

De herói a vilão

Wallace Souza e o enquadramento sensacionalista no jornalismo brasileiro

HENRIQUE CAIXETA MOREIRA

*Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Universidade Federal de Minas Gerais
henriquecaixetamoreira@gmail.com
ORCID: /0009-0002-7407-6393*

BRUNA SILVEIRA DE OLIVEIRA

*Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Universidade Federal de Minas Gerais
bsilveira9@gmail.com
ORCID: /0000-0002-0163-6102*



Francisco Wallace Cavalcante de Souza, ou, como conhecido, Wallace Souza, foi deputado estadual do Amazonas por três mandatos consecutivos e apresentador do programa Canal Livre, originalmente exibido pela TV Rio Negro, atual TV Bandeirantes Amazonas. Vítima de uma parada cardíaca, o ex-deputado, que faleceu em julho de 2010, estava internado sob tutela do Estado por suspeita de envolvimento em diversos crimes, incluindo uma série de assassinatos que ocorreram em Manaus (AM) em anos anteriores¹. Wallace era acusado de comandar os crimes que viria a reportar em seguida em seu programa. O falecimento de Wallace se torna mais um capítulo na história do programa, mas não a encerra.

Após sua morte, a investigação acerca do envolvimento entre jornalismo e criminalidade no Canal Livre continuou, culminando na condenação de dois irmãos de Wallace. Carlos e Fausto – que também foram apresentadores do programa Canal Livre e mantiveram a atração televisiva após a morte do irmão – foram acusados de utilizar do programa de cunho jornalístico² para reportar crimes cometidos a mando deles com o intuito de atrapalhar facções de tráfico de drogas rivais. O programa serviria como uma espécie de vitrine para a organização criminosa comandada por eles e como uma arma para a conquista de poder pelos irmãos, que concorreram a diversos cargos pú-

Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artigo :

Henrique Caixeta Moreira, Bruna Silveira de Oliveira, « De herói a vilão: Wallace Souza e o enquadramento sensacionalista no jornalismo brasileiro », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 12, n°1 - 2023, 15 juin - june 15 - 15 de juno.

URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n1.2023.521>



blicos. Wallace foi eleito deputado estadual três vezes (1998, 2002 e 2006) e em uma das eleições se consagrou como o deputado mais votado do Brasil. Sob a chancela do jornalismo, os irmãos tinham contatos privilegiados na polícia militar amazonense, voz ativa e frequente na programação televisiva do estado e a simpatia da população, que via no programa um ímpeto de combate à criminalidade.

É a partir da figura emblemática de Wallace Souza que o presente artigo discute as relações entre a utilização de enquadramentos sensacionalistas pelo jornalismo brasileiro e o caso da série documental da Netflix *Bandidos na TV*, que conta a história do ex-deputado e a do programa Canal Livre. Com o objetivo de responder à pergunta “Como determinados enquadramentos podem corroborar para a construção da imagem de uma personalidade como herói ou bandido?”, tomamos como objeto de análise a série, que se apropria desses enquadramentos para a criação de um roteiro interpretativo. Este trabalho olha para a série no intuito de buscar respostas acerca das representações feitas de Wallace Souza. Apesar de o objeto do artigo ser a série da plataforma de *streaming*, é válido ressaltar que discutimos também sobre o programa Canal Livre e sobre a figura de Wallace Souza, já que ambos estão imbricados à produção documental.

Para a construção da análise, focamos em dois eventos narrativos da série, denominados “O sequestro” e “A investigação dos funcionários”, respectivamente, do primeiro e do segundo episódio. Tais eventos foram selecionados por dar enfoque em Wallace Souza, tentando construí-lo como herói e/ou vilão, e pelos seguintes critérios: a) o fato de serem os primeiros eventos dos dois primeiros episódios; b) ambos os eventos são primordiais para o entendimento de Wallace como uma figura que tem credibilidade perante à opinião pública. Passamos, assim, pelas questões que abordam a imagem construída de Wallace Souza, e pelos embates e significados que corroboram com tal posicionamento. Na tentativa de acessar os significados que são colocados em jogo pela série, o enquadramento é eleito para ser utilizado como um operador metodológico de análise.

A partir da perspectiva de que a série documental pode ser entendida como um tipo de jornalismo (Nichols, 2005), trazemos como um dos resultados do artigo a noção de como *Bandidos na TV*, ao se utilizar também de enquadramentos sensacionalistas – da mesma maneira que o programa Canal Livre – produz um efeito na construção da imagem de Wallace Souza. Isto é, ao reconstruir tramas jornalísticas, a série pretende desenhar a imagem do apresentador e deputado ora como herói, ora como bandido.

O artigo está assim dividido: primeiramente, descrevemos a série *Bandidos na TV* e explicamos sobre

as problematizações que envolvem o programa Canal Livre, bem como a construção da figura de Wallace Souza; na próxima seção, discutimos como o sensacionalismo pode ser entendido como um tipo de enquadramento jornalístico e sua relação contextual com o Brasil; posteriormente, apresentamos o percurso metodológico; e por último, trazemos a análise dos eventos narrativos.

A SÉRIE BANDIDOS NA TV E O PROGRAMA CANAL LIVRE: A CONSTRUÇÃO DE WALLACE SOUZA

Com um discurso punitivista e sensacionalista (Arcoverde, 2019) o programa Canal Livre promoveu uma aparente guerra contra a criminalidade reportando pontos de vendas de drogas, acompanhando “batidas” policiais e denunciando o crime organizado no estado. Era comum para os telespectadores do programa o acompanhamento praticamente em tempo real de crimes e assassinatos, o que levantou suspeitas do ministério público. Por vezes, os repórteres do Canal Livre chegavam à cena dos crimes antes da polícia. O argumento apresentado à época pelos produtores do programa para tal eficiência era que a população ligaria primeiro para o programa para denunciar o crime e apenas depois para a polícia. A validade do argumento era dada pelo caráter ultra popular do programa que batia recordes de audiência na época e pela imagem pública idônea de seu apresentador Wallace Souza, que à época era visto como um combatente do crime na televisão. Além disso, ele tinha acesso facilitado às ações policiais por ser ex-policia militar. Wallace Souza e seus irmãos ficaram conhecidos como “irmãos coragem” pelo aparente combate público ao crime organizado. Toda essa construção midiática ajudou Wallace a alavancar sua carreira política.

É importante ressaltar que o caráter popular de Wallace na política não se configura como um evento isolado. O apresentador pode ser colocado em um grupo de apresentadores de programas brasileiros semelhantes que também tiveram suas imagens públicas alavancadas. Alguns inclusive, como é o caso de Wallace, entraram na vida política ganhando eleições com votações expressivas. É o caso de Luiz Carlos Alborghetti, apresentador do programa *Cadeia* na década de 1990, que foi eleito deputado estadual pelo estado do Paraná e de Mauro Tramonte, eleito em 2018 como o deputado mais votado no estado de Minas Gerais. Tramonte apresenta o programa *Balanço Geral* em Belo Horizonte.

No Brasil, o jornalismo policial se configura como um modelo recorrente na televisão aberta desde a década de 1990 (Lana, 2009). Esses programas visam

como público parcelas mais populares da sociedade e se distanciam dos tradicionais programas jornalísticos dando enfoque nas pessoas e histórias comuns, na preocupação com a retratação da criminalidade nos programas e na exploração das situações íntimas de pessoas reais. Além de uma estética mais popular, outro rompimento característico desses programas diz sobre a performance dos apresentadores. Ao contrário do tom sério dos tradicionais telejornais, os programas policiais contam com apresentadores muito performáticos que gritam e se exaltam em quadro mostrando uma performance diferente de eloquência e oratória. O programa “Cadeia” pode ser utilizado como exemplo dessa performance, seu apresentador, Luiz Carlos Alborghetti, apresentava o programa com uma toalha enrolada no pescoço e com um porrete de madeira na mão que utilizava para golpear a mesa frequentemente. Em 1994, o programa começou a se chamar Cadeia Neles, em referência ao bordão muito utilizado no programa cobrando punição para os crimes relatados. A eloquência e a performance da oratória ganham destaque no trabalho de Negrini e Tondo (2007) sobre José Luiz Datena, apresentador do programa Brasil Urgente. Para os autores, “o apresentador vai além da simples transmissão de notícias, ele enaltece suas idéias com um conjunto de artimanhas espetaculares, fazendo com que a forma de apresentação tenha destaque sobre o que é apresentado.” (Negrini & Tondo, 2007, p. 31). Nessa perspectiva, a dramatização e a espetacularização se configuram para além da instituição jornalística e fazem parte também do aparato pessoal dos apresentadores. Através da performance, altamente dramática, pessoal e sensacionalista, os apresentadores constroem suas imagens pautadas no universo do julgamento moral promovido por esses programas, onde são os promotores da acusação, o juiz e o júri.

O programa Canal Livre foi ao ar pela primeira vez em 1996, e, além de narrar as ações policiais, o programa acompanhava tais movimentações, mostrando com detalhes corpos mortos, mutilados, carbonizados e, por vezes, situações com trocas de tiros e mortes na frente das câmeras. Para Arcoverde:

Os limites daquilo que se podia mostrar ou não no programa eram flexíveis. Não existia pudor em apresentar corpos queimados, traficantes baleados, poças de sangue e execuções frias. Todos esses elementos eram constantes nas coberturas jornalísticas do programa. Os corpos mortos violentamente na tela da televisão eram naturalizados. O mórbido se constituía em um valor notícia. (Arcoverde, 2009, p. 6)

Apesar da grande popularidade desses programas policiais de cunho sensacionalista, demonstrada no sucesso político de seus apresentadores e em sua presença ainda atual nas televisões e na política nacional,

sua atuação não é apoiada por todos os setores da sociedade. Existem instituições que atuam no combate aos programas policiais especialmente por sua postura em matérias envolvendo crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade. Desde 2002, a Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados organiza uma campanha intitulada “Quem financia a baixaria é contra a cidadania”³ que recolhe denúncias a programas televisivos que descumpram artigos da Constituição Federal, do ECA- Estatuto da Criança e do Adolescente e da Lei de Imprensa.

Em 2019, a produtora Netflix lançou oficialmente a série Bandidos na TV, que narra a história de Wallace Souza. Nove anos após o falecimento de seu personagem principal, a série documental vai ao ar e traz ao telespectador um compilado de imagens e depoimentos reais sobre o caso, narrando a história de Wallace e do Canal Livre. Sob a direção de um diretor britânico com origens paraguaias (Daniel Bogado) e uma diretora brasileira criada na Inglaterra (Suemay Oram), Bandidos na TV constrói uma narrativa inédita. A série não leva o telespectador de maneira objetiva à conclusão dos fatos, ela dramatiza o acontecido ora trazendo as provas da acusação, ora trazendo as provas da defesa, fazendo com que a audiência vivencie a experiência da incerteza sobre a culpa de Wallace, emulando a experiência vivida pela população amazonense à época dos acontecimentos.

SENSACIONALISMO COMO UM ENQUADRAMENTO JORNALÍSTICO

A fim de situarmos a abordagem sobre enquadramento midiático e sobre o sensacionalismo que iremos adotar no presente trabalho, é válido considerarmos, brevemente, a contextualização do fazer jornalístico no Brasil. A chamada “modernização autoritária” (Albuquerque, 2010) do jornalismo brasileiro, que se deu em torno de 1950, produziu efeitos diversos no cenário midiático: além de potencializar um nicho empresarial da mídia tradicional, com a bandeira do “jornalismo de qualidade” e de “referência”, também consolidou as iniciativas alternativas e sensacionalistas, que seriam, posteriormente, controladas também pelas grandes empresas (Góes, 2014, 2018). Isto significa dizer que a “modernização” foi forjada para a manutenção das relações de poder, o que foi sustentado pela percepção – de membros da elite – de que a sociedade brasileira seria inferior, atrasada e periférica e que, só a partir de uma solução autoritária, como uma domesticação punitiva, por exemplo, seria possível superar esse atraso (Albuquerque & Góes, 2010, 2018). Tal perspectiva é facilmente compreendida se considerarmos as raízes históricas do Brasil: um país latino-americano, que

sofreu (e ainda sofre) os efeitos da colonização, seja nas esferas culturais, sociais, e até midiáticas.

De acordo com Pérez Arce (2019), a imprensa sensacionalista latino-americana está relacionada aos diversos processos de marginalização das classes populares. Assim, com a percepção de que tais classes se aproximam mais dessas narrativas, as produções sensacionalistas adotam o melodramatismo e o exagero (Pérez Arce, 2019). Como características do jornalismo sensacionalista na América Latina, pode-se citar: a preferência pelo entretenimento em prol da veracidade; as abordagens transgressivas; a procura pela horizontalidade com as audiências; e a narrativa da ação, e não da análise (Pérez Arce, 2019; Mecassi & Lavander, 2002).

É a partir desse cenário brasileiro e latino-americano que o sensacionalismo será detalhado no artigo. Enquanto uma forma específica de enquadramento do jornalismo (Franciscato & Góes, 2012), o sensacionalismo pode ser visto como uma ferramenta de organização da realidade (Gomes, 2011), como já mencionado, destinada às camadas mais populares. Quando falamos em sensacionalismo no Brasil é comum que nossos olhares sejam direcionados aos clássicos telejornais policiais ou dramáticos, como Brasil Urgente (Lana, 2009), Cidade Alerta (Oliveira, 2011) e Balanço geral (Borja, 2011). Os enquadramentos sensacionalistas na descrição de casos de homicídio, como nos telejornais citados, causam o medo de crimes (Peelo et al., 2014; Wong & Harraway, 2019), e acabam por incentivar o público a se identificar e a se envolver emocionalmente com os eventos (Gilchrist, 2010; Wong & Harraway, 2019; Otto, Glogger & Boukes, 2017). De acordo com Wong e Harraway (2019) certos elementos de destaque sensacionalista nas histórias moldam a categorização de notícias para “importantes”.

Diversos teóricos da comunicação se dedicaram a estudar as distinções entre “notícias importantes” e “notícias interessantes” – ou, ainda, *information* e *stories* – (Azevedo & Schaun, 2016; Gans, 1979; Schudson, 1978; Wolf, 2003, entre outros). Para Azevedo e Schaun (2016), as notícias importantes seriam aquelas que visam o interesse público, enquanto as interessantes as que atraem o interesse do público. Os autores afirmam, então, que a imprensa sensacionalista se aproxima desses dois valores-notícias que parecem inconciliáveis: as notícias importantes e as interessantes, na medida em que realizam uma fusão de informação com entretenimento. Para os objetivos do presente artigo, é importante mencionar que consideramos o conteúdo tratado pelo jornalismo sensacionalista como um assunto da esfera pública, visto que são abordadas questões de violência que poderiam ser resolvidas com políticas públicas mais eficazes e por meio de um processo deliberativo mais efetivo, por exemplo. É

fato que a intenção desses veículos não é politizar os eventos e nem possibilitar qualquer sentido histórico ou panorâmico, mas sim gerar reações momentâneas de sentimento na audiência (Góes & Marques, 2014, 2006). No Canal Livre, a título de exemplo, a participação da audiência se torna central para a construção do enquadramento sensacionalista. Apesar de a audiência sensacionalista ser considerada acrítica e despolitizada, isto não significa dizer que os eventos retratados não devem ser discutidos em esfera pública.

Adotar o sensacionalismo como uma forma de enquadramento nos ajuda a entender como ele está relacionado, de maneira enraizada, com o fazer jornalístico (Azevedo & Schaun, 2016; Góes, 2014; Marshall, 2003; Schudson, 1978). De acordo com Otto et al., 2017, o sensacionalismo representa um tipo de cobertura jornalística que tem como consequência provocar reações aos destinatários, como atenção e emoção, a partir do uso de características específicas da produção sensacionalista – que engloba características audiovisuais e linguísticas. Franciscato e Góes (2012) apontam três formas de representação do sensacionalismo: a) enquanto conteúdo; b) enquanto linguagem, e c) enquanto estratégia empresarial-mercadológica diretamente conectada ao campo organizacional do jornalismo – a esta terceira, iremos incluir uma perspectiva semelhante, mas que se alinha melhor aos nossos objetivos, que é: d) o sensacionalismo como influência sobre a opinião pública.

Enquanto conteúdo (a), podemos focar: i) no caráter episódico das notícias, isto é, a capacidade de ser fechada em si mesma, de modo que não se remeta a uma solução contextual ou externa à situação. Nos programas de jornalismo policial ou dramático esse tipo de matéria é comum, principalmente quando se trata de retratação da criminalidade, violência urbana e especialmente sobre sujeitos negros; ii) na atenção ao “interesse humano” (Azevedo & Schaun, 2016; Franciscato & Góes, 2012,). Estes conteúdos são caracterizados por trazerem um rosto humano, por contarem a história de um indivíduo, normalmente uma história de sofrimento ou superação, a partir de um ângulo emocional e de espetacularização; iii) nas reflexões acerca da moralidade - o caráter moral nos jornais policiais ou dramáticos revela a maneira como enquadram a realidade e como são enquadrados por ela. A leitura moral promovida por esses jornais sensacionalistas costumeiramente é de caráter conservador (Amaral, 2005; Franciscato & Góes, 2012; Góes, 2014), em que tais produtos se comportam como verdadeiros educadores do certo e errado. Construindo representações exageradas guiadas por esses princípios, esses jornais buscam reforçar o domínio do vigente; e, por último, podemos abordar: iv) a violência como uma das características do sensacionalismo do ponto de vista do conteúdo (Góes, 2014).

Compreendido como linguagem (b) visual e discursiva, o sensacionalismo se vale de escolhas – como o exagero, o dramatismo, o caráter vexatório, a repetição, os bordões, a linguagem popular – que corroboram com o tom punitivista dos jornais policiais, como é o caso do Canal Livre.

Quando descrevem o sensacionalismo como uma estratégia empresarial-mercadológica (c), Franciscato e Góes (2012) mencionam o fato de a produção sensacionalista ser uma criação das instituições desde antes mesmo da construção das matérias. “Sensacionalismo é apenas o grau mais radical de mercantilização da informação” (Marcondes Filho, 1986, p. 66). Apesar dos 36 anos que nos distanciam da proposição de Marcondes Filho, faz sentido mencionarmos tal reflexo no entendimento do sensacionalismo e de seu caráter organizacional, que leva a empresa à necessidade de conquistar um público específico para a capitalização da notícia.

Em relação à última perspectiva proposta, que diz respeito ao sensacionalismo como influência sobre a opinião pública (d), partimos da compreensão de que as notícias sensacionalistas, ao afetarem os públicos e provocar sentimentos como empatia, por exemplo, atraem naturalmente a atenção dos receptores (Otto et al., 2017; Davis & McLeod, 2003). Entendemos, então, que as disputas de significados acirradas por diferentes enquadramentos produzem efeitos na opinião pública.

As histórias jornalísticas podem ser entendidas como o sistema circulatório da vida pública, na medida em que carregam quadros de questões (D’Angelo, 2012). Isto significa dizer que os enquadramentos descrevem certas políticas e problemas sociais e, dessa forma, moldam as percepções públicas de questões sociais e também a compreensão do público sobre os critérios fundamentais para implementação de medidas políticas (D’Angelo, 2012; Furedi, 2016; Nelson & Willey, 2001; Paulsen, 2003; Wong & Harraway, 2019).

Outra característica importante para entendermos o funcionamento do sensacionalismo e da popularização dos jornais policiais ou dramáticos é a construção do herói. Um fator que chama a atenção no caso do Canal Livre retratado em *Bandidos na TV* é como Wallace Souza ganhou notoriedade e construiu uma imagem pública de herói, sendo eleito como o deputado mais votado do país em uma cidade que figura, nacionalmente, como a sétima mais populosa. A ascensão e a queda de Wallace se deram em materialidade: ele foi preso, perdeu benefícios parlamentares e teve contas bloqueadas. No entanto, elas também se deram em um lugar de abstração: a opinião pública. Wallace utilizava sua credibilidade como instrumento de poder para mobilizar a opinião pública. Era através delas que ele conseguia benefi-

cios junto à polícia, colaboração da população ao programa e votos em suas eleições.

Uma característica central do sensacionalismo que nos ajuda a entender como apresentadores de jornais policiais como Wallace ganham relevância política e passam a serem vistos como heróis é a ideia de moralidade. Desde a definição dos critérios-notícia, a moralidade se configura como um operador das escolhas tomadas pelos produtores desses programas, criando-se, assim, uma espécie de pedagogia moral onde o corpo e as escolhas do outro, especialmente de pessoas vulnerabilizadas, são colocadas em julgamento e confrontadas com uma “verdade moral”, estabelecida com base no que se imagina da opinião pública (Franciscato, 2012).

A atuação do julgamento moral promovido pelo sensacionalismo costumeiramente se refere a aspectos da vida privada de sujeitos ou a atuações pontuais destes, com ênfase em temas criminais ou extraordinários. O entendimento desse caráter moral nos jornais policiais ou dramáticos revela uma característica importante ao entendimento do funcionamento destes na sociedade. A leitura moral promovida por esses jornais costumeiramente é de caráter conservador (Amaral & Franciscato, 2005, 2012), onde esses produtos se comportam como verdadeiros educadores do certo e errado.

Nas escolhas linguísticas, esse caráter pedagógico da moralidade se constrói de maneira mais óbvia. Angrimani (1995) aponta como o tom vexatório e raivoso, incorporado nos discursos pelas escolhas linguísticas, constroem uma das faces do sensacionalismo. Ele ainda propõe que “o jornal, através do conjunto manchetes-foto-reportagem, incorpora a postura de alguém que quer punir, a postura sádica de um superego acessório, socializado.” (Angrimani, 1995, p. 118).

A construção linguística do punitivismo e do discurso de ódio no sensacionalismo se configura em diversas escolhas, desde as palavras utilizadas para tratar dos “transgressores morais” quanto aos signos visuais utilizados na representação destes. No entanto, a oralidade assume, nesse ponto, uma centralidade. Para Sodré (1972), o gosto pelo verbalismo se configura como uma estrutura psicossocial que se construiu na cultura nacional especialmente entre as classes menos privilegiadas, onde o letramento, historicamente, se deu de maneira tardia. Segundo o autor, teria-se construído um fascínio pelo verbalismo que, juntamente com um personalismo exagerado, favorece a ascensão de figuras televisivas carismáticas com discursos exacerbados. Nessa relação entre o julgamento moral, a performance dramática e o punitivismo, os apresentadores de jornais policiais vão se construindo como figuras heroicas na televisão com um discurso conservador e raso contra a criminalidade, ao mesmo tempo em que

constroem imagens daqueles que seriam os vilões, “transgressores morais”, diretamente ligados à criminalidade. Wallace surge como uma figura de estudo interessante por ter estado nos dois lugares, e Bandidos na TV representa todo o processo de sua ascensão e queda.

PERCURSO METODOLÓGICO

Neste trabalho, propomos o enquadramento enquanto um operador metodológico. Para isso, nos atentamos ao que descreve Bateson (2002) ao dividir as interações comunicativas em três níveis. O “nível da comunicação”, o “nível metalinguístico” e o “nível metacomunicativo”. Essa divisão se dá de modo a refletir acerca de todos os sentidos veiculados em uma interação comunicativa. Enquanto os dois primeiros níveis tratam de escolhas como colocações de linguagem e denotação, o nível metacomunicativo diz das relações estabelecidas entre os comunicantes. Isso é, se refere a informações implícitas que comunicam aos envolvidos a natureza de sua interação (Bateson,

2002, pp. 87-88). Guimarães (2016) incorpora esse entendimento ao dizer que “é por meio do nível abstrato da metacomunicação que as pessoas são capazes de identificar aspectos definidores da própria relação entre elas.” (Guimarães, 2016, p. 88). Assim sendo, para acessarmos a relação colocada em jogo na situação comunicativa, entramos no campo da metacomunicação, que nos diz qual enquadramento está em jogo (Guimarães, 2016).

Entendemos que em situações comunicativas mais de um enquadramento pode estar em jogo. Para analisar Bandidos na TV, dividimos os sete episódios da série em eventos narrativos – trechos com início, desenvolvimento e desfecho próprio que fazem parte da narrativa do episódio. Cada um desses eventos foi observado separadamente pela equipe de pesquisa composta por dois pesquisadores e, a partir de três critérios, encaminhamos a análise: a) o enfoque na figura de Wallace; b) a presença de estratégias sensacionalistas; c) a representação de Wallace Souza como uma figura heroica ou vilanesca.

Figura 1

Listagem dos eventos narrativos retirados do corpus.

Evento narrativo	Nome do episódio	Resumo do evento	Representação de Wallace
O sequestro	1 - A acusação	Wallace se oferece para trocar de lugar com um refém	Herói
A defesa do Deputado Wallace	1 - A acusação	Wallace se defende das acusações na câmara	Herói
A investigação dos funcionários	2 - A investigação	Os funcionários de Wallace são investigados	Vilão/Herói
Busca e apreensão	3 - Conspiração	A casa de Wallace é vasculhada pela polícia	Vilão
A defesa do dinheiro	4 - O filho	Wallace apresenta sua doença para um jornalista	Herói
O depoimento	5 - Nas mãos de Deus	Wallace aparece de maca para dar depoimento na câmara	Vilão
A mentira	6 - O julgamento	A juíza do caso aponta mentira de Wallace	Vilão
A morte de Wallace	7 - Comoção e barbárie	Filho de Wallace narra seus últimos momentos	Herói

Fonte: Moreira, 2021 - com adaptações.

O presente artigo se configura como um estudo promovido a partir das investigações desenvolvidas na monografia “As construções da imagem de Wallace Souza apresentadas pela série *Bandidos na TV*”. Na pesquisa inicial, o processo de observação dos eventos narrativos resultou em uma seleção de oito trechos com potencialidade para tensionar os significados que a série *Bandidos na TV* coloca em jogo quando representa a construção da imagem de Wallace. Foram recortados, assim, um evento narrativo por episódio, com exceção do primeiro, do qual foram recortados dois eventos narrativos, já que ele narra acontecimentos que se desdramatizam ao longo de diversos anos, representando, assim, diversas construções da imagem de Wallace.

Em todos os eventos, há representações de Wallace ora como herói, ora como vilão, como podemos ver na Figura 1. Para este artigo, dois desses oito eventos foram escolhidos para serem analisados a partir de alguns critérios: a) o fato de serem os primeiros eventos dos dois primeiros episódios; b) ambos os eventos são primordiais para o entendimento de Wallace como uma figura que tem credibilidade perante à opinião pública.

No evento narrativo 1, “O sequestro”, Wallace é representado como herói e a principal apropriação do sensacionalismo se dá através da utilização de imagens do Canal Livre. No evento narrativo 2, “A investigação dos funcionários”, Wallace é representado de maneira dicotômica, ora como herói, ora como vilão e as principais incorporações do sensacionalismo se dão pela descontextualização do fato e da incorporação de elementos de dramatização sobrepostos a elementos documentais.

A análise dos eventos narrativos procurou entender quais foram os enquadramentos representados na série para construir a imagem de Wallace. A resposta a essa busca se assenta nas intenções de produção do Canal Livre, das mídias apresentadas pela série e da própria série em construir narrativas endereçadas a um público. É importante que o recorte e a análise não promovessem um “descolamento” entre o evento narrativo e a série, por isso, durante a análise foram tomadas medidas de contextualização que ajudaram a construir uma totalidade para a análise e ancorar seu desenvolvimento no contexto da série, olhando para o evento narrativo.

Dessa forma, foi pensado um roteiro analítico na intenção de entender como os enquadramentos interagiam entre si para dotar o mundo de sentido e afirmar sobre Wallace Souza. Este roteiro analítico conta com cinco passos:

1. Breve descrição do episódio em questão;

2. Reconhecimento do momento cronológico do episódio na biografia de Wallace;
3. Descrição do evento narrativo;
4. Considerações acerca da escolha das imagens e texto escolhidos;
5. Análise dos enquadramentos, de modo a responder às seguintes perguntas:
 - . Qual o posicionamento construído em relação a imagem de Wallace?
 - . Como os embates e significados colocados em jogo dizem desse posicionamento?
 - . Como o evento se relaciona com o episódio ou a série?

ANÁLISE DOS EVENTOS NARRATIVOS

Evento narrativo 1 - “O sequestro”

O primeiro episódio da série trata da história da criação do Canal Livre e do contexto no qual Wallace e o programa estavam inseridos quando as primeiras denúncias contra o apresentador foram ao público. O Canal Livre e Wallace são representados neste episódio como instituições simbólicas de combate à criminalidade e auxílio à população pobre e desamparada.

Ao final do episódio, Wallace é acusado de estar relacionado a um criminoso identificado como Moa. Ele se defende publicamente, diz não conhecer Moa e afirma ser vítima de uma perseguição. Contudo, após as falas de Wallace, jornais locais recebem fotos incriminatórias que mostram Wallace e Moa juntos na piscina da casa do apresentador. Essa sequência final exemplifica a presença de um roteiro interpretativo que busca remontar a experiência de incerteza vivida pelo público à época do caso (Moreira, 2021). A escolha editorial do programa busca primeiro construir a imagem de Wallace como um grande herói do povo e, logo após, derrubar essa construção com uma nova representação de Wallace, agora como um bandido. À frente, no segundo episódio, essa representação também é contrariada por uma nova organização narrativa que coloca o apresentador como inocente, construindo, assim, sua imagem entre as noções de herói e bandido.

O evento narrativo analisado no primeiro episódio, nomeado “O sequestro”, apresenta a atuação de Wallace na mediação de um sequestro onde ele consegue a libertação dos reféns (uma mulher e uma criança) em troca de se tornar um deles, colocando, assim, sua vida em risco. O evento começa com um trecho da cobertura do Canal Livre a uma situação de negociação com reféns no dia 9 de novembro de 2005.

A fala do repórter ajuda a construir a situação tensa e violenta representada. São mostradas imagens do sequestrador acuado com a criança no colo e de policiais escondidos em frente a casa. A narração passa a ser feita por Victor Hugo, funcionário do Canal Livre e amigo pessoal de Wallace, em depoimento exclusivo.

Juntamente com o depoimento de Victor Hugo, são exibidas imagens de Wallace no lugar do crime. O caminhar do apresentador parece calmo, em contraste com a trilha e com a situação previamente apresentada que denotam tensão.

Victor Hugo aponta que Wallace estava em sua casa e quando ficou sabendo da exigência do sequestrador, que teria dito que só se entregaria na presença de Wallace. Ao ouvir isso, Wallace logo se encaminhou ao local. Tal afirmação, juntamente com as imagens de Wallace calmamente indo até à casa onde se encontrava o sequestrador, denotam a construção de Wallace como um personagem de coragem inigualável. Para entender como os embates e significados colocados em jogo dizem desse posicionamento, além dos elementos já mencionados, podemos comparar a imagem apresentada pela série de Wallace sem colete à prova de balas na porta da casa, arriscando sua vida em troca da libertação da família que vinha sendo feita refém e a do policial, fardado, de colete à prova de balas e armado, se escondendo atrás de uma parede enquanto uma mulher conversa com o sequestrador, imagem também apresentada pela série.

É importante ressaltar que essas imagens foram veiculadas ao vivo pelo programa Canal Livre na televisão aberta, e Wallace, na época, também era deputado. A natureza espetacular da situação é inegável. A inserção editorial do programa que adiciona trilha sonora e comentários do repórter e do apresentador aumentam ainda mais esses critérios fortalecendo, o caráter dramático da situação.

Lana (2009) aponta como programas como o Canal Livre superam critérios do jornalismo policial e defende o enquadramento desses programas dentro de um novo gênero: o jornalismo dramático. Ela aponta que a alcunha “policial” não dá conta da pluralidade de diálogos existentes nesses programas que se pautam para muito além da atividade policial, mas que tem em seu cerne a busca pelo dramático, pela espetacularização do cotidiano e pela participação popular. Programas sensacionalistas que têm o policiaisco como pauta central e o drama como condutor narrativo são comuns no Brasil há um bom tempo (Gomes, 2011; Lana, 2009; Oliveira, 2011) e vêm cada vez ganhando mais espaço (Dias, 2020). Contudo, esse tipo de sensacionalismo também se apresenta como um problema para outros países da América Latina (Tutivén, Medina & Solís, 2021).

O evento narrativo segue e Wallace se oferece para ser feito refém no lugar da mulher e da criança. O enquadramento construído pela série é de que Wallace é um herói que coloca sua vida em risco para salvar a vida de outras pessoas que nem conhece com a tranquilidade de quem faz isso cotidianamente. Se apropriando de uma das definições apontadas por Simões (2013, p.2), os heróis seriam aqueles que “se empenham para redimir a sociedade, que lutam por e conquistam um bem coletivo” O enquadramento central do evento denota precisamente a construção de Wallace como um herói corajoso, e essa representação, pela potência imagética, funciona como uma validação da construção narrativa de que Wallace e o Canal Livre “se empenham para redimir a sociedade”.

Wallace entra em uma viatura com o sequestrador e outros policiais e segue escoltado por outras viaturas e pelo carro da reportagem em direção ao presídio quando ouve-se um tiro. O repórter se mostra afoito. A narração acontece de um ponto de vista bem pessoal e afetivo. As escolhas de linguagem como o uso do termo “vagabundo”, o acompanhamento das viaturas e a narração em tempo real do acontecido com comentários são características do sensacionalismo. O invólucro dramático promovido pelo sensacionalismo ao jornalismo ajuda na construção de sentidos de compaixão, empatia e idolatria. O silêncio do repórter ganha peso em contraste com a trilha sonora, até que Wallace é filmado saindo da viatura enquanto o repórter comemora sua libertação. O apresentador dá uma rápida entrevista dizendo que estavam indo para o presídio mas mudaram de ideia no meio do caminho. Não há explicação sobre o tiro ou sobre o destino da viatura.

Neste momento, se faz importante destacar alguns elementos caros ao jornalismo policiaisco. A narrativa dramática propõe uma construção coletiva de embate que reforça sentidos de ódio num modelo de nós contra eles, no qual o nós é construído junto as forças policiais através de enquadramentos heroicos e o eles é construído através da desumanização de corpos, normalmente corpos negros e periféricos (Franciscato & Góes, 2012). A tensão provocada pelo tiro nas imagens é quebrada assim que Wallace Souza é mostrado vivo e sem ferimentos. Não existe espaço para empatia com aqueles que são enquadrados como bandidos. Essas características são caras à sociedade brasileira e superam o gênero jornalístico abrangendo também outros textos midiáticos. Podemos entender que a violência é produto ao mesmo tempo em que é constituidora de um imaginário popular televisivo nacional (Angri mani, 1995), na qual a dessensibilização com o outro é necessária para a construção de um enquadramento otimista de representação de vitória na guerra contra o crime.

Evento narrativo 2 - “A investigação dos funcionários”

O segundo episódio narra o início das investigações contra Wallace e a criação de uma força-tarefa da Polícia Civil encarregada pela apuração. Os representantes da Polícia Civil rebatem a defesa de Wallace, que acusa Moa de conspiração, dizendo que o criminoso teria delatado Wallace por medo de ser morto na cadeia, vítima de queima de arquivo. Uma explosão na sede da Polícia Federal onde Moa estava preso faz com que a polícia desconfie dessa tentativa de queima de arquivo e, com isso, Moa é transferido para outro local.

A força-tarefa da Polícia Civil começa a investigar Wallace a partir das matérias do Canal Livre e de seus funcionários pessoais. Ao fim do episódio, duas reviravoltas : descobre-se que a bomba na sede da polícia foi um acidente no laboratório do esquadrão anti-bombas e vai a público o depoimento da esposa de Moa dizendo que ele foi vítima de tortura por parte dos policiais para incriminar Wallace.

A construção narrativa deste episódio é tematizada em desconstruir a imagem heroica de Wallace construída no primeiro episódio. Os enquadramentos heroicos vão sendo deslocados a partir da associação de Wallace com Moa e com outros funcionários que teriam cometido crimes, e da construção da possibilidade de uma eventual queima de arquivo comandada por Wallace. O caso da bomba é bem emblemático para pensarmos nas dinâmicas de enquadramento da série e do jornalismo policialesco. A explosão em si tem pouco impacto na história de Wallace, sua maior relevância foi ter feito a polícia deslocar Moa para outra prisão. Contudo, a explosão é trazida pela narrativa da série de maneira descontextualizada para construir a materialidade da possibilidade da queima de arquivo. O enquadramento de Wallace como um vilão acuado independe da existência, àquele momento, das provas. O jornalismo policialesco age de maneira semelhante construindo enquadramentos narrativos através da ocultação, fragmentação e descontextualização do fato (Franciscato & Góes, 2012).

O evento narrativo retirado do episódio 2 foi batizado como “A investigação dos funcionários”. Ele apresenta a contextualização de alguns funcionários de Wallace como ex-criminosos que, para a força-tarefa, estariam envolvidos com a organização criminosa chefiada por Wallace e, para Victor Hugo, seriam ex-criminosos reabilitados por Wallace. O evento se encerra com a narração da suposta queima de arquivo de Junior Sujo. Mesmo que de maneira indireta, os sentidos mobilizados pelos agentes inter-comunicativos ganham destaque nesse momento da narrativa por romper drasticamente com a imagem heroica de Wallace. O depoimento de Victor Hugo também ganha

destaque pelo contraste, que dá indícios de como a série brinca com as percepções do interlocutor e convida o público a tomar uma posição em relação ao discurso, estratégia também comum ao sensacionalismo.

O evento começa com a declaração do delegado Cavalcanti de que Moa relatou justamente a grande dimensão da organização criminosa e que, a partir daquele ponto, a força-tarefa passou a investigar as pessoas ligadas a essa organização criminosa e os seguranças do deputado Wallace. Destaca-se, nesse trecho, a convicção de Divanilson, delegado-chefe da investigação contra Wallace, acerca da culpa e envolvimento das pessoas em questão. Apesar de sua declaração ser posterior a todos os acontecimentos narrados na série, narrativamente, esse trecho encontra-se no segundo episódio. Nesse momento, o delegado não se refere aos investigados como funcionários de Wallace ou, simplesmente, como investigados. Ele se refere a eles como “pessoas ligadas à organização criminosa”. Esse senso de certeza, vindo dos investigadores, que, até então, para o espectador da série, não tinham interesses próprios na condenação de Wallace, ajuda a desconstruir a imagem de herói que foi consolidada no primeiro episódio.

A fala dos integrantes da força-tarefa nos ajuda a entender a construção de Wallace pelos olhos dos investigadores. É importante apontar que a presença de uma pergunta direcionada ao interlocutor dá indícios de sua proposta de mobilização argumentativa. Ao perguntar “Então como é que pode?”, o investigador convoca a audiência a tomar um posicionamento frente a seu argumento que se baseia na incongruência entre discurso e ação de Wallace. Narrativamente, a série posiciona esse depoimento junto ao começo da desconstrução da imagem heroica de Wallace. A série mobiliza a fala dos investigadores no intuito de convencer a audiência de que havia incongruências no discurso de Wallace em relação à realidade.

A utilização do termo “criminosos”, junto à constatação de uma periculosidade dos sujeitos, ajuda a dar o tom de seriedade necessário para combater a forte imagem de Wallace construída anteriormente. A utilização do termo deixa claro que Wallace não está cercado de pessoas que erraram, mas pessoas que são inerentemente criminosas e perigosas. Essa construção mobiliza sentidos que ajudam a entender qual o enquadramento da representação de Wallace. Nesse trecho, o apresentador não é encarado como suspeito, mas como culpado, um chefe criminoso que está cercado de criminosos perigosos. Assim como o discurso de Wallace em seu programa, o discurso dos policiais é fortemente ligado ao ódio, à desconfiança e ao punitivismo àqueles que cometeram crimes. Nesse momento, a série utiliza de recursos narrativos para enquadrar Wallace como criminoso, da mesma maneira

que o político faz com outros em seu programa. Como citado no item 3, Angrimani (1995) pontua o protagonismo do tom e das escolhas linguísticas acima das informações na construção desses enquadramentos no sensacionalismo. O tom agressivo, jocoso, a apresentação de enquadramentos estigmatizantes de sujeitos em situações de vulnerabilidade e a apresentação de soluções sumárias como encarceramento, espancamento ou execução também se configuram como facetas da violência urbana.

O evento narrativo continua com um depoimento de Victor Hugo no qual o amigo de Wallace defende o apresentador. Victor Hugo diz que era de conhecimento público o passado criminal de alguns funcionários de Wallace e que este não relutava em dizer que contratava essas pessoas como forma de ajudá-los a sustentar suas famílias, já que, por terem passagens pela polícia, eles não conseguiriam emprego facilmente.

Diferentemente do que acontece no primeiro episódio, neste evento narrativo a construção da boa imagem de Wallace é atravessada por um significado em comum com a construção negativa de sua imagem. Victor Hugo assume que os seguranças de Wallace eram pessoas mal vistas na sociedade. Ao contrário dos policiais, Victor Hugo não utiliza termos como “criminosos” ou “perigosos” para descrever os sujeitos. Ele ainda vira o argumento à favor de Wallace ao apontar que ele estaria sendo caridoso, o que fortalece a tentativa de narrativa heroica ao fim, quando aponta que Wallace ainda “se prejudicava por querer ajudar os outros”.

Nas construções de Simões (2013), o entendimento contemporâneo de heroísmo passa pela percepção de que a pessoa em questão se empenha para redimir a sociedade. Essa ideia é central no depoimento de Victor Hugo, o que levanta certos problemas. Ele cria uma situação dicotômica. Para ele, Wallace não tem pequenos erros, ou esses pequenos erros são motivados por um motivo muito nobre. A dicotomia reside na diferença da imagem de Wallace para os policiais e na imagem de Wallace para Victor Hugo. O fato, nesse momento, se mantém inalterado. Wallace, para os dois pontos de vista, empregou funcionários que se envolveram com crimes no passado, no entanto, para a força-tarefa isso é uma evidência de sua ligação com o crime organizado e, para Victor Hugo, isso é uma evidência do enorme coração de Wallace. Essa dicotomia ajuda a construir para o público da série um sentimento de indecisão acerca da culpa de Wallace.

Bandidos na TV propõe, através de seu roteiro interpretativo, a construção desses posicionamentos concretos sobre o caso. Não se trata de colocar a dúvida como um mobilizador da audiência, mas sim um posicionamento em relação à controvérsia. A série

se inspira em enquadramentos sensacionalistas para construir seu roteiro interpretativo, no qual Wallace é construído como herói ou como vilão, nunca em algum lugar entre as duas categorias. Essa construção da dicotomia favorece a tomada de posições passionais frente à narrativa, o que se mostra interessante para a série e reforça a importância de pensarmos os efeitos no público da utilização de enquadramentos sensacionalistas no jornalismo.

Maria Franz Amaral (2005) aponta como o sensacionalismo deturpa preceitos base da construção do jornalismo brasileiro, como o compromisso com o interesse público e o papel fiscalizador da mídia. Quando ela fala sobre denunciamento, fala também sobre a banalização da denúncia. Tudo se torna espetacular e digno de revolta, cria-se um espectador raivoso, propenso a aceitação de discursos de ódio, inflamados e punitivistas. Para o caso do Canal Livre, isso era de extrema importância, já que os apresentadores e o modelo de jornalismo praticado eram apontados como a alternativa política no combate à violência urbana e à criminalidade.

A série apresenta um depoimento do motorista de Wallace, Mario Pequeno, no qual ele aponta que os investigadores da força-tarefa tentaram induzir seu depoimento para que ele construísse uma imagem negativa de Wallace, fato que favorece a imagem de Wallace perante a audiência da série. Esse favorecimento se dá a partir da construção da dicotomia estabelecida entre acusação e defesa de Wallace. A força-tarefa acusa Wallace de diversos fatos e ele nega veementemente todos eles, construindo uma situação instável onde um deles necessariamente está contra a verdade. O depoimento de Pequeno é importante para a análise, já que nos ajuda a entender como o evento se relaciona com a narrativa geral da série, pois, pela primeira vez, é mostrada uma atitude escusa por parte da força-tarefa. Nesse momento, a série vinha construindo uma narrativa que descredibiliza Wallace. Ao trazer esse descrédito também aos investigadores, a série abre ainda mais ao público a proposta de que cabe aos interlocutores tomarem partido perante a controvérsia e construir novas percepções.

Tentar induzir uma testemunha é algo que favorece uma descredibilização da imagem da força-tarefa. Em um embate imagético, que foi travado à época e é emulado aos telespectadores da série, a credibilidade se torna um fator essencial. Com a credibilidade em xeque, as acusações da força-tarefa, por mais reais que sejam, não convencem o público de sua materialidade. Sem credibilidade, Wallace também não sustenta publicamente a narrativa de complô contra ele. É um jogo tenso onde tão importante quanto garantir sua imagem é derrubar a imagem do adversário. Como apontado por Mendonça e Simões (2012), existe uma

importância na relação estabelecida entre os comunicantes para a definição dos enquadramentos. Com imagens consolidadas e credibilidade, a representação de Wallace ou dos policiais passa por uma relação onde o público busca ver as ações destes como justificáveis. As tentativas de minar a credibilidade e manchar as reputações são esforços de deslocamento dos enquadramentos, no caso narrado pela série isto se deu para que houvesse apoio popular nas disputas políticas envolvendo Wallace.

O evento se encerra com uma reconstituição dramática do que a força-tarefa alega ter sido uma queima de arquivo a mando de Wallace. Ao utilizar de tal reconstituição deslocada das imagens documentais e entrevistas levantadas até então, a série incorpora uma proposta narrativa que assume sua postura sensacionalista e dramática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, a TV aparece como uma importante mídia de massa com alcance ao longo do território nacional e continua dominante em termos de gastos com mídia, segundo relatório de notícias do Instituto Reuters⁴. Wallace Souza se insere na cultura televisiva nacional como uma figura icônica, já que o apresentador de jornal que “sai sangue” (Angrimani, 1995) se tornou o deputado estadual mais votado do Brasil e, então, foi acusado de chefiar uma organização criminosa envolvendo seu programa de televisão. Sua história tangencia diversos aspectos da cultura brasileira: a relação entre o jornalismo e a atuação policial; as construções de heroísmo pautando eleições políticas; o sensacionalismo; o discurso de ódio, entre outros elementos. Esses aspectos são aspectos caros à cultura nacional e envolvem uma tentativa de canalização do poder midiático da televisão.

Utilizar os enquadramentos enquanto operadores metodológicos surge como uma proposta interessante para os estudos do jornalismo, pois eles trazem à tona sentidos que surgem em camadas mais internas dos textos. Essa perspectiva nos possibilita olhar para o fenômeno dos jornais policiais e dramáticos na América Latina e no Brasil a partir de um ponto de vista mais amplo, tentando entender qual a relação estabelecida entre esses jornais e seus respectivos públicos.

Importante ressaltar que nosso objeto de estudo é uma série documental veiculada pela Netflix e não o programa Canal Livre. Contudo, as descobertas da pesquisa nos trouxeram *insights* acerca das relações entre série, audiência, jornalismo policial e opinião pública. O jornalismo policial (ou dramático) utiliza de enquadramentos sensacionalistas para mobilizar a opinião pública (Franciscato & Goés, 2012; Marcondes

Filho, 1986) com intuítos diversos, podendo, inclusive ser de cunho político ou mercadológico.

Como resultados do artigo, é possível dizer que a análise dos enquadramentos construídos nos dois eventos narrativos retirados da série levantou alguns pontos. O primeiro deles é a presença de um roteiro interpretativo que busca emular a experiência vivida pela opinião pública à época dos eventos. O roteiro interpretativo age de maneira sugestiva para balizar uma redução de possibilidades de interpretação (Mendonça & Simões, 2012). O segundo ponto é a relação entre a série e o sensacionalismo. A série *Bandidos na TV* se apropria de diversos artifícios sensacionalistas para construir sua narrativa, criando uma ponte de formato e conteúdo com seu objeto retratado, o programa Canal Livre. Por fim, os enquadramentos construídos na série evidenciam uma incorporação de enquadramentos do jornalismo dramático sensacionalista, em que o público é convidado a assumir uma posição perante o caso, a violência simbólica referencia a uma violência real e o dramático configura o quadro central da narrativa, propondo uma disputa de sentidos entre heróis e vilões.

A presente análise pode servir como arcabouço para discussões sobre a relação entre estratégias midiáticas e influências na opinião pública. O sensacionalismo como um fenômeno midiático tem em sua popularidade uma validação de sua atuação. Podemos observar que os enquadramentos sensacionalistas de cunho heroico balizam as interações comunicativas com a audiência, propondo uma disputa de sentidos e convocando o interlocutor a tomar lugar na discussão se envolvendo de maneira passional com o conteúdo. Assim, esses programas constroem uma audiência mais propensa aos discursos de ódio, mais fidelizada aos programas e mais mobilizadas com as pautas políticas levantadas nos discursos sob a bandeira de combate à criminalidade.

Submetido em 15/07/2022

Aceito em 17/04/2023

NOTES

^{1.} Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/07/morre-em-sao-paulo-o-ex-deputado-do-am-wallace-souza-d-iz-advogada.html>. Acesso em: 17 de dezembro de 2020.

^{2.} Aqui, apontamos que o programa Canal Livre se entendia como um produto jornalístico. Tal fato fica claro logo nos primeiros minutos do primeiro episódio da série no depoimento do cinegrafista Josenilton que diz que o programa foi o primeiro na história do jornalismo do Amazonas a cobrir a atuação policial.

^{3.} Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/campanhas/a_pdf/campanha_contra_baixaria_tv.pdf. Acesso em: 15 de julho de 2022.

^{4.} Ver mais em: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2022-06/Digital_News-Report_2022.pdf. Acesso em: 15 de julho de 2022.

REFERÊNCIAS

- Albuquerque, A. (2009). A modernização autoritária do jornalismo brasileiro. *Alceu*, 10(20), 100-115.
- Amaral, M. F. (2005). Sensacionalismo, um conceito errante. *Intexto*, (13), 103-116.
- Angrimani, D. (1994). *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa* (Vol. 47). Summus Editorial.
- Arcoverde, M. R. (2019). Bandidos na TV: a morte pela audiência. In *Anais 42º Congresso de ciências da comunicação, Belém..*
- Azevedo, L., & Schaun, A. (2016). A notícia ea lógica das sensações: uma contribuição para as teorias do jornalismo. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, (132), 225-243.
- Bateson, G. (2002). Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *Sociolingüística interacional*, 2, 257-264.
- Borja, J. (2011). O grito da cidade: Balanço Geral, qualidade e modos de endereçamento. *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo*, 223.
- Cerqueira Lana, L. C. (2009). *Para além do sensacionalismo: uma análise do telejornal Brasil Urgente*. Editora E-papers.
- Davis, H., & McLeod, S. L. (2003). Why humans value sensational news: An evolutionary perspective. *Evolution and Human Behavior*, 24(3), 208-216. [https://doi.org/10.1016/S1090-5138\(03\)00012-6](https://doi.org/10.1016/S1090-5138(03)00012-6)
- D'angelo, P. (2012). Studying framing in political communication with an integrative approach. *American behavioral scientist*, 56(3), 353-364.
- Dias, Mabel. (2020). A estética dos programas policiais chega ao noticiário tradicional. *Le Monde Diplomatique Brasil*. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-estetica-dos-programas-policialescos-chega-ao-noticiario-tradicional/>. Acesso em: 08 de julho de 2022.
- Franciscato, C. E., & Góes, J. C. (2012). Contribuições da teoria do enquadramento para compreender o sensacionalismo no jornalismo. *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 11(22), 291-310.
- Furedi, F. (2016). Moral panic and reading: Early elite anxieties about the media effect. *Cultural Sociology*, 10(4), 523-537.
- Gans, H. J. (1979). *Deciding What's News: A Study of CBS Evening News, NBS Nightly News, Newsweek and Time*. Pantheon Books.
- Gilchrist, K. (2010). "Newsworthy" victims? Exploring differences in Canadian local press coverage of missing/murdered Aboriginal and White women. *Feminist media studies*, 10(4), 373-390.

- Góes, José Cristian. (2014). Jornalismo e sensacionalismo: enquadramento, criminalização da pobreza e implicações éticas no Jornal Cinform. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Sergipe.
- Góes, J. C. (2018). Urgência das historicidades críticas sobre os media para ajudar a desvelar o Jornalismo. *NAUS-Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais*, 1(2), 007-024.
- Gomes, Itania Maria Mota. (2011). Metodologia de Análise de Telejornalismo. In: Gomes, Itania Maria Mota. *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornal*. Salvador: EDUFBA, p.18.
- Guimarães, Bruno Menezes Andrade. (2016). O riso bate à porta. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Macassi, S., & Lavander, S. (2002). *La prensa amarilla en América Latina*. Chasqui, 5.
- Marcondes Filho, Ciro. (1986). *O capital da notícia. Jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Ática.
- Marques, Fábio C. (2006). Uma reflexão sobre a espetacularização da imprensa. In: Coelho, Cláudio Novaes Pinto; Castro, Valdir J. de (orgs). *Comunicação e sociedade do espetáculo*. São Paulo: Paulus.
- Marshall, Leandro. (2003). *O jornalismo na era da publicidade*. São Paulo: Summus.
- Mendonça, R. F. & Simões, P. G. (2012) *Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito*. RBCS. 27(79).
- Moreira, Henrique Caixeta. (2021). A Opinião Pública no Centro de Tudo: Uma Análise da Série Bandidos na TV. *Anais do XV Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas da Abrapcorp*, São Paulo.
- Negrini, M. & Tondo, R. (2007) *O apresentador-espetáculo: o discurso de José Luiz Datena*. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, 4(1), 23-32.
- Nelson, T. E.; Willey, E. A. (2001). Issue frames that strike a balance: A political psychology perspective. In: S. D. Reese, O. H. Gandy Jr., & A. E. Grant (Eds.), *Framing public life* (pp. 245-266). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Papirus editora.
- Oliveira, Dannilo Duarte. (2011). Cidade Alerta: jornalismo policial, vigilância e violência. In: Gomes, Itania Maria Mota. *Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornal*. Salvador: EDUFBA, p. 121.
- Otto, L., Glogger, I., & Boukes, M. (2017). *The softening of journalistic political communication: A comprehensive framework model of sensationalism, soft news, infotainment, and tabloidization*. *Communication Theory*, 27(2), 136-155.
- Paulsen, D. J. (2003). Murder in black and white: The newspaper coverage of homicide in Houston. *Homicide Studies*, 7, 289–317.
- Peelo, M.; Francis, B.; Soothill, K.; Pearson, J., & Ackerly, E.. (2004). Newspaper reporting and the public construction of homicide. *British Journal of Criminology*, 44, 256–275.
- Pérez Arce, J. C. (2019). Sensacionalismo en Latinoamérica: Debates y conflictividades irresueltas en la sociedad de la información latinoamericana. *Journal de Comunicación social*, 8, 133.
- Schudson, M. (1978). *Discovering the news: a Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.
- Simões, Paula Guimarães. (2013). Celebidades na sociedade midiática: em busca de uma abordagem relacional. *Revista ECO-Pós*, 16(1), 104-119.
- Sodré, M. (1972) *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Tutivén, Ingrid Viviana Estrella; Medina, Héctor Manuel Córdova; Solís, Madelen Janina Cabezas. El Femicidio: Morbo, Banalidad Y Sensacionalismo En La Prensa Ecuatoriana. *RISTI: Revista Ibérica De Sistemas E Tecnologías De Información*, 40, 259-68.
- Wolf, M. (2003). *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença.
- Wong, Jennifer S.; Harraway, Victoria. (2020). Media presentation of homicide: examining characteristics of sensationalism and fear of victimization and their relation to newspaper article prominence. *Homicide studies*, 24(4), 333-352.

De herói a vilão: Wallace Souza e o enquadramento sensacionalista no jornalismo brasileiro

Héros ou bandit : Wallace Souza et le cadrage sensationnaliste dans le journalisme brésilien

From hero to villain: Wallace Souza and the sensationalist framing in Brazilian journalism

Pt. O presente artigo discute as relações entre a utilização de enquadramentos sensacionalistas pelo jornalismo brasileiro e o caso da série documental da Netflix *Bandidos na TV*, que conta a história do ex-deputado Wallace Souza e a do programa Canal Livre. Wallace foi deputado estadual do Amazonas por três mandatos consecutivos e apresentador do programa Canal Livre, que bateu recordes de audiência com a cobertura do trabalho policial e com a cobrança ao poder público no combate à criminalidade. Com o objetivo de responder à pergunta “Como determinados enquadramentos podem corroborar para a construção da imagem de uma personalidade como herói ou bandido?”, tomamos como objeto de análise a série da Netflix, que se apropria de enquadramentos sensacionalistas para a criação de um roteiro interpretativo. Este trabalho olha para a série no intuito de buscar respostas acerca das representações feitas de Wallace Souza. Apesar de o objeto do artigo ser a série da plataforma de streaming, é válido ressaltar que discutimos também sobre o programa Canal Livre e sobre a figura de Wallace Souza no contexto do jornalismo brasileiro, já que ambos estão imbricados à produção documental. Para a construção da análise, focamos em dois eventos narrativos da série, respectivamente, do primeiro e do segundo episódio - selecionados pelo fato de serem os primeiros eventos dos dois primeiros episódios e por ambos serem primordiais para o entendimento de Wallace como uma figura que tem credibilidade perante à opinião pública. Na tentativa de acessar os significados que são colocados em jogo pela série, o enquadramento é eleito para ser utilizado como um operador metodológico de análise.

Palavras-chave : enquadramento; sensacionalismo; Canal Livre; Wallace Souza; documentário

Fr. Cet article examine les liens entre le recours à des cadrages médiatiques sensationnalistes dans le journalisme brésilien et le cas de la série documentaire *Homicides en série*, de Netflix, consacrée à l'histoire de l'ancien député Wallace Souza et à son émission Canal Livre. Député de l'État de l'Amazonas durant trois mandats consécutifs, Wallace Souza a aussi été présentateur de l'émission télévisée Canal Livre, qui a enregistré des records d'audience en suivant le travail de la police et en appelant les pouvoirs publics à lutter contre la criminalité. Pour aborder la question « Comment certains cadrages peuvent-ils contribuer à construire l'image d'une personnalité en tant que héros ou bandit ? », nous avons choisi de prendre comme sujet d'étude cette série produite par Netflix, dont le scénario interprétatif est construit en faisant appel à des cadrages sensationnalistes. Notre regard sur la série vise à apporter des réponses concernant les représentations de Wallace Souza. Bien que cet article se concentre sur la série de la plateforme de streaming, nous nous intéressons également au traitement de l'émission Canal Livre et de Wallace Souza par les journalistes brésiliens, puisque ces deux sujets sont étroitement liés à la production du documentaire. Notre analyse est construite autour de deux événements présentés dans la série, respectivement dans le premier et le deuxième épisode – nous les avons retenus car ils ouvrent le récit de ces deux épisodes et sont cruciaux pour comprendre comment Wallace Souza est perçu en tant que personne crédible aux yeux de l'opinion publique. Pour tenter d'accéder aux significations mises en jeu par la série, nous avons choisi d'utiliser le cadrage médiatique comme outil méthodologique d'analyse.

Mots-clés : cadrage ; sensationnalisme ; Canal Livre ; Wallace Souza ; documentaire

En This paper discusses the relationships between the use of sensationalist framing by Brazilian journalism and the case of the Netflix documentary series *Killer Ratings*, which tells the story of former deputy Wallace Souza and his show *Canal Livre*. Wallace was a deputy for the state of Amazonas for three consecutive mandates and hosted the show *Canal Livre*, which broke ratings records with its coverage of police work, pressuring public authorities to fight crime. In order to answer the question "How can certain framings corroborate the construction of the image of a personality as hero or villain?", we take as object of analysis the Netflix series, which employs sensationalist framings for the creation of an interpretative script. This paper looks at the series to seek answers about the representations given of Wallace Souza. Although the object of the article is the series on the streaming platform, we also discuss the program *Canal Livre* and the figure of Wallace Souza in the context of Brazilian journalism, since both are imbricated with documentary production. For the construction of the analysis, we focus on two narrative events of the series, respectively, the first and the second episode – selected for the fact that they are the first events of the first two episodes and for both being primordial for the understanding of Wallace as a credible figure within public opinion. In the attempt to access the meanings that are raised by the series, the framing is chosen as a methodological operator of analysis.

Key words: framing; sensationalism; *Canal Livre*; Wallace Souza; documentary.

