miro. 2015. 30 episódios. Netflix.

40. *Tropa de Elite 2*. Direção de José Padilha. 2010. 115 minutos. Globo Filmes.

41. ‘É um inferno fazer cinema no Brasil’, afirma José Padilha. Folha de São Paulo, 4 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/e-um-inferno-fazer-cinema-no-brasil-afirma-jose-padilha.shtml>>

42. É um inferno fazer cinema no Brasil, afirma José Padilha. Folha de São Paulo, 4 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/e-um-inferno-fazer-cinema-no-brasil-afirma-jose-padilha.shtml>>

43. Lembrando que Padilha definiu Moro como um Samurai solitário destinado a libertar “sua aldeia” após destruir os inimigos mais fortes. PADILHA, José. “Samurai Ronin”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/artigo-samurai-ronin-por-jose-padilha-19286565>

44. Disponível em: <<https://www.brasilefato.com.br/2018/03/27/artigo-or-serie-o-mecanismo-e-uma-combinacao-de-ceticismo-com-super-herois>>

45. FERNANDES, Florestan. Notas sobre o fascismo na América Latina. : \_\_\_\_\_ . *Poder e contrapoder na América Latina*. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 35.