



AUDIOVISUAL

NECROVISUALIDADE E "MILICIALIZAÇÃO" DA POLÍTICA: UMA ANÁLISE DA SÉRIE BANDIDOS NA TV

NECROVISUALITY AND „MILITIALIZATION“ OF POLITICS:

AN ANALYSIS OF THE SERIES KILLER RATINGS

NECROVISUALIDAD Y "MILICIALIZACIÓN" DE LA POLÍTICA:

UN ANÁLISIS DE LA SERIE BANDIDOS NA TV

Felipe da Silva
Polydoro¹

orcid.org/0000-0003-4909-2498
felipepolydoro@gmail.com

Recebido em: 30 nov. 2022

Aprovado em: 29 jun. 2023

Publicado em: 08 fev. 2024.

Resumo: O objetivo do presente artigo é analisar a série documental *Bandidos na TV* (2019), exibida pela Netflix, à luz das metamorfoses nas relações entre mídia, política, sistema penal e crime organizado na sociedade brasileira. Enfoca-se a construção do personagem Wallace Souza, apresentador de TV e político popular no Amazonas acusado de mostrar em seu programa assassinatos supostamente cometidos por sua própria quadrilha. Observa-se em Souza uma figura expressiva do processo de "milicização" (HIRATA *et al.*, 2022) do Estado e de crescente indiferenciação entre as esferas pública e privada, legal e ilegal. Conclui-se, ainda, que a série criada por produtoras estrangeiras, ao apropriar-se da história e de imagens de arquivo violentas, engendra mais uma camada de capitalização do escândalo. Essa espiral de rentabilização é típica do capitalismo *gore* (VALENCIA, 2010), no qual narcotráfico, destruição de corpos e posterior veiculação de notícias e imagens brutais compõem um mesmo mercado transnacional da violência.

Palavras-chave: *Bandidos na TV*; *true crime*; imagem e violência; necropolítica.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the documentary series *Killer Ratings* (2019), streamed on Netflix, in light of the metamorphosis in the relations between media, politics, criminal justice system, and organized crime in Brazilian society. It focuses on the construction of the character Wallace Souza, a TV host and popular politician accused of showing on his show murders allegedly committed by his own gang. We observe in Souza an expressive figure of the process of "militialization" (HIRATA *et al.*, 2022) of the State and growing indifference between the public and private, legal and illegal spheres. We further conclude that the series created by foreign companies, by appropriating the violent story and archival footage, engenders yet another layer of capitalization of the scandal. This spiral of monetization is typical of *gore* capitalism (VALENCIA, 2010), in which drug trafficking, destruction of bodies, and subsequent broadcasting of news and brutal images make up the same transnational market of violence.

Keywords: *Killer Ratings*; *true crime*; image and violence; necropolitics.

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la serie documental *Bandidos na TV* (2019), exhibida por Netflix, a la luz de los cambios en las relaciones entre los medios, la política, el sistema penal y el crimen organizado en la sociedad brasileña. Se centra en la construcción del personaje Wallace Souza, un presentador de TV y político popular acusado de mostrar en su programa asesinatos supuestamente cometidos por su propia banda. Observamos en Souza una figura expresiva del proceso de "milicización" (HIRATA *et al.*, 2022) del Estado y de la creciente indiferencia entre las esferas pública y privada, legal e ilegal. También se concluye que la serie creada por productoras extranjeras, al apropiarse del escándalo, engendra otra capa de capitalización. Esta espiral de monetización



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.

es propia del capitalismo *gore* (VALENCIA, 2010), donde el tráfico de drogas, la destrucción de cuerpos y la posterior difusión de noticias e imágenes brutales conforman un mismo mercado transnacional de la violencia.

Palabras-clave: *Bandidos na TV*; *true crime*; imagen y violencia; necropolítica.

Introdução

Bandidos na TV (2019), dirigida por Daniel Boga-do, é uma série documental com sete episódios, exibida pela plataforma de streaming Netflix e lançada em maio de 2019. Narra a história de Wallace Souza, personagem popular na mídia e na política amazonenses nas décadas de 1990 e 2000 e protagonista de um escândalo em Manaus. Apresentador de programa televisivo de linha sensacionalista, deputado estadual mais votado do Amazonas e ex-policial civil, Souza foi acusado de chefiar uma organização criminosa envolvida em atividades como tráfico de drogas e extermínio de inimigos. De acordo com o depoimento de um suposto comparsa, o apresentador exibia na televisão cenas exclusivas de assassinatos cometidos pela própria organização que chefiava. Mandante do crime, Souza saberia de antemão o local e o momento das execuções, assim, a equipe do programa chegava à cena do homicídio antes mesmo da polícia. A história do apresentador de TV suspeito de encomendar homicídios para ganhar audiência virou pauta no jornalismo nacional e estrangeiro², daí o trocadilho que nomeia a versão internacional da série: *Killer Ratings* ("Audiência matadora", em livre tradução).

Dirigida e produzida por uma equipe inglesa³ com apoio de produtores brasileiros, a série acentua a excentricidade do caso Wallace. Sem narrador, estrutura-se por depoimentos de entrevistados, imagens de arquivo e reconstituições de

crimes. A edição insere, ainda, filmagens recentes das paisagens urbana e natural de Manaus, ora em meio a relatos, ora como vinhetas a ritmar a passagem de um fato a outro. O roteiro acompanha o desenrolar do escândalo em um percurso linear, entrecortado por *flashbacks*. A armadura da história se inicia com a apresentação do personagem e do escândalo e termina com sua morte, no capítulo final. O foco narrativo varia entre os pontos de vista de acusação e de defesa, numa estrutura de oposições binárias entre versões, resultando em permanentes reviravoltas.

Bandidos na TV (2019) insere-se na torrente de produtos audiovisuais sobre crimes verdadeiros nos serviços de *streaming*, onde há especial interesse por casos não resolvidos. A série não adere à versão da Força-tarefa que investigou e acusou Wallace, tampouco inocenta o ex-deputado. Resulta daí um regime de verdades baseado na reposição permanente da dúvida, no qual um acúmulo de provas numa direção é seguido de evidências a fundamentar uma versão diametralmente oposta. Ao mistério – aqui na forma do caso sem solução, da falta jamais preenchida – soma-se a violência e a trama aberrante como catalisadores de audiência e engajamento nas redes⁴. Os espectadores são "jurificados"⁵ (BRUZZI, 2016, tradução nossa): tal jurados, devem avaliar as evidências e decidir por si próprios sobre a culpa ou inocência do acusado.

Parte de um projeto de pesquisa centrado em narrativas e imagens de violência, este estudo sobre *Bandidos na TV* (2019) examina a construção do personagem Wallace Souza e sua relação com as transformações na configuração da criminalidade brasileira – sobretudo o entrelaçamento progressivo do crime com a política, a economia e a justiça. Tipo multifacetado, Souza reflete, a

² Wallace Souza morreu em 2010, em decorrência de doença circulatória. Foi denunciado por uma série de crimes, inclusive homicídios; no entanto, faleceu antes do julgamento de seus processos, portanto, jamais foi condenado pela justiça. Alegou inocência até o fim. No primeiro desses processos, pelo homicídio de um suposto traficante chamado Cleomir Pereira Bernardino, o "Caçula", a juíza Mirza Telma de Oliveira Cunha considerou que havia indícios suficientes para levar Souza e outros três réus ao Tribunal do Júri, entre eles, Raphael Souza, filho de Wallace, e Moacir Jorge Pereira da Costa, o Moa – suspeito que denunciou o ex-deputado. O terceiro era o motorista Mário Rubens Nunes da Silva, acusado de dirigir o veículo usado no crime. O Júri condenou Raphael Souza pelo assassinato e absolveu os outros dois réus, tudo depois da morte de Wallace (informações retiradas da própria série).

³ A série *Bandidos na TV* (2019) foi produzida pela Netflix em parceria com as produtoras inglesas Quicksilver e Caravan.

⁴ Algumas séries documentais do gênero *true crime* de grande repercussão que exploram casos não resolvidos: *The Staircase* (2004), dirigida por Jean-Xavier de Lestrade; *The Jinx* (2015), dirigida por Andrew Jarecki; *Making a Murderer* (2018), criada por Moira Demos e Laura Ricciardi; e *Tiger King* (2020), dirigida por Eric Goode e Rebecca Chaiklin.

⁵ No original: "jurified".

um só tempo, o recrudescimento do discurso punitivista no espaço público e a indiferenciação crescente nas relações entre economia legal e ilegal, Estado penal e milícias privadas. Enquanto antagonista da lei e da ordem, Wallace ocupa não mais o papel do bandido típico do imaginário urbano brasileiro – pobre e negro, habitante da periferia, chefe local do varejo das drogas. Aproxima-se mais da figura do miliciano, vilão preferencial de narrativas recentes sobre violência, em um contexto de ampliação de governos privados e complexificação das organizações criminosas. Na narrativa da série, a Força-tarefa criada para investigar o caso não representa o bem contra o mal. Configura-se como outro polo no conflito, também acusado de excessos e de aparelhamento por grupos políticos.

No segmento final do artigo, analiso mais detidamente a exploração de imagens violentas pela série *Bandidos na TV* (2019) e os deslocamentos de sentido na comparação com as filmagens originais do programa *Canal Livre*. No show de Wallace, a exploração dos assassinatos da própria organização criminal como furo jornalístico significaria mais uma camada de capitalização da execução de rivais, explicitada em imagens atrativas a um necroespectador popular da TV aberta. Já a série da Netflix, produto transnacional, retoma essas histórias e imagens de arquivo à exaustão, evidenciando a espiral interminável de rentabilização da violência sobre cada um desses corpos, agora em um produto audiovisual voltado ao espectador global.

Em todos os casos, lidamos com empreendimentos do "capitalismo *gore*" – conceito da filósofa Sayak Valencia (2010, p. 85, tradução nossa) basilar neste estudo – que produz "corpos mortos, mutilados ou humilhados como uma forma de mercadoria que abre, mantém e se justifica no processo da oferta e demanda"⁶, incluindo entre essas mercadorias as imagens e outros produtos midiáticos. Esta análise alicerça-se, ainda, em

referências fundamentais sobre criminalidade e violência no Brasil, em teorizações específicas sobre relações entre mídia, imagem e violência, além dos comentários de Mbembe (2017) sobre as reconfigurações nas dinâmicas do necropoder em diferentes nações, sobretudo da periferia do capitalismo.

Empreendedor da violência

Ex-policia militar, político e apresentador de televisão de apelo popular, Wallace Souza é retratado na série como uma figura em deslocamento. Primeiro, no eixo cronológico, é mostrado o trajeto do anonimato à idolatria, foco das partes iniciais da narrativa. Depois, no eixo espacial, mediador e ponte entre diferentes mundos (da mídia, da polícia, da política, do crime). A acusação de chefe de quadrilha alarga o caráter flutuante do personagem, agora ainda mais impuro e multifacetado. A princípio, a história de Souza não é incomum no Brasil: ex-policia civil e apresentador de televisão popular que migrou para a política. Contam-se inúmeros exemplos de jornalistas eleitos para mandatos no Legislativo e Executivo, inclusive repórteres e apresentadores ligados à temática policial⁷. São personagens que operam na propagação da cultura punitivista, nas práticas policiais propriamente ditas e ainda influenciam a legislação e outros meandros da construção das políticas de segurança.

Nessa mobilidade, percebe-se a sobreposição entre os diferentes papéis. A atuação de Wallace nas operações policiais veiculadas no *Canal Livre*, por exemplo, excedia a cobertura jornalística. Algumas buscas partiam não da polícia, mas de denúncias feitas à produção do programa ou diretamente ao jornalista. Ele chegaria ao extremo de comandar as operações. Até aí, enquanto justiceiro midiático, Wallace situa-se no interior de um *ethos* punitivista cúmplice do uso ilegal da violência contra bandido, figura central no imaginário brasileiro, contra o qual toda brutalidade

⁶ No original: "cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se justifica en el proceso de la oferta y la demanda".

⁷ Pode-se citar como exemplo o apresentador de TV carioca Wagner Montes, já falecido, e do radialista paulistano Afanásio Jazadji. José Luiz Datena, hoje o âncora brasileiro mais conhecido do universo dos telejornais sensacionalistas, anunciou a candidatura ao Senado pelo Estado de São Paulo na eleição de 2022, mas desistiu (DATENA..., 2022).

é aceita (MISSE, 2010).

Ao associar-se a quadrilhas, porém, Wallace teria atravessado a linha que separa o bem e o mal. Reside aí o traço excepcional do escândalo. As acusações de tráfico de drogas e de execução de inimigos agridem a lógica maniqueísta das tramas policiais. Desmascarado como chefe de quadrilha, revela-se traidor e cínico no interior de um sistema moral de fronteiras rígidas entre o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, a lei e a bandidagem – enquadramento cognitivo sobre a segurança pública, diga-se, que jamais correspondeu à realidade⁸. Ora, o mesmo apresentador que defendia a execução sumária de traficantes é ele próprio um chefe do tráfico? “Eu tenho nojo de traficante; para traficante só tem um jeito: bala, sepultura”, diz Souza em um trecho do primeiro episódio.

No entanto, a reviravolta “bizarra” e “surreal” da trama, conforme adjetivos de entrevistados, não é implausível, tampouco contraditória em um contexto de ampliação do capitalismo necropolítico, no qual há “fusão entre repressão e tráficos de todos os gêneros” (MBEMBE, 2017, p. 61). Se a porosidade entre Estado, política, polícia, mídia e crime já existia, as transposições se exacerbam. A figura de Wallace Souza construída em *Bandidos na TV* (2019) – multifacetada, volátil, insondável – parece apropriada à interpenetração embaçada entre atividades públicas e privadas, legais e ilegais nas sociedades contemporâneas⁹. Nesse sentido, as oscilações entre as diversas versões do caso Wallace, cada qual implicando um grau diferente de aprofundamento na vida criminal, de certo modo alegorizam as nebulosas

relações entre estruturas públicas e privadas e suas máquinas de guerra.

A perda progressiva do monopólio da violência por parte do Estado saldou-se numa devolução gradual da mesma a uma multiplicidade de instâncias que operam fora ou dentro do Estado, mas com relativa autonomia [...] as formas de apropriação violenta dos recursos complexificaram-se e foram surgindo ligações entre as forças armadas, a polícia, a justiça e os meios criminais (MBEMBE, 2017, p. 61).

Quadrilhas, facções e milícias convertem-se em “microgovernos necropolíticos” que mantêm “relações múltiplas e polimorfas com o Estado, [...] ora associando-se com estruturas estatais de governança, ora autonomizando-se dessas, ora controlando-as” (FRANCO, 2021, p. 44). No Brasil, a “militarização” do território urbano é uma das especificidades do processo amplo de militarização da segurança pública, no qual “a metáfora da guerra é cada vez mais acionada para descrever a condição das cidades, já em constante batalha contra as drogas, o crime, a insegurança, o terror e tudo o mais que se constitui como fenômeno a ser combatido” (HIRATA *et al.*, 2022). O modelo de milícias¹⁰ é particularmente comum na cidade do Rio de Janeiro, mas vem se expandindo para outras áreas do país com novos formatos e diversificação de negócios.

Neste cenário, desmancha-se o caráter antitético do caso Wallace. Nem só jornalista, ou político ou traficante ou justiceiro, mas sobretudo um empreendedor da violência, cuja extensão precisa dos negócios permanece desconhecida. Empresário da periferia do mundo em um contexto no qual a “simetria entre mercado e guerra nunca se evidenciou tanto” (MBEMBE,

⁸ Tendo como referência a criminologia crítica, campo de estudos do Direito, Flauzina (2006, p. 20) argumenta que o sistema penal, ao priorizar o policiamento e a investigação de populações específicas, não combate, mas produz o crime, em um processo melhor definido como criminalização: “O enfoque não está mais no delinquente enquanto ser diferenciado, mas nos mecanismos que o fizeram ser assim rotulado”. A ênfase da autora é na constituição de um Estado racista cujas agências de controle social perseguem, torturam e executam milhares de jovens negros anualmente. Sobre a causalidade recíproca entre rotulagem social e “sujeição criminal”, ver também Misse (2010).

⁹ Glenny (2008) descreve e analisa o processo de globalização do crime desde os anos 1980, investigando as conexões entre organizações criminosas, mercados ilegais e instituições estatais em diversas partes do mundo e destas entre si. O estudo inclui o Brasil e outros países da América Latina (além de China, Japão, Índia, Rússia, Ucrânia e Canadá, para citar outros exemplos).

¹⁰ Segundo os autores, a *militarização* “caracteriza-se pelo controle de um grupo armado sobre um território, associado a um modelo de negócios que faz a intermediação de bens e serviços bastante diversificado, envolvendo a segurança pública, a produção habitacional, serviços de gás, televisão, internet, entre outros. Trata-se, assim, de um fenômeno que opera nas fronteiras, muitas vezes indistintas, entre o legal e o ilegal, o lícito e o ilícito, o formal e o informal, envolvendo aparatos e instituições do Estado” (HIRATA *et al.*, 2022). A suposta quadrilha de Wallace não se enquadra totalmente nesta definição, uma vez que não atuava em um território específico de Manaus (ao menos no modo como a Força-tarefa a descreve). No entanto, uma vez que teria um grupo armado e um leque diversificado de negócios, a quadrilha Souza era chamada na imprensa de “milícia”.

2017, p. 30). Empreendedor típico do "capitalismo *gore*", conceito cunhado pela filósofa mexicana Sayak Valencia (2010) para dar conta do nexos entre violência e neoliberalismo na perspectiva latino-americana¹¹.

O termo *gore* remete ao gênero cinematográfico de horror que expõe sangue e vísceras sem censura – constituindo uma estética entre o grotesco e o paródico, "irreal, enigmático, artificial, um grau abaixo da fatalidade total"¹² (VALENCIA, 2010, p. 23, tradução nossa). A referência aqui são, sobretudo, os combates cruéis entre narcotraficantes em países como México, Brasil e Colômbia. O horror ritualizado dos assassinatos engloba uma semiótica na qual o corpo brutalizado é a mensagem. Indica a desvalorização da vida, mas também aponta novos modos de rentabilização dos corpos e da violência. "Estamos frente a um capitalismo cujos efeitos são simultâneos na destruição de corpos e produção de capital, cuja produção se baseia na especulação dos corpos como mercadoria"¹³ (VALENCIA, 2010, p. 85, tradução nossa).

Os ganhos econômicos *gore* incluem ainda todas as oportunidades comerciais da veiculação

das notícias e imagens espetaculares de violência nos meios de comunicação, acrescentando novas camadas de rentabilização.

É necessário deixar claro que nem só o uso da violência se populariza, mas também seu consumo. Desta maneira, a violência se converterá não unicamente em ferramenta e sim em mercadoria, que se dirigirá a distintos nichos de mercado; por exemplo, o que é dirigido às classes médias e privilegiadas, através da violência decorativa. Este fenômeno faz com que nenhum setor ou nicho de mercado escape à violência, seja como mercadoria de valor simbólico ou como ferramenta de empoderamento distópico¹⁴ (VALENCIA, 2010, p. 91, tradução nossa).

Enquanto empreendedor da violência, Wallace Souza é acusado, portanto, de rentabilizar ao máximo os assassinatos cometidos por sua organização. Além de eventuais lucros com disputas territoriais e venda de drogas, o *Canal Livre* ainda faturava com a exibição dos corpos violentados. Assim, na versão da Força-tarefa, ele é um empreendedor *gore* especializado em "ativar (e às vezes desativar) linhas divisórias" entre o ilegal e o legal, o político e o econômico¹⁵ (TILLY, 2007, p. 33 *apud* VALENCIA, 2010, p. 46, tradução nossa).

¹¹ Para a autora, é necessária uma epistemologia capaz de dar conta dos sentidos social e subjetivo da violência em nações periféricas, levando-se em conta modos de subjetivação que escapam aos modelos importados dos países ricos. "Com capitalismo *gore* nos referimos ao derramamento de sangue explícito e injustificado (como preço a pagar pelo Terceiro Mundo que se aferra a seguir as lógicas do capitalismo, cada vez mais exigentes), à altíssima porcentagem de vísceras e desmembramentos, frequentemente mesclados com o crime organizado, o gênero e os usos predatórios dos corpos, tudo isso por meio da violência mais explícita como ferramenta de necroempoderamento" (VALENCIA, 2010, p. 15, tradução nossa). No original: "Con capitalismo *gore* nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamento".

¹² No original: "Irreal, efectista, artificial, un grado por debajo de la fatalidad total".

¹³ No original: "Estamos frente a un capitalismo cuyos efectos son simultáneos en la destrucción de cuerpos y producción de capital, cuya producción se basa en la especulación de los cuerpos como mercancía".

¹⁴ No original: "Es necesario aclarar que no sólo el uso de la violencia se populariza, sino también su consumo. De esta manera la violencia se convertirá no únicamente en herramienta sino en mercancía que se dirigirá a distintos nichos de mercado; por ejemplo, el que va dirigido a las clases medias y privilegiadas, a través de la violencia decorativa. Este fenómeno hace que ningún sector o nicho de mercado escape a la violencia, sea el caso de que esta se le presente como mercancía proveedora de valor simbólico o como herramienta de empoderamiento distópico".

¹⁵ No original: "Activar (y a veces desactivar) líneas divisórias".

Figura 1 – Manchete repercute depoimento contra Wallace



Fonte: Frame da série *Bandidos na TV* (2019), exibida pela Netflix.

Punição, martírio e lógica milicianiana

Em seu exercício de descrição da violência desde a perspectiva terceiro-mundista (da qual os conceitos eurocêntricos não dão conta), Valencia (2010) pensa os sujeitos portadores de subjetividades criminais ultraviolentas como seres fragmentados, sem encaixe nos modelos criados nos centros do capitalismo. Como metáfora, invoca a figura do endriago¹⁶, cruza de homem, dragão e hidra (serpente da mitologia grega com várias cabeças), monstro comum nos romances medievais de cavalaria. Personagem híbrido, corresponde às subjetividades *gore* das periferias do mundo: fracionadas e multifacetadas, moventes entre diferentes âmbitos da sociedade e cumprindo variadas funções, dispostos a negociar corpos alheios e arriscar o próprio corpo no mercado da violência.

De fato, a figura do empreendedor da violência erigida na série apresenta-se obscura e ambígua. A construção do personagem de Souza não corresponde, por exemplo, aos *capos* que co-

mandam o tráfico no universo criminal mexicano, principal inspiração da epistemologia da violência proposta por Valencia (2010). Os chefões da droga de países como México e Colômbia não raro são representados em produtos culturais como anti-heróis ambíguos, viris e brutais, mas também justos, que “dão ordens e distribuem justiça e êxitos¹⁷ (RINCÓN, 2013, p. 196). Assim como os endriagos, Souza atua no mercado da violência e cumpre diferentes papéis nas atuações política, econômica, midiática e policial. Seus modos fogem, no entanto, ao estereótipo autoritário e viril associado aos chefões das drogas – e também aos milicianos e os apresentadores truculentos de TV, que mimetizam vocabulário e maneiras dos policiais.

Nas imagens de arquivo do *Canal Livre* reproduzidas na série, vemos um comunicador de voz suave e tom baixo, além de uma performance corporal menos incisiva, se comparada a de outros expoentes do gênero, como José Luiz Datena e Marcelo Rezende, este já falecido. A

¹⁶ No romance clássico espanhol do século XV *Amadís de Gaula*, o endriago surge como inimigo bestial, habitante de terras isoladas e infernais, que acaba morto pelo herói da história. Se o cavaleiro *Amadís de Gaula* representa o sujeito universal do Ocidente, íntegro e “sem fissuras” (VALENCIA, 2010, p. 215), seu opositor monstruoso alude a todos os Outros não ocidentais, retratados como ferozes e aterrorizantes.

¹⁷ Sobre representações dos narcotraficantes como anti-heróis capazes de fazer frente às demandas da sociedade de consumo, ver estudos que abordam o conceito de narcocultura (BRAGANÇA, 2015; RINCÓN, 2013).

performance moderada de Souza estende-se, em *Bandidos na TV* (2019), à postura defensiva que se seguiu às denúncias – vide, por exemplo, o jeito polido nas filmagens observacionais a que a produção da série teve acesso.

Vemos, no avanço dos capítulos, um ser acurado e cada vez mais frágil, coerente com o papel de vítima de perseguição assumido no enfrentamento do escândalo. A fragilidade se expressa no corpo em gradual definhamento até a morte, no sétimo capítulo. O próprio apresentador comenta, em diferentes momentos, a condição patológica, sempre em risco de internação. "Já tive quatro trombozes", diz no quarto episódio. A decadência pública de Souza anda em paralelo com a física. Ele morre aos 51 anos de doença circulatória e a piora gradual de saúde é retratada em detalhes na série, que exhibe fotos e filmagens de Wallace já perto da morte. A produção não hesita em explicitar, em fotos da época, o corpo inchado e convalescente.

Essa faceta adocida inclui ainda a efígie do mártir. Diante das acusações e desmascaramentos, espécie de evisceração de condutas ocultas, o corpo acaba sendo a arma derradeira de Wallace, matéria orgânica onde se inscreve a própria história do escândalo. "Dê a própria vida para defender a reputação", diz numa cena do quarto episódio. O deputado ainda tenta uma última cartada, na sessão que cassou o seu mandato: aparece de terno branco e bíblia em mãos, declara-se perseguido, propõe a paz. Casado – e imediatamente destituído de imunidade parlamentar – desaparece para evitar a prisão, até se entregar alguns dias depois. Preso, piora até morrer. "Aquele caso estava destruindo ele por dentro. Meu pai era uma pessoa doente, isso se agravou cada vez mais", diz o filho Willace no mesmo episódio.

As imagens do velório glorioso, no capítulo final, consolidam um percurso de fusão entre referências mítico-religiosas e biológicas, que articulam moral e reações orgânicas.

Na lógica mítico-religiosa característica de nosso tempo, o divino (assim como o mercado, o capital e a política) é quase sempre entendido

como uma força imanente e imediata, vital e visceral (MBEMBE, 2017, p. 86).

O corpo em degradação paulatina é o único território onde emerge uma verdade autêntica, em meio ao jogo de máscaras e de verdades provisórias do caso Wallace e da armadura narrativa construída por *Bandidos na TV* (2019). Daí o efeito de salvação na cena do velório que encerra a série.

No entanto, há ambiguidades marcantes nesse desfecho, coerentes com os percursos e sentidos disjuntivos que caracterizam a narrativa. É inegável que a cerimônia popular de despedida, atravessada por um tom trágico, evoca sentidos de redenção. Todavia, os arranjos narrativo e estético que misturam debilitação física e conduta moral também apontam, no arco do personagem, para um percurso de penalização pela alegada vida criminal. Vista a partir de um ângulo paralelo, a morte no capítulo final funciona como punição para Souza. Ora, a piora na saúde de Wallace dá-se a partir do quarto episódio, depois da reprodução de cenas de uma busca da Polícia Federal na sua casa. A PF encontrou uma soma alta de dinheiro em espécie, armas e munição e outros documentos incriminadores – provas robustas jamais refutadas de modo convincente. O suplício físico parece merecido, se visto por um olhar punitivista. Assim, abre-se uma espécie de narrativa em paralaxe, com a contínua mutação entre as figuras de mártir ou miliciano, a depender do ângulo a partir do qual se interpreta a história.

Na construção da persona ambivalente de Wallace Souza, sobretudo da faceta criminoso, é fundamental a conexão com sujeitos ligados ao tráfico de drogas, principal indício da vida oculta como chefe de quadrilha. Em paralelo às cenas que reproduzem a cronologia do escândalo – nas quais sobressai a figura defensiva e em gradativa destruição física – vêm à tona resquícios da conduta criminal, na forma de depoimentos da Força-tarefa e de outras testemunhas, além de imagens de arquivo. Essa cumplicidade também está carregada de referências orgânicas.

É expressiva a relação de Souza com o personagem Moacir Jorge Pessoa da Costa, o Moa, cuja

delação desencadeou o escândalo. Acusado de crimes como homicídio, formação de quadrilha e organização para o tráfico, Moa se enquadra no estereótipo do bandido no imaginário racista brasileiro. Negro, de origem humilde, é mostrado em filmagens e fotos de arquivo geralmente em ambientes simples. Há uma insistência em exibi-lo em imagens sem camisa, de certo modo reduzindo-o ao físico. O aparecimento do personagem Moa na metade do primeiro episódio desempenha uma quebra na narrativa, quando o político é denunciado pela primeira vez como chefe de quadrilha.

Na sua primeira defesa pública, Wallace nega conhecer Moa. No entanto, alguns dias depois, a Força-tarefa vaza para a imprensa uma fotografia

dos dois juntos. Na foto, aparecem ambos na piscina, durante um festejo na casa de Souza. Além de provar a ligação do criminoso com o jornalista, a imagem convoca metáforas de contaminação. Esta foto dos dois personagens compartilhando a mesma água aparecerá outras vezes durante a série. Afora depoimentos de testemunhas, é uma das poucas imagens a provar o vínculo do apresentador com Moa ou outros criminosos. Desempenham papel semelhante um conjunto de fotografias de um encontro de Souza com o traficante Frank Oliveira da Silva, o "Frankzinho do 40" (episódio quatro). Essas imagens, além do sentido de prova forense, dão a ver a proximidade física entre os personagens.

Figura 2 – Fotografia prova vínculo do apresentador com suposto traficante



Fonte: Frame da série *Bandidos na TV* (2019), exibida pela Netflix.

Moa e Frankzinho, típicos bandidos, representam contemporaneamente os agentes impuros e estranhos que ameaçam a ordem civilizada (BATISTA, 2003). São um Outro perigoso e aberrante para o espectador de classe média protegido na sala de casa. A proximidade com sujeitos com tal história e estereótipo reforça a imagem de Wallace como figura da mistura. Batista (2003) discute a atualização, no contexto brasileiro do Estado penal do neoliberalismo, de antigos preconceitos de fundo estético que ligam noções de

sujeira e impureza a populações marginalizadas, potencialmente criminosas. Antigos preconceitos da modernidade voltados a separar o bárbaro do civilizado, o selvagem do racional – características da mentalidade colonial – metamorfoseiam-se para encaixar os sujeitos vulneráveis das zonas urbanas recentes.

As ideias mais disseminadas na população brasileira são as de que o criminoso (em geral pobre) é uma pessoa diferente social e biologicamente do respeitador da lei (em geral um próspero morador de um bairro de classe

média) e a de que há um determinismo ou uma compulsão ao crime em algumas situações (identificadas com a pobreza) ou pessoas (ZALUAR, 1994, p. 65).

Portanto, há uma distinção evidente, na narrativa, entre os personagens que se enquadram no "mundo do crime" (MISSE, 2010) que estrutura o imaginário brasileiro e Wallace, político, apre-

sentador de TV e empresário que diversifica os negócios, possível chefe de quadrilha, miliciano. O próprio desfecho de vida desses personagens aponta para uma hierarquia moral. Souza perece após longa luta contra problemas de saúde. Já Moa e Frankzinho morreram em circunstâncias bárbaras em conflitos entre facções¹⁸.

Figura 3 – Corpo de Souza expressa declínio físico e moral



Fonte: Frame da série *Bandidos na TV* (2019), exibida pela Netflix.

Na extremidade oposta, a das instituições oficiais de segurança, um aliado íntimo de Wallace é o Coronel Felipe Arce do Rio Branco, ex-chefe da Inteligência da Polícia Militar do Amazonas, preso sob acusação de cometer fraude fiscal e de liderar um grupo de extermínio. O Coronel Arce era fonte de informações para o programa *Canal Livre* e amigo pessoal do apresentador. "Os dois eram unha e carne", diz o jornalista investigativo Antonio Zacarias, no episódio cinco. A porosidade das fronteiras institucionais, políticas e econômicas novamente retrata um Estado inseparável de organizações criminosas, capturado por múltiplos interesses e "microgovernos".

Nota-se um personagem fluido, que desliza entre diferentes universos representados em outras narrativas do crime de modo estanque: Wallace vai da confraternização com traficantes à amizade com o chefe da inteligência da PM, por sua vez acusado de extermínio de bandidos e fonte de informações privilegiadas para os furos do *Canal Livre*.

O cenário no qual a narrativa desenrola-se, uma Manaus rodeada pela Floresta Amazônica, potencializa as metáforas biológicas. Embora sutil, a interposição frequente entre signos da natureza e cenas de violência urbana atualiza a associação antiga, de raízes higienistas, entre criminalidade,

¹⁸ Frankzinho foi executado em um conflito entre quadrilhas, teve o corpo desmembrado e colocado em uma mala. O assassinato é explorado na série, inclusive com a reconstituição do momento em que a mala aponta na beira do rio, provavelmente jogada de algum barco. Já Moa morreu em 2017, em uma rebelião no Complexo Penitenciário Anísio Jobim, em Manaus, quando um confronto entre a facção Família do Norte (FDN) e o Primeiro Comando da Capital (PCC) deixou 56 mortos. Incluído no massacre pela condição de ex-policia, Moa foi decapitado e depois teve o corpo queimado (CORPO..., 2017). O relato sobre o motim encerra a série *Bandidos na TV* (2019), em paralelo com as cenas do velório de Souza.

pobreza e biologização do mal. Essa vinculação já aparece na cena inicial da série, um plano aéreo que parte da mata e avança até a cidade. Em um mesmo voo, o olhar da câmera desliza da copa das árvores até enquadrar a cidade no horizonte, numa zona de moradias precárias. "Nós somos uma ilha de concreto no meio da Floresta Amazônica", narra o delegado Divanilson Cavalcanti, em voz over. Após o corte, seguem cenas de uma operação policial numa festa na periferia. Ou seja, nos três primeiros minutos de *streaming*, já se instituiu um *continuum* entre selva e criminalidade urbana. Vemos ao longo da série – sobretudo no capítulo inicial, concentrado em apresentar o escândalo – a inserção de planos da vegetação e de animais amazônicos em meio ao encadeamento narrativo. Imagens de cobras, onças, jacarés, do rio Amazonas, sem função evidente no conteúdo da história, acabam por reforçar a associação entre violência e suposto estado de natureza. A selva não apenas produz deslizamentos de sentido, mas é um cenário determinante para a explosão de violência: cemitério clandestino de corpos exterminados, refúgio para preparo de drogas, corredor para o tráfico ilícito de drogas e armas¹⁹.

Em oposição a essa criminalidade associada à precariedade urbana e à vida selvagem surge a Força-tarefa que investiga o caso Wallace. A constituição desse tipo de grupo é uma resposta ao fortalecimento das organizações criminosas, estruturadas em redes nacionais e internacionais e infiltradas no Estado. Criam-se, assim, coletivos de trabalho de diferentes órgãos do sistema penal igualmente complexos e em rede, ensejando uma espécie de espelho das organizações do

crime (RUWEL, 2008). Na série, é a Força-tarefa, mais do que seus integrantes, o sujeito que se contrapõe a Souza. É referenciada o tempo todo pelos entrevistados, tal qual um ser dotado de vontade.

Formado por agentes da cúpula do Ministério Público, da Secretaria de Segurança do Amazonas e da Polícia Civil, esse grupo da elite da justiça figura como uma máquina de higienização. Seus membros estão sempre bem-vestidos, rodeados de equipamentos de alta tecnologia e proferem falas formais e legalistas. Ainda vemos inúmeros signos que remetem às narrativas de investigação: quadros com fotos de suspeitos, esquemas e gráficos como representações de estruturas criminais. Os dois integrantes que mais aparecem na série, o delegado Divanilson Cavalcanti e o secretário estadual de Inteligência, Thomaz Vasconcelos, são técnicos e seguros em suas falas.

É uma representação calcada na assepsia e na objetividade maquinal que contrasta com a sujeira do crime. A tecnologia e a lei associadas à pureza, em contraste com o universo impuro do crime, da periferia, da banda podre da polícia. Com seus dispositivos e oficialismo, a Força-tarefa pretende representar a ordem civilizacional. Atualiza a antiga ideia da necessidade, no Brasil, de estabelecer um poder racional que imponha, de cima, ordem a uma população irracional e impulsiva (COSTA, 1992). Agora, porém, voltada a consertar e limpar o sistema desde dentro²⁰.

Embora reproduza a estética da assepsia, a narrativa de *Bandidos na TV* (2019) não deixa de apontar os excessos e possíveis ilegalidades da cruzada contra o crime. Dá a entender que este grupo especial, na sua missão de remediar

¹⁹ A expansão da criminalidade na região da Amazônia Legal é fenômeno marcante da história brasileira recente, resultado da ampliação das rotas do narcotráfico vindas dos países andinos e da extração e comércio ilegais de recursos da própria região (madeira, ouro e outros minérios). "O crime organizado na região amazônica nos últimos anos vem tornando-se cada vez mais presente, atuando em várias escalas e em várias atividades que chegam a confundir o conceito de legal e ilegal" (COUTO, 2022, p. 54). Facções como o Primeiro Comando da Capital (PCC) e Comando Vermelho (CV) passaram a atuar fortemente na região, que também viu nascer quadrilhas locais, caso da Família do Norte, no Amazonas. As disputas entre as facções fizeram disparar os índices de homicídios em todos os estados da Amazônia Legal, região onde a violência mais avança no país. Em 2021, por exemplo, os homicídios intencionais na cidade de Manaus cresceram 48,9%, enquanto a média das capitais brasileiras teve um recuo de 7,9% (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2022).

²⁰ A construção da figura da Força-tarefa como agente de limpeza desde dentro do Estado aparece de modo menos ambíguo na série *O Mecanismo* (2018), criada por José Padilha e Elena Soarez, sobre a Operação Lava Jato. Ainda assim, mesmo ali se observam excessos por parte do Ministério Público, com a convivência do juiz Paulo Rigo, personagem inspirado em Sérgio Moro. Ao contrário de *Bandidos na TV* (2019), *O Mecanismo* (2018) não retrata a Força-tarefa como sujeito unívoco, mas dividida entre interesses e vaidades individuais, principalmente do juiz Rigo e do promotor Cláudio Amadeu. Já os policiais federais interpretados por Carol Abras e Selton Mello são os heróis da série, guiados por um genuíno senso de justiça.

o sistema, sente-se no direito de atropelar o devido processo legal, embora não apresente provas de eventuais abusos. No julgamento de Raphael Souza, Moa acusou a Força-tarefa de tê-lo torturado até ele confessar a conexão com o deputado Wallace – ele fez essa denúncia e voltou atrás algumas vezes, mas o julgamento foi sua fala derradeira sobre o assunto. Frankzinho, outro traficante supostamente aliado a Souza, também alegou confissão sob tortura. Há outras queixas mais amenas contra o grupo de investigação, como *lawfare*²¹ e vazamento calculado de depoimentos e fotos para jornalistas. Assim, a Força-tarefa, tratada como uma espécie de sujeito ao mesmo tempo uno e em rede, não deixa de aparecer como uma máquina também expressiva do processo de recrudescimento autoritário do Estado.

No terceiro capítulo, *Bandidos na TV* (2019) recupera a história que poderia explicar uma eventual perseguição do então governador do

Amazonas, Eduardo Braga. Em 2008, Souza chefiou uma Comissão Parlamentar de Inquérito na Assembleia do Estado que investigou um escândalo envolvendo o prefeito do município de Coari, Adail Pinheiro, acusado de liderar uma rede de pedofilia e de desviar dinheiro público. Pinheiro era aliado de Braga. Além do tabu da pedofilia, o escândalo revelava a disputa pelos *royalties* da extração de petróleo e gás na região de Coari, um dos maiores polos produtivos do setor no Brasil. Embora a narrativa não volte ao assunto nos episódios posteriores, o caso de Coari serve, na narrativa em paralaxe da série, como fundamento da versão da inocência de Souza, segundo a qual ele teria sido perseguido a mando do governo de seu adversário político. "Wallace pensou que poderia mudar o sistema. Eu não luto contra o sistema, não sou maluco", diz o advogado de defesa, Carlos Henrique Costa, no terceiro episódio.

Figura 4 – Força-tarefa é retratada em ambientes assépticos



Fonte: Frame da série *Bandidos na TV* (2019), exibida pela Netflix.

²¹ Uso abusivo de mecanismos jurídicos para perseguir um adversário. Por exemplo: acúmulo de denúncias para constrangê-lo a confessar e/ou para prejudicar sua imagem pública (IGNACIO, 2020).

Crueldade como mercadoria espetacular

Neste último segmento, analiso a adesão da série a uma necrovisualidade, de certo modo completando um ciclo de capitalização de imagens de violência que se inicia no programa *Canal Livre*. É sintomática a repetição, ao longo de *Bandidos na TV* (2019), de uma reportagem que filmou um corpo carbonizado²² em meio à vegetação da mata. No início do primeiro episódio, compõe uma montagem de imagens de arquivo do *Canal Livre* que apresenta o programa ao espectador – esta é apenas uma dentre várias cenas atroz. Depois volta, ao final do capítulo, entremeadada a outras cenas violentas. No segundo episódio, a filmagem ocupa um trecho mais longo, contado da perspectiva da Força-tarefa, para quem a reportagem evidencia o envolvimento de Wallace no homicídio. Além de ter chegado na cena do crime antes da polícia, o repórter do programa sabia detalhes então desconhecidos, só passíveis de confirmação em uma perícia posterior.

Encadeadas no discurso dos acusadores, as cenas possuem o estatuto de prova, ainda que a argumentação esteja baseada na interpretação da Força-tarefa e não de uma verdade que se imponha desde dentro da imagem. Em seguida, a própria série reconstitui o assassinato com o uso de atores, reproduzindo a versão de que Raphael participou do crime a mando do pai. Na versão encenada, é o filho de Wallace quem arremessa o fósforo aceso no corpo do traficante rival, ainda vivo e encharcado de gasolina.

Cerca de vinte minutos depois, ainda dentro do segundo episódio, o videoteipe do corpo carbonizado ressurgue pela quarta vez em contexto narrativo diverso: agora, a voz é de um antigo editor do programa do *Canal Livre*, Webster Sena, que rebate, em entrevista à série, a alegação de que a equipe chegara antes. As imagens são as mesmas e agora fica evidente a presença de outras pessoas à medida que o repórter e o cinegrafista caminham. O enquadramento fechado

inviabiliza um olhar conclusivo sobre a área em torno do cadáver, mas é possível identificar um fotógrafo no caminho contrário, já de saída. O repórter do programa, Lerron Santiago, assegura à produção da série ter coletado as informações sobre o cadáver com o pessoal do Instituto Médico Legal. Temos aqui um exemplo do jogo narrativo que opõe duas versões conflitantes a partir da mesma evidência, no qual a análise forense da imagem não visa ao esclarecimento, mas ao retorno apelativo do enigma.

A quinta aparição do mesmo videoteipe, no episódio número cinco, é a reprodução de uma matéria do programa *Fantástico*, da TV Globo, que publicizou o caso nacionalmente e gerou também o posterior interesse estrangeiro. Embora mais embaçada e em preto-e-branco, a imagem remete às aparições anteriores, pois a recorrência a essas alturas já consolidou alguma forma de memória. Que função cumpre essa repetição, para além do sentido narrativo?

Refletimos sobre os caminhos dessa imagem, partindo de sua origem, no show sensacionalista de Wallace Sousa. Na TV, a atração grotesca cumpria simultaneamente finalidades políticas – uso do terror para controle social – e econômicas – apelo à audiência e geração de lucro. O recurso às “alegorias de terror político [...] através de imagens que difundem medo e horror” têm longo alcance histórico (NEDER, 1994, p. 21) e ganha renovado impulso com a expansão da imprensa marrom, a partir da década de 1980.

Essa imprensa sensacionalista está a cumprir um papel inibidor-repressivo, exibindo um horror cotidiano. Com a produção imagética do terror apresentando diariamente mutilações e com a presença de um discurso minudente, detalhista, das atrocidades sofridas pelo “condenado”, a *banca de jornal* como a *praça* oferece às classes subalternas, comprovadamente consumidoras preferenciais desta imprensa sensacionalista (de mau gosto para as elites), elementos de controle social informal, de alguma forma eficaz (NEDER, 1994, p. 20, grifo da autora).

A mensagem pedagógica de que o crime não

²² O caso está explicado na própria série: o corpo é de Renato Fernandes Teixeira, suposto traficante que foi assassinado por rivais. A versão relatada é de que, antes de matá-lo, a quadrilha roubou um carregamento de drogas de Teixeira (a Força-tarefa acusa o grupo de Wallace Souza do crime).

compensa – dirigida à razão – vem embalada em imagens de crueldade extrema, cujo choque perceptivo levaria “as classes subalternas mais que compreender, a nível da razão, [...] a *ver* e a *sentir* seu lugar na estrutura social” (NEDER, 1994, p. 21, grifo da autora). Na série, a insistência da câmera em mostrar o corpo já informe – revelada pelo movimento irrefreável do cinegrafista que desbrava a mata, chega à cena e dispara o zoom no cadáver – atesta a ultrapassagem de todos os limites na veiculação da brutalidade. O repórter ainda comenta o “cheiro de churrasco”, ironia típica de uma estética *gore*, de horror paródico. Estamos aqui imersos na banalização de atrocidades que, afinal, atingem bandidos, traficantes e outros sujeitos tidos como indignos de direitos. Se na necropolítica contemporânea essas vidas percebidas como inseridas no mundo do crime não têm valor nenhum, seus corpos destruídos, ao contrário, são multicapitalizáveis como técnica de matar, por assassinos profissionais hiperespecializados, como “crime expressivo”²³ (FRANCO, 2013, p. 21, tradução nossa), isto é, mensagens

das quadrilhas em disputas de negócio e território e como “violência decorativa”²⁴ (VALENCIA, 2010, p. 91, tradução nossa): imagens que apelam à estética da crueldade e ao gosto do público pelo grotesco.

Assim, já no *Canal Livre*, a imagem conjugava sentidos políticos e econômicos que serão reaproveitados, agora em outro registro, na série *Bandidos na TV* (2019). Distante da audiência popular de Wallace Sousa, reforça-se, nessa apropriação, o apelo excitatório da violência que se revela na repetição da filmagem em diversas partes da narrativa, incluindo aí os closes no corpo esfumado. Ainda que a narrativa ressignifique em alguns momentos a imagem como prova forense – com interpretações divergentes entre acusação e defesa – a insistência indica o esforço de rentabilização, que transcende o papel imediato de cada retomada no eixo narrativo linear. Institui-se, então, um segundo nível de sentido, centrado no retorno compulsivo da imagem abjeta do corpo destruído, tornada crescentemente palatável no registro *gore*.

Figura 5 – Filmagem reproduzida pela série mostra corpo carbonizado



Fonte: Frame da série *Bandidos na TV* (2019), exibida pela Netflix.

²³ No original: *Expressive crime*.

²⁴ No original: *Violencia decorativa*.

Diferentes pensadores apontaram o poder de certas imagens traumáticas, ultraviolentas, de romper consensos e clichês, confrontar poderes instituídos, impondo novas narrativas e memórias. Para Foster (2014), em artistas como Andy Warhol e Cindy Sherman, a repetição da violência e o abjeto servem como crítica e antídoto à anestesia da proliferação dos signos, uma estética que denominou realismo traumático. Em outra chave, Didi-Huberman (2012) defende a exibição de algumas fotografias explícitas de vítimas de Auschwitz, tomadas clandestinamente por membros do Sonderkommando, pela aptidão de sempre reacender a memória da brutalidade, evitando até mesmo a estabilização fetichista do Holocausto em produtos de entretenimento.

Bandidos na TV (2019) incorpora o mecanismo da repetição do abjeto em direção oposta: como exploração da mercadoria espetacular. No máximo, o horror estocado na imagem vira um reservatório de fascínio a uma necrovisualidade, atualizando seus efeitos a cada reexposição. A imagem de arquivo violenta recebe, assim, o tratamento de um ativo financeiro. Deve-se repeti-la, explorá-la até o máximo rendimento. É verdade que a narrativa humaniza as vítimas ao contar suas histórias e dar voz a familiares que lamentam suas perdas diretamente para as câmeras. Além disso, há um borrão que evita a visão direta do cadáver. Ainda assim, esse esforço de compensação não elimina os efeitos da compulsão pelas imagens de violência extrema.

Visto retrospectivamente, o ato de filmagem do corpo na mata dá seguimento ao processo de acumulação do capital *gore*, que começa na destruição criadora do assassinato em si, no qual o conhecimento técnico empregado na operação expressa um valor imaterial. Depois de feito mercadoria espetacular – com o agregado temporal da velocidade – o corpo ainda enfumaçado agora integra o circuito da mídia. Assim, a cada veicu-

lação, a cada retomada, independentemente da função na narrativa, maximiza os ganhos. Numa das aparições da imagem, a série agrega a fotografia que estampou a capa de um jornal popular da época, que enquadra a cabeça do cadáver em primeiríssimo plano, sintoma da maxicapitalização a partir do mesmo evento.

O procedimento de apropriação e uso repetitivo de imagens violentas não se resume, é claro, à vítima carbonizada. Um segundo exemplo marcante é a matéria do *Canal Livre* que filma um rapaz baleado e agonizante, durante a madrugada. Mais uma vez, o contexto é a acusação de que Wallace seria o mandante, os produtores teriam ciência da hora e local e, por isso, chegaram logo após os tiros. Aqui a série toma o cuidado de borrar as imagens explícitas do corpo ensanguentado que se contorce no asfalto, talvez as mais incômodas entre todas retomadas em *Bandidos na TV* (2019). No entanto, ao reconstituir o crime conforme a versão da acusação (para quem Moa seria o executor) encena uma imagem quase idêntica, com um ator a arrastar-se, ajustando também este caso ao regime pornográfico de exposição da violência que perpassa a série da Netflix.

Considerações finais

Bandidos na TV (2019) é um entre tantos outros produtos audiovisuais recentes²⁵ a retratar transformações nas dinâmicas da violência e do crime organizado no país. Criada por produtoras estrangeiras atraídas pela excepcionalidade e exotismo do caso, a série acaba por oferecer uma narrativa densa sobre a interpenetração entre órgãos de Estado e empreendedores privados que operam na fronteira entre o legal e o ilegal. As reviravoltas na trama, que jamais soluciona o mistério sobre os negócios de Wallace Souza (estratégia comum em séries de *true crime*), inscrevem na estrutura narrativa as indefinições e obscuridades tipi-

²⁵ A transição do foco das narrativas criminais da figura do traficante chefe do morro para o miliciano aparece de modo didático nos dois filmes *Tropa de Elite* (2007, 2010), dirigidos por José Padilha. No primeiro, o inimigo é o traficante Baiano, líder de uma quadrilha cuja aparência alinha-se ao estereótipo do bandido pobre e periférico. No segundo, um batalhão de policiais, após matarem o chefe do morro, toma conta da comercialização de drogas na comunidade e expande os negócios para venda de gás e TV à cabo pirata, típica configuração da milícia carioca. Chama a atenção no segundo filme, ainda, o personagem Fortunato (André Mattos), apresentador de televisão, deputado estadual e integrante da milícia, perfil similar ao de Wallace Souza.

cas da lógica miliciana. A disjunção nas versões apresentadas pelos entrevistados ao longo da série – Wallace chefe de quadrilha e assassino frio; ou, no extremo oposto, Wallace perseguido por enfrentar o sistema – contrasta com a ambiguidade constitutiva de sujeitos criminais do capitalismo *gore* (VALENCIA, 2010).

Em vários sentidos, Souza aparece como uma figura de transição, que media tempos e espaços. No eixo espacial, transita por diversos mundos, ao mesmo tempo combatente e agente do crime, cuja extensão exata permanece no ar. Embora envolvido pelo manto de excepcionalidade, o caso Wallace, independentemente do alcance dos negócios, soa como uma versão hiperbólica desta mesma lógica, na qual a TV vira mais um braço para explorar as potencialidades do mercado da violência e do capital criado pela destruição de corpos. Nesta lógica miliciana que prolifera no país e é pano de fundo da série, o terror político amarra-se ainda mais à maximização dos ganhos.

No arco temporal, o escândalo – compreendido no período 2009-2010 – é descrito como transição para um novo estágio de violência em Manaus e na região amazônica como um todo, decorrente do conflito entre as facções Família do Norte e PCC, entre outras. No capítulo final, em paralelo ao enterro do deputado, a série narra a rebelião presidiária na qual Moa foi executado, quando, em janeiro de 2017, um conflito entre a FDN e o PCC deixou 56 mortos. Entrevistados qualificam o massacre como o ápice da escalada de violência no Amazonas – a defesa de Wallace argumenta que, enquanto as forças de segurança perseguiam o apresentador de TV, organizações criminais poderosas dominavam a região.

A série relata detalhes brutais da rebelião, repleta de violência expressiva: detentos da FDN mutilaram membros e cabeças dos inimigos, filmaram e fizeram circular os vídeos. Esses registros não são reproduzidos, apenas descritos pelos entrevistados. De mais explícito, vemos alguns planos feitos por celular que mostram cadáveres à distância. O relato imagético do motim prioriza filmagens de câmeras de segurança, que mostram, em percurso linear, a eclosão do conflito, os movimentos dos detentos, incêndios e

chamas. O que se vê nestas imagens imprecisas e recortadas, tomadas de longe e sem som, é uma violência sem rosto, operada por sujeitos cuja face não aparece, tratados como representantes de um novo estágio de selvageria.

Essas imagens brutais, intensificadas pelo efeito sinistro das câmeras de segurança e de celulares (DOYLE, 2007), sem dono e sem autoria, são também capital incorporado à série da Netflix. Trata-se de violência como produto de entretenimento direcionado à audiência global – e, no Brasil, para uma classe média distante da realidade periférica de Manaus – que integra um mesmo “complexo material e virtual que participa da indução de estados mentais e psicossomáticos de excitação, relaxamento e descarga” (PRECIADO, 2018, p. 42). Eis, portanto, mais uma espiral de capitalização: as classes altas e médias globais consomem tanto as drogas ilícitas quanto as atrações midiáticas ultraviolentas que narram os conflitos do tráfico.

Referências

- BANDIDOS na TV. Direção de Daniel Bogado. Londres: Caravan; Northampton: Quicksilver, 2019. Série exibida pela Netflix.
- BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BRAGANÇA, Mauricio. Imagens de ostentação nas narconarrativas: consumo e cultura popular. *Rumores*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 147-163, 2015.
- BRUZZI, Stella. Making a Genre: the Case of the Contemporary True Crime Documentary. *Law and Humanities*, London, v. 10, n. 2, p. 249-280, jul. 2016.
- CORPO de “Moa”, morto em massacre, deve ser liberado nesta quinta, diz IML. *In: G1: Amazonas*. Manaus, 5 jan. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/am-amazonas/noticia/2017/01/corpo-de-moa-morto-em-massacre-deve-ser-liberado-nesta-quinta-diz-impl.html>. Acesso em: 8 set. 2023.
- COSTA, Maria Tereza Paulino da. *O programa Gil Gomes: a justiça em ondas médias*. Campinas: Unicamp, 1992.
- COUTO, Aiala. A geografia da violência na região amazônica. *In: FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022*. São Paulo: FBSP, 2022. p. 52-57. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=15>. Acesso em: 8 set. 2023.
- DATENA volta atrás mais uma vez e anuncia que não será candidato ao Senado. *In: G1: São Paulo*. São Paulo, 30 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/>

[sao-paulo/eleicoes/2022/noticia/2022/06/30/date-na-volta-atras-mais-uma-vez-e-anuncia-que-nao-se-ra-candidato-ao-senado.ghtml](#). Acesso em: 8 set. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DOYLE, Aaron. An alternative current in surveillance and control: broadcasting surveillance footage of crimes. In: HAGGERTY, Kevin; ERICSON, Richard (org.). *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. p. 199-224.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro*. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022*. São Paulo: FBSP, 2022. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=15>. Acesso em: 8 set. 2023.

FRANCO, Fábio L. *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*. São Paulo: Ubu, 2021.

FRANCO, Jean. *Cruel modernity*. Durham: Duke University Press, 2013.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GLENNY, Misha. *McMafia: a journey through the global criminal underworld*. London: Vintage, 2008.

HIRATA, Daniel *et al.* Da militarização à milicialização das cidades: efeitos de uma política nacional. In: Le Monde Diplomatique Brasil. São Paulo, 5 set. 2022. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/da-militarizacao-a-milicializacao-das-cidades-efeitos-de-uma-politica-nacional/>. Acesso em: 8 set. 2023.

IGNACIO, Julia. Lawfare: o que esse termo significa? In: Politize. Florianópolis, 28 jul. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/lawfare>. Acesso em: 22 nov. 2022.

MAKING a Murderer. Criação de Moira Demos e Laura Ricciardi. Syracuse: Synthesis Films, 2015. Série exibida pela Netflix.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimidade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MISSE, Michel. Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria "bandido". *Lua nova*, São Paulo, n. 79, p. 15-38, 2010.

NEDER, Gislene. *Violência e cidadania*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1994.

O MECANISMO. Criação de José Padilha e Elena Soarez. Direção de José Padilha, Felipe Prado e Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2018. Série exibida pela Netflix.

PRECIADO, Paul. *Testojunkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1, 2018.

RINCÓN, Omar. Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como modo de entrada para a modernidade. *Matrizes*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 193-219, 2013.

RUWEL, Sandra Goldman. *Forças-tarefa e investigação criminal: a integração institucional no combate à macrocriminalidade*. 2008. 339 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

THE JINX. Direção de Andrew Jarecki. Nova York: HBO; Hit The Ground Running Films; Los Angeles: Blumhouse Productions, 2015. Série exibida pela HBO.

THE STAIRCASE. Direção de Jean-Xavier de Lestrade. Paris e Durham: Maha Productions, 2004. Série exibida pelo Canal+.

TIGER King. Direção de Eric Goode e Rebecca Chalklin. Nova York: Royal Goode Productions, 2020. Série exibida pela Netflix.

TROPA de elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007. Filme exibido pela Globo Play.

TROPA de elite 2. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções: Globo Filmes, 2010. Filme exibido pela Globo Play.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Tenerife: Melusina, 2010.

ZALUAR, Alba. *O condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan: Ed. UFRJ, 1994.

Felipe da Silva Polydoro

Professor-adjunto da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Comunicação Social e graduado em Jornalismo pela PUCRS. Possui Pós-Doutorado realizado junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

Endereço para correspondência

FELIPE DA SILVA POLYDORO

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação, Instituto Central de Ciências Norte

Asa Norte, Campus Universitário Darcy Ribeiro, 70910-900

Brasília, Distrito Federal, Brasil.

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação do autor antes da publicação.