

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Gabriel Bhering Barbosa

**As novas rotas dos livros-reportagem: a adaptação das páginas para
o audiovisual**

Juiz de Fora

2026

Gabriel Bhering Barbosa

**As novas rotas dos livros-reportagem: a adaptação das páginas para
o audiovisual**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Prof. Dr.^a Iluska Maria da Silva Coutinho

Juiz de Fora
2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bhering Barbosa , Gabriel.

As novas rotas dos livros-reportagem : a adaptação das páginas para o audiovisual / Gabriel Bhering Barbosa . -- 2026.
216 p. : il.

Orientador: Iluska Maria da Silva Coutinho

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2026.

1. comunicação . 2. análise da materialidade audiovisual . 3. série. 4. violência policial . 5. documental e fabulativo. I. Maria da Silva Coutinho, Iluska , orient. II. Título.

Gabriel Bhering Barbosa

AS NOVAS ROTAS DOS LIVROS-REPORTAGEM: A ADAPTAÇÃO DAS PÁGINAS PARA O AUDIOVISUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -
Graduação em Comunicação da Universidade Federal
de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Comunicação. Área de
concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 06 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Iluska Maria da Silva Coutinho - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a. Cláudia de Albuquerque Thomé
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a. Maria Cristina Palma Mungioli
Universidade de São Paulo

Juiz de Fora, 09/12/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Iluska Maria da Silva Coutinho, Professor(a)**, em 06/03/2026, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia de Albuquerque Thome, Professor(a)**, em 06/03/2026, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cristina Palma Mungioli, Usuário Externo**, em 06/03/2026, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2787369** e o código CRC **3A196582**.

Às vítimas de violência policial narradas no livro-reportagem *Rota 66*, que merecem continuar tendo suas histórias contadas com ética na travessia das páginas para o audiovisual.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Arlindo Barbosa, e à minha mãe, Vilma Costa Bhering Barbosa, por incentivarem a minha jornada acadêmica pelo mestrado em busca de um futuro com qualidade de vida, no qual o tempo possa ser apreciado e vivenciado em plenitude. É um privilégio encarar esse desafio sabendo que, se preciso, posso correr para um abraço e muitos beijos ao me sentir inseguro. Esta dissertação é, sobretudo, para os dois. Expresso aqui a minha gratidão, que percorre as estradas de Ponte Nova a Juiz de Fora e segue para a lua em um trajeto de ida e volta, assim como o meu eterno amor por ambos.

À Iluska Coutinho, minha orientadora desde a Iniciação Científica (IC), por enxergar luz nesse projeto quando ele ainda era somente uma ideia no final da graduação de Jornalismo e me orientar no TCC. Graças ao seu olhar cuidadoso, pude percorrer com segurança essa rota pela travessia dos livros-reportagem em profundidade no mestrado. Obrigado por dar uma chance à minha curiosidade em percorrer rotas desafiadoras. Agradeço, para além da orientação, ao gesto singular de afeto que sempre buscou desempenhar entre um ensinamento e outro. Gratidão.

Ao Núcleo de Jornalismo Audiovisual (NJA), por ser um grupo de pesquisa onde posso refletir criticamente sobre questões envolvendo adaptação de fatos para o audiovisual, entre outras temáticas de interesse. Além disso, por ser um espaço de encontros, trocas, afetos e experimentações.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), por permitirem que eu realizasse essa pesquisa como bolsista na modalidade de dedicação exclusiva. Gratidão.

À Cláudia Thomé, coordenadora do Projeto Memória, por apostar nos meus perfis em profundidade dos docentes do programa e se empolgar na leitura de cada linha. A partir das reportagens escritas, pude reavivar o meu lado jornalístico adormecido, ao mesmo tempo em que me formava como pesquisador no mestrado. Agradeço também a você por compor minha banca de defesa desde a graduação e pela sugestão primordial de buscar pelo conceito de efeitos de real.

Aos demais docentes do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM - FCOM/UFJF). Em especial, à Kérley Winkes, por me situar criticamente na complexidade da sociedade plataformizada; ao Paulo Roberto, por apresentar com tanta generosidade autores clássicos em uma conversa atrativa; ao João Malerba, pelas aulas sobre Bakhtin e

Gramsci, que contribuíram singularmente para esta dissertação. Ao Eli, por discorrer com maestria sobre autores mais do que necessários, como Foucault e Arendt; À Daiana Sigiliano, pela aula sobre transmidiação, a qual agregou para a costura metodológica desta pesquisa.

À professora Cristina Mungiolli, do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM - ECA/USP), por aceitar participar da minha banca de qualificação e realizar contribuições riquíssimas para o desenvolvimento da pesquisa. A sugestão de enveredar pelo conceito de cronotopo, por exemplo, foi um conselho muito perspicaz que impactou significativamente os rumos dessa rota percorrida. Agradeço também pelo interesse em compor a banca final.

Ao professor Felipe Muanis, do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL - IAD/UFJF), pelo acolhimento na disciplina isolada. Difícil pensar nos rumos desta dissertação sem as suas aulas sobre testemunho, fabulação, documental e outros conceitos que foram primordiais para a compreensão da rota percorrida pelo livro-reportagem em direção ao audiovisual. O cuidado que você tem para preparar cada encontro, que mescla comunicação, artes, cinema, jornalismo e histórias em quadrinhos, é inspirador. Obrigado pela oportunidade.

Aos entrevistados: Caco Barcellos (autor), Gustavo Mello (produtor), Philippe Barcinski (diretor), Maria Camargo (roteirista), Teodoro Poppovic (roteirista), Fernanda Prestes (pesquisadora), Naruna Costa (atriz) e Rômulo Braga (ator), por aceitarem participar da pesquisa com tanta generosidade e partilharem os bastidores dessa travessia.

Ao Luiz Felipe Saleh, egresso da FACOM - UFJF e cinegrafista na Globo SP, por parar o Caco assim que ele chegou à redação do Profissão Repórter e ter viabilizado que eu o entrevistasse para pesquisa de mestrado.

Ao grupo batizado — sem criatividade alguma — como “grupo”, no qual estão os meus colegas de mestrado: Ana Lidia Rezende, Arthur Almeida, Gustavo Furtuoso, Tatiane Análio, Lázaro Scher e Lorena Fontainha. Em especial ao Lázaro, minha dupla da graduação, que seguiu sendo essa pessoa no mestrado. Obrigado pela parceria de sempre, meu amigo.

Ao João, pela amizade e compartilhamento de saberes durante o mestrado. Obrigado pela escuta e pelo incentivo nessas rotas percorridas.

À Ramyres Castro, pelas leituras partilhadas no nosso clube Carolina Maria de Jesus. Impossível lembrar do mestrado daqui a uns anos e não recordar a semelhança do quarto onde morava em Juiz de Fora com o do Rodion, protagonista do romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. A literatura, certamente, foi um respiro fundamental entre uma travessia e outra.

Obrigado por topar desbravar os clássicos comigo.

Por fim, ao mais importante de todos: o Espírito Santo, que me guiou na escrita de cada página e me invade, agora, nesse fim de tarde iluminado reservado para que eu entre em comunhão com aqueles que, direta ou indiretamente, me ajudaram a contar mais esse capítulo da minha história. Gratidão.

(...) o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia (Rosa, 2019, p. 58).

RESUMO

Este estudo busca investigar o fenômeno de adaptação de livros-reportagem para o audiovisual. A fim de viabilizar a pesquisa, houve uma tentativa de sistematizar as correntes teóricas: a) tradução intersemiótica e b) teoria da adaptação; além de abordar as possibilidades das adaptações em um cenário de convergência com estratégias de c) transmidiação. A partir dessas teorias, o estudo propõe uma triangulação metodológica com a análise da materialidade audiovisual (AMA). Tendo em vista que o problema principal da pesquisa é investigar se a travessia do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, para as telas manteve o compromisso ético com as vítimas, o objeto empírico principal adotado foi a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, lançada no Globoplay em 2022. O processo de análise consistiu em articular os episódios da série com trechos do livro e entrevistas semiabertas — previamente aprovadas pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP - UFJF) — realizadas com oito envolvidos no processo adaptativo, incluindo o autor do livro e os roteiristas. Como principais resultados, observou-se que a nova rota percorrida pelo livro-reportagem implicou a ampliação do aspecto fabulativo presente nos testemunhos, sem abandonar a perspectiva documental responsável por preservar as histórias das vítimas. Em síntese, a dissertação obteve um gráfico capaz de ilustrar a rota percorrida pelo livro-reportagem, o qual pode ser replicado em outros estudos sobre a temática, de modo a avaliar como os aspectos anteriores se comportam nessa travessia a fim de garantir a reflexão acerca dos compromissos éticos imprescindíveis.

Palavras-chave: comunicação; análise da materialidade audiovisual; série; violência policial; documental e fabulativo.

ABSTRACT

This study seeks to investigate the phenomenon of adapting book-reports into audiovisual formats. In order to make the research feasible, there was an attempt to systematize the theoretical frameworks: a) intersemiotic translation and b) adaptation theory; in addition to addressing the possibilities of adaptations in a scenario of convergence with strategies of c) transmediation. Based on these theories, the study proposes a methodological triangulation with the analysis of audiovisual materiality (AMA). Considering that the main problem of the research is to investigate whether the transition of the book-report *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, by Caco Barcellos, to the screen maintained an ethical commitment to the victims, the main empirical object adopted was the audiovisual series *Rota 66: A Polícia que Mata*, released on Globoplay in 2022. The analysis process consisted of articulating the episodes of the series with excerpts from the book and semi-structured interviews — previously approved by the Research Ethics Committee (CEP - UFJF) — conducted with eight individuals involved in the adaptation process, including the author of the book and the screenwriters. As main results, it was observed that the new route taken by the book-report implied an expansion of the fabulative aspect present in the testimonies, without abandoning the documentary perspective responsible for preserving the victims' stories. In summary, the dissertation produced a graph capable of illustrating the route taken by the book-report, which can be replicated in other studies on the subject in order to assess how the previous aspects behave in this transition, aiming to ensure reflection on the indispensable ethical commitments.

Keywords: communication; analysis of audiovisual materiality; series; police violence; documentary and fabulative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Print de imagem em vídeo de Caco Barcellos autografando o livro-reportagem Rota 66: A História da Polícia que Mata no lançamento em uma livraria de São Paulo.....	19
Figura 2 - A capa da edição atual do livro-reportagem ao lado da série audiovisual original Globoplay inspirada nas páginas.....	22
Figura 3 - Reloginho escutando o programa Hora do Lobo com o pai.....	59
Esquema 1 - Adaptação Intercultural.....	63
Figura 4 - Caco Barcellos entrevistando Jaqueline após mais de três décadas do assassinato do seu pai, que deu vida a “Pixote” nas telonas.....	68
Esquema 2 - Paradigma de um roteiro.....	87
Figura 5 - Capa da série audiovisual Rota 66: A Polícia que Mata.....	111
Figura 6 - Primeiro post de divulgação da série no perfil do Instagram do Globoplay (@globoplay).....	113
Figura 7 - Comentários dos leitores no post de divulgação do trailer no Instagram.....	115
Figura 8 - Crítica de um telespectador após assistir ao trailer no perfil do Globoplay no YouTube.....	116
Figura 9 - O Caco da ficção e o Caco da realidade.....	117
Figura 10 - Caco Barcellos tomando café da manhã no programa Mais Você e compartilhando com Ana Maria Braga curiosidades sobre o livro-reportagem e a série Rota 66.....	119
Figura 11 - Caco Barcellos conversando com a costureira Elza Colferai, viúva de Daniel Bispo brutalmente assassinado pela Polícia Militar.....	124
Figura 12 - Caco Barcellos (Humberto Carrão) lendo a manchete sobre os três jovens mortos pela Rota no Capão Redondo.....	140
Figura 13 - Advogado de defesa das famílias solicitando objeção após as vítimas serem acusadas de portarem armas de fogo.....	144
Figura 14 - Divino com os braços erguidos em rendição sendo assassinado pela Polícia Militar.....	150
Figura 15 - Cerimônia de premiação dos policiais da Rota.....	156
Esquema 3 - Tempo narrativo da série audiovisual Rota 66: A Polícia que Mata.....	158
Figura 16 - Anabela e o filho Tic-tac tentando apurar o desaparecimento de Divino.....	162

Figura 17 - Anabela e o filho Tic-tac anos depois, ainda vivenciando o luto.....	162
Figura 18 - Caco desempenhando os papéis de pai, namorado, filho e amigo, respectivamente.....	166
Gráfico 1 - Vítimas assassinadas na série audiovisual Rota 66: A Polícia que Mata.....	172
Figura 19 - Anabela mediando o diálogo entre as mães que perderam seus filhos vítimas da Polícia Militar.....	176
Figura 20 - Ex-sargento e advogado Homero argumentando a favor do repórter Caco Barcellos e das vítimas da violência policial.....	181
Figura 21 - Declaração apresentada na vinheta da série audiovisual Rota 66: A Polícia que Mata.....	185
Figura 22 - Imagens de arquivo adicionadas na montagem da série Rota 66.....	187
Figura 23 - VT do Carandiru reconstituído na adaptação Rota 66: A Polícia que Mata (Globoplay, 2022).....	189
Gráfico 2 - O aspecto documental e o fabulativo: da notícia à adaptação do livro-reportagem.....	192

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Mapeamento das adaptações de livros-reportagem.....	39
Tabela 2 - Mapeamento das pesquisas em congressos e repositório da Capes.....	48
Tabela 3 - Hipertextualidades possíveis.....	56
Tabela 4 - Ficha da AMA entrelaçada à série, ao livro e às entrevistas realizadas.....	133
Tabela 5 - Vítimas assassinadas pela Polícia Militar na série audiovisual Rota 66: A Polícia que Mata.....	171

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
2 PRIMEIRA PARADA: CONHECENDO O VEÍCULO LIVRO-REPORTAGEM, SUAS ADAPTAÇÕES E PRESENÇA EM PESQUISAS CIENTÍFICAS.....	27
2.1 AS RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA ATÉ O NEW JOURNALISM, CONSAGRADOR DO JORNALISMO LITERÁRIO E DO LIVRO-REPORTAGEM.....	27
2.2 O JORNALISMO LITERÁRIO EM EXPANSÃO PARA OUTROS MEIOS E O CASO DAS ADAPTAÇÕES DE LIVROS-REPORTAGEM.....	35
2.3 ESTADO DA ARTE DAS PESQUISAS SOBRE LIVROS-REPORTAGEM ADAPTADOS PARA O AUDIOVISUAL.....	47
3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, TEORIA DA ADAPTAÇÃO E TRANSMIDIAÇÃO: PISTAS QUE SE ENTRECruzAM E AFASTAM.....	52
3.1 SE HÁ MUDANÇA NO SIGNO, HÁ “TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA”.....	53
3.2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO: A DISPENSA DA NOÇÃO DE FIDELIDADE E A MANUTENÇÃO DO COMPROMISSO ÉTICO.....	55
3.3 PELAS LENTES DA COMUNICAÇÃO: TRANSMIDIAÇÃO E NARRATIVAS EM DESLIZAMENTOS.....	65
3.4 A ANÁLISE DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL (AMA) COMO UM MÉTODO POSSÍVEL PARA INVESTIGAR A ADAPTAÇÃO DO LIVRO-REPORTAGEM PARA O AUDIOVISUAL.....	70
4 O TESTEMUNHO ENTRE O DOCUMENTAL E A FABULAÇÃO, UM DESVIO DE ROTA ANTES DA CHEGADA À ANÁLISE.....	72
4.1 REALIDADE, SIGNOS E (RE)NEGOCIAÇÃO SIMBÓLICA PARA UMA GUINADA CONTRA-HEGEMÔNICA.....	74
4.2 CRONOTOPO E AS RELAÇÕES BIOGRÁFICAS E AUTOBIOGRÁFICAS NA CONFECCÃO DO ROTEIRO INSPIRADO NO LIVRO-REPORTAGEM.....	85
4.3 TESTEMUNHO EM TRÂNSITO: DO DOCUMENTAL À FICÇÃO PELA VIA DA FABULAÇÃO.....	96
5 A TRAVESSIA DA “MISTERIOSA” PONTE QUE TRANSFORMA A PALAVRA	

EM AUDIOVISUAL: A ANÁLISE DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL COMO UM MÉTODO POSSÍVEL.....	105
5.1 IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO AUDIOVISUAL (E SUAS PROPOSTAS).....	109
5.1.1 Conteúdos de transmediação — estratégia de propagação — da série audiovisual Rota 66.....	113
5.1.2 Conteúdos de transmediação — estratégia de expansão — do livro-reportagem Rota 66.....	122
5.2 EMOLDURAÇÃO E ELABORAÇÃO DA FICHA DE ANÁLISE.....	126
5.3 PRÉ-TESTE DO INSTRUMENTO.....	130
5.4 PESQUISA DOCUMENTAL/DEFINIÇÃO E OBTENÇÃO DA AMOSTRA A SER INVESTIGADA.....	132
6 ÚLTIMA PARADA: ENTREVISTA DO OBJETO EMPÍRICO E REFLEXÕES SOBRE OS CUIDADOS ÉTICOS NECESSÁRIOS NESSA TRAVESSIA.....	136
6.1 EIXO 1 - REALIDADE, SIGNOS E (RE)NEGOCIAÇÃO SIMBÓLICA PARA UMA GUINADA CONTRA HEGEMÔNICA.....	136
6.1.1 Eixo 1 - Primeira pergunta.....	136
6.1.2 Eixo 1 - Segunda pergunta.....	143
6.1.3 Eixo 1 - Terceira pergunta.....	148
6.2 EIXO 2 - CRONOTOPO E AS RELAÇÕES BIOGRÁFICAS E AUTOBIOGRÁFICAS NA CONFEÇÃO DO ROTEIRO INSPIRADO NO LIVRO-REPORTAGEM.....	157
6.2.1 Eixo 2 - Primeira pergunta.....	157
6.2.2 Eixo 2 - Segunda pergunta.....	163
6.2.3 Eixo 2 - Terceira pergunta.....	170
6.3 EIXO 3 - TESTEMUNHO EM TRÂNSITO: DO DOCUMENTAL À FICÇÃO PELA VIA DA FABULAÇÃO.....	177
6.3.1 Eixo 3 - Primeira pergunta.....	177
6.3.2 Eixo 3 - Segunda pergunta.....	182
6.3.3 Eixo 3 - Terceira pergunta.....	186
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS.....	203

APÊNDICE A — Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos (CEP-UFJF) sobre o projeto de pesquisa.....	211
APÊNDICE B — Entrevistas transcritas.....	216

1 INTRODUÇÃO

Justamente na última semana de outubro de 2025, na etapa de concretização da análise da empiria da série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, inspirada no livro-reportagem de Caco Barcellos, uma ação descrita como uma megaoperação nas comunidades do Alemão e da Penha, no Rio de Janeiro, ganhou as manchetes do país após resultar na morte de 117 suspeitos e quatro policiais. Enquanto entrecruzava cenas dos episódios, capítulos do livro e entrevistas realizadas com os envolvidos na adaptação, notícias sobre o ocorrido invadiram esta dissertação indiretamente. Em contraste ao depoimento do governador Cláudio Castro, do Partido Liberal, que avaliou a operação como um sucesso, a Organização das Nações Unidas (ONU) afirmou estar horrorizada. Embora não coadune com o tráfico, mantenho meu alinhamento à democracia e aos direitos humanos e questiono se invadir as comunidades é o melhor caminho para solucionar esse problema estrutural de décadas. Apesar da desesperança ganhar contorno em todos os meus poros, respiro fundo e encontro fôlego no sangue que invade a minha *timeline* para analisar a travessia do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* para a série audiovisual. A fim de investigar se essa nova rota que a reportagem percorre via tradução intersemiótica provoca um apagamento das histórias das vítimas de violência policial tratadas em profundidade pelo repórter Caco Barcellos. Afinal, destinar tempo para isso é importante, pois o modo como esse fato é adaptado para o presente pode influenciar a representação de episódios dessa natureza em abordagens superficiais nas quais a chacina é tratada como operação, apenas repetindo de forma acrítica a denominação atribuída pela polícia.

Antes de começarmos esta viagem pelas novas rotas do livro-reportagem, como já se pode notar, permito que marcas de primeira pessoa invadam a dissertação a fim de garantir que o problema de pesquisa formulado seja apresentado articuladamente à minha afetação pessoal com a temática investigada. Durante esta rota a ser percorrida, novas referências podem também ganhar espaço em sua estante, assim como suas experiências de leitura podem afetar a dissertação. Apesar deste texto permanecer o mesmo após o seu término, cada ato de leitura é único, visto que cada leitor é proprietário de um repertório particular que, ao chocar com essa investigação, a reflete de um modo singular e a mobiliza para futuros desdobramentos também com lentes únicas.

Longe de querer fazer desta etapa um grande embrolho literário, convido você, caro leitor, a retornar brevemente ao final de 2022, quando eu estava no penúltimo período da

graduação e comecei a estruturar a minha monografia sobre jornalismo literário se expandindo para as telas. Assim como esta dissertação realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), o trabalho de conclusão do curso de Jornalismo também foi orientado pela professora Iluska Coutinho. O momento por vir é aquele no qual você está organizando a mala e, por acaso, se depara com aquela lembrança que te faz sentar na cama, parar o processo e refletir por alguns minutos antes de tomar o fôlego necessário e colocar, como dizem, o “pé na estrada”.

“O quê?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?”, “Por quê?”. São respostas para essas perguntas que fico tentando localizar ao checar mais uma notícia que acabei de escrever para o meu estágio obrigatório da graduação em Jornalismo realizado no jornal Tribuna de Minas em Juiz de Fora. Enquanto tento melhorar sem sucesso o “como?”, recebo outro *release* da delegacia para transformar em notícia. Não preciso entrevistar ninguém, somente reescrever em formato de notícia e divulgar a informação recebida em um tom objetivo inalcançável. Diferente das reportagens especiais que escrevia para o jornal ou os laboratórios — mergulhões — da faculdade, nas quais podia aprofundar o “por quê?”.

Reconheço a importância da notícia rápida para o cidadão tirar uma dúvida pontual, mas, enquanto escrevo, não consigo identificar a comunicação, vista como a afetação do comum nas palavras de Muniz Sodré (2020). Para esse fenômeno ocorrer, é preciso tempo de escuta qualificada e um texto que ultrapasse os padrões algorítmicos que demandam por *Search Engine Optimization* (SEO) e tenha marcas literárias. É, justamente, durante a reescrita de mais um *release* nos moldes do *lead* para o estágio que penso nessa dificuldade para a comunicação se efetivar na mídia tradicional e lembro dos livros-reportagem que li na pandemia de Covid-19, cuja experiência de leitura me levava sempre a potentes reflexões. Decido, entre uma notícia e outra, que o meu trabalho de conclusão (TCC) será uma monografia sobre jornalismo literário. Logo, também será sobre comunicação.

A aproximação do jornalismo literário e a comunicação será estabelecida com mais profundidade no próximo capítulo. No entanto, ainda nesta introdução, é possível antecipar que o jornalismo literário, ao aprofundar em temas pouco explorados ou trabalhados timidamente na grande mídia, consegue ultrapassar o aspecto informacional e atingir a comunicação pensada e defendida por M. Sodré (2020). O livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, escrito pelo repórter Caco Barcellos, é um exemplo do aspecto comunicacional se efetivando para além da informação ao aprofundar no “por quê?” e trabalhar com técnicas literárias de narração.

Em 1975, um caso de violência policial ganhou as manchetes do país. Na madrugada do dia 23 de abril daquele ano, três jovens da elite paulistana, Francisco Nogueira Noronha, 17 anos, José Augusto Diniz Junqueira, 19 anos, e Carlos Ignácio Rodrigues Medeiros, 22 anos, foram assassinados pela equipe 66 da Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rota 66). Enquanto os militares faziam uma ronda na rua João Clemente, no bairro Jardins, em SP, eles avistaram os três garotos roubando o toca-fitas de um veículo da marca Puma.

Assim que os jovens notaram a presença dos policiais, entraram no fusca azul a fim de escapar da retaliação da polícia. Imediatamente após a fuga, a Rota 66 começou uma perseguição que teve fim na rua Argentina, onde o fusca foi alvejado até bater em um poste. José Augusto, que estava no banco de trás, foi baleado e assassinado ainda no carro. Já os rapazes que estavam na frente chegaram a descer do veículo, mas foram fuzilados em vez de receberem a ordem de prisão em flagrante. Os militares violaram o local do crime e levaram as vítimas para o Hospital das Clínicas, alegando que os jovens haviam disparado contra eles.

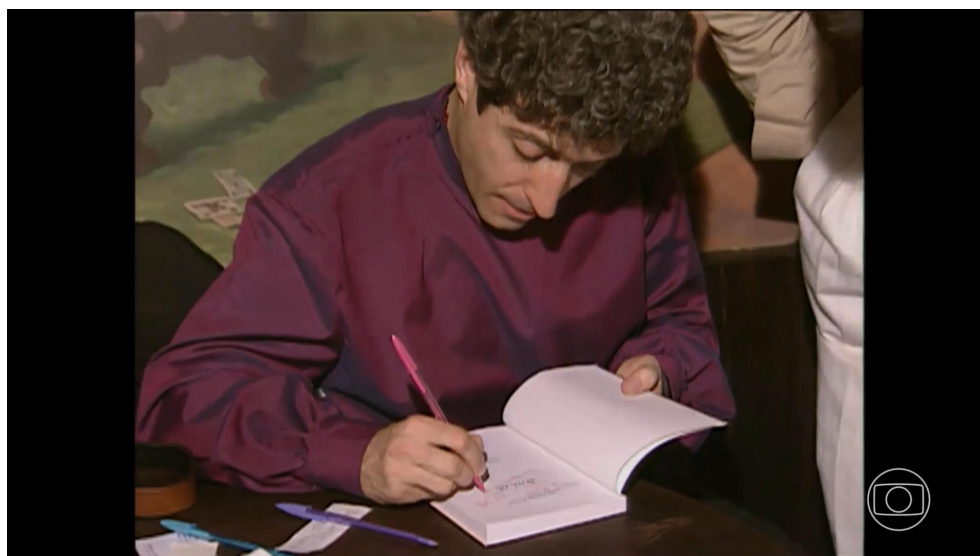
Esse modus operandi era praticado com frequência pelos militares, mas eles nunca tinham seu poder questionado. No entanto, nesse caso, o desdobramento foi diferente, pois os jovens assassinados eram de famílias que tinham condições de indagar tal operação e denunciar o crime. Além das manchetes dos jornais, o caso foi parar na justiça de São Paulo.

Embora tenham sido concluídas várias incoerências com o boletim informado pelos militares da operação, tais como: os jovens não portavam arma de fogo como descrito e não dispararam nos policiais; pelo contrário, Francisco, por exemplo, tinha uma perfuração nas axilas, o que indica que ele estava de braços levantados, pronto para ser preso em flagrante, quando foi assassinado. Ademais, os revólveres supostamente apreendidos pela polícia, dois calibre 22 e um 32, não eram dos rapazes, como constatado com uma das armas identificadas no poder dos militares anterior ao fato, conforme a investigação realizada pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops). Ou seja, eles implantaram uma arma para justificar o crime cometido.

Para embasar ainda mais essa prova, uma testemunha moradora da rua alega ter escutado os jovens implorando para não serem assassinados, argumento que se opõe à troca de tiros descrita pelos matadores. Apesar de todas essas provas confirmadas, os militares José, o cabo Roberto, e os soldados Antonio, Claudio e Francisco foram absolvidos do crime que cometeram, conforme decisão tomada pela Justiça Militar em 24 de junho de 1981. Importante mencionar que, inicialmente, os promotores acreditavam na criminalização dos militares, mas o Supremo Tribunal Federal (STF) anulou o processo e o transferiu para a Justiça Militar.

O repórter Caco Barcellos, ao acompanhar o desdobramento desse crime que parou o país, logo pensou nos jovens periféricos de São Paulo assassinados do mesmo jeito, mas que não têm as suas histórias contadas na grande mídia, por serem dados desde o princípio como bandidos. Diante dessa curiosidade de Barcellos em compreender o motivo de os matadores agirem dessa forma e como esse mesmo caso se manifesta em outros recortes sociais, ele resolveu empreender, por conta própria, uma investigação jornalística que durou sete anos. Como conclusão, das “4179 vítimas identificadas, obtivemos informações sobre a cor da pele de 3944: 1932 eram brancas e 2012 negras e pardas” (Barcellos, 2022, p. 330), revelando um recorte racista nesse modus operandi. A apuração iniciada em meados dos anos 80 teve término com o lançamento da grande reportagem, materializada no veículo livro-reportagem, em 1992.

Figura 1 - Print de imagem em vídeo de Caco Barcellos autografando o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* no lançamento em uma livraria de São Paulo



Fonte: Programa Conversa com Bial, Globoplay (2022).

O lançamento de *Rota 66: A História da Polícia que Mata* aconteceu em uma livraria de um amigo do repórter em SP, no ano de 1992. Ao entrar no espaço do evento, o autor identificou de imediato na fila de autógrafos um dos matadores narrados no livro. A fim de se recompor, Caco buscou caprichar nas primeiras dedicatórias até chegar a vez do criminoso investigado. Assim que ele se aproximou, deu ao repórter o cartãozinho dele com o livro.

“Capitão, o senhor não precisa se apresentar, porque eu te conheço bem, muito bem, tanto que eu dediquei um capítulo para o senhor aqui”. Ele já começou a abrir a camisa dizendo que a vida dele é um livro aberto e o corpo também. Fez isso para mostrar que ele havia sido baleado. Eu já sabia disso,

então disse: “Você não precisa tirar a camisa, porque eu conheço bem a história que está no capítulo tal”. Ele começou a ler com os parceiros dele, apontando algum problema, elogiando algumas cenas e narrativas. Ficamos preocupados porque eles começaram a importunar e identificar as pessoas que me ajudaram a fazer o livro, como o pesquisador Sidney. Bom, um colega teve ideia de chamar a polícia, o que não fazia muito sentido (risos). Mas, na verdade, ele se comportou de maneira muito educada e gentil. E se despediu de mim quando viu que a gente chamou as câmeras e começamos a filmá-los ali. Ele disse: “Deus te proteja, porque você vai precisar”. Lá fora, eles dispararam alguns tiros na rua, o que evidentemente passou a nos preocupar (Barcellos, 2022, 1min 18s).¹

Após esse episódio de represália, Caco Barcellos, que já atuava como repórter na Rede Globo, foi escalado como correspondente no exterior a fim de que ficasse protegido dessa ameaça até a situação acalmar. Esse acontecimento do lançamento pode ser interpretado pelo conjunto de signos indiciais de ameaça como revelador da qualidade do trabalho de Barcellos, pois, se fosse algo irrelevante, os militares somente ignorariam o evento. Isto se confirma com a vitória que o livro-reportagem teve ao vencer o Prêmio Jabuti na categoria reportagem do ano de 1993. Posteriormente, a obra passou automaticamente a integrar as referências bibliográficas de diferentes disciplinas dos cursos de Jornalismo de norte a sul do Brasil. Além de ler a grande reportagem, muitos estudantes adotaram como objeto empírico o livro-reportagem em suas pesquisas de conclusão de curso. Não obstante, a obra também já foi trabalhada em dissertações e teses de doutorado da Comunicação e outras áreas das humanidades. Visto que o problema de pesquisa não é sobre a presença desse livro-reportagem em trabalhos científicos, não será construído neste estudo um estado da arte sobre o seu aparecimento como objeto empírico em outros trabalhos, mas sim uma pesquisa explanatória pontual.

Entre os trabalhos existentes, é possível citar o livro *Rota 66 em revista: as resistências no discurso do livro-reportagem*, fruto da dissertação de Ariane Pereira no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Na época em que começou o estudo, a jornalista, assim como eu, também atuava em uma redação jornalística e se incomodava com a transparência da linguagem que os jornalistas acreditavam haver em seus discursos construídos na imprensa. Para embasar seu argumento acerca dessa não neutralidade, a pesquisadora adotou o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, como o seu objeto empírico e realizou uma análise do discurso,

¹ Este relato do repórter Caco Barcellos foi fornecido em resposta à pergunta feita pelo apresentador Pedro Bial em seu programa *Conversa com Bial*, exibido no dia 21 de out. 2022, quando o autor do livro-reportagem e o ator Carrão, que o representou na série audiovisual, foram entrevistados sobre a adaptação. O trecho completo da resposta está disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11050110/>. Acesso em 04 de set. 2025.

utilizando como base a linha francesa com Michel Pêcheux e Michel Foucault.

A fim de ilustrar a análise de Pereira, seleciono abaixo um dos trechos que ela transcreve em sua obra.

- O senhor não poderia evitar tanta violência, sargento?
- Eles são os violentos. Eles mataram o nosso colega...
- Mas vocês já invadiram todos os barracos dessa rua. Impossível todo mundo ser culpado...
- Problema deles. Nada a declarar sobre o tema.
- O senhor tem mandado judicial pra invadir residência?
- Nada a declarar. Mais alguma pergunta?
- Se o bairro fosse rico, também invadiriam casas?
- Nada a declarar no momento, positivo? (Barcellos, 2022, p. 51).

A partir desse diálogo de Barcellos com a polícia, a pesquisadora percebeu que esse trecho mostra claramente o não contentamento do repórter com as respostas do militar, como se observa com as perguntas que o fazem tomar partido “da maioria de pobres do país que sofre, indo contra alguns dos princípios básicos do jornalismo — como o apartidarismo, a objetividade, a neutralidade e a isenção” (Pereira, 2010, p. 115).

No livro-reportagem, o autor resiste ao cumprimento do mito da imparcialidade. “Barcellos aciona mecanismos discursivos de um fazer História ao narrar e descrever — a partir de sua perspectiva — fatos” (Pereira, 2010, p. 56). Além de resistir ao micro-poder, instituição Jornalismo, a pesquisadora conclui que a resistência na obra se amplia para o “sujeito-cidadão contra os micro-poderes exercidos pelos homens responsáveis por garantir a segurança da sociedade — neste caso, a Polícia Militar (PM) do Estado de São Paulo (Pereira, 2010, p. 56).

Enquanto digitava uma notícia e outra no meu estágio e pensava no poder de efetivação da comunicação nos livros-reportagem que li durante a pandemia, não passou pela minha cabeça a obra *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, pois esse título, apesar de já ter ouvido falar, eu ainda não havia tido a oportunidade de ler. Ao propor investigar o jornalismo literário se expandindo para as telas com as adaptações dos livros-reportagem, a professora Iluska Coutinho, que já me orientava na Iniciação Científica sobre desinformação em telas, achou a ideia interessante e sugeriu justamente a obra principal de Caco Barcellos.

Figura 2 - A capa da edição atual do livro-reportagem ao lado da série audiovisual original Globoplay inspirada nas páginas



Fonte: Montagem elaborada pelo autor (2025).

Em primeiro lugar, realizei a leitura do livro-reportagem para posteriormente assistir à série audiovisual lançada no Globoplay em 2022. À medida que avançava na obra, comecei a entender a dimensão da importância da reportagem de Barcellos para o campo do Jornalismo e da Comunicação em sua totalidade. A partir do caso dos jovens da elite paulistana já comentado, o repórter foi atrás de outras histórias que nunca seriam contadas se ele não tivesse se questionado. Esse é o Jornalismo que eu queria fazer. Um Jornalismo que não só informa a violência policial, mas busca o que está por trás dela, vai a fundo. Um Jornalismo que conta histórias e comunica de verdade. A minha grande preocupação durante a leitura era a série dar mais espaço aos matadores do que às vítimas, como costuma ocorrer em produções de *true crime*.

A monografia empreendeu, então, esforços para observar as marcas de jornalismo literário do livro-reportagem na série audiovisual. No entanto, por ser um trabalho realizado em um período menor, não foi possível aprofundar o processo investigativo e adentrar nas especificidades da gênese adaptativa. O fenômeno de tradução era pensado pelo conceito de transmídia, que colabora para refletir esse processo, mas não é suficiente, como será discutido com profundidade no capítulo três com os estudos intersemióticos, adaptativos e de

transmídiação. Contudo, ao propor o projeto de pesquisa, essas rotas não estavam organizadas; foi durante o mestrado que pude construir essa bagagem. Entre as perguntas que a monografia deixou após a defesa, estão: “Como investigar o fenômeno de adaptação do livro-reportagem para o audiovisual? Quais teorias mobilizar?”, “Quais disputas simbólicas estão envolvidas nesse processo de travessia da reportagem inscrita nas páginas para o audiovisual?”, “A série é tratada como ficção, então deixou de ser uma reportagem documental?” e “É possível observar as vítimas tendo as suas histórias preservadas nessa reconstituição audiovisual que se inspira no livro-reportagem?”

Esses questionamentos, formulados por um recém-jornalista, foram os motores para que eu construísse o projeto de pesquisa, que resultou nesta dissertação, e submetesse para o edital de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM - UFJF). Após lapidações realizadas para a qualificação em conjunto com a minha orientadora, o problema de pesquisa que guia esta dissertação ficou definido do seguinte modo: “O processo de travessia do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* para a série audiovisual conseguiu preservar o compromisso com as histórias das vítimas narradas pelo repórter Caco Barcellos?”. Diante dessa problemática, o objetivo central da dissertação é investigar a complexidade de representar uma denúncia documentada em um livro-reportagem numa série audiovisual com marcas de ficção, sem deixar de lado o compromisso com as vítimas narradas. Já como objetivos específicos, o trabalho deseja atingir os pontos elencados abaixo.

- Compreender os processos de negociações simbólicas na produção da série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* a partir de entrevistas semiabertas realizadas com seus produtores e envolvidos;

- Examinar o processo de roteirização e as relações cronotópicas, biográficas e autobiográficas reconfiguradas nesse processo;

- Analisar como a série ampliou o aspecto fabulativo presente nos testemunhos inscritos no livro-reportagem, aproximando a narrativa de uma ficção;

- Reconhecer os protocolos éticos seguidos na produção da série audiovisual;

- Colaborar com outras pesquisas ou produções práticas que busquem na academia estudos sobre o processo complexo de adaptação do livro-reportagem para o audiovisual.

A justificativa para a realização dessa pesquisa no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM - UFJF), na linha de Processos Comunicacionais e Interfaces Sociais, decorre da adaptação do livro-reportagem para o audiovisual ser um processo de comunicação extremamente complexo em interface com interesses econômicos, estéticos e

políticos dessas plataformas de *streaming*. Logo, é urgente que o campo da comunicação depreenda esforços para investigar a tradução de narrativas factuais, como as presentes em livros-reportagem, para o audiovisual. Isso porque muitos livros-reportagem tratam histórias de vítimas, como *Rota 66*, que se debruça na violência policial. Portanto, investigar o processo de roteirização, montagem e divulgação que traz atores e ficcionaliza em alguma medida as tramas é necessário para examinar se o compromisso ético continua sendo mantido nesse percurso de travessia. Além da adesão à linha, o trabalho estabelece diálogo com o grupo de pesquisa Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), coordenado pela professora Iluska Coutinho, uma vez que as investigações realizadas trabalham com esses dois polos (Jornalismo e Audiovisual) em interface com a defesa da manutenção dos direitos humanos.

Após um percurso pelas lembranças do estágio, a monografia e a construção do projeto de pesquisa que resultou nesta dissertação, é o momento de terminar de guardar as roupas na mala, fechar e “botar o pé na estrada”. Tomado pela necessidade de uma apresentação mais detida, se revela melhor, antes de começarmos o percurso pelas novas rotas dos livros-reportagem — metáfora formulada a partir do nome do nosso objeto empírico — apresentar a você, leitor, um mapa. Desta vez, o signo travestido por um objeto metafórico diferente daquele de origem já se torna entendível como sumário, sem demandar traduções.

Ao término da introdução, vamos pegar a estrada no capítulo 2, no qual uma parada será feita a fim de conhecer o nosso veículo, livro-reportagem, suas adaptações para o audiovisual e presença em pesquisas científicas. Na primeira seção, serão discutidas as relações entre jornalismo e literatura até o *new journalism*, consagrador do jornalismo literário e do livro-reportagem; nesta etapa, as marcas de literatura são apresentadas desde o início da história da imprensa (Sodré, N., 1966), seus apagamentos e resgates no *new journalism*, que consagra o jornalismo literário (Pena, 2006) e o livro-reportagem, veículo de comunicação jornalística não periódica (Lima, 2009).

À vista desse resgate histórico e dessa conceituação, na próxima seção, o jornalismo literário em expansão para outros meios é tratado a partir das videoteraturas (Reis; Thomé, 2017), crônicas nos telejornais. Ademais, os livros-reportagem adaptados para o audiovisual são apresentados por meio de um mapeamento e verificação de adaptações das obras citadas no livro *Páginas Ampliadas*, de Lima. Outro recurso para construir a busca foi o de localizar nas nossas estantes livros-reportagem e pesquisar por suas possíveis adaptações. Por fim, a última seção desse capítulo traz um estado da arte das pesquisas sobre livros-reportagem adaptados para o audiovisual a partir de uma investigação definida por um recorte de dez anos (2014-2024) no Intercom, SBPJOR, Compós, Dissertações e Teses presentes no repositório da

Capes. Após um esclarecimento histórico e conceitual em diálogo com outros estudos similares sobre o fenômeno investigado, é possível prosseguir nossa viagem.

No capítulo 3, vamos percorrer três pistas que se entrecruzam e afastam: tradução intersemiótica, teoria da adaptação e transmidiação. Esse capítulo é importante para entender o que realmente significa transpor um livro-reportagem para o audiovisual e quais teorias mobilizar nesse processo. Para começar, vamos seguir a rota dos estudos de tradução, com ênfase na proposta de tradução intersemiótica (Jakobson, 1969). Haja vista que essas pesquisas se debruçam em diferentes passagens sógnicas, para além das páginas para o audiovisual, a pesquisa também apresenta o campo da teoria da adaptação (Stam, 2008), que tem suas bases na hipertextualidade (Genette, 2006) e intertextualidade (Kristeva, 1969). Após discutir essas duas teorias que se debruçam na gênese transpositiva e refletir a dessacralização de conceitos como fidelidade, o capítulo segue para a última seção, que apresenta o livro-reportagem ao ser adaptado, entrando em uma lógica de transmidiação (Fechine, 2013) e deslizamento (Figueiredo, 2010). Embora essas pistas possam se cruzar, elas não podem ser vistas como o mesmo caminho. Ainda assim, se combinadas e seguidas com cautela, podem gerar uma triangulação metodológica com a análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018).

Os percursos anteriores são importantes para compreender e analisar o livro-reportagem adaptado para o audiovisual, mas eles não são suficientes para estruturar uma análise. Esta precisa recorrer a outros conceitos. Por isso, é realizado no capítulo 4 um desvio de rota antes de partir realmente para análise, no qual é abordada na primeira seção a realidade em si como uma construção social (Berger; Luckmann, 2004), que se reconstitui no próprio Jornalismo e segue se adaptando para traduções intersemióticas de livros-reportagem para o audiovisual. De modo a entender como efetivamente acontece esse processo de adaptação, na próxima seção é tratado o conceito de cronotopo (Bakhtin, 2010), tempo e espaço, que se reconfigura no roteiro, assim como as relações biográficas e autobiográficas (Lejeune, 2008), que se remodelam na tradução da grande reportagem para série audiovisual. Para viabilizar os estudos do gênero seriado, serão discutidas as relações de série e serial (Mittell, 2015), assim como a estrutura complexa das séries (Mungioli; Pelegrini, 2013).

Nesse processo de travessia, o testemunho é outro ponto que se reconfigura e, portanto, é tratado na última seção do capítulo como um processo que se constitui entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa (Seligmann, 2008). Logo, possui um aspecto documental e fabulativo. A partir desse princípio, a seção trata os conceitos de dramaturgia (Coutinho, I., 2003), ficção (Eco, 2024), fabulação (Deleuze, 2005), assim como aspectos

documentais (Odin, 2012) para conseguir analisar a obra considerando essas características se ampliando e reconfigurando na adaptação do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*.

Antes da chegada ao destino, momento no qual se refletem os resultados, a viagem tem um de seus principais momentos: a análise, que se constitui a partir dos três eixos: a) Realidade, signos e (re)negociação simbólica para uma guinada contra hegemônica, b) Cronotopo e as relações biográficas e autobiográficas na confecção do roteiro inspirado no livro-reportagem e c) Testemunho em trânsito: do documental à ficção pela via da fabulação. Na medida em que a análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018) busca apresentar o objeto e entrevistá-lo com base nas teorias e conceitos anteriormente mobilizados, é como se você assistisse à série enquanto acompanha a análise desenvolvida.

O processo de análise não se restringiu à materialidade da série e contou também com paratextos, oito entrevistas concedidas em exclusividade à pesquisa por Caco Barcellos (autor), Gustavo Mello (produtor), Philippe Barcinski (diretor), Maria Camargo (roteirista), Teodoro Poppovic (roteirista), Fernanda Prestes (pesquisadora), Naruna Costa (atriz) e Rômulo Braga (ator). Após aprovação no Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-UFJF), fui em busca desses nomes responsáveis pela tradução e conversei em profundidade com esses profissionais a partir de entrevistas semiabertas (Duarte, 2010). Durante a aplicação da ficha de análise, as respostas obtidas foram apresentadas de forma entrelaçada às reflexões formuladas com base na fundamentação teórica.

No processo de análise, o trabalho obteve como resultado um gráfico que pensa essa rota do livro-reportagem para o audiovisual a partir dos aspectos documental e fabulativo. Esse e outros resultados, como a conclusão da necessidade de compromisso ético nesse percurso, são refletidos com a devida criticidade nas considerações finais, momento no qual reapareço pontualmente, em primeira pessoa, neste trabalho. Daqui para frente, retorno para a minha cabine, na qual tento conduzir com cuidado e compromisso científico, em terceira pessoa, esta viagem que você está prestes a começar a fazer pelo processo de adaptação do livro-reportagem para o audiovisual. Ainda que a condução esteja em minhas mãos, preciso esclarecer que a pesquisa segue sob orientação da professora Iluska Coutinho, e destacar que essa viagem só se concretiza realmente com a sua leitura e perspectivas formativas particulares que interpretaram as reflexões aqui apresentadas também singularmente. Espero que esta dissertação contribua em suas próprias lentes no processo investigativo complexo de adaptar livros-reportagem, como *Rota 66*, para séries audiovisuais com marcas de ficção, sem deixar de lado o compromisso ético com as vítimas nesse processo.

2 PRIMEIRA PARADA: CONHECENDO O VEÍCULO LIVRO-REPORTAGEM, SUAS ADAPTAÇÕES E PRESENÇA EM PESQUISAS CIENTÍFICAS

Normalmente, no senso comum, os campos semânticos das palavras “comunicação” e “informação” são aproximados, provocando uma equivalência na qual ambos são tratados como sinônimos. Inclusive, o próprio sistema midiático muitas vezes colabora com essa perspectiva, pois o seu objetivo “é atingir, por meio da informação, o horizonte humano da troca dialógica supostamente contida na comunicação” (Sodré, M., 2020, p. 8). Nas coberturas policiais, *hard news*, dos jornais brasileiros, por exemplo, é possível enxergar a informação emergindo por meio do número de supostos criminosos assassinados pela Polícia Militar, mas dificilmente nesses casos acontece uma comunicação efetiva, pois não é possível identificar uma “abertura” à prática dialógica de afetação. Diferente do que acontece quando essa temática ganha fôlego nos livros-reportagem, como se observa com *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, no qual ocorre uma tentativa de humanizar as vítimas em uma perspectiva contra-hegemônica, que resgata a verdade factual deturpada por opiniões desalinhadas aos acontecimentos. A primeira parada desta pesquisa consiste em apresentar o conceito de livro-reportagem e suas contribuições para a efetivação da comunicação ao tratar a violência, por exemplo. Para, posteriormente, viabilizar a discussão principal da dissertação, no caso: investigar se o compromisso ético com as vítimas presentes na narrativa jornalística se mantém na adaptação do livro-reportagem *Rota 66* para o audiovisual.

2.1 AS RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA ATÉ O NEW JOURNALISM, CONSAGRADOR DO JORNALISMO LITERÁRIO E DO LIVRO-REPORTAGEM

Ao direcionar as lentes de investigação somente para o aspecto físico do livro-reportagem, é possível tratá-lo como “um veículo de comunicação jornalística não-periódica” (Lima, 2009, p. 38). No entanto, o pesquisador Edvaldo Pereira Lima, um dos principais contribuidores desse campo no Brasil, aprofunda a sua observação e pensa o livro-reportagem como um fenômeno de comunicação social moderna que pode ser interpretado como um “subsistema híbrido, com ligações fundamentais com o sistema jornalismo, em primeiro plano, e com ligações secundárias com o sistema editorial” (Lima,

2009, p. 38,). Dado o interesse do pesquisador pelo jornalismo, esse acaba sendo o foco principal durante a pesquisa.

No decorrer das páginas dos livros-reportagem, é possível observar a ampliação do “conhecimento sobre um tema já divulgado pela imprensa cotidiana, como também porque penetra, por vezes, em temas pouco explorados pelos periódicos” (Lima, 2009, p. 39). Desse modo, é preciso reconhecer que esse veículo possui um potencial por se apresentar para uma “comunidade” de leitores, por meio de um “vínculo” criado com uma abertura para alteridade, que permite a efetivação do “comum”, no qual o leitor inicia de um modo e finaliza de outro, demarcando um “início e um fim”, fundamental para a renegociação acontecer entre locutor e interlocutor (Sodré, M., 2020).

Casos nos quais o livro-reportagem ganha a aderência de inúmeros leitores pela temática que foge da lógica de somente informar da imprensa tradicional e atinge a comunicação, é possível identificá-lo figurando as listas de *best-sellers* e considerá-lo como um “verdadeiro veículo de comunicação de massa” (Lima, 2009, p. 38). Diante da aclamação que certos livros-reportagem alcançam, não é de se surpreender que esse seja um objeto de interesse para adaptações no cinema e para o audiovisual de maneira geral, conforme se observa com o caso de *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Barcellos, que ganhou uma versão seriada audiovisual no Globoplay em 2022.

Antes de adentrar no caso da adaptação, é preciso reconhecer que o livro-reportagem é extremamente influenciado pelo Jornalismo Literário, que pode ser interpretado como uma especialidade dentro do campo do Jornalismo, assim como há o Jornalismo Político, Econômico e Cultural. Entretanto, não deve ser confundido com uma editoria, mas, sim, visto como uma prática de fazer jornalístico que pode envolver as editorias dos jornais e telejornais a partir de um conjunto de características que demarcam esse estilo que consegue com mais evidência efetivar a comunicação.

Luana Borges (2021) empreendeu um esforço epistemológico e realizou uma aproximação da comunicação com a arte e, posteriormente, com o Jornalismo Literário. Para construir essa argumentação, ela apresentou a perspectiva de Ciro Marcondes Filho (2013), que pensava a comunicação como o avesso da noção de transmissão de informações. “(...) o pensamento de Ciro, advém a associação que nos é pertinente: ora, a comunicação dá-se no ‘entre’, a partir do incognoscível ‘outro’; ela é originada de um choque advindo do que fazemos com os sinais emanados pela alteridade” (Borges, 2021, p. 291).

Nesse processo de permitir a presença do outro, a comunicação se aproxima da arte, que se manifesta quando há uma quebra da zona de conforto. Processo que só é possível

quando ocorre uma “desautomatização” do olhar, importante para a arte e a comunicação. Por fim, ela conclui que: “estratégias narrativas do Jornalismo Literário são metodologicamente essenciais para garantir a esta prática jornalística a comunicabilidade transformativa de que fala Marcondes Filho” (Borges, 2021, p. 311).

Embora o Jornalismo Literário tenha se consolidado como uma especialidade dentro do Jornalismo, principalmente com o movimento *new journalism*, vale observar que a relação do jornalismo com a literatura está presente desde o início da história da imprensa.

Assim apareceu *O Brasil*, dirigido por Justiniano José da Rocha e Firmino Rodrigues Silva, companheiro daquele desde os tempos de *O Cronista*, de que fizera parte também Josino do Nascimento. Justiniano redigira, em 1836, *O Atlante*. *O Brasil* circulou até 1852. Justiniano esteve ainda em jornais de vida curta, depois: *O Novo Brasil*, *o Correio do Brasil*, *O constitucional*, *O Regenerador*, e participou da redação da *Revista Popular*, em 1861, colaborando em outras fôlhas, como a *Revista do Instituto Científico*, de S. Paulo. Justiniano José da Rocha não tipifica apenas o jornalismo áulico, em que tanto se destaca, tipifica também a conjugação entre imprensa e literatura, que se firma então e vai dominar até quase o nosso tempo (Sodré, N., 1966, p. 210, grifos do autor).

Com a evolução da imprensa, o jornalismo praticado vai deixando de ter um laço estreito com a literatura. Conforme a esquematização de Marcondes Filho (2000), o Primeiro Jornalismo, chamado de Político-Literário, começa em 1789 e termina em 1830. Embora as produções de Justiniano José da Rocha sejam posteriores a esse período, é possível observar que no Brasil essa primeira fase descrita por Marcondes Filho ainda estava ocorrendo, diferente de outros países, que já praticavam o Segundo Jornalismo, também chamado de Imprensa de Massa. Quando o Brasil adentrou nessa fase massiva, acabou sofrendo grandes influências do *lead*, modelo norte-americano de produção de notícia. Sendo fundamental para a consolidação dos ideais de objetividade, que são impossíveis de existir em plenitude, conforme esclarece Rossi (1986).

Além das influências de Justiniano nas relações existentes entre jornalismo e literatura no Brasil no século XIX, esse contato também pode ser observado a partir dos romances de folhetins que surgiram na França e chegaram também à América do Sul. Conforme Pena (2006), o termo “*feuilleton*” inicialmente não se referia a romances publicados em periódicos, pois “quando apareceu pela primeira vez, no *Journal des Débats*, denominava um tipo de suplemento dedicado à crítica literária e a assuntos diversos” (Pena, 2006, p. 28). Somente nas décadas de 1830 e 1840, alinhados à lógica capitalista, os jornais,

principalmente na França e Grã-Bretanha, começaram a publicar narrativas literárias em capítulos a fim de reduzir gastos com outras formas de publicações e aumentar o número de leitores.

No Brasil, o sucesso do folhetim aconteceu entre fevereiro e abril de 1857 com a publicação dos capítulos do romance *O Guarani*, de José de Alencar, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Antes dessa obra, o romancista já tinha trabalhado com a produção de crônicas para o jornal *Correio Mercantil* sobre as mudanças da cidade carioca, tais como: “as festas populares, como o carnaval, as sociedades por ações, que davam toque de escândalo aos negócios parcos e morigerados até aí vigentes” (Sodré, N., 1966, p. 219). Além de já ter publicado o romance *Cinco Minutos*, também no *Diário do Rio de Janeiro*.

Em março de 1880, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, um dos principais romances da literatura nacional, também foi publicado em formato de folhetim na *Revista Brasileira*. Quando o autor vendeu os direitos de suas obras (cerca de quinze volumes) para a editora Garnier, recebeu somente oito contos de réis, que para a época representava pouco pela quantidade de material. “A 2.^a edição do Quincas Borba e a 3.^a das Memórias Póstumas de Brás Cubas renderam-lhe 250 mil réis cada uma” (Sodré, N., 1966, p. 334), o que também não é um valor tão significativo para a época, tendo em vista a quantidade de reimpressões.

No início do século XX, em 1902, o autor Euclides da Cunha também vendeu os direitos de seu livro *Os Sertões* para uma editora, no caso a Laemmert, que lhe concedeu um ou dois contos de réis. Um lucro maior em relação ao caso de Assis, que precisou vender 15 obras para receber oito contos de réis, conforme avalia N. Sodré (1966). O caso da obra *Os Sertões* é interessante não somente pelo melhor retorno econômico, mas também porque esse, embora não seja um livro-reportagem, contribuiu “para o futuro desenvolvimento do livro-reportagem no Brasil assim como, digamos, *Por quem os sinos dobram* tenha estado como estímulo para o jornalismo literário americano das décadas de 1940 e 50” (Lima, 2009, p. 217, grifos do autor).

Na época, em 1897, Euclides da Cunha foi enviado pelo jornal *Estado de S. Paulo* para cobrir a Guerra de Canudos (1896-1897), na Bahia. A apuração do jornalista rendeu três grandes reportagens ao jornal até se transformar em livro em 1902, na mesma lógica de produção de diversos livros-reportagem da atualidade que surgem nas páginas dos jornais e depois se encaminham para o suporte livro.

No início do século XX, outro nome importante na construção do jornalismo literário no Brasil foi João do Rio. Posto que, mesmo não sendo grande o suficiente no tratamento

estilístico, representou o “pioneirismo inconfundível pela observação detalhada da realidade, pela coleta de informações por meio de entrevistas a fontes” (Lima, 2009, p. 219). O pesquisador responsável por realizar a principal conceituação de livro-reportagem observa que o Brasil é um país de pouca memória que acaba dando mais valor para produções do exterior ao invés “do caráter cumulativo da ciência —, o certo é que estava aberto de alguma forma, um precedente de inegável qualidade” (Lima, 2009, p. 220), nas escrituras do cronista carioca.

Depois das contribuições de João do Rio, Lima afirma haver uma lacuna na evolução da reportagem brasileira. Isso pode ter ocorrido por diferentes motivos, como por conta do “sucesso literário da ‘geração de 1930’, responsável por uma produção ficcional considerável na linha do realismo social, tenha inibido as condições ambientais — no sentido sistêmico — para o surgimento de qualquer corrente vigorosa” (Lima, 2009, p. 220). A retomada significativa aconteceu somente após a Segunda Guerra, com a revista *Realidade*, que teve seu primeiro número publicado em abril de 1966 pelo grupo *Abril*.

Naquele ano, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* já estavam nas bancas do país, mas estas estavam perdendo fôlego, conforme observa Lima (2009). Além disso, somente a *Realidade* conseguiu romper as fórmulas tradicionais do Jornalismo no Brasil. Segundo o pesquisador, essa revista ajudou “o leitor a descobrir o Brasil em suas múltiplas facetas nos diversos campos da atividade econômica, da produção artística, da existência social, do comportamento humano, da condição religiosa, da disputa política, da arena esportiva” (Lima, 2009, p. 225). Em outras palavras,

Realidade quer também desvendar como se fazem as coisas — a telenovela, o jornal de todo dia, o preparo dos campeões de boxe na academia, a corrida contra a morte no pronto-socorro do grande hospital. Fala do candomblé e da parteira, do torcedor da arquibancada e do jogador de sinuca, mas também dá voz ao cardiologista e ao cientista, ao indigenista e ao matemático moderno. Avança para o terreno da moral em mutação — “Sou padre e quero casar”, “Sou mãe solteira e me orgulho disso” —, desvenda quem são os nossos semelhantes em suas complexidades individuais. Perfis humanizados: o palhaço Arrelia e o jóquei Dendico, o pequeno Grande Otelo e o médium curador Zé Arigó (Lima, 2009, p. 225).

Em suma, a *Realidade* pode não ter chegado “a atingir o grau de experimentalismo ousado que alcançou o *new journalism*, mas sem dúvida veiculou um texto de ruptura para com o próprio texto do jornal e da revista” (Lima, 2009, p. 229, grifos do autor). Embora as relações entre jornalismo e literatura estejam presentes desde o início da história da imprensa,

somente com o movimento do *new journalism* que o Jornalismo Literário se consagrou, assim como o conceito de livro-reportagem.

Segundo Pena (2006), com base nos trabalhos do professor Carlos Rogé, o termo novo jornalismo apareceu pela primeira vez em 1887:

(...) de forma jocosa para desqualificar o britânico WT Stead, editor da Pall Mall Gazette. Ele era um repórter engajado nas lutas sociais, recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos e fazia matérias participativas. Em uma delas, “comprou” uma menina de 13 anos da própria mãe para denunciar a prostituição infantil – o que lhe custou dois meses de cadeia. Considerado inconsequente por seus adversários, recebeu a alcunha de novo jornalista, cujo significado mais aproximado era o de “cabeça oca” ou “cérebro de passarinho”. Bem diferente do conceito atual (Pena, 2006, p. 52).

O termo, conforme conhecido hoje, surgiu na década de 60 nos Estados Unidos. Naquele período, estava ocorrendo a contracultura, que buscava questionar padrões convencionais do estilo *American Way of Life*. Com isso, toda a sociedade passava por um processo de transformação social, no qual ocorria uma busca por maior liberdade sexual, novas formas de organizações familiares, uso de drogas e rejeição ao serviço militar obrigatório, levando também a “novas formas de expressão no cinema — o underground, que negava a fórmula de entretenimento de Hollywood —, nas artes plásticas — como simbolizava Andy Warhol com sua lata de sopa Campbell — na música” (Lima, 2009, p. 122). Em outras palavras, estava ocorrendo uma busca desenfreada pelo potencial sensorial do corpo.

Diante das influências da contracultura em diferentes campos, o Jornalismo também se viu tomado por esses ideais, inaugurando o que foi batizado de “*new journalism*”, traduzido por “novo jornalismo”. Ao retratar a realidade, os jornalistas buscavam realizar também um mergulho no sensorial, não apenas para se alinhar à revolução que estava ocorrendo nos setores mais liberais, mas objetivando atingir setores não tão vanguardistas da sociedade norte-americana, conforme observou Lima (2009).

O jornalista Tom Wolfe escreveu o manifesto *The New Journalism* a fim de registrar essa nova vertente que percebeu a impossibilidade de “retratar a realidade senão com cor, vivacidade, presença” (Lima, 2009, p. 122). Segundo Pena (2006), há quatro recursos principais destacados por Wolfe: “reconstruir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar

hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem” (Pena, 2006, p. 54).

A partir da inserção dessas características no texto jornalístico, o *new journalism* se aproximou em termos de estética da literatura de ficção de escritores como Dickens, Balzac e Dostoiévski. Segundo Felipe Pena, alguns autores, como Truman Capote, não gostavam de chamar seus trabalhos de jornalismo; por outro lado, recorriam ao “termo ‘romance de não-ficção’. Entretanto, segundo Wolfe, o sucesso *A Sangue Frio* deu muita força para o movimento que ele estava criando” (Pena, 2006, p. 53). Assim surge uma das possibilidades de conceituação do que é chamado de “romance-reportagem”: “isto é, uma reportagem em forma de livro, em que estão combinadas ‘a objetividade jornalística’ e ‘uma certa intervenção do subjetivo, aquilo que o elevaria ao estatuto de literatura’, cuja referência imediata era a bem-sucedida literatura de não ficção-americana” (Cosson, 2001, p. 13).

No entanto, o pesquisador Rildo Cosson, responsável por pensar o conceito de “romance-reportagem”, percebeu que este também é usado para tratar obras que partem de uma narrativa jornalística em direção à ficção, conforme ocorreu com frequência na década de 70 com o que se chama de uma espécie de “neonaturalismo”. Essa vertente combinava a ficção com o jornalismo para além de técnicas de ficção, ou seja, inventava a partir da realidade. “No Brasil, um exemplo é José Louzeiro, que foi repórter policial, enveredou pelo romance — seu *Pixote* inspirou o aclamado filme de mesmo nome, rodado por Hector Babenco” (Lima, 2009, p. 247).

A relação próxima entre jornalismo e literatura, que motivou a produção de romances com um forte elo com o real, conforme revela essa segunda classificação de Cosson, foi influenciada pela Ditadura Militar vigente desde 1964, e revelou o “lado mais repressor na passagem da década de 1960 para a de 1970, com o bem conhecido Ato Institucional n. 5, o qual transformou definitivamente a ‘ditablanda’² em regime de terror” (Cosson, 2001, p. 15). Diante desse cenário disseminador da censura, no qual a verdade foi reprimida, a literatura se constituiu a partir de um grande “desejo de veracidade, a um compromisso com a atualidade e com a referencialidade, elementos próprios do jornalismo que terminou assumindo vicariamente” (Cosson, 2001, p. 16). Em outras palavras, produzir romances pautados em fatos era uma forma de fazer um jornalismo pela via da literatura. Desse modo, percebe-se que há nessa segunda classificação de romance-reportagem uma ultrapassagem no uso de

² O termo mais comum designado para suavizar o regime brasileiro é grafado com “r” — ditabranda. Em 17 de fevereiro de 2009, o jornal Folha de S. Paulo publicou um editorial no qual utilizou esse termo para avaliar a Ditadura do Brasil, que teria sido mais branda em comparação aos regimes ditatoriais similares ocorridos na América Latina. A opinião gerou debate na comunidade científica, como pode ser lido no artigo *Crônica política sobre um documento contra a “ditabranda”* ([link](#)). Acesso em 19 de janeiro de 2026.

recursos estéticos literários, pois a ficção está para além da estrutura do texto, sendo, então, um recurso da própria trama da narrativa, diferente do que ocorre com o livro-reportagem.

Por fim, no processo de conceituação, Cosson afirma que, no momento, coexistem no cenário cultural brasileiro romances, romances-reportagem e livros-reportagem. Sendo assim, por mais que Capote se distanciasse do conceito de reportagem ao considerar sua obra como “romance de não ficção”, colaborando para que fosse também chamado de romance-reportagem; no Brasil, o romance-reportagem ficou mais voltado para livros como o de Louzeiro, que partem de um fato em direção à ficção com liberdade de invenção. Sendo assim, livros que utilizam a ficção apenas como estratégia de narração acabam sendo popularmente conhecidos como livros-reportagem, conforme é o caso do objeto empírico deste estudo: *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Barcellos.

O movimento do *new journalism*, fundamental para a consolidação do que se nomeia Jornalismo Literário e livro-reportagem, ganhou uma vertente mais radical chamada de Jornalismo Gonzo, criada por Hunter S. Thompson, repórter da revista *Rolling Stone*, que se suicidou em fevereiro de 2005. O seu estilo trazia novas marcas “em que a imersão do autor é anárquica, desenfreada, o texto mesclando propositalmente fato e ficção. Pelo menos na versão de Hunter é assim que se dá” (Lima, 2009, p. 403).

O pesquisador Felipe Pena esclarece que o termo Gonzo surgiu em uma cobertura que Thompson fazia da Mint 400, uma corrida de motos em Nevada, para a revista *Sports Illustrated*. “Como vivia entrando em roubadas, adotou um pseudônimo, Raoul Duke, e chamou um advogado para acompanhá-lo na viagem, apelidado por ele de Doutor Gonzo” (Pena, 2006, p. 57). Por fim, o artigo acabou não saindo na revista esportiva, mas sim pela *Rolling Stones*, que o publicou em duas edições. Em seguida, após o sucesso, a narrativa se transformou em livro que ganhou no Brasil o título *Medo e delírios em Las Vegas*, e foi adaptado para o filme *Medo e delírio*. Em suma, conclui-se que: “a principal característica dessa vertente é escancarar a questão da impossível isenção jornalística tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação” (Pena, 2006, p. 57).

Embora o resgate da literatura tenha ocorrido no movimento do *new journalism*, que consagrou o Jornalismo Literário e o livro-reportagem, as marcas da literatura no jornalismo estão presentes desde o início da história da imprensa. Conforme visto no Brasil com as produções de Justiniano José da Rocha, os romances de folhetins, o trabalho de Euclides da Cunha e as crônicas de João do Rio. Ainda que seja notável, na evolução da imprensa, um entrelaçamento entre ambos desde o princípio, foi no *new journalism* que o Jornalismo conseguiu galgar em termos estéticos o que antes apenas os grandes nomes do romance

faziam. Isso não se deve somente aos trabalhos de jornalistas norte-americanos, como Tom Wolfe, Capote e Talese, mas aos próprios brasileiros que abriram campo em reportagens aprofundadas.

No Segundo Jornalismo, a Imprensa de Massa (1789-1830), e no Terceiro Jornalismo, Imprensa Monopolista (1900-1960), conforme as classificações cronológicas de Marcondes Filho (2000), a imprensa começou a se filiar a ideais de neutralidade, desprendendo-se da relação existente que sempre teve com a literatura. Até o retorno com o *new journalism*, que, movido pela contracultura, buscou resgatar e aprofundar na literatura, desenvolvendo matérias jornalísticas humanizadas transformadas em livros que se assemelham na estilística a um romance de ficção. Todas essas influências na imprensa não ficaram restritas às páginas, podendo ser identificadas em veículos para além do impresso.

2.2 O JORNALISMO LITERÁRIO EM EXPANSÃO PARA OUTROS MEIOS E O CASO DAS ADAPTAÇÕES DE LIVROS-REPORTAGEM

Na perspectiva de McLuhan, as transformações “da tecnologia têm o caráter da evolução orgânica porque todas as tecnologias são extensões do nosso ser físico” (McLuhan, 1964, p. 117). Sendo assim, é possível encontrar marcas do impresso no rádio, que encaminhou os romances de folhetim para o campo sonoro, por exemplo, com as chamadas radionovelas. Do mesmo modo como o rádio foi influenciado pelo meio anterior, a televisão também se formou a partir das características do impresso e do rádio. Diante dessas transformações tecnológicas, nas quais o saber é acumulativo, é possível identificar a presença de literatura em todos esses meios, embora tenha havido tentativas de neutralidade no processo de industrialização massiva da mídia.

As crônicas, gênero textual que hibridiza o jornalismo e a literatura, têm suas origens marcadas com Justiniano José da Rocha no impresso, mas também aparecem no rádio, sendo batizadas como literatura de ouvido (Thomé, 2015). A pesquisadora Cláudia Thomé, em parceria com Marco Reis, também buscou estudar as crônicas no suporte audiovisual com o Jornal Hoje (JH), iniciado em 1971, que teve em seu espelho, desde o princípio, um estilo de revista, no qual a crônica pôde emergir. O escritor Rubem Braga adaptou suas crônicas publicadas em jornais e livros de coletâneas para o JH até começar a escrever crônicas originais já projetadas, pensando na linguagem audiovisual. Na maioria das vezes, a narração era feita por Mauro Rychter e contava com a contribuição de Fernando Waisberg e César

Tinoco na seleção de imagens e edição.

Em análise inaugural publicada no dia 29 de setembro de 1981, em sua coluna de crônica no Segundo Caderno do jornal O Globo, o cronista Artur da Távola já apontava para a necessidade da distinção que ora se apresenta perguntando: “É possível a crônica televisada”? (TAVOLA, 1981). Falando de duas crônicas exibidas no domingo anterior, Távola classifica a crônica televisiva de “videoteratura” (Reis; Thomé, 2017, p. 564).

Os pesquisadores resgatam o conceito de “videoteratura”, do cronista Távola, para tratar academicamente as crônicas presentes no telejornal e em toda ambiência audiovisual que se amplia com as plataformas digitais voltadas justamente para a produção dessa linguagem que combina o verbal, o imagético e o sonoro: o audiovisual.

À vista dessa hibridização de linguagens da crônica, é possível afirmar que o jornalismo literário não fica restrito às páginas e migra para outras mídias, como o rádio e a televisão. Esse processo de simbiose entre meios culmina em uma convergência midiática (Jenkins, 2009), que pode levar a uma dificuldade nos estudos dos gêneros, pois esses “são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar ‘replicando’ muitos gêneros ao mesmo tempo)” (Machado, 2000, p. 70).

Conforme visto, o jornalismo literário está para além do livro-reportagem, podendo ser identificado em diferentes gêneros e meios comunicacionais, mas é justamente no veículo estudado que ele ganha fôlego, pois ambos “combinam-se, adequam-se, agregando conteúdo sólido e narrativa poderosa. Não é gratuito o fato de que, ao longo da história, praticantes do jornalismo literário têm produzido seus textos tanto para periódicos quanto para livros” (Lima, 2009, p. 351). Sendo assim, é necessário pensar como o jornalismo literário presente nos livros-reportagem se expande para outros meios, com as adaptações dos livros-reportagem, por exemplo.

Diferente das crônicas de Rubem Braga publicadas em jornais e coletâneas de livros, que também passaram por uma adaptação, ou aquelas escritas diretamente para o Jornal Hoje (JH), o processo de tradução intersemiótica de um livro-reportagem se revela bem mais complexo. Afinal, ele está para além de um gênero, por ser considerado um veículo que pode chegar, inclusive, a ser de massa, conforme Lima (2009). Além dessa distinção entre gênero e veículo, que já elucida um grau significativo de distinção, é importante reconhecer que o veículo livro-reportagem traz em suas páginas um gênero de grande complexidade: a reportagem.

Normalmente, as reportagens transformadas em livros são aquelas que apuraram algum caso sensível, como os grandes clássicos do *new journalism*. Para ilustrar, é possível citar *A Sangue Frio*, de Truman Capote, no qual o repórter investigou a história da família Clutter assassinada brutalmente no interior do Kansas, nos Estados Unidos, por dois criminosos que foram executados cinco anos depois. Outro título de destaque do movimento liderado por Tom Wolfe é o título *Hiroshima*, de John Hersey, que registra em forma de reportagem a bomba atômica que destruiu a cidade em 1945. Se direcionar as lentes para o Brasil, é notável que livros-reportagem tratando traumas vivenciados por brasileiros são de interesse dos jornalistas, como se observa, por exemplo, com o objeto empírico deste estudo, o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, que denuncia o comportamento criminoso dos militares que deveriam estar garantindo o processo de segurança pública e não assassinando jovens inocentes.

Ainda que haja crônicas com temas sensíveis sobre guerra, violência e refugiados, que também demandam cuidados no processo de adaptação, a maioria traz assuntos do cotidiano com uma certa leveza garantida pela poesia que a literatura combinada com o Jornalismo proporciona. Sendo assim, a crônica na televisão “pode incluir BG (som de fundo em off) ou mais de um BG e adotar texto leve, com ritmo de bate-papo, mais coloquial, sendo aceito o texto em primeira pessoa, nada usual no telejornalismo convencional” (Reis; Thomé, 2017, p. 577). Ou seja, a videoteratura acaba se transformando em um gênero audiovisual, no qual a sua principal função é trazer um respiro ao processo sequencial de matérias sobre política, economia e saúde. Embora muitas vezes seja possível identificar características dessas editoriais nos assuntos tratados nas crônicas, esse processo informativo ainda privilegia a poesia e o humor.

A necessidade de pesquisas que se debrucem sobre o processo de adaptação da reportagem para o audiovisual não se resume aos casos de livros-reportagem que tratam de crimes. Sendo necessário também se ater àqueles que buscam biografar personagens a fim de que suas vidas não sejam deturpadas em relação à apuração presente nas páginas. Entre as classificações de Lima (2009), o livro que perfila um personagem público ou anônimo pode ser chamado de livro-reportagem-perfil. “Uma variante dessa modalidade é o livro-reportagem-biografia, quando um jornalista, na qualidade de ghostwriter ou não, centra suas baterias mais em torno da vida, do passado, da carreira da pessoa em foco, normalmente dando menos destaque ao presente” (Lima, 2009, p. 52). Na perspectiva de Pena (2006, p. 76), “a biografia é uma mistura de Jornalismo, Literatura e História”.

Um ponto fundamental a considerar é que, independentemente da proposta do

livro-reportagem, sempre haverá, em alguma medida, marcas de biografia e, em certos casos, até de autobiografia. Ao entrevistar as fontes em um processo de investigação, o jornalista deseja o máximo de profundidade para conseguir desenvolver técnicas narrativas próximas do romance. Para reconstituir as cenas presentes em *A Sangue Frio*, por exemplo, Capote precisou mergulhar na vida dos personagens, inclusive na dos criminosos, trabalhando então com marcas de biografia.

Independente de ser um livro-reportagem-denúncia com características de biografia ou um livro-reportagem-perfil, no qual a biografia aparece em primeiro plano, ou qualquer outra das onze classificações esquematizadas por Lima (livro-reportagem-depoimento, livro-reportagem-retrato, livro-reportagem-ciência, livro-reportagem ambiente, livro-reportagem-história, livro-reportagem-nova consciência, livro-reportagem-instantâneo, livro-reportagem-atualidade, livro-reportagem-antologia, livro-reportagem-ensaio, livro-reportagem-viagem), é importante haver um compromisso ético, pois as “palavras literário e criatividade podem soar, para algumas pessoas, como licença artística para se fazer o que se bem entende. Não é assim. O jornalismo literário tem um compromisso com a realidade e sua credibilidade depende disso” (Lima, 2009, p. 389).

Esse compromisso não pode se perder quando o livro-reportagem é adaptado para o audiovisual. Por isso, o objetivo desta dissertação foi realizar uma análise da série audiovisual inspirada no livro-reportagem de Barcellos, além de entrevistar os produtores, roteiristas e envolvidos com a adaptação a fim de investigar o processo de travessia da reportagem para a série audiovisual no *streaming*.

A adaptação de livros-reportagem para o audiovisual não é uma novidade do presente, conforme a adaptação fílmica já mencionada, *A Sangue Frio*, lançada em 1967, ilustra. No entanto, nos últimos anos, tem-se observado um aumento nas produções de *true-crime*.

Se pensarmos na produção brasileira recente, a exemplo do podcast *A mulher da casa abandonada*, da Folha de S.Paulo, lançado em 2022, da sequência de filmes *A menina que matou os pais* e *O menino que matou meus pais*, de 2021, disponível na Amazon Prime Video e da série *Era uma vez um crime*, produzida pela Netflix em 2021, entre tantos outros, constatamos, a dizer pelos índices de audiência, um crescente interesse do público em consumir conteúdos inspirados em crimes reais (Fontoura; Helich; Figueiredo, 2023, p. 78-79)

Dado que muitos dos livros-reportagem também abordam em suas páginas crimes desse porte, esses acabam se tornando interessantes para o mercado brasileiro de audiovisual que galga novas possibilidades com o *streaming* nacional aquecido. Seja com as empresas

audiovisuais brasileiras, como o Globoplay, ou as advindas do estrangeiro, como a Netflix.

Fontoura, Helich e Figueiredo observam em sua pesquisa que a nova ecologia midiática provoca uma cultura da visibilidade que colabora para uma “espetacularização da vida cotidiana explorada no campo da narrativa ficcional (...) os antecedentes do crime são transformados em espetáculo a ser conferido de perto, ganhando caráter de entretenimento” (Fontoura; Helich; Figueiredo, 2023, p. 85). No entanto, elas esclarecem que o *true crime* representado no documentário também pode ter aspectos ficcionais. Ou seja, o que preserva a qualidade e ética de uma produção possivelmente não é se o produto é documental ou ficcional, até porque ambos se hibridizam.

Diante dos riscos de espetacularização que narrativas factuais podem sofrer no audiovisual, este estudo buscou se direcionar para o livro-reportagem, que se torna atrativo para percorrer esta nova rota. Antes de estabelecer um diálogo com pesquisas existentes sobre a temática, é importante conhecer quais livros-reportagem já foram adaptados para o audiovisual. Para estruturar a tabela abaixo, o autor desta dissertação contou com as suas leituras pessoais durante a vida, as obras citadas no livro *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, e outras com as quais teve contato durante a realização dessa pesquisa. É importante esclarecer que títulos como o de José Louzeiro, agrupados na segunda classificação de romance-reportagem de Cosson, isto é, aquela que abrange obras que partem do jornalismo em direção à ficção, não foram considerados. Somente foram incluídos no levantamento casos que tomam a ficção como estratégia, ora chamados de livro-reportagem, ora de romance de não ficção, como *A Sangue Frio*, de Truman Capote. O mapeamento apresentado abaixo não se trata de um estudo exaustivo, mas exploratório.

Tabela 1 - Mapeamento das adaptações de livros-reportagem

MAPEAMENTO DE LIVROS-REPORTAGEM ADAPTADOS PARA O AUDIOVISUAL			
CENÁRIO INTERNACIONAL			
Livro-reportagem	Autor	Adaptação	Diretor
México Rebelde, 1914	John Reed	Reed: México Insurgente, 1973	Paul Leduc
Os dez dias que abalaram o mundo, 1919	John Reed	Outubro: Dez Dias que Abalaram o Mundo, 1928	Sergei Eisenstein
O mais longo dos dias, 1959	Cornelius Ryan	O mais longo dos dias, 1962	Ken Annakin, Andrew Marton e Bernhard Wicki

A Sangue Frio, 1965	Truman Capote	A Sangue Frio, 1967	Richard Brooks
O segredo de Joe Gould, 1965	Joseph Mitchell	Joe Gould's Secret, 2000	Stanley Tucci
Honra teu pai, 1971	Gay Talese	Honor Thy Father, 1973	Paul Wendkos
Medo e delírio em Las Vegas, 1971	Hunter S. Thompson	Medo e delírio, 1998	Terry Gilliam
Horror em Amityville, 1977	Jay Anson	Horror em Amityville, 2005	Andrew Douglas
Os eleitos, 1979	Tom Wolfe	Os eleitos, 1983 Os eleitos, 2020	Philip Kaufman David Boyd
Notícia de um sequestro, 1996	Gabriel García Márquez	Notícias de um sequestro, 2022	Rodrigo Garcia
As cinzas de Ângela: uma infância irlandesa, 1996	Frank McCourt	As cinzas de Ângela, 1999	Alan Parker
Na natureza selvagem, 1996	Jon Krakauer	Na natureza selvagem, 2008	Sean Penn
Vozes de Chernobyl, 1997	Svetlana Alexievich	O Suplício: Vozes de Chernobyl, 2016	Pol Cruchten
Pela bandeira do Paraíso: Uma história de fé e violência, 2003	Jon Krakauer	Em nome do céu, 2022	David Mackenzie; Isabel Sandoval
Spotlight, 2003	The Boston Globe	Spotlight, 2016	Tom McCarthy
Gomorra, 2006	Roberto Saviano	Gomorra, 2008	Matteo Garrone
A sociedade da neve, 2008	Pablo Vierci	A Sociedade da Neve, 2023	Juan Antonio Bayona
A jogada do século, 2011	Michael Lewis	A Grande Aposta, 2015	Adam McKay
13 horas: os Soldados Secretos de Benghazi, 2014	Mitchell Zuckoff	13 horas: Os Soldados Secretos de Benghazi, 2016	Michael Bay
Assassinos da lua das flores, 2017	David Grann	Assassinos da Lua das Flores, 2023	Martin Scorsese
Nomadland, 2017	Jéssica Bruder	Nomadland, 2021	Chloé Zhao
CENÁRIO NACIONAL BRASILEIRO			
Livro-reportagem	Autor	Adaptação	Diretor
Os Sertões, 1902	Euclides da Cunha	Os Sertões — Versão cinematográfica do Teatro Oficina, 2009	José Celso Martinez Corrêa

Olga, 1985	Fernando Morais	Olga, 2004	Jayme Monjardim
1968: O Ano que Não Terminou, 1988	Zuenir Ventura	Anos Rebeldes, 1992	Dennis Carvalho
Rota 66: A História da Polícia que Mata, 1992	Caco Barcellos	Rota 66: A Polícia que Mata, 2022	Philippe Barcinski e Diego Martins
Chatô: o rei do Brasil, 1994	Fernando Morais	Chatô, o rei do Brasil, 2015	Guilherme Fontes
Estrela solitária — Um brasileiro chamado Garrincha, 1995	Ruy Castro	Estrela solitária - Um brasileiro chamado Garrincha, 2005	Milton Alencar Jr.
Estação Carandiru, 1999	Drauzio Varella	Carandiru: o filme, 2003	Héctor Babenco
Corações sujos, 2000	Fernando Morais	Corações Sujos, 2012	Vicente Amorim
Os Últimos Soldados da Guerra Fria, 2011	Fernando Morais	Wasp Network – Prisioneiros da Guerra Fria, 2020	Olivier Assayas
Marighella, 2012	Mário Magalhães	Marighella, 2021	Wagner Moura
Holocausto Brasileiro, 2013	Daniela Arbex	Holocausto Brasileiro, 2016 Colônia, 2021 Ninguém sai daqui vivo, 2024	Armando Mendz e Daniela Arbex André Ristum
A clínica: A Farsa e os crimes de Roger Abdelmassih, 2016	Vicente Vilardaga	Assédio, 2018	Amora Mautner
Todo dia a mesma noite: a história não contada da boate Kiss, 2018	Daniela Arbex	Todo dia a mesma noite, 2023	Gustavo Lipsztein

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A partir do mapeamento dos livros-reportagem adaptados para o audiovisual, é notável que o processo de tradução não é uma novidade do presente. Logo, o motivo pelo qual este estudo é empreendido não se dá por essa razão, mas por reconhecer que o investimento crescente em narrativas de *true crime* leva a grande reportagem para uma posição de maior interesse de deslocamento em direção ao suporte audiovisual. Isto, no entanto, não é um problema. Afinal, o processo de adaptação pode ser visto como benéfico, por ser uma maneira da história galgar mais uma modalidade de existência e, assim, em conjunto com a versão das páginas, colaborar no processo de evitar que a memória do leitor entre no limbo do esquecimento. No entanto, para isso, o compromisso ético investigado precisa ser mantido.

Na tabela 1, foram identificados no cenário internacional 21 livros-reportagem adaptados para o audiovisual e 12 casos de adaptações nacionais. Os primeiros títulos que configuram a lista de internacionais são anteriores ao *new journalism*, mas foram adicionados porque, no final do livro *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, eles aparecem nas referências como casos de livros-reportagem. No entanto, é importante refletir até que ponto essas obras já podem ser chamadas de livros-reportagem ou seriam somente marcas desse veículo, como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, avaliado dessa forma por Lima. Ainda assim, por serem classificados no final como livros-reportagem, foram adicionados na tabela.

A construção da tabela foi sucedida pela realização de uma pesquisa documental exploratória de caráter pontual; registros disponíveis das sinopses das adaptações identificadas foram nessa etapa descritos em paralelo às informações sobre suas indicações e premiações no Oscar. A investigação realizada não pretende esgotar; busca apenas apreciar, de forma situada, as produções citadas a fim de evitar que se apresentem como obras isoladas e descontextualizadas na tabela anterior estruturada.

O primeiro título, *México Insurgente*, publicado em 1914, é um relato fundamental para a história coletiva da América Latina, pois John Reed documentou com precisão a Revolução Mexicana a partir de uma experiência que ele teve como correspondente de guerra. O livro-reportagem ganhou uma versão fílmica em 1973, dirigida por Paul Leduc, que identificava nos mexicanos um significativo interesse pela revolução que, ainda na década de 70, marcava seu país. “Ela era muito discutida, saía livros de todo tipo, análises sobre a revolução. Escolhi John Reed, um escritor da primeira hora, e que havia feito um livro a partir das reportagens que mandava” (Leduc, 2007)³. Diante do interesse pela história de vida do jornalista que cobriu o conflito, o cineasta, além de realizar uma adaptação da reportagem, desenvolveu um estudo sobre o jornalista que inclusive tem o seu sobrenome no título da película *Reed: México Insurgente*.

Assim como a obra anterior comentada, *Os dez dias que abalaram o mundo*, também de John Reed, foi classificada como livro-reportagem-epopeia por Lima (2009), que seria uma variável do livro-reportagem-história. “Abarca, com grande magnitude, episódios históricos de grande relevância social” (Lima, 2009, p. 55), como a Revolução Soviética presente no título em questão, lançado em 1919. Nove anos após a publicação, uma versão cinematográfica inspirada na obra de Reed foi encomendada pelo Comitê Central do Partido Comunista da URSS. O filme mudo dirigido por Serguei Eisenstein buscava ser uma

³ A citação pode ser lida na íntegra na matéria *Paul Leduc: Um cinema cheio de vida*, escrita por Mariluce Moura. Está disponível em: [link](#). Acesso em 10 de abr. 2025.

propaganda política. Logo, apesar do envolvimento do autor do livro com o movimento bolchevista, ele não chegou a produzir uma propaganda direta como o filme, que provoca não apenas uma mudança do signo verbal para o audiovisual, mas na própria intenção e estrutura do discurso.

Isto elucida que os riscos no processo de adaptação de um livro-reportagem para o audiovisual podem ser identificados ainda com as primeiras marcas desse veículo, quando o movimento *new journalism* nem tinha acontecido. No entanto, nesse caso, o processo de tradução ocasionou uma mudança não só no signo, mas também na intenção do discurso, que deixou de ser jornalístico e passou a ser propagandístico; ainda assim, não é visto com grandes impasses. Pois John Reed, alinhado com a ideologia que documentou, não apresentou incômodo com a propaganda ao ponto de avaliá-la como antiética ou deturpada. Contudo, o exemplo descrito chama atenção para questões éticas nesse processo de adaptação de uma reportagem que, se transformando em um filme político, pode acabar corrompendo a apuração. Ressalta-se que esse não foi o caso avaliado, tendo em vista a adesão do autor à posição russa da época anteriormente mencionada.

A próxima adaptação de livro-reportagem identificada foi baseada na obra *O mais longo dos dias*, de Cornelius Ryan, publicada em 1959. O filme homônimo estreou em 1962 e teve como diretores Ken Annakin, Andrew Marton e Bernhard Wicki. É possível notar que, a partir dos testemunhos presentes nas páginas, a narrativa ganhou um aspecto ficcional com a produção hollywoodiana. A obra venceu o prêmio de Melhor Fotografia e Efeitos Especiais no Oscar de 1963.

Em relação a *A Sangue Frio*, de Truman Capote, publicado em 1965, foi possível identificar uma adaptação homônima dois anos após o seu lançamento, um tempo bem curto para a época. Isso evidencia ainda mais o sucesso da apuração e da estrutura narrativa que aproxima, em termos estéticos, a reportagem de um romance, ao ponto de o próprio autor preferir chamá-la, conforme visto, de um romance de não ficção. Assim como no caso de Ryan, a narrativa, ao caminhar para o audiovisual, incorporou um aspecto ficcional com a escolha de atores para representar os personagens e o próprio processo de roteirização que foi desenvolvido. Enquanto o exemplo anterior recebeu um caráter mais heroico, no caso dessa tradução preserva-se a ambiguidade que Capote buscou no decorrer das páginas.

Diferente dos dois casos anteriores, adaptados em um intervalo de tempo curto desde a publicação, o livro-reportagem *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, lançado em 1965, só ganhou uma versão audiovisual em 2000, 35 anos após a finalização do livro.

Entre os títulos internacionais, é possível identificar o livro-reportagem

latino-americano *Notícia de um sequestro*, de Gabriel García Márquez, que entrelaça com maestria jornalismo e literatura no processo de contar a guerra de tráfico de drogas que a Colômbia enfrentava; assim como o caso anterior, o livro demorou para passar por um processo de tradução intersemiótica, considerando que a sua publicação data de 1996 e a série homônima de 2022.

Entre os títulos internacionais presentes na lista, vale notar que dois deles receberam o Oscar de melhor filme. O primeiro é *Spotlight: segredos revelados*, baseado no livro-reportagem homônimo. Diante da colaboração de diferentes jornalistas, o autor é descrito como o jornal *The Boston Globe*, que realizou uma apuração de fôlego dos abusos sexuais praticados pela Igreja Católica e as suas tentativas de comprar o silêncio dos inocentes. Inicialmente, a reportagem saiu nas páginas do jornal até se transformar no livro vencedor do Pulitzer. Assim como a versão verbal, o filme também ganhou prêmios. Indicado em seis categorias do Oscar, venceu o título de Melhor Filme e Melhor Roteiro.

Em 2022, foi a vez do filme *Nomadland*, baseado no livro-reportagem homônimo de Jéssica Bruder, levar o Oscar de Melhor Filme e, no Globo de Ouro, Melhor Filme de Drama e Direção. A reportagem apresenta o “fim do sonho americano” ao contar a história de aposentados que, em busca de melhor qualidade de vida, optam por uma vida nômade, como Linda May, que realiza trabalhos temporários em seu novo estilo de vida pelos Estados Unidos. Além desses dois vencedores do Oscar na categoria principal, *A Sangue Frio*, *Natureza Selvagem*, *O mais longo dos dias* e *A grande aposta* receberam indicações ao Oscar, mas nenhum deles chegou a levar o prêmio de Melhor Filme.

Convém observar que os livros-reportagem publicados a partir do século XXI, que configuram a lista dos internacionais identificados com casos de adaptações, ganharam versões fílmicas com um intervalo de tempo muito menor em relação ao século anterior. Embora tenha havido casos, como *A Sangue Frio*, que se transformou em audiovisual com menos de cinco anos, avaliando todas as obras do século XX, é possível afirmar que o tempo médio para um livro-reportagem ser adaptado era de aproximadamente 19,29 anos. Já em relação ao novo século, o tempo médio de intervalo decaiu para 8,1 anos. Ou seja, houve uma queda pela metade da média do intervalo de tempo no processo de um livro-reportagem ser adaptado para o audiovisual.

Os Sertões, precursor do livro-reportagem, não recebeu uma adaptação direta para o cinema, televisão ou formato seriado, mas influenciou diferentes obras e ganhou uma versão filmada de uma peça de teatro. A adaptação homônima que se inspirou diretamente no livro de Cunha não é uma obra que surgiu como filme, mas, sim, por meio de uma peça de teatro

do *Grupo Oficina* apresentada em 2002 e 2007 até se transformar em cinco filmes no ano de 2010 com o título *Os Sertões — Os filmes*. Apesar de a direção-geral de todos eles ser assinada por Zé Celso, cada um dos cinco filmes teve um diretor específico para sua condução. Após mais de 100 anos de existência, o livro-reportagem precursor desse estilo no país foi adaptado para o audiovisual a partir da filmagem de um espetáculo, resultando, então, em uma obra que mistura a linguagem cinematográfica com a teatral.

O próximo título da lista é o livro-reportagem *Olga*, de Fernando Moraes. Único autor que aparece três vezes na lista com trabalhos jornalísticos adaptados para o cinema. A obra, publicada pela primeira vez em 1985, pode ser classificada como um livro-reportagem-perfil e também na variante livro-reportagem-biografia por contar com profundidade a história de Olga, uma militante alemã do partido comunista que se envolveu com Luiz Carlos Prestes. Após 19 anos da publicação, em 2004, o livro ganhou uma adaptação homônima dirigida por Jayme Monjardim.

A única adaptação da lista das nacionais identificadas produzida nos anos 90 é a mini-série *Anos Rebeldes*, que se inspirou no livro-reportagem *1968: O Ano que Não Terminou*, de Zuenir Ventura, publicado em 1988. É importante esclarecer que o seriado não representa uma adaptação direta da obra de Ventura, até porque também se inspirou em *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis, considerado uma autobiografia. A produção de Gilberto Braga foi transmitida entre 14 de julho e 14 de agosto de 1992 na Globo, resultando em um total de 20 episódios.

Os outros títulos da lista publicados nos anos 90 só foram adaptados no século XXI, como é o caso, por exemplo, do objeto empírico deste estudo, o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, transformado em série audiovisual pelo Globoplay em 2022, 30 anos após o seu lançamento.

Além de Fernando Moraes, a única autora que aparece mais de uma vez na lista de nacionais com adaptações é a repórter Daniela Arbex, de Juiz de Fora. A jornalista começou a sua carreira no jornal *Tribuna de Minas*, onde publicou pela primeira vez a reportagem especial *Holocausto Brasileiro*, sobre as barbaridades cometidas com os pacientes do hospital de Barbacena. Diante da repercussão, o trabalho se transformou em livro-reportagem em 2013. Três anos após o lançamento, a reportagem ganhou a sua primeira versão audiovisual com um documentário homônimo que teve Armando Mendz e a própria jornalista Arbex na direção.

Se não bastasse uma adaptação, em 2021 a grande reportagem recebeu novamente uma tradução, dessa vez para a série audiovisual *Colônia*, dirigida por André Ristum, que

mescla o ficcional com o documental em uma narrativa com drama e terror. A série transmitida na TV Brasil ganhou uma versão em filme no ano de 2022 com o título *Ninguém sai daqui vivo*. A jornalista também pôde ver o seu livro *Todo dia a mesma noite: a história não contada da Boate Kiss* adaptado para série audiovisual na Netflix, que também passa por um processo de ficcionalização.

Entre as onze adaptações identificadas, percebe-se que seis delas foram lançadas a partir da década de 2010. Enquanto a média do intervalo de tempo para um livro-reportagem ser adaptado no século XX no Brasil era de 28 anos, no século XXI cai para 5,6 anos. Logo, é possível afirmar que a adaptação de livros-reportagem brasileiros torna-se mais rápida na atualidade, principalmente por conta do crescimento do audiovisual nacional com as empresas de *streaming* que observam grande interesse do público por histórias reais, como as existentes nas reportagens que mesclam jornalismo e literatura.

Apesar de o livro *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, publicado em 2015 e adaptado para o cinema com o mesmo título em 2024, não ter entrado na lista por ser classificado como autobiografia, vale reconhecer que a obra também tem marcas de livro-reportagem. Afinal, há um trabalho que ultrapassa a memória do autor e atinge a apuração. Segundo Lima, uma das classificações possíveis para se pensar o livro-reportagem é depoimento, quando há a reconstituição de “um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada. Pode ser escrito pelo próprio envolvido” (Lima, 2009, p. 52), como aconteceu com a obra de Paiva. Além das marcas de livro-reportagem-depoimento, também é possível notar marcas de livro-reportagem-perfil, na vertente biografia, assim como livro-reportagem-história, pois a obra do autor tem justamente o que essa categoria demanda: “um elemento que o conecta com o presente” (Lima, 2009, p. 54).

Afinal, a obra autobiográfica de Marcelo Rubens Paiva, além de reconstituir o que o pai dele, Rubens Paiva, enfrentou na Ditadura por meio de memórias da infância, de familiares e aquelas contidas em documentos, acaba se conectando com o presente obscuro que o Brasil vivia quando ele escreveu a reportagem. Diante desses argumentos, é possível enxergar mais que uma autobiografia: um livro-reportagem. E, se essa consideração for legítima, é viável, inclusive, afirmar que um livro-reportagem mesclado com autobiografia trouxe ao país o título de melhor filme internacional pela primeira vez na história. O que destaca a importância desse veículo de comunicação para a memória coletiva e a cultura do país, que se consagra e consolida em uma lógica transnacional.

Posterior ao mapeamento das adaptações dos livros-reportagem no cenário

internacional e nacional, é importante investigar como esse fenômeno se apresenta em pesquisas acadêmicas de pós-graduação em Comunicação (mestrado e doutorado) e em congressos da área, como Intercom, Compós e SBPJor.

2.3 ESTADO DA ARTE DAS PESQUISAS SOBRE LIVROS-REPORTAGEM ADAPTADOS PARA O AUDIOVISUAL

O processo de construção de um estado da arte da pesquisa se mostra desafiador no campo das Ciências Sociais Aplicadas, como a Comunicação, pois, diferente de outras áreas, não há a prática de padronização de palavras-chave. Na saúde, por exemplo, o processo de construção de um artigo conta com o apoio dos Descritores em Ciências da Saúde (DeCS), um vocabulário controlado trilingue (português, espanhol e inglês), para haver melhor indexação dos trabalhos e uma recuperação mais precisa.

Aqueles que estudam o fenômeno do livro-reportagem sendo adaptado, por exemplo, podem trazer no título “livro-reportagem”, ou simplesmente trabalhar com “jornalismo literário”, como ocorreu em um trabalho escrito pelo autor deste estudo, juntamente com a sua orientadora, e apresentado no Intercom Nacional em 2023 com o título *(Tele)Jornalismo Literário Expandido: das páginas para as telas*. O estudo derivado da monografia que inspirou a produção desta dissertação traz um título atrativo, mas, ao mesmo tempo, que dificulta o processo de localização se o pesquisador estiver trabalhando com as palavras “livro-reportagem” e “adaptação”.

Desse modo, é importante reconhecer o desafio existente no processo de elaboração de um estado da arte da pesquisa. Ainda com os entraves existentes para garantia de uma localização precisa, a tentativa deve ser desenvolvida, por ser um modo de viabilizar uma pesquisa que não dialoga somente com os grandes títulos do fenômeno estudado, mas também com as pesquisas recentes, assim como aquelas que estão em construção.

Após um estudo preliminar, a decisão foi trabalhar com a palavra-chave “livro-reportagem”, pois, mesmo havendo estudos que trazem um título mais angulado para o jornalismo literário, jornalismo e literatura, jornalismo e filme, realizar o processo de captura a partir dessas palavras ampliaria significativamente a busca, ao ponto de se distanciar do foco de interesse dessa investigação, que é justamente o livro-reportagem adaptado para o audiovisual.

O processo de apuração consistiu em entrar em cada um dos anais eletrônicos dos

congressos abaixo e realizar uma pesquisa no motor especializado de busca para localizar a palavra-chave delimitada. No caso da SBPJor e Compós, o percurso ocorreu com mais facilidade por haver em seus respectivos sites um guia específico para buscas, diferente dos anais do Intercom, que demandam que o pesquisador entre em cada um dos grupos de pesquisas (GP) e no Intercom Júnior (IJ) para conseguir localizar os artigos a partir de uma busca avançada utilizando (Ctrl+F). Em relação ao repositório da Capes, também foi possível contar com um motor de busca que facilitou a construção do estado da arte abaixo. O recorte temporal definido para os artigos apresentados nos congressos selecionados e as dissertações e teses existentes no repositório foi de dez anos (2014-2024).

Tabela 2 - Mapeamento das pesquisas em congressos e repositório da Capes

Eventos/trabalhos de conclusão	Artigos que abordam exclusivamente livros-reportagem	Artigos que abordam livros-reportagem associados à adaptação	Total
Intercom Nacional (GT - IJ); (2014-2024)	34	2	36
SBPJor (2014-2024)	11	2	13
Compós (2014-2024)	0	0	0
Dissertações Capes (2014-2024)	15	1	16
Teses Capes (2014-2024)	5	2	7

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A investigação começou a ser realizada a partir de uma das principais comunidades científicas da comunicação, a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). A partir da busca nos anais dos Grupos de Pesquisa (GPs) e dos grupos do Intercom Júnior (IJs), que se modernizam com o passar dos anos, foi possível encontrar 36 artigos que trazem no título ou nas palavras-chave a palavra “livro-reportagem”. Desses, somente dois trabalham com a adaptação do livro-reportagem.

Antes de descrever os resultados, é preciso observar que, no intervalo de dez anos, encontrar 36 títulos mostra que a temática desperta interesses nos pesquisadores, tanto da graduação como da pós-graduação, mas ainda fica apagada diante de outros estudos. É

possível observar que essa quantidade equivale a uma média de 3,6 trabalhos por ano — um número baixo, sobretudo considerando que a apuração envolveu tanto o IJ quanto o GP.

Em relação aos dois trabalhos identificados sobre livros-reportagem e adaptação, é interessante observar que eles foram escritos pelos mesmos autores das duas teses existentes sobre a temática entre as sete identificadas. O primeiro deles, *Na natureza selvagem: o livro-reportagem no cinema*, de Graciene Siqueira, foi apresentado no Congresso Nacional de 2016, no GP de Cinema. A autora, assim como em sua tese, desenvolveu um estudo comparativo entre o livro-reportagem *Na natureza selvagem*, de Jon Krakauer, e o filme homônimo, de Sean Penn, a partir da relação hipertextual estabelecida por Genette. A tese defendida no Programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2018 é pioneira no Brasil, quando o assunto é estudo de adaptação do livro-reportagem. Graciene afirma na tese que o principal objetivo foi contribuir para os estudos de adaptação, que ainda são carentes se tratando do jornalismo. “(...) acreditamos que o principal motivo é a falta de teorias que sirvam de base para o exame da transposição de obras jornalísticas, especialmente as biografias” (Siqueira, 2016, p. 187).

O segundo artigo identificado sobre livro-reportagem adaptado para o audiovisual é o trabalho *Horror em Amityville: por uma metodologia analítica da adaptação*, de Gisele Krodel Rech, apresentado no GP de Cinema do Intercom Nacional de 2018, derivado da tese *Baseado em uma história real: o jornalismo como referência em Horror em Amityville* defendida em 2019 no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp), um ano após a defesa de Graciene. Logo, é possível afirmar que ambas foram elaboradas no mesmo período, o que também revela o pioneirismo desta nos estudos de adaptação desse veículo. A pesquisadora afirma ainda no resumo que o objetivo da investigação “é analisar como se dá o entrelaçamento de narrativas jornalísticas, jornalístico-literária e cinematográfica, buscando neste labor apontar (...) como a representação do “real” permanece no filme, especialmente em referências diretas ao jornalismo” (Rech, 2019, p. 7).

No mapeamento realizado na Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor) entre 2014 e 2024, só foi possível encontrar 13 trabalhos, o que representa uma média de 1,3 por ano. Se tratando de adaptação de livro-reportagem, apenas dois estudos foram identificados. Sendo o primeiro deles, *Imersão no mundo invisível dos nômades nos EUA – conexões entre as narrativas do livro-reportagem e do filme Nomadland*, uma apresentação de Jaqueline Lemos no evento de 2021. A pesquisadora, já com a titulação de

doutora na época, apresentou um estudo pontual sobre as estratégias narrativas do livro-reportagem e da adaptação que levou o Oscar de melhor filme.

O segundo estudo identificado no SBPJor sobre adaptação do livro-reportagem teve como título *Dimensões constitutivas do jornalismo nas adaptações de reportagens em livro para o audiovisual de ficção: um estudo a partir de Corações Sujos*, de Marcos Silva e Débora Cabrita, que, diferente do anterior, é derivado de uma pesquisa maior de doutorado, defendida recentemente, em 2025, no Programa de Pós-graduação de Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A tese intitulada *Marcas das dimensões constitutivas do jornalismo nas adaptações dos livros-reportagem Olga (1985) e Corações Sujos (2000) para a linguagem audiovisual* buscou estudar o efeito de real nessas adaptações. O trabalho ainda não pôde ser localizado no repositório da Capes, mas, provavelmente, em breve, estará lá, somando-se às outras duas teses já existentes e disponíveis para leitura.

Agora, direcionando as lentes para as dissertações existentes no repositório da Capes que trazem a palavra “livro-reportagem” no título, palavra-chave ou no resumo, foi possível mapear 16 trabalhos considerando o mesmo intervalo de dez anos, o que leva à constatação de uma média de 1,6 trabalho por ano. O único localizado sobre adaptação foi uma dissertação que trata não do livro-reportagem, mas, sim, do romance-reportagem, na segunda vertente de conceituação proposta por Cosson (2001, p. 13), ou seja, a “expansão do jornalismo em direção à ficção”, que demarcou as obras dos anos 1970. No caso, o trabalho *Jornalismo, Literatura e Cinema: o romance-reportagem de Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica*, defendido em 2015 no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unesp, sob orientação de Marcelo Bulhões, mesmo professor que supervisionou a tese de Gisele Rech. Apesar de a pesquisa não ter como objeto empírico um livro-reportagem, mas, sim, um romance-reportagem, foi considerada em nosso recorte por ser esse tipo de gênero reconhecido como relacionável ao livro-reportagem.

Em relação às teses, 7 trabalhos foram identificados trazendo livro-reportagem no título, nas palavras-chave ou no resumo. Isto é, ocorre uma média de 0,7 trabalhos por ano. Desses estudos, somente dois trabalham a temática da adaptação, conforme já foi abordado nessa seção a partir dos artigos derivados dessas pesquisas localizados no Intercom Nacional.

Em suma, o estado da arte da pesquisa, em um intervalo de dez anos, revela que já existem estudos sobre o livro-reportagem adaptado para o audiovisual. Inclusive, trabalhos de fôlego como as teses identificadas, além do estudo de mestrado que dialoga em alguma medida com a temática, só que se voltando para o romance-reportagem. A existência de pesquisas sobre o fenômeno investigado não configura um impeditivo para este trabalho ou

outros que possam surgir, mas, sim, revela a preocupação que o processo de transpor uma reportagem para o audiovisual vem gerando entre pesquisadores da Comunicação e da Letras.

Em cada estudo, um método foi seguido para o desenvolvimento epistemológico de investigação. Na tese de Graciene Siqueira, o direcionamento de pesquisa se construiu pela hipertextualidade de Genette, mas o que seria esse conceito? Ele foi importante para os estudos de Robert Stam sobre teoria da adaptação? E em qual parte dessa discussão entra a tradução intersemiótica? Seria a teoria da adaptação um tipo de tradução? Como esses conceitos podem ajudar a pensar o fenômeno estudado? Qual é a diferença entre o processo de adaptação e transmidiação? Como esse último ponto também pode ser relevante para pensar o processo de travessia dos livros-reportagem para o audiovisual na era da convergência? Para compreender essas questões, o próximo capítulo busca discutir: a) tradução-intersemiótica, b) teoria da adaptação e c) transmidiação. O desenvolvimento do arcabouço teórico é uma etapa importante para viabilizar a aplicação da análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018); organizada a partir de eixos de investigação estruturados segundo os interesses, conceitos e abordagens teóricas de cada pesquisa. Neste estudo, por mais que a transmidiação seja apresentada, o foco será no processo adaptativo da grande reportagem para o audiovisual.

3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, TEORIA DA ADAPTAÇÃO E TRANSMIDIAÇÃO: PISTAS QUE SE ENTRECRUZAM E AFASTAM

De modo a viabilizar pesquisas como esta sobre adaptações de livros-reportagem, este capítulo realiza um esforço teórico de mapear e organizar teorias que pensam a palavra tornando-se imagem, como as existentes no campo da tradução intersemiótica e da teoria da adaptação, que possuem matrizes de conhecimento específicas. Posteriormente, o capítulo dedica uma parte para refletir sobre o fenômeno investigado na era da convergência e, nesse contexto, as suas possibilidades de adentramento em uma lógica de transmidiação, que não deve ser lida como sinônimo de tradução ou adaptação. No entanto, acaba sendo apresentada pela identificação prévia de estratégias de transmidiação no processo de divulgação e recepção de adaptações de livros-reportagem. Apesar da importância da compreensão desse conceito para o fenômeno investigado, esse não representa o foco principal da dissertação e, portanto, não se configura como um eixo principal da análise posterior.

Conforme visto no primeiro capítulo, o livro-reportagem está caminhando para o audiovisual cada vez com um intervalo de tempo menor desde a sua publicação. No caso de *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, houve um longo período até a adaptação. Publicado pela primeira vez em 1992, a obra ganhou uma versão seriada no Globoplay somente em 2022. De modo geral, a grande reportagem em livro busca “(...) impedir que a memória do leitor entre no limbo do esquecimento. O vazio de tempo, entre o presente e o passado histórico — que supõe um distanciamento mais prolongado do atual —, é coberto pelo livro-reportagem” (Lima, 2009, p. 46). Contudo, esse ideal pode se ampliar ou comprometer no processo de adaptação literária de uma reportagem. Afinal, a mudança do signo verbal para o imagético-audiovisual pode acabar afetando negativamente os resultados da apuração ética contida nos livros-reportagem, como na obra de Barcellos.

Diante desse risco, este capítulo pretende voltar-se principalmente para as contribuições que podem existir na “tradução intersemiótica” (Jakobson, 1969) e “teoria da adaptação” (Stam, 2008) para a investigação do livro-reportagem no audiovisual. Além disso, o estudo traz, complementarmente, pesquisas da Comunicação que também podem colaborar para a reflexão do fenômeno investigado, como os conceitos de “transmidiação” (Fechine, 2013) e “narrativas em deslizamento” (Figueiredo, 2010).

A fim de compreender as correntes de estudos de adaptações, o trabalho ancora-se no estado da arte produzido por Amorim (2013), como um ponto de partida para o encontro de outras obras e entendimento das teorias. Os estudos de “tradução intersemiótica”, que têm

entre seus principais expoentes Jakobson (1969), se inserem dentro do campo da semiótica, que busca estudar os signos. Inclusive, os verbais sendo recodificados em não-verbais. Já a teoria da adaptação tem como um de seus pensadores Stam (2008), que desenvolveu suas reflexões a partir dos estudos de Genette (2006) e Kristeva (1969). Posterior à apresentação da tradução intersemiótica e teoria da adaptação, o capítulo se volta para o campo da Comunicação e suas contribuições para entender a travessia do livro-reportagem para o audiovisual na era da convergência (Jenkins, 2009), que lhe traz possibilidades de transmidiação na divulgação e recepção.

3.1 SE HÁ MUDANÇA NO SIGNO, HÁ “TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA”

No senso comum, a palavra tradução está quase automaticamente ligada a idiomas, embora existam outras possibilidades de tradução, conforme observou Jakobson (1969) ao pensar os aspectos linguísticos da tradução. Segundo o autor, existem três maneiras de interpretar um signo verbal, mas, antes de adentrar nesses pontos, é importante lembrar que o signo é “uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto” (Santaella, 1983, p. 58). Ou seja, o signo verbal “casa” substitui o objeto casa, na qual as famílias se organizam ainda hoje na contemporaneidade. Do mesmo modo que há o signo verbal, há o imagético. Ainda direcionando o olhar para o exemplo da casa, é possível pensar a pintura de uma casa como um signo que substitui o objeto real. Esses conceitos são importantes para adentrar nas reflexões envolvendo a semiótica, que “é a ciência geral de todas as linguagens” (Santaella, 1983, p. 7), na qual Jakobson se pauta para sistematizar a última das três possibilidades de traduções existentes.

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 1969, p. 64-65, grifos do autor).

A “tradução intralingual”, mesmo não sendo a primeira que passa no imaginário de uma pessoa, na maioria das vezes é praticada involuntariamente no cotidiano. Por exemplo, em conversas entre gerações distintas, como ocorre com frequência entre pais e filhos, esse tipo de tradução pode ocorrer. Imagine a seguinte situação: um homem da geração “X”, de

aproximadamente 45 anos, acabou de tirar uma foto na academia e solicita ao filho de 18 anos, geração “Z”, uma opinião se a selfie está boa para ser postada nas plataformas digitais. Como resposta, o jovem diz: “Nossa, você é muito biscoiteiro!”. Com a testa enrugada, o pai exige em tom de brincadeira: “Traduz, por favor”. Nesse caso, ele não está pedindo que o filho converta para o inglês ou francês, mas que diga em outras palavras do próprio idioma o que aquilo quer dizer. Então, o garoto pode responder do seguinte modo: “Você é muito aparecido. Está querendo likes!”. De acordo com uma matéria do *TechTudo*, a gíria “biscoiteiro” foi uma das que surgiram na década de 2010 com o crescimento da internet e com um forte potencial de gerar dúvidas nos nascidos antes dos anos 1990⁴.

Já a “tradução interlingual” é a travessia de uma língua para outra e, por isso, é chamada também por Jakobson (1969) de “tradução propriamente dita”, pois na linguagem popular a tradução quase sempre está ligada a essa transferência de um idioma a outro. “Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (Jakobson, 1969, p. 65).

Como último exemplo de tradução apresentado por ele, encontra-se o modelo principal para este capítulo, no caso: “tradução intersemiótica”, também chamada de “transmutação”. Esse é o grupo que, assim como o anterior, também traz o termo “inter”, que quer dizer “entre”, mas se diferencia dele por trazer semiótica. Ou seja, enquanto o segundo é interlingual, entre línguas, esse é entre linguagens, sendo capaz, então, de dar conta do signo verbal se deslocando para o imagético, como vem ocorrendo cada vez com um intervalo de tempo menor com as adaptações dos livros-reportagem para o audiovisual. Logo, independentemente de a pesquisa se debruçar ou não na tradução intersemiótica, o fenômeno de adaptação de um livro para um filme sempre vai ser uma forma de transmutação.

A partir dos estudos de Jakobson (1969), Júlio Plaza se aprofundou em pensar a tradução intersemiótica, vista na perspectiva dele como uma forma de retextualização, em razão da proximidade do autor com os estudos da Escola de Frankfurt, em especial com Benjamin. Sob uma abordagem peirceana atrelada à temporalidade, ele propõe:

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor (Plaza,

⁴ A matéria intitulada *17 gírias que surgiram na Internet nesta década*, escrita por Ana Loubak, está disponível em: [link](#). Acesso em 25 de jan. 2025.

2013, p. 8, grifos do autor).

Ao adotar o prisma da História para pensar o fenômeno da Tradução Intersemiótica, ele rompe com uma visão verticalizada da tradução e almeja algo que “não vire as costas” para o que está sendo traduzido, mas que seja capaz de abarcar uma perspectiva dialógica. Durante o estado da arte sobre tradução intersemiótica e teoria da adaptação realizado por Amorim (2013), o pesquisador traz as contribuições de Plaza e realiza a seguinte reflexão sobre o aspecto da retextualização: “É interessante ressaltar que, a partir da ciência da tradução como retextualização que cria um novo original, o autor nega, implicitamente, critérios como o da fidelidade para o julgamento das traduções” (Amorim, 2013, p. 18).

Essa negação também pode ser identificada na teoria da adaptação, que se debruça especificamente nas transposições de livros para o cinema. Como um de seus principais pesquisadores, pode-se citar o autor Robert Stam (2008), que será apresentado na seção a seguir, como um teórico que se debruçou sobre a passagem do signo verbal para o imagético a partir da base hipertextualidade (Genette, 2006) e intertextualidade (Kristeva, 1969).

3.2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO: A DISPENSA DA NOÇÃO DE FIDELIDADE E A MANUTENÇÃO DO COMPROMISSO ÉTICO

Do mesmo modo como a tradução intersemiótica está envolta em um campo do conhecimento, no caso a semiótica, introduzida anteriormente, a teoria da adaptação também está firmada em uma área, que se chama hipertextualidade e intertextualidade. Desde o início do livro *A literatura através do Cinema*, Robert Stam (2008) estabelece um diálogo com as pesquisas de Genette (2006) a fim de viabilizar a teorização dos estudos de adaptação, que embora não sejam opostos à tradução intersemiótica, são de matrizes de conhecimentos com especificidades próprias. Antes de adentrar, então, no pensamento de Stam, este trabalho busca introduzir em alguma medida esses conceitos-base para os estudos de Adaptação.

Na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Genette (2006) estuda a “Transtextualidade”. Em outras palavras, a relação entre textos traz como uma possibilidade desse fenômeno a hipertextualidade, que seria “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto)” (Genette, 2006, p. 12). As relações entre esses textos podem variar de acordo com cada contexto investigado.

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um

metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (Genette, 2006, p. 13).

Em outras palavras, a primeira situação acontece quando um texto apenas cita outro texto, mas não necessariamente precisa dele para existir, como a *Poética de Aristóteles*, que cita *Édipo Rei*, mas seria capaz de ser produzida a partir de outro exemplo. Agora, o segundo caso descrito é aquele cuja interdependência determina a sua existência. Para ilustrar, é possível citar o fenômeno que motiva a pesquisa de mestrado em Comunicação, isto é, o livro-reportagem sendo adaptado para o audiovisual. A série *Rota 66: A Polícia que Mata* pode até existir sem citar a grande reportagem, mas não sem a existência do livro. “As adaptações filmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (Stam, 2008, p. 22). Genette classifica as hipertextualidades existentes em dois grupos de relações: transformação e imitação, podendo existir neles três regimes: lúdico, satírico e sério, conforme ilustra a tabela abaixo.

Tabela 3 - Hipertextualidades possíveis

<i>regime</i> <i>relação</i>	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA (<i>Chapelain decoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSIÇÃO (<i>le Docteur Faustus</i>)
imitação	PASTICHE (<i>l' Affaire Lemoine</i>)	CHARGE (<i>À maneira de....</i>)	FORJAÇÃO (<i>la Suite d' Homère</i>)

Fonte: Palimpsestos: a literatura de segunda mão (Genette, 2006, p. 23).

A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima até, ou redutível a um princípio mecânico como aquele do lipograma ou da translação lexical; o travestimento se define quase exaustivamente por um tipo único de transformação estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo (Genette, 2006, p. 27).

Além dos casos descritos, no grupo transformação há a transposição, que se configura como a principal prática hipertextual na perspectiva do autor. A sua manifestação pode ocorrer dos seguintes modos: a) tradução, passagem de um texto para outra língua; b) transestilização, quando o único objetivo é a mudança de estilo; c) transformação quantitativa, que provoca uma mudança no tamanho e, conseqüentemente, na textualidade, afinal, a sua prática é feita a partir de excisão, concisão, condensação, extensão, expansão e ampliação; d) Transmodalização é aquela transposição que pode ser intermodal, como ocorre quando o modo narrativo do livro passa para o dramático ao se adaptar para o cinema, ou intramodal, no qual o modo se mantém, conforme se observa em um remake de um filme, por exemplo. É possível reconhecer que a adaptação de um livro-reportagem é um caso de transmodalização intermodal por modificar o veículo.

Embora existam várias possibilidades no processo de adaptação, é comum que essa relação hipertextual seja tratada do seguinte modo: “O livro é sempre melhor”, gerando uma noção de superioridade do hipotexto em relação aos hipertextos gerados, que Stam avalia como problemática ao refletir que a “teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no ‘dialogismo’ de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a ‘fidelidade’ de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória” (Stam, 2008, p. 20).

O teórico do cinema considera as contribuições de Genette, mas também traz para reflexão a própria base que motivou os trabalhos de hipertextualidade, no caso, o conceito de intertextualidade de Kristeva a partir da perspectiva do dialogismo de Bakhtin. “Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas” (Stam, 2008, p. 22). Ou seja, ao construir o seu pensamento em um diálogo com a intertextualidade, dialogismo e hipertextualidade, o autor deseja pensar o processo de adaptação de modo que a noção de fidelidade não seja um princípio metodológico e norteador, mas, sim, que haja outros critérios para pensar as palavras virando imagens.

Ainda no processo de introduzir as suas bases e percursos, Stam afirma que não pretende ter uma metodologia única para todos os filmes. Cada obra fruto de uma adaptação pode ter uma demanda específica; por isso, em seu processo de observação, ele diz realizar um cubismo metodológico, no qual são mobilizadas simultaneamente teoria literária, teoria midiática e estudos (multi)culturais. Ou seja, mesmo que Stam tenha colaborado no processo

de firmar uma linha de estudos para pensar a adaptação no cinema a partir da hipertextualidade e intertextualidade, esse autor não se limitou na construção de uma metodologia rígida, mas arquitetou o seu pensamento combinando diferentes lentes epistemológicas de investigação.

Os estudos de Stam (2008) foram relevantes no processo de dessacralização do conceito de fidelidade. No entanto, ele se volta predominantemente para romances ficcionais que, mesmo possuindo um diálogo com a realidade, conforme observa Eco (2024), não partem da mesma relação de um livro-reportagem. Esse representa a realidade a partir de um recorte que não é neutro, mas que se constrói a partir de uma apuração de fôlego. Desse modo, recusar o mínimo de fidelidade no caso de uma grande reportagem sendo contada no audiovisual é o mesmo que ser conivente com uma possível distorção? Certamente, nenhum processo de transposição será capaz de traduzir signos a ponto de gerar uma equivalência precisa e totalmente fiel. A série *Rota 66: A Polícia que Mata*, por exemplo, passou por um processo de roteirização pautado no livro e, com isso, algumas mudanças foram operadas na grande reportagem.

Entre as histórias contadas no livro-reportagem, encontra-se a de Oseas Júnior, apelidado de Reloginho, um garoto loiro que acordava o pai, Oseas, diariamente para ir trabalhar. Antes de apresentar o assassinato de Oseas, Caco Barcellos realiza um processo de humanização do personagem como uma tentativa de apresentar ao leitor que, para além de mais uma morte provocada pela Polícia Militar, ele era um homem responsável e apaixonado pelos seus filhos.

Todos os dias às 5h30 da manhã em ponto, o loirinho magro, cabelos lisos, escorridos, sai da cama que divide com o irmão menor, Edmilson, e vai acordar o pai com carinhos no rosto.

— Papai, papai... acorda! Você tem que trabalhar!

— Você não falha, filho. É o meu relóginho mesmo! — costuma falar Oseas ao filho que o desperta (Barcellos, 2022, p. 262).

Na série audiovisual, há um personagem inspirado em Reloginho chamado Tic-tac. Diferente do livro, ele não é branco, mas sim negro. Embora não seja possível saber exatamente o motivo dessa mudança, é possível trabalhar com a hipótese de que, pelo fato de Caco Barcellos ter concluído o seguinte acerca das vítimas: “Do total de 4179 vítimas identificadas, obtivemos informações sobre a cor da pele de 3944: 1932 eram brancas e 2012 negras e pardas” (Barcellos, 2022, p. 330), a produção resolveu optar por representar a maioria dos afetados pela ação criminosa da PM como negros. Ademais, a transformação

também pode ser pensada como uma estratégia de diálogo com o racismo existente na época de publicação do livro, ainda presente na estreia da série em 2022.

Figura 3 - Reloginho escutando o programa *Hora do Lobo* com o pai



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Além da decisão de selecionar um ator negro para representar Reloginho, o núcleo familiar do personagem foi recriado na série. Enquanto no livro ele tem quatro irmãos, no audiovisual ele é filho único, o que pode ser uma estratégia de economia ou de produção de um efeito melodramático, que se amplia com a decisão de manter a mãe grávida, assim como acontece na reportagem. O motivo também envolvendo a morte de Oseas varia do livro para a série, pois, na realidade, ele foi assassinado por conta de uma confusão envolvendo Jesus, um vizinho assaltante do bairro, que solicitou a Oseas a troca da arma de fogo dele por um relógio roubado. Oseas recusou a oferta e logo depois foi vítima de um assalto em sua casa, no qual teve a arma roubada.

Decorrido o furto, o trabalhador e pai de família desconfiou que o vizinho estivesse envolvido com essa situação pelo fato de ele ter recusado a troca e ameaçou o suspeito de morte: “—Qualquer hora eu vou pegar esse moleque de jeito. Se ele aparecer morto, não estranhe!” (Barcellos, 2022, p. 265). No outro dia, Jesus foi assassinado e todos desconfiaram que fosse Oseas, então a polícia foi procurá-lo, mas ele recusou abrir a porta de sua casa e ainda atirou em um dos policiais. Por fim, após algum tempo de operação, os militares atiraram em Oseas, mesmo ele não tendo realmente nada a ver com a morte de Jesus, conforme foi confirmado posteriormente.

Na série, Divino, o pai de Adriano (Tic-tac), foi assassinado injustamente por ser

confundido com criminosos enquanto voltava da fábrica, onde trabalhava. Assim como o personagem Daniel Bispo, apresentado no livro-reportagem de Caco Barcellos, que também foi assassinado injustamente nesse mesmo contexto. Outra similitude com a vítima, Daniel Bispo, é a paixão que o pai de Tic-tac tem na série pelo programa de rádio policiaisco do Afanásio Jazadji⁵, que ele escuta com o filho. A partir da semelhança detectada entre ambos, é possível afirmar que a série realizou uma junção de histórias presentes no livro-reportagem ao construir o núcleo familiar de Reloginho.

Ainda com essas mudanças descritas na construção da cena comentada, o propósito da reportagem de humanizar e defender as vítimas foi mantido no trecho selecionado, conforme será investigado em outras cenas de modo mais aprofundado na análise. Sendo assim, é importante reconhecer que algumas adaptações podem ter um caráter de denúncia, como contra o racismo e a violência policial, que têm se acirrado nos últimos anos. Nesse sentido, a mudança não representa falseamento. Pelo contrário, consegue dialogar com a conclusão da apuração e, ainda, com as violências raciais permanentes no presente.

Em suma, esta reflexão coaduna-se com a perspectiva de que a qualidade de uma adaptação não está na fidelidade, conforme aponta Stam (2008). Afinal, toda obra passa por um processo de retextualização ao percorrer não somente outro meio, mas também décadas, como o caso de *Rota 66*. Conforme analisado previamente, a transformação do personagem Reloginho se mostra comprometida com os resultados obtidos na apuração que denuncia a ação matadora da Polícia Militar, além de dialogar com o próprio presente. Portanto, houve durante a roteirização mudanças que culminaram numa adaptação que não é totalmente fiel aos casos do livro. No entanto, a fidelidade que se busca é em relação à essência da obra. Diante disso, este estudo prefere não trabalhar com o conceito de fidelidade, que pode significar também essa busca e dever de equivalência máxima com todos os detalhes. Portanto, diante do aspecto polissêmico do conceito de fidelidade, esta dissertação prioriza trabalhar com compromisso ético e cuidado interpretativo, fundamentais para toda adaptação.

Inclusive as que partem de uma obra ficcional, como o romance clássico da literatura inglesa *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, que está para receber uma nova adaptação, na qual o personagem Heathcliff será interpretado mais uma vez por um ator branco, mesmo não sendo descrito dessa forma no livro. Pelo contrário, no romance “(...) o sr. Heathcliff forma um contraste singular com sua residência e seu estilo de vida. Seu aspecto é

⁵ Em 1980, Afanásio Jazadji criou em seu programa na Rádio Globo o quadro Disque Denúncia para colaborar na investigação policial. Caco Barcellos opina em *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, que o programa ajudou, na verdade, a construir uma imagem negativa do repórter na periferia, visto como inimigo do povo.

o de um cigano de pele escura, e suas roupas e seus modos, os de um cavalheiro” (Brontë, 2021, p. 50).

Só no cinema já são mais de cinco filmes inspirados no romance, sendo a primeira versão dirigida por William Wyler em 1939, uma das mais conhecidas. Além dessa, outros filmes baseados no romance foram gravados em 1954, 1970, 1992 e, mais recentemente, em 2011. O clássico inglês não ficou só no cinema e percorreu também outras mídias, como rádio e televisão, existindo, portanto, dezenas de adaptações ao redor do mundo. No filme de 2011, pela primeira vez nas telonas, o personagem de Heathcliff foi interpretado por um ator negro, no caso: James Howson. Aparentemente, o processo de embranquecimento do protagonista havia sido superado, mas em 2024 novamente uma adaptação do livro com um Heathcliff branco vem sendo produzida, como confirmou o site *Deadline*⁶ ao anunciar em 23 de setembro de 2024 o longa liderado por Fennell, que apontou o elenco com os atores: Jacob Elordi (Heathcliff) e Margot Robbie (Catherine Earnshaw). Logo que a divulgação foi realizada, a comunidade de fãs começou a manifestar críticas nas plataformas de mídias sociais. Isso porque a questão racial é um ponto crucial para os desafios vivenciados pelo personagem, que não é descrito em nenhum momento como um homem branco.

Já no *live-action* de *A Pequena Sereia* ocorre o inverso, a princesa da Disney, tradicionalmente representada como uma personagem branca e ruiva, ganha sua versão em carne e osso pela atriz Halle Bailey, uma mulher negra. Assim que a escolha foi anunciada, o caso dividiu o público. Em contraste à situação anterior, a ausência de fidelidade com a versão clássica é um modo de gerar representatividade, tendo em vista que a maioria das princesas da Disney são brancas. Agora, transformar um personagem negro em branco, mesmo esse sendo fictício, acaba chamando atenção para o fenômeno de *whitewashing*⁷. A fim de reafirmar a perspectiva racista, que muitos leitores da obra de Emily Brontë em pleno século XXI não abrem mão, mesmo essa questão do racismo sendo um motivo central para todo o caos que o personagem tão querido da literatura enfrentou na obra *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Ambos os filmes não estabeleceram uma preocupação em gerar uma equivalência com o texto anterior ao ponto de perseguir uma fidelidade plena inalcançável, mas, enquanto *A Pequena Sereia* obtém nessa mudança comentada um resultado alinhado às pautas de

⁶ O anúncio pode ser lido na íntegra na matéria “Margot Robbie And Jacob Elordi To Star In Emerald Fennell’s Adaptation Of ‘Wuthering Heights’ From MRC And LuckyChap”, escrita por Justin Kroll. Está disponível em: <https://deadline.com/2024/09/margot-robbie-jacob-elordi-wuthering-heights-emerald-fennell-1236097151/>. Acesso em 4 de nov. 2024.

⁷ Whitewashing é um termo inglês que conceitua o processo racista de embranquecimento de personagens fictícios ou reais de outras etnias.

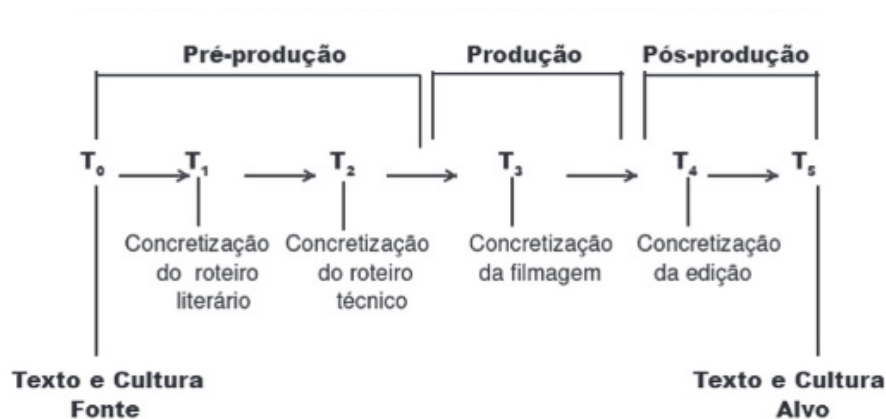
representatividade, o outro se mostra questionável. Afinal, não buscou no processo de reinterpretação da obra estabelecer um compromisso ético nem com a narrativa, nem com as pautas do presente. Embora a representatividade continue sendo uma demanda do público, há um movimento batizado de *anti-woke*⁸, que busca se opor ao tratamento de questões sociais envolvendo etnia, gênero e religião. Após a eleição de Donald Trump, esse movimento se intensificou, como se observa com a fala dele: “A maré mudou radicalmente — ser ‘woke’ é para perdedores, ser republicano é o que você quer ser” (Trump, apud G1, 2025), publicada em plataformas de mídia social. Essa onda vem influenciando a ausência de compromissos éticos nas produções midiáticas na publicidade, no cinema e nas artes em geral, o que colabora para um Heathcliff branco. O *live-action* de *A Pequena Sereia*, apesar de ter sido lançado em 2023, dois anos antes da última adaptação da obra *O Morro dos Ventos Uivantes*, foi desenvolvido em um cenário político distinto do atual, responsável por desfavorecer as questões identitárias.

Os casos citados ilustram que realmente a qualidade e legitimidade de uma adaptação não estão no conceito de fidelidade, até porque as duas últimas obras exemplificadas se distanciaram disso e uma conseguiu obter aplausos em certas modificações para dialogar com o público atual, enquanto a outra modificou de modo questionável, alinhando-se ao movimento *anti-woke*. Diante disso, em vez da busca pela fidelidade, deve-se concentrar no compromisso ético e cuidado na interpretação, conforme ocorreu na cena da adaptação do livro-reportagem *Rota 66*, que não é fiel a todos os detalhes da apuração, mas se alinha aos resultados dessa, assim como às questões que permeiam o presente.

Esses casos chamam atenção para a Teoria da Adaptação Intercultural elaborada por Celia Arns de Miranda e Suzana Tamae Inokuchi (2009), que desenvolveram uma proposta para o cinema influenciadas pelos estudos de Pavis sobre interculturalidade no teatro.

⁸ *Anti-woke* é um termo inglês que se coloca em oposição a “woke”. A tradução literal da palavra “woke”, em português, é “acordado”. Na língua inglesa, o termo passou a ser utilizado politicamente para designar perspectivas comprometidas com pautas de justiça social e racial. Já “*anti-woke*” refere-se a posicionamentos que se opõem a essas perspectivas.

Esquema 1 - Adaptação Intercultural



Fonte: Um olhar oriental sobre Shakespeare (Miranda; Inokuchi, 2009, p. 162)

A partir desse sistema, é possível observar que o texto e a cultura fonte passam por três grandes etapas: pré-produção, produção e pós-produção, que culminam em um texto e cultura alvo. Isto é, mais do que uma mudança intersemiótica, deve-se reconhecer que o processo de adaptação gera uma relação entre culturas, pois o público para o qual o autor escreveu já não é igual àquele que vai receber a adaptação. A mudança temporal nesse processo precisa ser refletida em diálogo com os atravessamentos e “mediações culturais” (Martín-Barbero, 1997), que geram, por conseguinte, outros modos de recepção. Atualmente, essas mediações culturais pensadas por Martín-Barbero vêm sendo afetadas pelas plataformas digitais, levando ao que Kérley Winkes (2024) batizou de “mediações algorítmicas”.

As relações entre culturas proporcionadas no processo de adaptação chamam atenção para as diferenças entre autor/equipe, leitor/telespectador e imaginação/tempo de fruição propostos pela pesquisadora brasileira Sandra Reimão (2004), que se consolidou como uma das referências nos estudos de adaptação no Brasil. A autora buscou investigar esse fenômeno de transposição a partir das telenovelas brasileiras, que recorreu, com frequência até o fim dos anos 1970, a romances da literatura nacional, por essas histórias já serem consagradas, conseguindo garantir previamente a audiência. Em outras palavras, uma margem de segurança maior. Após esse período, começou a haver uma consolidação desse produto televisual, principalmente nas décadas de 80 e 90, contribuindo para que a telenovela já não precisasse mais se basear em romances. No entanto, esse processo de transposição ainda ocorria, só que sem trazer a obra original com tanta ênfase como foi feito no início, a fim de gerar credibilidade.

Na obra intitulada *Livro, televisões: correlações*, Reimão dedicou um capítulo para pensar a adaptação a partir de três eixos que ela estabeleceu para desenvolver as suas

reflexões. O primeiro é “Autor/Equipe”, que diz respeito a uma das principais diferenças de um texto literário para uma produção audiovisual, pois o texto normalmente tem um único autor, já o audiovisual conta com uma equipe. Logo, enquanto o autor se constitui a partir de uma ideologia, saberes e valores, a equipe, mesmo alinhando essas questões, acaba possuindo perspectivas distintas, que podem gerar interpretações diversas para a obra escolhida a ser adaptada. A multiplicidade de visões nesse processo pode ser positiva se houver compromisso ético.

O segundo eixo construído foi “Leitor/Telespectador”, que diz respeito a duas figuras bem distintas do ponto de vista comportamental. Afinal, “o leitor de um texto impresso utiliza, prioritariamente, um único sentido — a visão — e basicamente em uma direção — a linearidade da linha impressa. O telespectador utiliza simultaneamente a audição e a visão e cada uma dela em uma multiplicidade de sentidos e direções” (Reimão, 2004, p. 109). É interessante reparar que, nos últimos anos, o telespectador vem desenvolvendo uma audiência fragmentada, pois, enquanto acompanha uma série, também comenta sobre ela nas plataformas de mídias sociais. Esse processo também pode ocorrer durante a leitura, que compete com outras audiências desempenhadas pelo leitor simultaneamente. Além disso, o ato da leitura não ocorre atualmente somente pelo impresso, mas também por meio do *e-book* e *audiobook*, que demandam um dispositivo eletrônico para prática, que também pode vir acompanhado de outras experiências simultâneas.

O último eixo apresentado pela autora é o de “Imaginação e Tempo de Fruição”, que aborda, do ponto de vista técnico, a câmera. Um instrumento que coloca limites no campo de possibilidades da visão humana, enquanto o livro garante um caráter mais livre de fruição imaginativa. “A velocidade do fluxo emissão-recepção nos veículos eletrônicos é determinada pelo ritmo da emissão, enquanto no texto impresso o caráter de permanência do material deixa o leitor estabelecer o seu tempo de leitura” (Reimão, 2004, p. 113). Embora os *audiobooks* também possam determinar um tempo de leitura, no caso dos *e-books*, o controle do tempo ainda é determinado com exclusividade pelo leitor.

Além da importância de entender a teoria da adaptação, reconhecer e considerar os eixos estabelecidos por Reimão se faz necessário para compreender o processo de travessia do verbal para o audiovisual, que ultrapassa uma simples tradução. Este processo deve ser visto também como uma prática intercultural que, além do compromisso ético necessário, deve se atentar para a interpretação a ser realizada ao público que a recebe no presente com mediações culturais específicas, que os atravessam no processo de fruição do produto audiovisual.

3.3 PELAS LENTES DA COMUNICAÇÃO: TRANSMIDIAÇÃO E NARRATIVAS EM DESLIZAMENTOS

Decorrida a apresentação da tradução intersemiótica e teoria da adaptação, este capítulo dedica também uma seção para pensar em pesquisas da Comunicação que podem contribuir na investigação do livro-reportagem percorrendo o audiovisual. É importante destacar que, pelo aspecto pós-disciplinar da Comunicação (Sodré, M., 2020), as correntes apresentadas anteriormente também, em alguma medida, podem ser pensadas como presentes nesse campo de estudo no qual os pesquisadores desta seção se encontram. No entanto, as pesquisas abordadas a seguir estão predominantemente alocadas na Comunicação e, por isso, foram organizadas nesta parte.

Para iniciar as contribuições, é possível citar os estudos de Jenkins sobre a *Cultura da Convergência*. No qual, ele aprofunda o olhar para a nova ecologia midiática, cujos meios, com o avanço da internet e, agora, mais recentemente, com a plataformização (D’Andrea, 2020), se convergem a todo instante. No capítulo 3, *Em busca do unicórnio de origem*, Jenkins aborda “Matrix e a Narrativa Transmídia”, que é um conceito pilar para entender o universo midiático em convergência, no qual ele se aprofunda. Contudo, é importante esclarecer que transmídia não é sinônimo de tradução intersemiótica ou adaptação. Segundo ele, “uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (Jenkins, 2009, p. 138). Ou seja, não é simplesmente uma lógica de transpor o livro, por exemplo, para o audiovisual, mas ampliar a experiência daquele produto principal. Para ilustrar a discussão, Jenkins cita o filme *Matrix* e algumas de suas estratégias transmidiáticas.

Por exemplo, no curta de animação *Final Flight of the Osiris* (2003), a protagonista, Jue, sacrifica a própria vida para entregar uma mensagem à tripulação do Nabucodonosor. A carta contém informações sobre as máquinas que abrem caminho em direção a Zion. Nos momentos finais do anime, Jue joga a carta numa caixa de correio. Na abertura do game *Enter the Matrix*, a primeira missão do jogador é resgatar a carta do correio e levá-la a nossos heróis (Jenkins, 2009, p. 145).

O filme *Matrix* seria, então, a “nave-mãe” de um produto que se ramifica para outros meios, como para a história em quadrinhos (HQ) e o jogo de videogame. Não em uma lógica pura e simples de inserir aquela história em outro espaço, mas de ampliar aquele universo, proporcionando uma experiência que pode galgar um potencial de continuidade em outros meios. Normalmente, uma estratégia transmídia é realizada durante a produção do produto

principal e perpassa uma expansão. Diante disso, o livro-reportagem, ao caminhar para o audiovisual, não está necessariamente funcionando como a “nave-mãe” de um produto que se ramifica para outros espaços.

Do mesmo modo que o conceito de transmídia não se comporta como sinônimo de adaptação ou tradução intersemiótica, o fenômeno de *crossmedia* não deve ser encarado como equivalente aos anteriores, pois ocorre quando é possível colocar um produto em diferentes meios sem realizar grandes mudanças. Por exemplo, um livro que existe tanto no formato físico, *e-book* e *audiobook* pode ser interpretado como um caso de *crossmedia*, que perpassa, no caso do audiolivro, em alguma medida, uma tradução intersemiótica. Contudo, essa situação não ilustra uma grande adaptação, embora algumas pequenas mudanças possam ter sido operadas para disponibilizar esse produto multimodalmente. Não é o mesmo caso da série *Rota 66*, que sofreu modificações não somente no formato, conforme visto, mas também na narrativa, como o personagem Tic-tac ilustra.

É interessante reparar que esses conceitos envolvendo a convergência midiática foram pensados por Jenkins a partir de uma realidade do norte global, que diverge do contexto latino-americano, no qual o Brasil se insere. Por isso, estudos como o da pesquisadora Fechine (2013), que também têm suas bases na semiótica, se mostram interessantes pelo seu direcionamento para o audiovisual brasileiro, que tem como seu carro-chefe a telenovela. A pesquisadora, ao se direcionar para as obras da teledramaturgia, percebeu que essas estão, sim, na lógica da convergência, mas não funcionando da mesma forma que a transmídia pensada por Jenkins. Diante disso, ela chamou o processo de “transmídiação”, que seria:

(...) um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si, e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pelos meios digitais. Para os estudiosos do fenômeno, o desafio consiste, então, em identificar e analisar quais são essas estratégias e práticas, as quais variam de acordo com o campo de produção (teledramaturgia, jornalismo, publicidade etc.) (Fechine et al., 2013, p. 26).

Segundo ela, a transmídiação pode ocorrer a fim de “propagar” ou “expandir o universo”. O primeiro caso pode ser compreendido, por exemplo, quando uma telenovela tem um trecho que já foi transmitido, divulgado no perfil do Instagram da emissora a fim de gerar engajamento e discussão pelo público. Já a segunda situação se manifesta quando a narrativa da produção ganha continuidade em outro espaço, como aconteceu com *Totalmente demais*

(2015), de Rosane Svartaman, que teve um *spin-off*⁹ no Globoplay após o seu término. “(...) o total de visualizações ultrapassou 4 milhões na época. Durante a exibição na internet, os capítulos da telenovela que estava no ar, Haja Coração [2016], de Daniel Ortiz a partir da obra de Silvio de Abreu, teve uma audiência considerável” (Svartman, 2023, p. 198). Ou seja, o medo de que essa estratégia sabotasse a telenovela que se iniciava não se mostrou efetivo, pois tanto o *spin-off* como a nova produção conseguiram bons resultados.

A partir desses exemplos, é possível compreender que “a transmidiação abarca em suas análises tanto conteúdos que dão continuidade narrativa à telenovela como outros que não. O que coloca o conceito em contraponto à noção de narrativa transmídia” (Mesquita et al, 2023, p. 93). Sendo assim, embora a série *Rota 66: A Polícia que Mata* não seja uma narrativa transmídia, é possível observar que houve uma estratégia de transmidiação durante a produção da série. Destaca-se que, além da tradução/adaptação do livro para o audiovisual, foi realizado um programa especial no *Profissão Repórter*¹⁰, no qual Caco Barcellos foi atrás de alguns personagens do livro, sobreviventes ou envolvidos com vítimas da ação criminosa da Polícia Militar. Como o caso de Jaqueline Ramos da Silva, filha de Fernando Ramos da Silva, que interpretou o Pixote no cinema em 1981. Antes de ser assassinado, Fernando implorou que não o matassem, pois ele tinha uma filha para criar. Após Caco relembrar o episódio na casa de Jaqueline, hoje, uma mulher, ela comenta: “Acho que as pessoas não entendem a falta que é de um pai na vida de uma criança. Hoje em dia, o que eu não tive, eu faço o meu esposo ser com a minha filha (...) Querendo ou não, roubaram isso de mim” (Silva, 2022, 14min 45s).

⁹*Spin-off* é um termo de origem inglesa utilizado para designar produtos culturais derivados de outros já existentes. Esse se diferencia de uma continuação por buscar explorar um aspecto específico da história em vez de prosseguir com toda a trama. Logo, é comum ocorrer a inserção de novos personagens e conflitos.

¹⁰ A edição '*Rota 66 - a História da Polícia Que Mata*': 30 anos depois, transmitida em 18 de outubro de 2022 no programa *Profissão Repórter*, está disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11039141/>. Acesso em 1 de fev. 2025.

Figura 4 - Caco Barcellos entrevistando Jaqueline após mais de três décadas do assassinato do seu pai, que deu vida a “Pixote” nas telonas



Fonte: Profissão Repórter, Globoplay (2022).

Segundo as possibilidades de transmidiação, tal como conceituada por Fechine (2013), é possível encaixar esse caso como expansão, pois a reportagem transmitida no *Profissão Repórter* funciona como “um conteúdo de extensão textual”, pois aqueles que leram o livro têm a oportunidade de descobrir como alguns personagens presentes nas páginas se encontram atualmente. Além disso, é interessante avaliar que a reportagem foi ao ar em 10 de outubro de 2022, no mesmo mês em que a série foi lançada. Logo, ela acabou funcionando como uma estratégia de divulgação; afinal, motivou os telespectadores do programa jornalístico a assistir à série e aqueles que assistiram à série a conhecer os personagens reais por detrás daqueles reconstruídos na narrativa. Portanto, é possível afirmar que a Globo, em parceria com a Boutique Filmes, ao produzir a série, acabou colocando a narrativa em um processo de transmidiação, que não existia no caso do livro-reportagem *Rota 66*, lançado em 1992, uma época na qual esse fenômeno era praticamente inexistente no Brasil.

Ainda refletindo sobre a convergência a partir de uma perspectiva do Sul Global, é necessário citar também os estudos de Vera Figueiredo (2010) sobre narrativas migrantes na contemporaneidade.

Merece atenção especial o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para o outro — o processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas. Busca-se pensar as alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz

respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema (Figueiredo, 2010, p. 11).

Diante desse processo de deslizamento, a autora percebeu que as obras literárias já não são mais encerradas após o ponto final do autor, pois se encontram em um processo de constante reelaboração. Diante disso, a sacralidade do livro como algo superior às suas derivações já não faz mais sentido na atualidade, pois “há uma literatura anterior e outra posterior à expansão das mídias audiovisuais, assim como a literatura não permaneceu a mesma depois que o aprimoramento das técnicas de imprensa permitiu a ampla circulação dos jornais” (Figueiredo, 2010, p. 47).

Embora *Rota 66: A História da Polícia que Mata* tenha nascido em uma época analógica e levado anos para ganhar uma adaptação acompanhada de estratégias de transmidiação, atualmente esse aspecto do texto aberto discutido por Figueiredo acontece de modo muito mais rápido. Inclusive, instantaneamente ao lançamento de um livro, seja ele físico ou digital.

As reflexões de Figueiredo (2010) ajudam a entender esse processo de desconstruir a hierarquia do livro na sociedade contemporânea pelo fato desse produto ser constantemente transformado e, como ela observa, deslizado em uma lógica de migração de narrativas. Essa perspectiva coaduna com os estudos de Reimão (2004) sobre adaptação dos romances brasileiros em telenovelas e também o processo inverso de uma telenovela virar livro, após uma grande audiência. Ou seja, a migração pode se dar de diferentes modos e não somente o livro sendo a centralidade desse processo, como outrora ocorria. Reimão aborda no final de sua reflexão que “as especificidades dos meios impressos em relação aos eletrônicos não conduzem à afirmação de uma intransmissibilidade entre eles, mas, sim, apontam para os cuidados necessários nas travessias” (Reimão, 2004, p. 113).

Da mesma forma que pensar a travessia do livro-reportagem para o audiovisual exige cuidado, compreender os processos metodológicos existentes para realizar essa investigação também. Por isso, o esforço teórico de organizar essas correntes de estudos, suas aproximações e afastamentos. Como método para observar uma adaptação, é possível selecionar, por exemplo, a análise da materialidade do audiovisual (Coutinho, I., 2016), por suas lentes permitirem uma flexibilidade ao pesquisador, que pode estabelecer eixos de análise e, em cada um deles, pensar em perguntas a serem feitas ao objeto. No caso de um estudioso do livro-reportagem para o audiovisual, é possível, por exemplo, que um eixo seja sobre o processo adaptativo, havendo perguntas específicas com base na discussão teórica

construída. Ou seja, a AMA é um método que permite o abarcamento da triangulação de teorias importantes na compreensão do fenômeno investigado, tais como as que foram apresentadas neste capítulo.

3.4 A ANÁLISE DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL (AMA) COMO UM MÉTODO POSSÍVEL PARA INVESTIGAR A ADAPTAÇÃO DO LIVRO-REPORTAGEM PARA O AUDIOVISUAL

A partir das teorias apresentadas, percebe-se o livro-reportagem caminhando para o audiovisual, como um exemplo de tradução intersemiótica (Jakobson, 1969). Vale salientar que este campo não estuda somente livros sendo adaptados, mas qualquer passagem de uma linguagem para outra, como o livro se transformando em uma performance ou uma música. Nesse ponto, entra a teoria da adaptação (Stam, 2008), que não nega esse processo sendo uma tradução, mas, por se voltar ao campo do Cinema, se debruça predominantemente em adaptações literárias para o audiovisual, diferente da outra teoria que tem um olhar mais amplo para diferentes fenômenos de transmutação. Além disso, a teoria da adaptação adota uma perspectiva que se afasta de uma noção de fidelidade, que, embora não esteja clara na abordagem de Jakobson, aparece sendo dispensada nas entrelinhas da perspectiva intersemiótica de Plaza (2013).

É importante que pesquisas sobre livros-reportagem no audiovisual considerem qualquer mudança do signo verbal para o imagético ou sonoro como uma tradução intersemiótica, que pode funcionar a partir de uma lógica maior ou menor de correspondência. Por exemplo, quando um livro-reportagem ganha uma versão em *audiobook* ocorre uma tradução que gera uma *crossmedia*, mas não necessariamente uma adaptação na gênese da narrativa. Pois, mesmo havendo uma decodificação desses signos, não dá para visualizar uma adaptação, como acontece quando um livro-reportagem se transforma em uma série e a sua história é recriada se inspirando no livro, como aconteceu com a produção do Globoplay *Rota 66: A Polícia que Mata*, que é um caso de tradução e adaptação. Logo, a perspectiva assumida como premissa na pesquisa de mestrado é que a narrativa sofre uma mudança no signo verbal, mas também no enredo, conforme apresentado, com os personagens que tiveram as suas histórias reconstruídas se afastando em alguma medida da narrativa do livro.

As lentes de investigação adotadas devem reconhecer que um caso de tradução/adaptação de um livro-reportagem para o audiovisual pode colocar essa narrativa em uma ecologia midiática complexa de convergência, na qual a produção pode passar por um

processo de transmidiação (Fechine, 2013). Conforme foi visto com o livro-reportagem *Rota 66*, que, apesar de ter sido lançado em uma época analógica, com a série acabou ganhando uma reportagem especial no programa *Profissão Repórter*. Essa matéria expandiu a sua narrativa textual, mas não chegou a ser um caso clássico de transmídia pensado por Jenkins. Afinal, o livro não se comporta como a nave-mãe e as outras produções como quebra-cabeça desse, como acontece com as grandes produções norte-americanas, por exemplo, que criam uma relação de interdependência no processo de compreensão do universo criado. Apesar da importância de tratar esse conceito para entender em qual contexto ele entra e como se afasta dos outros, a presente dissertação não pretende, durante a análise, se aprofundar na transmidiação.

O objetivo principal, por outro lado, é trabalhar com o processo de adaptação do livro-reportagem para série a partir do método análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018), que permite a criação de eixos de análise de acordo com os interesses e demandas do objeto empírico adotado. Logo, pode haver um eixo mais voltado para o processo adaptativo na roteirização e outro para a construção da realidade, ponto que será explorado no próximo capítulo. Além desse método funcionar como um potencial caminho para a investigação do livro-reportagem transformado em audiovisual, as teorias apresentadas neste capítulo também podem ser combinadas com análise do discurso, conteúdo e semiótica, conforme o processo formativo de cada pesquisador e os desejos investigativos particulares de cada produção científica.

Do mesmo modo como esses primeiros capítulos apresentaram conceitos importantes para ancorar os eixos a serem estabelecidos na análise futuramente apresentada, o próximo também se constrói com esse objetivo de fundamentação, por abordar questões-chave envolvendo o fenômeno investigado nesta dissertação. Tais como: a) realidade, signos e (re)negociação simbólica para uma guinada contra hegemônica, b) cronotopo e as relações biográficas e autobiográficas na confecção do roteiro inspirado no livro-reportagem e c) testemunho em trânsito: do documental à ficção pela via da fabulação.

4 O TESTEMUNHO ENTRE O DOCUMENTAL E A FABULAÇÃO, UM DESVIO DE ROTA ANTES DA CHEGADA À ANÁLISE

A dissertação, ao propor investigar o processo de adaptação de um livro-reportagem para o audiovisual, destinou, após a introdução, um capítulo à apresentação desse veículo de comunicação não periódica (Lima, 2009), às adaptações que dele derivam e às pesquisas existentes que trabalham justamente com esse fenômeno de transposição. Em seguida, no terceiro capítulo, o presente trabalho discorreu sobre a tradução intersemiótica (Jakobson, 1969) e a teoria da adaptação (Stam, 2008) como lentes fundamentais para o processo investigativo. Essas teorias, combinadas com a análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018), permitem que o fenômeno seja, em primeiro lugar, compreendido e conceituado teoricamente. No entanto, são perspectivas que se voltam a entender a gênese adaptativa, não conseguindo abarcar com a devida completude aspectos simbólicos, políticos e estéticos dessas narrativas. Logo, este capítulo busca discutir conceitos importantes para entender não somente do ponto de vista material o livro-reportagem sendo adaptado para o audiovisual, mas o processo de disputa na renegociação estrutural dos signos; estes são operados quando uma história é escolhida para ser contada pela primeira vez em uma reportagem até o momento em que esse gênero é (re)contado em produções adaptativas.

Diante disso, este capítulo dedica a primeira seção a pensar a realidade em si como uma construção social (Berger; Luckmann, 2004), pois ela se configura distintamente a depender do período histórico. Não somente, tendo em vista que a maneira como ela é interpretada em uma mesma época varia a depender do grupo selecionado em um local. A partir desse aspecto construcionista, o jornalista, ao narrar um fato, vai produzir uma representação da realidade, não de modo a transpor a própria realidade. Esse processo pode provocar múltiplas leituras de mundo e promover possibilidades contra-hegemônicas a partir de uma perspectiva dialógica e polifônica (Bakhtin, 1997; 1987) potente para ocasionar uma mudança na superestrutura que reverbere na infraestrutura (Gramsci apud Coutinho, C., 1992). Nesse percurso, a seção discute o processo de Barcellos na construção de uma verdade política (Arendt, 2016) ancorada na apuração, que desvela a banalidade do mal (Arendt, 1999) existente na necropolítica (Mbembe, 2016) desempenhada pelos policiais filiados ao sistema militar.

Em seguida, o capítulo desenvolve uma seção para discutir como funciona o processo de (re)interpretação de uma realidade já cortada e angulada no livro-reportagem. Isto é, nessa etapa, o presente estudo retoma as discussões iniciadas sobre teoria da adaptação e adaptação

intercultural do capítulo anterior para adentrar nas técnicas operacionais de construção de um roteiro (Field, 2001; Mckee, 2006), a fim de possibilitar uma clareza na investigação do processo de tradução intersemiótica do livro-reportagem para o gênero seriado audiovisual (Mittel, 2015). O percurso de (re)interpretação da obra envolve uma relação cronotópica (Bakhtin, 2010), de tempo e espaço, que se reconfigura na trama inspirada no livro para gerar um novo produto, o roteiro. Além desse ponto, a sua construção lida com aspectos biográficos e autobiográficos (Lejeune, 2008) presentes no livro-reportagem que precisam ser reestruturados no processo criativo do roteiro da série *Rota 66*, que envolve ampliação e redução. Este se revela como um material intermediário entre a reportagem e a série audiovisual, que assume características não somente do jornalismo literário, mas também das estratégias complexas de narração no *streaming* (Mungioli; Pelegrini, 2013).

Por fim, há uma seção na qual é trabalhada a noção de testemunho, elemento com o qual todo jornalista se depara constantemente, principalmente se a sua missão for escrever um livro-reportagem. Isso porque o entrevistado, ao resgatar uma memória pura (Bergson, 1999), está produzindo um testemunho, que carrega consigo um aspecto de literalidade sobre o acontecimento, mas também imaginativo (Seligmann, 2008). Essas lacunas da memória preenchidas por uma fabulação podem ser ampliadas no processo de roteirização de um livro-reportagem para o audiovisual, na medida em que núcleos de personagens são reescritos e a trama é reconstituída, potencializando o aspecto da dramaturgia (Coutinho, I., 2003). Face a isso, a adaptação de um livro-reportagem pode aproximar a narrativa factual de uma ficção (Eco, 2024) com marcas documentais (Odin, 2012).

Ao longo das seções a seguir, o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, é apresentado para ilustrar alguns conceitos que precisam ser considerados para compreender em profundidade os processos simbólicos envolvendo a adaptação desse veículo para série audiovisual. Os trechos citados no decorrer do diálogo teórico não serão abordados em paralelo à série, pois o próximo capítulo analisará a materialidade audiovisual a partir desses temas tratados no livro, sendo ampliados, reduzidos e ressignificados no processo de tradução intersemiótica. Em suma, as seções desenvolvidas buscam fundamentar os eixos a serem estruturados na análise. No processo de fundamentação, alguns conceitos políticos, estéticos e políticos-estéticos são apresentados a partir de trechos do livro a fim de esclarecer a ética da obra para, posteriormente, observar se há a manutenção desse compromisso na materialidade audiovisual da adaptação estudada.

4.1 REALIDADE, SIGNOS E (RE)NEGOCIAÇÃO SIMBÓLICA PARA UMA GUINADA CONTRA-HEGEMÔNICA

O jornalista tem como um de seus principais materiais de trabalho a realidade, que não é interpretada da mesma forma por todas as pessoas. Isso leva a refletir sobre o trabalho de narração do fato, inscrito na realidade, como um processo que envolve muitas vezes uma negociação simbólica. Antes de adentrar essas disputas envolvendo o tratamento dos signos na contação de histórias, vale partir do princípio: o que é a realidade? É comum que na infância essa questão filosófica instigante para a humanidade emergja de forma espontânea, quando uma criança pergunta: “por que as coisas são como elas são?”.

Esse questionamento, situado à luz da filosofia, pode ser investigado a partir da Sociologia do Conhecimento, que contempla estudos sobre a “análise da construção social da realidade” (Berger; Luckmann, 2004, p. 14). Antes de adotar um tom ensaístico ao trabalho publicado na década de 60, os sociólogos apresentam e organizam os primeiros passos dessa área, que carrega uma abordagem marxista por se pautar no conceito de “ideologia (idéias que servem de armas para interesses sociais) e falsa consciência (pensamento alienado do ser social real do pensador)” (Berger; Luckmann, 2004, p. 17).

O processo de compreensão e entendimento de si como ser humano está ligado diretamente à relação que se desempenha com o ambiente, que não pode ser visto somente como um espaço natural, com fauna e flora. Pelo fato de ser constituído, paralelamente aos fatores naturais, por um conjunto de signos que permite a consolidação de uma realidade objetiva.

Uma vez que os signos se diferem a depender de cada grupo, é possível afirmar que não existe somente uma única realidade, conforme a antropologia confirma. É preciso reconhecer, então, a cultura como um conceito antropológico (Laraia, 2001). Isto permite afastar-se de uma lógica determinista que defende, por exemplo, o homem destinado a uma função, e a mulher a outra. Afinal, os indígenas Tupi mostram que o homem pode ser protagonista do parto. “É ele que se recolhe à rede, e não a mulher, e faz o resguardo considerado importante para a sua saúde e a do recém-nascido” (Laraia, 2001, p. 10).

Além da realidade objetiva, Berger e Luckmann estipulam uma realidade subjetiva que é internalizada a partir da objetiva. Desde criança, o ser humano começa a entender que o tempo é organizado por meio de um calendário. Esse elemento objetivo começa a determinar seu modo subjetivo de pensar, que se constitui a partir do trabalho de segunda a sábado, com um possível intervalo no domingo. Na perspectiva de Berger e Luckmann, a realidade

dominante pode moldar o ser humano ao determinar limites no mundo subjetivo a partir da natureza, “mas, uma vez construído, este mundo atua de retorno sobre a natureza. Na dialética entre a natureza e o mundo socialmente construído, o organismo humano se transforma. Nesta mesma dialética o homem produz a realidade e com isso produz a si mesmo” (Berger; Luckmann, 2004, p. 240).

Nesse ponto, é possível começar a vislumbrar o processo de negociação simbólica que pode ser explorado também a partir de autores como Gramsci e Bakhtin. Antes de adentrar esses teóricos, é preciso reconhecer que a comunicação “*constitui* realidades, mais do que as descreve” (Bucci, 2021, p. 320, grifos do autor). Em outras palavras, o jornalista, ao elaborar uma pauta e começar a esboçar uma angulação, está produzindo os primeiros passos no processo de (re)constituição de uma realidade. Não puramente no sentido de funcionar como um espelho dessa, como já foi superado pelas próprias Teorias do Jornalismo (Pena, 2005). Afinal, as matérias jornalísticas não devem ser vistas como a realidade, mas como uma interpretação dessa. Além disso, é preciso reconhecer que a produção jornalística não pode definir como as pessoas vão pensar, conforme o paradigma da Comunicação clássico proposto pela teoria administrativa defendia (Mattelart, 1997). A hipótese da agenda setting é que, na verdade, a imprensa não pretende persuadir. “A influência da mídia nas conversas dos cidadãos advém da dinâmica organizacional das empresas de comunicação, com sua cultura própria e critérios de noticiabilidade” (Pena, 2005, p. 144). Em suma, o jornalismo não determina como o público vai pensar, mas no que ele vai estar pensando a partir da agenda que vai sendo construída no dia a dia das redações.

Muniz Sodré (2009), ao escrever notas para uma teoria do acontecimento na obra *Narração do Fato*, afirma que a mídia eletrônica de massa não somente transmite aspectos da realidade, conforme se propagava no modelo funcionalista, mas também é “capaz de constituir uma realidade própria. Isto não quer dizer que todo e qualquer acontecimento seja um mero artefato midiático, independente da dinâmica social, e sim que a mídia também produz efeitos de real” (Sodré, M., 2009, p. 25).

Apesar desse consenso acadêmico quanto à narração realizada por meio do Jornalismo, os manuais de redação jornalística ainda defendem a objetividade e neutralidade em prol de atingir uma realidade pura. Isso se mostra inviável, em primeiro lugar, porque a realidade em si não pode ser tida de um único modo, já que há uma multiplicidade de construções a depender do grupo selecionado. Além disso, o processo de reconstituir essa realidade no jornalismo sempre é atravessado por um aspecto subjetivo e ideológico, ligado à criação de mundos, que também pode ser pensado a partir do conceito de “diegese”, próximo

à ficção, conforme observou Manna (2023). Esse último ponto será abordado com mais profundidade na terceira seção deste capítulo, juntamente com o conceito de “efeitos de real” (Barthes, 2004).

Com base nos últimos pontos apresentados, é possível perceber que o jornalista, ao produzir uma matéria, adapta a realidade construída socialmente. Nesse exercício, esse profissional pode se restringir a reproduzir uma realidade alinhada à hegemonia, a fim de colaborar na manutenção de um discurso oficial. Do mesmo modo, o inverso pode ocorrer, quando o jornalista desafia as forças ideológicas dominantes e investiga as fissuras existentes em uma realidade que precisa ser desvelada, permitindo, assim, que um novo discurso comece a circular na superestrutura a fim de impactar a materialidade do problema na infraestrutura.

A reflexão do conceito de hegemonia, superestrutura e infraestrutura pode ser desenvolvida a partir dos *Cadernos do cárcere* escritos por Gramsci, pensador marxista, refletido com o devido cuidado, no Brasil, pelo pesquisador Carlos Nelson Coutinho (1992). Gramsci arquiteta uma ampliação da teoria do Estado elaborada por Marx. No entanto, ele não “inverte nem nega as descobertas essenciais de Marx ‘apenas’ as enriquece, amplia e concretiza, no quadro de uma aceitação plena do método do materialismo histórico” (Coutinho, C., 1992, p. 42). Em um resgate breve, é possível afirmar que Marx e Engels reconhecem a classe como a base do fenômeno estatal. A ampliação do Estado por Gramsci abrange duas esferas:

(...) a sociedade política (que Gramsci também chama de “Estado em sentido estrito” ou de “Estado-coerção”), que é formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle das burocracias executiva e policial-militar; e a sociedade civil, formada precisamente pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo o sistema escolar, as Igrejas, os partidos políticos, sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da cultura (revistas, jornais, editoras, meios de comunicação de massa), etc (Coutinho, C., 1992, p. 76-77).

A partir dessas duas sociedades existentes, uma base econômica dominante se mantém, cada uma delas colaborando à sua maneira. No caso da sociedade civil, “as classes buscam exercer sua hegemonia, ou seja, buscam ganhar aliados para suas posições mediante a direção política e o consenso” (Coutinho, C., 1992, p. 77). Enquanto as classes, na sociedade política, ao contrário, “exercem sempre uma ditadura, ou, mais precisamente, uma dominação mediante a coerção” (Coutinho, C., 1992, p. 77). Neste estudo, a sociedade civil merece

atenção, por ser justamente nela que se localiza a mídia, aparelho ideológico responsável, muitas vezes, por manter um consenso hegemônico ligado às ideias neoliberais dos grandes grupos de comunicação alinhados à sociedade política.

A teoria ampliada do Estado elaborada por Gramsci resulta na formulação de uma guerra de posição: “a idéia de que a conquista do poder de Estado, nas sociedades complexas do capitalismo recente, deve ser precedida por uma longa batalha pela hegemonia e pelo consenso no interior e através da sociedade civil, ou seja, no interior do próprio Estado em seu sentido amplo” (Coutinho, C., 1992, p. 81). Em outras palavras, “a guerra de movimento torna-se cada vez mais uma guerra de posição” (Coutinho, C., 1992, p. 90).

Para ilustrar esse conceito, é possível voltar-se para o Brasil, um país colonizado por 322 anos, considerando a chegada de Cabral em 1500 e a proclamação da Independência em 1822. A abolição da escravidão nesse território aconteceu na fase imperial e teve influências de diferentes revoltas (guerras de movimentos), como a Cabanagem (1835-1840) e a Balaiada (1838-1841), com confrontos físicos e armados. Além de ter sofrido impactos das produções intelectuais realizadas no jornal *O Abolicionista* (Sodré, N., 1966), por exemplo, que tratava a temática da abolição em suas edições. Esse segundo caso pode ser lido como uma guerra de posição, sem confronto físico, que buscava produzir um novo consenso de modo a reverberar na infraestrutura. Com o avanço da história, cada vez mais se mostra importante considerar os potenciais da superestrutura na transformação da infraestrutura, ainda com marcas do sistema escravocrata abolido, conforme observou o repórter Caco Barcellos no seu banco de dados.

A investigação do autor do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* está permeada pelas sociedades política e civil descritas por Gramsci. A apuração de Barcellos começou justamente a partir da sociedade civil, onde se localiza a mídia tradicional, aparelho ideológico, que tratou com profundidade os garotos da elite paulistana assassinados pela Polícia Militar em detrimento de outros casos que ocorriam e não eram sequer abordados.

Caco Barcellos, apesar de já atuar naquela época em mídias tradicionais, mostrava-se sempre desconfiado das representações sociais simbólicas predominantes. Por isso, resolveu construir de modo independente a sua própria investigação, que não estava preocupada em se curvar à sociedade política. Afinal, ele não pretendia publicar em um veículo tradicional, mas, sim, em um livro-reportagem, que, liberto da objetividade reducionista, “pode munir-se de instrumentos inovadores na observação do real em suas múltiplas complexidades, já que, em princípio, não há necessidade de se submeter a um ‘gosto médio’” (Lima, 2009, p. 105-106).

Embora a apuração tenha começado a partir da sociedade civil, com as narrativas em profundidade que os garotos da elite paulistana ganharam, a sociedade política sempre esteve

presente na apuração do repórter, visto que os jovens foram assassinados pela Polícia Militar, um aparelho coercitivo localizado na sociedade política. A presença dessa sociedade nos casos investigados não foi suficiente para o repórter se intimidar e se restringir aos boletins oficiais disponibilizados.

A partir dos casos dos jovens da elite paulistana, o repórter Caco Barcellos, de modo independente ao seu trabalho nas redações, começou um árduo processo de apuração jornalística dos óbitos registrados no banco de dados do Instituto Médico Legal (IML), que ele cruzava com as informações divulgadas no jornal Notícias Populares (NP). Em um período de 22 anos, entre 1970 e 1992, o jornalista constatou que os criminosos não representam a maioria entre as pessoas mortas pelos policiais militares. Além disso, de um total de 4179 vítimas identificadas, foi possível descobrir a cor da pele de 3944. “1932 eram brancas e 2012 negras e pardas” (Barcellos, 2022, p. 330). A partir dessa constatação, Barcellos informou ainda, segundo dados da Fundação Seade, que os negros e pardos eram a minoria entre os criminosos, mesmo sendo os mais assassinados pela PM.

Nesse processo de investigação, Barcellos constituiu um banco de dados, denunciou o *modus operandi* da Polícia Militar, narrou em profundidade a história das vítimas e descobriu que a maioria é negra. Esse último ponto pode ser relacionado com a abolição da escravidão, anteriormente citada. Apesar de o regime ter chegado ao fim ainda no Brasil Imperial, a sociedade política permanece definindo, no presente, por meio da polícia — aparelho coercitivo da sociedade política — a duração da vida de corpos negros, mesmo esses tendo os mesmos direitos perante a constituição que os corpos brancos.

O livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, ao abrir a fissura da realidade destacada pelo caso dos meninos da elite paulistana, conseguiu denunciar com consistência a ação criminosa da Polícia Militar e classificar seu *modus operandi* como uma prática racista. Ao se afastar das pautas hegemônicas da mídia tradicional, que não tinha o costume de apurar em profundidade a ação violenta da polícia, com exceção do caso dos jovens do bairro Jardins, o repórter Barcellos colaborou para uma guerra de posição. Afinal, a obra possui marcas contra-hegemônicas fundamentais para uma guerra na superestrutura que deseja renegociar signos rígidos a fim de impactar concretamente a infraestrutura. Diante do rigor jornalístico, a obra venceu o prêmio Jabuti de melhor reportagem em 1993, um ano após o seu lançamento.

A confecção dessa narrativa com marcas de contra-hegemonia pode ser estudada e melhor compreendida a partir de dois conceitos bakhtianos, no caso: a) dialogismo e b) polifonia. Na obra *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin firma um dos principais

trabalhos sobre a construção estética do discurso, explorando questões envolvendo gênero textual que acabam levando o autor a abordar também sobre “dialogismo”. O teórico russo traz no princípio que o “romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo)” (Bakhtin, 1997, p. 282). O livro-reportagem também pode ser lido como um enunciado complexo que carrega consigo enunciados do cotidiano, tais como boletins policiais, artigos de jornais, diálogos e outros.

Bakhtin argumenta que nenhum enunciado é totalmente neutro, mesmo que esse tenha um aspecto monológico. Isso porque, mesmo se concentrando no seu objeto de enunciação, “ele não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que já foi dito sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo problema, ainda que esse caráter de resposta não receba uma expressão externa bem perceptível” (Bakhtin, 1997, p. 318). Sendo assim, independente se é um gênero informativo tradicional (nota, notícia...), interpretativo (crônica) ou extrainformativo (grande reportagem), tomando como base as classificações de José Marques de Melo (1994), o enunciado jornalístico sempre vai carregar consigo um aspecto dialógico, assim como todo enunciado. No entanto, numa reportagem em profundidade, esse aspecto pode ser ampliado e estar em evidência na composição da estética verbal.

No livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, o repórter não se absteve de reproduzir o que os boletins policiais diziam sobre os jovens periféricos de São Paulo assassinados pela PM, mas buscou também outras vozes para compor a narrativa, tais como: testemunhos das vítimas e de seus familiares, dados apurados no IML, bastidores da investigação, etc. Desse modo, a grande reportagem não se voltou apenas para o objeto tratado, mas também para o discurso de terceiros acerca desse objeto. “A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe” (Bakhtin, 1997, p. 321). O dialogismo permite compreender o discurso como um fenômeno que se insere na história. Isto é, um enunciado dialoga com discursos anteriores e posteriores.

Já o conceito de “polifonia”, também estipulado por Bakhtin, nomeia o recurso estético de composição de diferentes vozes em uma narrativa. O teórico russo, ao estudar a gênese do romance, trabalhou com as obras de Dostoiévski, conhecido como um dos principais escritores de todos os tempos. Entre seus títulos, destaca-se *Crime e Castigo*, que conta a história de Raskólnikov, um estudante pobre que decide assassinar uma senhora rica e roubá-la para financiar os seus estudos; após cometer o ato, o rapaz não consegue usufruir do roubo e enfrenta um grande peso na consciência durante toda a obra. Embora essa premissa

possa parecer que a história é só sobre um indivíduo, a narrativa ganha um caráter polifônico nas mãos do autor, que não trabalha com somente uma verdade, mas diferentes perspectivas morais e ideológicas, que se manifestam pelo protagonista, assim como por seus amigos, rivais, familiares e conhecidos.

Apesar de *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, não ser um romance, a estrutura estética da reportagem abarca um aspecto polifônico por apresentar uma multiplicidade de vozes: vítimas, familiares, policiais, Igreja, mídia e outras instituições que geram uma diversidade de perspectivas discursivas. No entanto, essas vozes são mediadas no decorrer do livro-reportagem pelo repórter, que apresenta suas reflexões acerca desses relatos. Logo, não é possível identificar uma polifonia clássica como a desenvolvida por Dostoiévski, autor russo que permite às vozes dos personagens gerarem consciências autônomas. O processo de construção de *Rota 66*, por outro lado, tem uma defesa às vítimas sendo realizada pelos bastidores da investigação de Barcellos. Ainda assim, essa marca fragmentária de polifonia colabora para a dimensão dialogal da obra.

A partir dessa perspectiva dialógica, a narrativa se arquiteta e a guerra de posição é praticada a fim de produzir um novo discurso na superestrutura com intenção de reaver a materialidade do problema na infraestrutura. Apesar do potencial desse livro-reportagem no processo de confecção de um jornalismo literário preocupado com os direitos humanos, é preciso reconhecer que a defesa das vítimas no decorrer da narrativa também pode acabar provocando aversão por aqueles que, na sociedade, estão mais alinhados à direita e defendem o lema: “Bandido bom é bandido morto”¹¹. Esse discurso político corrompe a verdade factual, por essa perder o seu elo com os fatos. Para adentrar nessa questão, as reflexões de Arendt (2016) são importantes por lançarem luz nesse campo. Principalmente quando ela aborda como a mentira política pode provocar:

(...) um rearranjo completo de toda a trama fatural, a criação de outra realidade, por assim dizer, na qual elas se encaixem sem remendos, falhas ou rachaduras, exatamente como os fatos se encaixavam em seu próprio contexto original, o que impede essas novas histórias, imagens e pseudofatos de se tornarem um substituto adequado para a realidade e fatualidade? (Arendt, 2016, p. 184).

Diante da localização da verdade factual em um terreno de fragilidade, por essa facilmente se distorcer na esfera pública ao deparar-se com opiniões que manipulam a sua

¹¹ Esse slogan, resgatado pela extrema-direita do Brasil nos últimos anos, foi criado por José Guilherme Godinho, quando ele se candidatou a deputado estadual no extinto Estado do Guanabara, conforme pode ser lido no artigo: [link](#). Acesso em 28 jan. 2025.

forma, é preciso se atentar para o esforço de Barcellos em resgatar a factualidade a partir de opiniões embasadas na apuração. Ou seja, a oposição entre verdade e opinião não é a solução para sanar esse impasse, pois a opinião sempre envolverá a verdade factual na esfera pública. “Nesse sentido, Arendt será bastante enfática ao sugerir que a liberdade de opinião não se efetiva de forma indiscriminadamente livre, irrestrita e sem critérios, mas deve estar sempre ancorada nos fatos” (Borges Júnior, 2019, p. 528).

Na sociedade civil brasileira, por exemplo, foi construída, pelos discursos propagados na mídia tradicional, uma verdade política sobre a polícia precisar matar para conter a criminalidade. Esse mecanismo pode ser interpretado como um modo de controle exercido pelos militares, classificados como aparelhos coercitivos da sociedade política. Os três amigos do bairro Jardins, em São Paulo, por exemplo, só foram assassinados porque a polícia pensava que eles eram garotos periféricos e ninguém questionaria essa ação normalizada pelo Estado. Porém, as famílias contataram os principais jornais do país, que produziram manchetes aprofundadas, em contraste com as famílias das vítimas pobres e negras, que precisavam se contentar com as pequenas notas nos jornais produzidas a partir das versões oficiais dos boletins policiais.

A denúncia realizada por Caco Barcellos no livro-reportagem, além de expor o racismo que continua vigente na sociedade a partir da estrutura que o internaliza em diferentes operações cotidianas, como as operações policiais, pode ser refletida à luz do conceito de necropolítica (Mbembe, 2016). Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que o “racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder” (Mbembe, 2016, p. 128). Esse conceito foucaultiano “parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer” (Mbembe, 2016, p. 128). Em seguida à relação estabelecida do racismo como uma forma de biopoder, Mbembe questiona se o termo de Foucault é suficiente para avaliar as formas contemporâneas de terror, cuja guerra é um modo de alcançar soberania e matar. Não somente as formas atuais, mas também as antigas. Foucault reflete que o soberano na Europa, com a queda do absolutismo, perde o poder de matar e passa a gerir a vida, ou seja, desenvolve uma biopolítica. Anterior a esse deslocamento, o fenômeno da necropolítica já existia em regimes coloniais a partir do poder de matar. Há uma necropolítica, ainda hoje, definindo a vida a partir da morte. É preciso reconhecer que a proposta teórica de Mbembe não é uma ampliação ou radicalização do conceito de Foucault, mas uma crítica a seus limites, principalmente no que diz respeito às vozes silenciadas no racismo colonial reconfigurado estruturalmente no presente.

Em síntese, Mbembe propôs a noção de necropolítica e necropoder visando:

(...) explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”. O ensaio também esboçou algumas das topografias reprimidas de crueldade (fazenda e colônia, em particular) e sugeriu que, sob o necropoder, as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem (Mbembe, 2016, p. 146).

Nas narrativas presentes no livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* é possível identificar essas fronteiras descritas em constante diluição com a ação criminosa da Polícia Militar. Por exemplo, como se observa no caso de Teodoro e Dirley, dois jovens de 17 anos, menores de idade, parados com uma pequena quantidade de maconha pela PM. Em vez de os militares fazerem a prisão em flagrante, eles levaram os garotos para a estrada deserta Alvarenga, em São Bernardo do Campo (SP), onde os jovens foram torturados, assassinados e tiveram os corpos escondidos no matagal. Apesar de os jovens não resistirem à prisão, eles foram sacrificados pela mera ameaça que seus corpos representam para sociedade. “— Nos deixem em paz... Não fizemos nada de errado... — pede Dirley. — Nos joguem na estrada... Nunca vamos dar queixa a ninguém... — implora Teodoro” (Barcellos, 2022, p. 219). O ato de implorar pela vida coloca o patrulhamento militar em situações análogas a uma guerra, desfazendo a promessa de proteção social.

No encerramento do livro, outro caso no qual a necropolítica pode ser observada com clareza é narrado. O repórter Caco Barcellos registrou nas páginas uma experiência que viveu como repórter na Rede Globo no início da década de 90, onde já trabalhava na época. Ele foi acompanhar uma operação policial em uma favela na região do ABC paulista contra civis supostamente criminosos. Lá, dois PMs prenderam um rapaz ferido na barriga. “De repente, outro policial que corria em sentido contrário ao nosso aproximou-se e, bem em frente à câmera, desferiu um soco sobre o ferimento do rapaz. — Socorro, tio, eu estou ferido — grita o rapaz virando-se para a câmera” (Barcellos, 2022, p. 347). Essa cena, registrada pela linguagem audiovisual e materializada nas páginas do livro-reportagem, ilustra que, além da realização de operações de praxe, os militares se sentiam no direito de ultrapassar a fronteira da segurança pública ao transformar suas operações em situações análogas à ditadura e à escravidão. A partir da prática da tortura, o Brasil segue, mesmo com a extinção desses regimes, sendo um país detentor de um sistema necropolítico que extingue a democracia com frequência ao implementar um necropoder.

A verdade política propagada muitas vezes pela mídia tradicional, aparelho ideológico da sociedade civil, sobre a polícia precisar matar para conter a criminalidade, esconde todo um sistema criminoso da sociedade política que deseja definir quem vive no Brasil. Justamente por reconhecer a fragilidade desse discurso, Caco Barcellos desempenhou esforços em realizar uma apuração capaz de resgatar a verdade com opiniões alinhadas ao que realmente está por trás dessas operações. Desse modo, contribuiu para a geração de novos debates na superestrutura a partir do momento em que o livro-reportagem *Rota 66* começou a circular na esfera pública após o seu lançamento em 1992.

A fim de não criar aversão entre os leitores de direita e os defensores do lema “Bandido bom é bandido morto”, o repórter fez questão de inserir na narrativa que os militares não são maus porque nasceram assim, mas por estarem inseridos em um sistema que legitima as ações criminosas que eles exercem.

Para minha surpresa, ou melhor, para meu espanto, encontrei nos processos várias provas de que os policiais militares são incentivados a matar criminosos durante o patrulhamento da cidade. Alguns documentos revelam, inclusive, que os matadores que mais se destacam na caça aos suspeitos são elogiados e recebem prêmios patrocinados pelos seus comandantes (Barcellos, 2022, p. 184).

Além de legitimar as operações, o sistema premia aqueles que mais matam, motivando que os militares exerçam cada vez com mais afínco o assassinato de qualquer possível suspeito¹². Esse *modus operandi* pode ser lido a partir do conceito de “banalidade do mal” (Arendt, 1999), cunhado em 1962, quando a filósofa alemã realizou uma cobertura do julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém. Ao acompanhar esse momento, Arendt observou que Eichmann não era nenhum Macbeth criado por Shakespeare.

A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação. E essa aplicação em si não era de forma alguma criminosa; ele certamente nunca teria matado seu superior para ficar com seu posto. Para falarmos em termos coloquiais, ele simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo (...) Em princípio ele sabia muito bem do que se tratava, e em sua declaração final à corte, falou da “reavaliação de valores prescrita pelo governo [nazista]”. Ele não era burro. Foi pura irreflexão — algo de maneira nenhuma idêntico à burrice — que o predispôs a se tornar

¹²Essa premiação concedida aos policiais militares de SP, apurada pelo repórter Caco Barcellos, dialoga com a gratificação faroeste instituída entre 1995 e 1998 durante o governo de Marcello Alencar no Rio de Janeiro. A política fornecia aos policiais civis, com bom desempenho em apreensão de armas e execução de suspeitos, um bônus financeiro de 10% a 150% nos salários. Em 18 de dezembro de 2025, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) derrubou o veto do atual governador carioca e recriou a gratificação faroeste.

um dos grandes criminosos desta época. E se isso é “banal” e até engraçado, se nem com a maior boa vontade do mundo se pode extrair qualquer profundidade diabólica ou demoníaca de Eichmann, isso está longe de se chamar lugar-comum (Arendt, 1999, p. 351-352).

Em outras palavras, embora Eichmann soubesse o que fazia do ponto de vista factual, ele não conseguia refletir em profundidade sobre o que estava por trás da sua prática. O seu principal objetivo não era exterminar uma raça, mas obter progressos pessoais por meio disso. No entanto, para atingir tal objetivo, ele se filiou ao sistema nazista, no qual o extermínio dos judeus era praticado. Ao mesmo tempo em que Arendt não o enquadra como um ser diabólico, ela não avalia suas ações em um lugar-comum passível de absolvição e impunidade. Ao relacionar esse caso com o livro-reportagem, é possível afirmar que, embora os militares não sejam seres demoníacos, eles agiram criminosamente ao se filiar a um sistema de segurança que tem como pilar a operação de um necropoder, que focaliza a morte em detrimento da vida.

Ao apresentar o sistema militar no qual os policiais se encontram, Caco Barcellos não somente enquadra esse grupo como vilão, mas evidencia a banalidade do mal que sustenta um sistema responsável por privilegiar aqueles que mais matam. Apesar desse cuidado de não ser superficial na grande reportagem, o livro-reportagem foi criticado pela ala conservadora da sociedade ao ser publicado. No lançamento, inclusive, os militares compareceram e intimidaram o repórter¹³, que se exilou do país, posteriormente, por sofrer perseguição. Diante desse desfecho, não é possível afirmar que, ao tratar a banalidade do mal, o jornalista conseguiu adesão daqueles defensores do lema “bandido bom é bandido morto”, mas não foi inocente em disponibilizar uma narrativa superficial na superestrutura que não desvelasse o que está por trás do ato de matar. As Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rotas) foram criadas na ditadura em São Paulo e continuaram atuando após o fim do regime, a partir de uma necropolítica estruturada via uma banalidade do mal no comportamento militar.

Em suma, a partir dos conceitos discutidos nesta seção, é possível considerar o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, uma obra ética por tratar com o devido compromisso jornalístico as vítimas da ação criminosa da Polícia Militar. Ao recorrer a uma estética verbal alinhada a aspectos como dialogismo e polifonia, a grande reportagem não se restringe à voz oficial das instituições, mas também considera as vítimas da Polícia Militar e seus familiares. Essa tentativa de renegociação simbólica na superestrutura, que

¹³ Este relato do repórter Caco Barcellos foi mencionado na introdução desta dissertação a partir de uma entrevista que ele concedeu ao *Conversa com Bial*, exibido no dia 21 de out. 2022. O trecho completo da resposta está disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11050110/>. Acesso em 04 de set. 2025.

objetiva reverberar na infraestrutura, só se mostra possível por meio de uma verdade factual embasada em uma apuração de fôlego.

Diante da importância desses conceitos para a efetivação da comunicação no livro-reportagem, é preciso haver na análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018) um eixo que se estruture a partir dessas temáticas para avaliar se a série segue a proposta central do livro e se mantém alinhada aos mesmos princípios e compromissos éticos. Isto é, a qualidade da tradução não se resume a uma transposição mais próxima do original, mas a uma adaptação que seja capaz, assim como a reportagem, de renegociar esses signos do imaginário social em prol de uma guerra de posição. Na próxima seção, o presente estudo resgata as discussões sobre a teoria da adaptação do capítulo anterior para discutir a produção de um roteiro, como um material intermediário entre o livro e a série. Nesse processo, são abordadas as ampliações e reduções desempenhadas nos aspectos biográficos e autobiográficos (Lejeune, 2008), assim como na relação cronotópica (Bakhtin, 2010) de tempo e espaço, que se reconfigura para viabilizar a narrativa do livro na linguagem audiovisual.

4.2 CRONOTOPO E AS RELAÇÕES BIOGRÁFICAS E AUTOBIOGRÁFICAS NA CONFECCÃO DO ROTEIRO INSPIRADO NO LIVRO-REPORTAGEM

O jornalista, ao se deparar com uma história de fôlego suficiente para veicular em um livro-reportagem, pode, antes de começar a apuração e a escrita, tomar como inspiração obras que trabalham com o jornalismo literário. Segundo Tom Wolfe, organizador do manifesto do *new journalism*, que consagrou esse estilo, existem quatro recursos básicos para prática: “reconstituir a história cena a cena; registrar diálogos completos; apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem” (Wolfe apud Pena, 2006, p. 54). A partir dessas características estéticas, o repórter pode ultrapassar o modelo norte-americano do *lead* e aproximar a estrutura da narrativa de um romance de ficção. Do mesmo modo que o repórter segue esses princípios para contar a sua história, quando deseja escrever um livro-reportagem, o roteirista também recorre a certas características na elaboração de um roteiro, sendo muitas dessas análogas ao jornalismo literário. Portanto, em primeiro lugar, é importante reconhecer que o roteiro não é um gênero textual que se opõe ao livro-reportagem, apesar de ter a sua própria estrutura e particularidades.

Conforme discorrido no capítulo três, todo processo de transformar a palavra em audiovisual é um caso de tradução intersemiótica. Contudo, essa teoria não abrange somente a

palavra virando imagem, mas qualquer caso cujo signo se reconfigure em outra linguagem. Por isso, a teoria da adaptação se mostra como uma corrente mais específica para quem deseja pesquisar adaptações literárias. Embora o telespectador, ao assistir a um filme ou uma série inspirada em uma grande reportagem, frequentemente associe esse conteúdo somente ao livro, vale lembrar que a primeira adaptação operada é o livro em direção ao roteiro. E só posteriormente acontece a tradução intersemiótica à linguagem audiovisual.

Enquanto o livro-reportagem não tem a preocupação de ser uma narrativa que é possível de ser filmada, o roteiro já é elaborado sob essa premissa. Em outras palavras, “é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (Field, 2001, p. 11). Logo, é muito mais simples realizar a tradução intersemiótica partindo de um roteiro do que de um livro-reportagem, que não foi produzido para ser filmado, embora carregue em sua narrativa potencial para isso. A partir desse entendimento, fica clara a importância de estudar e compreender o roteiro ao investigar o livro-reportagem em direção ao audiovisual. Afinal, é a partir dele que a representação da realidade advinda da apuração possibilita ser contada em uma narrativa audiovisual seriada que realiza operações no cronotopo, tempo e espaço, assim como nas relações biográficas e autobiográficas existentes na grande reportagem.

Antes de aprofundar nas transformações sofridas por esses últimos conceitos elencados, é necessário entender com mais profundidade o que é um roteiro para além do seu significado. A fim de encontrar algo semelhante em todas as histórias, Field afirma que o roteiro sempre tem um início, meio e fim, mesmo que não exatamente nessa ordem. A partir desse entendimento, o autor apresenta a narrativa se constituindo em três atos:

(...) Ato I, Ato II e Ato III. Apresentação, confrontação, resolução — as partes que compõem o todo. Mas isso levanta outra questão: Se essas são algumas das partes que compõem o roteiro, como passar do Ato I, da apresentação, para o Ato II, a confrontação? E como passar do Ato II para o Ato III, a resolução? A resposta é simples: Crie um ponto de virada (plot point) ao final dos Atos I e II (Field, 2001, p. 16).

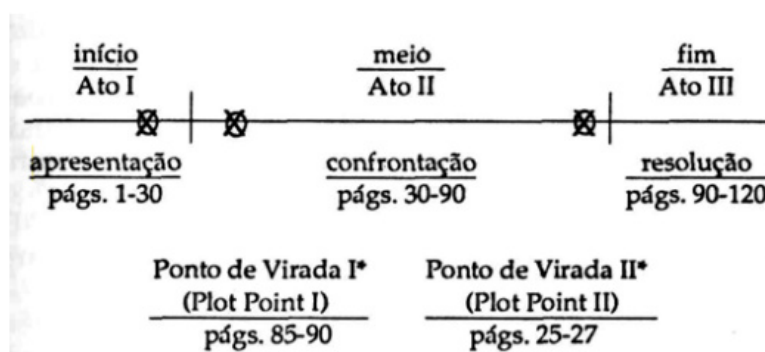
Esse paradigma proposto por Syd Field para construção de um roteiro é possível ser observado em outros gêneros, como o romance. Inclusive, no livro-reportagem que, ao recorrer às técnicas de ficção, acaba se aproximando do ponto de vista estético do romance. Em *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, é possível observar logo no início Caco Barcellos apresentando, em um ritmo de suspense, os três amigos da elite paulistana fugindo

da Polícia Militar após terem roubado o toca-fitas de um carro. Posteriormente, o repórter começa a investigar outros crimes cometidos pela PM e narra resumidamente mais de 50 casos. A cada história que ele conta, após a principal motivadora da apuração, são notáveis pequenos inícios, meios e fins. Embora o processo de biografar esses personagens perpassasse a construção de pequenos atos, é possível observar que a narrativa completa possui esses elementos.

Diante desse aspecto fragmentário que a grande reportagem de Barcellos carrega por trazer diferentes histórias, o processo de adaptação se torna ainda mais desafiador quando comparado a outros livros-reportagem. Tal como *A sangue frio*, que possui um núcleo de personagens menor e atos mais bem demarcados, possíveis de serem identificados durante a leitura. Isto revela, portanto, uma necessidade explícita de o roteiro inspirado em *Rota 66* ter que trabalhar de modo mais efetivo no cronotopo, tempo e espaço; assim como nas relações biográficas e autobiográficas, que precisam ser reduzidas, ampliadas e adaptadas mais significativamente para a linguagem audiovisual.

A fim de ilustrar visualmente a estrutura de um roteiro, Field apresenta o esquema abaixo.

Esquema 2 - Paradigma de um roteiro



Fonte: Manual do Roteiro (Field, 2001, p. 13).

O desenho acima, que resume o processo de construção dos atos com os devidos pontos de virada para manter o ritmo da narrativa, só se mostra possível ao se ter uma história que vale a pena ser contada. Segundo Field, essa história pode aparecer no momento em que o roteirista menos espera. Por exemplo, “Chinatown foi desenvolvido a partir de um escândalo sobre a água de Los Angeles encontrado num antigo jornal daquele período” (Field, 2001, p. 21). Dado o encontro da história, é importante que o roteirista reconheça com clareza o

conflito a ser trabalhado, por ser ele que garante o tom dramático da obra. Portanto, a importância de aprofundar-se no personagem e na ação, que são interdependentes. Em outras palavras, “a essência do personagem é ação — ação é personagem” (Field, 2001, p. 139).

No caso de um roteiro que busca adaptar um livro para o audiovisual, um pensamento que pode emergir no senso comum é que a história está pronta e o trabalho é mais fácil do que a criação de uma narrativa do zero. No entanto, conforme visto com Stam, adaptar uma história é muito mais do que ser fiel às páginas. Logo, não basta copiar o que consta no livro-reportagem, por exemplo. Além disso, esse processo envolve uma relação intercultural, pois o livro pode ter sido lançado em um período com mediações culturais distintas daquelas operantes no presente. Portanto, o processo de tradução envolve uma relação entre culturas, importante de ser considerada.

Field coaduna com a perspectiva de Stam da não necessidade de fidelidade em um roteiro ao expor o seguinte: “Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas” (Field, 2001, p. 184). Ao prosseguir o seu raciocínio, ainda acrescenta que o material original deve ser visto somente como uma fonte. “O que você faz com ele para moldá-lo num roteiro é por sua conta. Você pode ter que acrescentar personagens, cenas, incidentes e eventos. Não copie simplesmente um romance para um roteiro; faça-o visual, uma história contada em imagens” (Field, 2001, p. 176).

Embora seja favorável à dispensa da noção de fidelidade, Field também observa a necessidade de concentração quando se trabalha com pessoas vivas ou mortas, como em biografias audiovisuais. O livro-reportagem não pertence a esse gênero, mas, por buscar perfilar os personagens ao contar histórias, desenvolve nas páginas esse aspecto. Portanto, também precisa se atentar para esse conselho. “Young Winston (Nas Garras do Leão), por exemplo, escrito por Carl Foreman, aborda apenas uns poucos incidentes na vida de Winston Churchill antes de ser eleito primeiro-ministro. A vida de seu personagem é só o início. Seja seletivo!” (Field, 2001, p. 181). Em outras palavras, a qualidade de uma história de vida de um anônimo ou de uma personalidade não está em inserir todas as fases para o audiovisual, mas realizar seleções de ampliação e redução com a devida concentração e responsabilidade ética.

No decorrer do manual, o roteirista não aborda diretamente o livro-reportagem, mas comenta brevemente sobre as histórias advindas de artigos de jornais e os seus problemas legais envolvidos. “Antes de tudo, você tem que obter permissão para escrever o roteiro; isso significa obter os direitos com as pessoas envolvidas, negociar com o autor e possivelmente

com a revista ou jornal” (Field, 2001, p. 184). Apesar do potencial jornalístico para geração de novos roteiros estar ligado à história do cinema, o autor aponta a dificuldade do repórter habituado à palavra se adaptar ao processo de escrita de um roteiro. Para avaliar essa problemática, ele avalia o *modus operandi* do jornalismo, diferindo do processo de construção dramática ficcional, por mais que possa ter correlações, conforme se observa com a dramaturgia do telejornalismo (Coutinho, I., 2003), abordada na próxima seção.

O jornalista comprometido constrói a narrativa da reportagem apurando os fatos e assim permanece durante o momento de redação, quando encontra alguma lacuna aberta. Isto é, conforme já discutido, mesmo o jornalismo literário não consiste em uma corrente estética que permite a invenção deliberada, mas a apropriação de técnicas da ficção na construção de uma narrativa que se assemelhe à estrutura de um romance. Agora, quando essa narrativa factual é transformada em um roteiro que servirá para gravação de um filme com atores, que possui um arco dramático da ficção, com os atos expostos anteriormente, a liberdade para invenção ocorre quando há lacunas. “Se você precisa de alguma coisa para a história, inventa! Os fatos dão apoio à história num roteiro; pode-se até dizer que eles criam a história. Ao escrever um roteiro, você vai do geral para o particular; primeiro encontra a história, depois coleta fatos” (Field, 2001, p. 183). Essa reflexão tangencia a importância da criatividade pensada por McKee como um ponto nevrálgico na escrita de um roteiro:

(...) embora a pesquisa lhe forneça material, ela não substitui a criatividade. Pesquisas biográficas, psicológicas, físicas, políticas e histórias sobre o ambiente e o elenco são essenciais, mas inúteis se não levarem à criação de eventos. Uma história não é a acumulação de informações presa à narrativa, mas um design de eventos que nos leva a um clímax significativo (McKee, 2006, p. 82).

Em outras palavras, enquanto no jornalismo o acúmulo de informações é fundamental para a consolidação de um livro-reportagem, que utiliza a criatividade no momento de construção estilística da obra, a confecção de um roteiro trabalha a criatividade não apenas na forma, mas também como uma estratégia para invenção de eventos. Diante da prática jornalística divergir dessa concepção, é muito difícil para repórteres, como o próprio Field apontou, reconhecer a criação como uma possibilidade. Como ocorreu com a narrativa do livro-reportagem de Barcellos, reconfigurada em um roteiro com invenções, a ponto de a obra ser identificada e anunciada pelo próprio Globoplay como uma série de ficção inspirada nas páginas. Por possivelmente também ter um aspecto documental em sua centralidade, é comum

que produtos audiovisuais que partam de um fato sejam, ainda, chamados de não-ficção. Contudo, no caso da série *Rota 66: A Polícia que Mata* predominou-se o uso da palavra ficção; inclusive, a obra foi indicada ao Prêmio Grande Otelo de Melhor Série de Ficção, levando a entender que os próprios envolvidos e a crítica especializada o reconhecem nessa categoria. A complexidade acerca dos conceitos de documental, ficção, não-ficção e fabulação envolvendo a adaptação do livro-reportagem será abordada com a devida profundidade na próxima seção.

Ainda se tratando do roteiro, é importante voltar-se para o conceito de cronotopo proposto por Bakhtin, que contempla as relações espaciais e temporais a partir de um:

[...] todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 2010, p. 211).

Esse conceito bakhtiniano é um pilar para a estética do romance, mas também pode ser identificado em outros gêneros literários e na própria vida humana, que se configura a partir dessas duas relações indissociáveis. Inclusive, o jornalista é um dos profissionais mais afetados pelo cronotopo, ao ponto de ser visto como um símbolo da vida da metrópole e representado com frequência no cinema. Isto porque o fator tempo, intrínseco ao espaço urbano, estabelece uma forte ligação com essa profissão. Afinal, “não há jornalista sem estreita relação com o tempo” (Travancas, 2001, p. 3).

Essa conjugação cronotópica é determinante para moldar como os jornalistas produzem seus textos. O primeiro jornalismo, também chamado de literário nas classificações de Marcondes Filho (2002), era demarcado por artigos longos que, com a mercantilização da notícia, passaram a ter textos mais curtos enquadrados no modelo do *lead*. Essa adaptação não envolve somente o cronotopo do repórter, mas também do leitor, que passa a ter uma vida mais corrida e incongruente às leituras longas devido à industrialização. Nos últimos anos, as relações cronotópicas acoplam uma vida mais acelerada, na qual a informação demanda urgência, seja do leitor, que desliza o feed constantemente, ou do repórter pressionado pelo mundo digitalizado para informar antes do concorrente. Com isso, o cronotopo da atualidade pulsa para um jornalismo plataformizado, que traz textos ainda mais curtos e com marcas de *Search Engine Optimization* (SEO), a fim de garantir um melhor ranqueamento dos conteúdos e uma experiência de legibilidade mais dinâmica, segundo os interesses particulares de cada

leitor.

Apesar das transformações do cronotopo na própria vida humana, que modifica na mesma medida os conteúdos jornalísticos, há iniciativas de resistência a um texto somente informativo. Por isso, conforme já foi tratado, houve o movimento do *new journalism* a fim de resgatar a literatura que se afastou nesse processo de mercantilização da notícia. Além dos livros-reportagem, essa técnica pode ser observada em conteúdos jornalísticos *longform*, que apresentam “profundidade, em contraponto às primeiras narrativas do jornalismo online” (Longhi; Winkes, 2015, p. 110).

Embora o cronotopo não seja de exclusividade do livro-reportagem, é justamente nesse veículo jornalístico que a ampliação estética de tempo e espaço aproxima a diegese da reportagem daquela existente em um romance. *Rota 66: A História da Polícia que Mata* foi publicado em 1992, mas as histórias contadas no decorrer das páginas começam a datar a partir de 1975, quando os três jovens da elite paulistana foram assassinados pela Polícia Militar. Esse caso abre o livro com uma profundidade de detalhes que ultrapassa o cronotopo — a relação tempo-espaço — confeccionado nas manchetes dos jornais. O repórter, ao recorrer às estratégias de jornalismo literário, descreve com detalhes os cenários apurados, como o IML, as periferias da cidade, o batalhão da Rota, materializando desse modo nas páginas uma multiplicidade cronotópica que, em comparação às manchetes dos jornais, possui uma maior profundidade de informações, viabilizando que o leitor o visualize no estatuto da imagem mental produzida pela construção da estética verbal.

Na cena abaixo, Barcellos desenvolveu *flashbacks* da vida privada de Francisco Noronha, assassinado brutalmente pela Rota 66, após roubar o toca-fitas do carro e fugir da polícia. O repórter, a fim de humanizar o personagem, constrói o que pode ser interpretado à luz das reflexões de Bakhtin como um “tempo biográfico” (Bakhtin, p. 71, 2018), que, acoplado ao espaço da vida privada (casa, quarto e carro, por exemplo), permite a confecção do cronotopo biográfico. Este é trabalhado de modo pontual no jornalismo tradicional quando há técnicas de perfilação, em contraste ao livro-reportagem que o aprofunda.

Duas horas antes de cruzar com os homens da Rota 66, os longos cabelos do menor Francisco Noronha estavam entre as mãos da namorada, Lara Jamra, que os acariciava enquanto ele fazia o que mais gostava na vida: namorar em um passeio noturno de carro, em baixa velocidade, ouvindo Yes, Pink Floyd, Led Zeppelin pelas ruas arborizadas da cidade universitária. Namoro monossilábico. De vez em quando, um ou outro baixa o volume do som, para poder ser ouvido. — Que baraaato, Larinha! (Barcellos, 2003, p. 18).

Nesse processo de desenvolver um cronotopo referente à vida pessoal das vítimas, em vez de se limitar ao tempo e espaço do ocorrido propriamente dito, o repórter consegue atingir a característica do jornalismo literário de humanizar os personagens. Ao praticar esse processo de adentramento no particular, o jornalista acaba construindo um perfil da fonte. Esse aspecto confere ao livro-reportagem um estilo que o coloca em diálogo com a biografia, em razão da proximidade desse gênero com o perfil (Lobato, 2018).

A primeira parte, denominada *Rota 66*, começa na página 15 e finaliza na 120. Ou seja, é possível afirmar que um terço do livro foi dedicado à história dos amigos da elite paulistana assassinados. Apesar de o foco da narrativa ser totalmente voltado para o caso dos três amigos do bairro Jardins nesta primeira parte, houve um capítulo destinado às memórias da juventude do repórter, quando esse também precisou fugir da polícia.

Chegou a minha hora de correr desta maldita Radiopatrulha. Sou um menino tímido, bem-comportado, nada fiz de errado, mas sei que devo fugir. Até hoje me limitava a assistir à fuga dos amigos maiores. Mas já completei 12 anos, tenho que começar a me prevenir. Estamos fugindo desde o momento em que a Bate-lata apontou, na densidade de nossa rua [...] O delegado apreendeu o dinheiro, as rapaduras, o amendoim. Tivemos que voltar para casa — chorando de ódio — e sem os amigos, que passaram a noite no xadrez. As injustiças da polícia se repetiram muitas vezes. Só um ano depois iríamos festejar a transferência do Doutor Barriga (Barcellos, 2022, p. 25 - 31).

Isto é, além dos bastidores da reportagem, nos quais Caco Barcellos se coloca na narrativa a fim de apresentar comentários acerca da apuração, assim como é uma marca dele no telejornalismo, no trecho acima presente no capítulo *Doutor Barriga*, o repórter dá vazão à subjetividade. Ao ponto de desenvolver um aspecto autobiográfico, que se constitui a partir de um pacto autobiográfico (Lejeune, 2008).

Em uma primeira observação, pode-se pensar que a autobiografia seria um texto em primeira pessoa, no qual o narrador é o personagem. “É o que Gérard Genette denomina narração ‘autodiegética’, em sua classificação das ‘vozes’ das narrativas. [...] Entretanto, o autor deixa claro que pode haver narração ‘em primeira pessoa’ sem que o narrador seja a mesma pessoa que o personagem principal” (Lejeune, 2008, p. 16). A autobiografia acontece, então, não pela pessoa empregada, mas quando o: “autor = narrador e autor = personagem” (Lejeune, 2008, p. 16). Portanto, embora a autobiografia clássica seja autodiegética, ela também pode existir em segunda ou terceira pessoa, desde que se estabeleça o pacto descrito por Lejeune.

Após a primeira parte da grande reportagem, que contempla em seu escopo o capítulo das memórias da juventude de Caco, o repórter permanece executando marcas de autobiografia ao trazer opiniões e bastidores da apuração, no entanto, de modo mais contido. Na segunda parte, “Os matadores”, do livro-reportagem, as histórias deixam de ser sobre os garotos da elite paulistana e passam para outras vítimas da Polícia Militar. Intrigado em como a ação criminosa legitimada institucionalmente se manifestava em outras camadas sociais, Barcellos apurou novos casos entre os anos de 1975 e 1992.

(...) Ao contrário dos rapazes do Fusca azul, agora a vítima é extremamente pobre. Bossato trabalhava desde os 10 anos de idade, sempre ganhando menos de 100 dólares mensais. Era um rapaz de baixa instrução, que abandonara a escola na oitava série do primeiro grau. Desempregado há quatro meses, morava com a mulher, com quem se casou há um ano, na casa da mãe, dona Ilda, uma viúva que depende de uma pensão de 60 dólares deixada pelo marido. O fuzilamento de Bossato despertou pouco interesse da imprensa. Enquanto no caso Rota 66 os principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo publicaram mais de duzentas reportagens num período de trinta dias, a história de Bossato foi divulgada apenas no pequeno jornal local, o Diário de Mogi, 3 mil exemplares de circulação (Barcellos, 2022, p. 128).

Além do assassinato de Bossato, mais de cinquenta ações criminosas foram narradas por Barcellos no livro-reportagem, que adota uma abordagem contra-hegemônica ao priorizar o ponto de vista das vítimas. Apesar de trazer, ainda, com a devida criticidade, a banalidade do mal que envolve o sistema militar da época, conforme discutido na seção anterior. Diante da diversidade de casos existentes no livro, há uma dificuldade em traduzir a reportagem para telas devido à complexidade do cronotopo que perpassa tempos e espaços distintos, embora a polícia que mata no Brasil do século XX possa ser identificada como um cronotopo geral. A primeira história é de 1975, mas também existem casos apurados do final dos anos 1980. Se o gênero escolhido para adaptação fosse o documentário, haveria uma dificuldade para localizar os familiares dessas vítimas e entrevistá-los, mas a complexidade não diminui quando se opta por um gênero seriado audiovisual ficcional que recorre a atores e atrizes para reconstituir a história.

Esse processo desafiador de tradução começa na concepção do roteiro. Assim que o responsável por escrevê-lo inicia o esboçamento do arco dramático, se depara com algumas perguntas, tais como: A série audiovisual vai focar só no caso dos amigos do bairro Jardins? Se sim, será necessário ampliar o aspecto biográfico acerca dessas vítimas contido no livro? Caso priorize a violência enfrentada pelos amigos da elite paulistana, será que o propósito do

livro será atingido na tradução? O repórter será um personagem? Se sim, como será o processo de ampliar suas aparições pontuais na narrativa? As tomadas de decisões sobre essas questões envolvem operações no cronotopo e nas relações biográficas e autobiográficas. Portanto, o roteirista não pode perder de vista que está lidando com histórias de vidas marcadas por um trauma, logo precisa operacionalizar a adaptação de modo a não comprometer o lado ético que a grande reportagem preserva.

Além dos aspectos mencionados na primeira seção que fornecem ao livro-reportagem uma legitimidade ética, é importante observar que essa conquista também pode ser lida à luz do conceito de “exotopia” (Bakhtin, 1997). Para entendê-lo, é necessário reconhecer que o Caco Barcellos se insere no cronotopo narrativo — IML, casas das vítimas, operações policiais, etc. —, estabelecendo em certos momentos um pacto autobiográfico para descrever a apuração. Ainda assim, é possível identificar uma relação exotópica na construção narrativa. Frente aos problemas impostos pela factualidade da investigação, o jornalista assume um compromisso ético com as histórias das vítimas, viabilizando a alteridade na narração. Embora busque vivenciar o mesmo tempo e espaço das vítimas, em vez de uma apuração distante e desafetada, o repórter desenvolve cenas nas quais não há qualquer aparição da primeira pessoa autobiográfica. Isto permite que ele descreva os eventos traumáticos a partir de uma perspectiva externa em relação a si próprio.

Segundo Mungioli (2013), o ético e o estético se arquitetam a partir das três dimensões “eu, o outro, e eu-para-o-outro” (Bakhtin, 2010, p. 115). O repórter se apresenta na narrativa pontualmente a fim de mostrar um interesse genuíno pela história; em seguida, dá vazão para o outro, no caso, as vítimas; posteriormente, então, se constitui a relação eu-para-o outro. “Essa alternância é possível quando me coloco numa posição exterior a mim mesmo (exotopia), porém não alheia à ‘realidade’” (Mungioli, 2013, p. 109). Diante desse conceito, caso Barcellos seja transformado em um personagem e tenha o aspecto autobiográfico contido nas páginas ampliado, é importante ocorrer o devido cuidado para o “eu” não absorver o “outro” e assim anular o aspecto dialógico que no livro-reportagem se consolida com a exotopia. Uma pergunta investigativa que surge ao trazer essas questões é a seguinte: a exotopia pode ser reconfigurada com uma ampliação autobiográfica ou essa transformação compromete o aspecto dialógico da narrativa fundamental no processo de renegociação simbólica? Durante a análise, a dissertação resgata essa questão ao realizar uma observação atenta da materialidade da série audiovisual em diálogo com a narrativa que lhe inspirou, no caso, aquela contida nas páginas.

Além da importância de discutir roteiro, arco dramático, cronotopo, relações biográficas e autobiográficas e exotopia, vale dedicar uma parte dessa seção para pensar as particularidades do gênero seriado audiovisual no qual o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* foi adaptado, assim como as complexidades envolvendo o *streaming*, sistema midiático por meio do qual a série foi lançada e disponibilizada em 2022.

De acordo com Machado (2000), o conceito de serialização pode estar ligado ao campo industrial que tem em seu escopo de produção a modalidade em série, conforme teorizou Henry Ford. Esse termo, originador do que se chama de série de TV, tem suas marcas ainda na mídia analógica. "Antes da década de 1990, o principal espaço da serialidade televisiva nos Estados Unidos era a novela diurna (*daytime soap opera*), um gênero que antecede a televisão e tem raízes profundas no rádio de rede" (Mittell, 2015, p. 141, tradução nossa). Esse gênero com raízes acopladas no rádio possui duas formas de serialização conforme o meio televisual americano:

(...) a *serial* e a *serie*. *Serial* (que, no Brasil, corresponderia à série) é o modo em que a narrativa acontece ao longo de episódios, com arcos dramáticos que atravessam diversos capítulos até uma conclusão. É a forma que predomina, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. No caso do *serial* tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático ocorrem dentro de uma temporada anual. Já a *serie* (que corresponderia ao nosso seriado) é a forma em que os arcos dramáticos têm o limite do episódio – o desequilíbrio dramático ocorre no início do episódio e é resolvido no mesmo episódio (Mungioli; Pelegrini, 2013, p. 28).

Segundo Mittell (2006), as séries estão cada vez mais complexificando suas narrativas ao ponto de ocasionar uma alteração na relação entre *serie* e *serial*. "Assim, nesse novo equilíbrio, a narrativa episódica permite a sensação de completude e a catarse esperada na resolução de problemas pontuais; enquanto a serial possibilita o desenvolvimento de tramas que não caberiam nos limites temporais de um único episódio" (Mungioli; Pelegrini, 2013, p. 28). Diante desse novo contexto, os pesquisadores brasileiros observam que, além das mudanças na narrativa, ocorre uma transformação na recepção com o surgimento de "telespectadores de primeiro e de segundo nível" (Mungioli; Pelegrini, 2013, p. 29). Essa conceituação é inspirada nas classificações de leitores realizadas por Eco (2024). Sendo o leitor de primeiro nível aquele que não faz uma experiência em camadas ao se ater ao aspecto literal da narrativa. Diferente do leitor de segundo nível, que observa a estrutura e as marcas discursivas aplicadas na constituição da estética verbal durante a fruição do texto. Assim, é também o telespectador de segundo nível que ultrapassa a narrativa e a gramática audiovisual

para adentrar na sintaxe de uma produção multiforme, como aquela desenvolvida em *Lost* (Mungioli; Pelegrini, 2013).

Ao reconhecer as elaborações sofisticadas que envolvem, por natureza, qualquer narrativa seriada audiovisual pela própria estrutura dramática serializada que trabalha com “a complexidade do tempo presente e de suas relações com o passado e com o futuro do universo diegético” (Mungioli, Pelegrini, 2013, p. 26), torna-se ainda mais difícil o processo de adaptação de um livro-reportagem para esse gênero. Isso porque, conforme discorrido, o cronotopo encontrado na construção da estética verbal da reportagem já carrega consigo uma complexidade natural por referir-se a um espaço representativo correspondente à realidade. Desse modo, é importante que o roteirista reconheça não somente as características de um roteiro, mas entenda também sobre narrativas que circulam pelo *streaming* audiovisual, gerador de uma complexidade na trama serializada e na recepção. Apesar desse estudo se concentrar na gênese adaptativa, é válido também que, em certos momentos da análise da materialidade audiovisual, a recepção e as estratégias de transmidiação sejam consideradas pontualmente para melhor conseguir compreender o produto gerado a partir da grande reportagem.

As operações empreendidas no cronotopo e nas relações biográficas e autobiográficas para traduzir um livro-reportagem ao gênero seriado audiovisual geram um produto chamado de ficção. No entanto, é possível falar que a série deixou de ser reportagem? Ou essa ainda carrega um aspecto documental? Como a fabulação presente nos testemunhos da reportagem pode ser ampliada sem comprometer a legitimidade da apuração? Na próxima seção, essas indagações serão aprofundadas a fim de embasar teoricamente um terceiro eixo analítico da materialidade audiovisual.

4.3 TESTEMUNHO EM TRÂNSITO: DO DOCUMENTAL À FICÇÃO PELA VIA DA FABULAÇÃO

O livro-reportagem sofre para se traduzir em uma linguagem audiovisual encenada, conforme observado na seção anterior, transformações adaptativas no cronotopo e nas relações biográficas e autobiográficas. Ao optar por uma narrativa na qual atores vão encenar a história em uma diegese inspirada nos fatos, identifica-se uma ficcionalização. No entanto, a ficção não é dicotômica em relação ao jornalismo, apesar de possuírem contratos simbólicos distintos entre autor e leitor. No decorrer da dissertação, a ficção já foi apresentada como um

recurso estilístico no processo de confecção dos livros-reportagem, que se aproximam em sua estética do romance. Além dessa marca na estrutura textual, é preciso também reconhecer que o próprio testemunho carrega consigo um caráter imaginativo, que está próximo da fabulação. Esse recurso subjetivo emaranha, em certa medida, o modo como o ser humano lida com os elementos objetivos da realidade. Antes de avançar em questões envolvendo a classificação da adaptação do livro-reportagem como ficção, é necessário direcionar as lentes para a fabulação e (a) realidade, (b) livro-reportagem e, por fim, (c) adaptação do livro-reportagem.

A fabulação no processo construtivo da realidade pode ser notada desde os primórdios com o ser humano e a sua necessidade de contar histórias, como as pinturas rupestres elucidam com as dinâmicas cotidianas desenhadas nas paredes das cavernas. Não é possível afirmar se os desenhos ali registrados eram feitos após a caça ou para planejá-la, mas, independente disso, é possível enxergar um aspecto documental nessas imagens, assim como fabulativo, haja vista que as pinturas são feitas a partir de uma observação da cena, lembrança ou antecipação. Em todos os casos, a subjetividade colabora no processo de gerar uma dramaturgia. Desse modo, há uma aproximação quase imutável entre o documental e a fabulação, que caminham juntos, embora haja uma tentativa estruturalista de colocá-los em polos opostos, que não se conectam. Ao resgatar a história da humanidade, é possível observar vários casos de entrecruzamento, a começar pela mitologia grega, por exemplo, que não é somente fabulativa. Afinal, funciona como um método de apresentar e explicar fenômenos naturais.

Essa fabulação presente no modo como o ser humano lida com elementos objetivos também pode ser observada na gênese do testemunho que o jornalista, principalmente aquele que decide, como Caco Barcellos, escrever um livro-reportagem sobre um tema traumático e sensível, se depara na apuração. O testemunho, fundamental para viabilizar a apresentação desses traumas nos livros-reportagem, é híbrido de singularidade e de imaginação, por isso “oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa” (Seligmann, 2008, p. 72). Embora defenda o potencial imaginativo, o autor reconhece que esse pode ser prejudicial ao campo do Direito:

Como vimos, esta passagem para o imaginário é desejável e pode ter um efeito terapêutico, mas para um certo discurso sobre o testemunho — sobretudo o jurídico, mas não só —, a ficção contamina e dissolve o teor de verdade do testemunho. No discurso jurídico é onde este elemento paradoxalmente singular do testemunho (e das provas) é levado mais adiante, colocando o testemunho em um verdadeiro território de ninguém. Dostoiévski percebeu isto e, freqüentador contumaz de tribunais, ele dizia

que as provas têm sempre ‘dois gumes’ [...] um verdadeiro insight psicanalítico sobre o duplo vínculo. Ou seja, a “literalidade” da situação traumática traz consigo a sensação de singularidade absoluta. Esta não é nada mais do que o sintoma da ruptura com o simbólico. Na tentativa de cobrir este gap com a simbolização a testemunha se volta para o trabalho da imaginação. É neste ponto que o campo jurídico passa a lançar uma suspeita sobre o testemunho. Ele gostaria de manter a singularidade total do testemunho, que significaria a chancela de seu teor de ‘prova’, de fragmento do real. Mas a engrenagem jurídica emperra uma segunda vez, justamente ao defender esta singularidade literal do evento (Seligmann, 2008, p. 72).

Além de reconhecer esse caráter híbrido do testemunho, que carrega potencialidades e limites, o autor identifica, ainda, a memória como uma modalidade que pertence à mesma parte da alma que a imaginação, conforme ele comenta, apoiando-se em Aristóteles. Segundo Bergson (1999), existem dois tipos de memórias: a habitual, ligada a ações praticadas com frequência no dia a dia, e a memória pura, que permite o resgate de uma lembrança do passado. Justamente nesse processo de resgate pode emergir o aspecto imaginativo (próximo ao conceito de fabulação), visto de modo terapêutico, segundo Seligmann (2008). Este também pode ser lido como um recurso de preenchimento de lacunas da memória.

Nesse processo de apurar uma história, o jornalista se depara com vários testemunhos. E, assim como no campo do Direito, em que o aspecto imaginativo é evitado em prol de uma literalidade dos acontecimentos, o jornalista também é aconselhado a buscar o máximo de precisão e checar as informações em vez de dar vazão à fabulação durante a escuta da vítima.

No entanto, quando o jornalista solicita que a fonte resgate com detalhes como foi o ocorrido, ele está solicitando, em outras palavras, que ela busque uma memória pura que será emaranhada, em alguma medida, de um aspecto imaginativo ao se transformar em testemunho. Afinal, ninguém consegue produzir um relato sem tangenciar a subjetividade que está presente em todo o testemunho. Ainda assim, o contador de histórias, chamado de jornalista, é aconselhado a buscar o máximo de precisão, acrescentando perguntas e vasculhando vestígios preservados daquele acontecimento de modo a checar a veracidade do que está sendo dito.

O conceito de fabulação, além de permear os estudos de memória e testemunho, também emerge quando se trata da imagem-tempo no cinema. Deleuze (2005) observou em suas reflexões que a imagem cinematográfica estava inicialmente condicionada ao movimento, sendo o tempo um elemento distante da composição visual da cena, até que começa a ver iniciativas nas quais o tempo torna-se o pilar. Embora a narrativa clássica continue sendo feita com frequência, o cinema moderno permitiu ao movimento se subordinar ao tempo e não o contrário. Com essa nova operacionalização, o tempo passa por um processo

de cristalização ao mesclar uma narrativa não linear, que traz sonhos, *flashbacks* e outros dispositivos que fogem a uma lógica cronológica de causalidade ininterrupta.

A produção clássica da imagem em movimento garante à película uma narrativa que “está sujeita ao efeito de verdade que ela invoca” (Deleuze, 2005, p. 174). O rompimento com esse modo de filmar provoca o seguinte: “O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso” (Deleuze, 2005, p. 174). Essa mudança na forma de representar coloca esse efeito de verdade em cheque? Segundo o autor, não, pois “a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (Deleuze, 2005, p. 178).

Para o pensador do Cinema, a ruptura não se localiza entre ficção e realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta a partir de 1960 com dois pontos: no cinema direto de Cassavetes e de Shirley Clarke; “cinema do vivido” de Pierre Perrault; “cinema-verdade” de Jean Rouch.

A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, “elimina tuas venerações”, tão bem quanto Perrault. Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples função de fabulação que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres (Deleuze, 2005, p. 182-183).

Em outras palavras, na perspectiva de Deleuze, a dicotomia não está entre ficção e realidade, pois a ficção que prevalece é a dos dominantes, muito próxima da realidade construída fora das telas. O que se opõe à ficção, portanto, é uma fabulação dos pobres. Estes não vivem nem na própria realidade a história que gostariam, muito menos nas produções ficcionais que os representam. Para ilustrar, é possível pensar nas vítimas negras periféricas assassinadas pela Polícia Militar e tratadas na própria realidade como bandidas. Essa lógica representativa também percorre ficções audiovisuais que não provocam uma fabulação alinhada a esse grupo. Por isso, na análise posterior, será investigado se a fabulação inerente nos testemunhos narrados por Barcellos nas páginas é ampliada na série inspirada no livro-reportagem.

Diante dessa última conceituação, fica evidente o aspecto polissêmico do conceito de fabulação. Uma vez que, nos estudos de memória, esse se manifesta como um elemento de

preenchimento de lacunas das lembranças, enquanto no campo do cinema, fabulação diz respeito a uma perspectiva de criação de uma narrativa contra-hegemônica que muitas vezes diverge da ficção dominante produzida.

A proposta abordada na obra *Cinema II: imagem-tempo*, de Deleuze, se aproxima dos estudos de fabulação crítica, que não se voltam somente para o relato da testemunha, mas, principalmente, para como o contador de histórias vai interpretar e lidar com o relato obtido. Isto é, se o grau de fabulação presente no testemunho demanda cuidado ético por parte do jornalista, o seu desenvolvimento por terceiros mais ainda, mesmo que seja uma forma de acolher “a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto” (Hartman, 2020, p. 31). Assim como para Deleuze, fabular para a autora é uma forma política e estética de fugir de uma lógica hegemônica que predomina nas narrativas propagadoras de uma visão dominante da realidade.

Na análise da materialidade audiovisual, apresentada no próximo capítulo, será investigado se essa fabulação presente nas páginas por meio dos testemunhos se amplia na série audiovisual classificada como ficção e também se há uma fabulação crítica na construção da narrativa, tomando como base as conceituações de Deleuze e Hartman. Além de se debruçar nos estudos de fabulação, esta seção também deseja adentrar no conceito de ficção, o qual é o campo cuja adaptação do livro-reportagem de Barcellos é inserida no audiovisual.

Para começar essa reflexão, é importante esclarecer que esse conceito não deve ser lido a partir de uma relação dicotômica com a verdade, por ser possível encontrá-la nas narrativas ficcionais a partir do contrato que se estabelece entre autor e leitor (Eco, 2024). Por exemplo, uma informação que não aconteceu na realidade presente em um romance se configura como uma verdade ficcional somente naquela história e assim continuará sendo enquanto houver um exemplar daquela obra. Se pautando na ampliação do campo semântico da palavra ficção defendida por Eco, Manna (2023) realiza uma aproximação da ficção com o jornalismo.

Segundo o pesquisador, a ficção é tratada no senso comum como sinônimo de mentira, levando muitos a utilizarem, por exemplo, para abordar uma matéria com erros. No entanto, ele sugere pensar a ficção a partir da lógica de diegese, que está ligada à criação de mundos. Com isso, permite-se estabelecer uma relação com o jornalismo que é, em sua centralidade, construtor de mundos. Após essa aproximação, Manna propõe que o leitor busque uma matéria jornalística e faça os seguintes questionamentos: “[...] Que mundo diegético é esse configurado por essa narrativa? Busque então por outras matérias sobre o mesmo fato e

empreenda o mesmo gesto analítico. Que implicações as especificidades de cada um desses mundos têm na sua experiência de leitura?” (Manna, 2023, p. 81).

No Brasil, é possível encontrar com facilidade mundos diegéticos distintos ao se comparar uma mesma matéria publicada em um jornal da grande mídia e um independente, por exemplo. Com base nessas reflexões, é observável a relação entre ficção e realidade no modo como o ser humano a reconstitui e se relaciona em sociedade, mas não somente, como se observa também na estrutura dos textos jornalísticos, assim como na dramaturgia telejornalística (Coutinho, I., 2003). As raízes dessa estrutura estão firmadas na Poética, de Aristóteles, responsável por influenciar ainda hoje o processo de contação de histórias, como os VTs (vídeos de reportagens gravadas) dos telejornais ilustram pelo fato de possuírem uma dramaturgia, conforme se observa por meio da representação de personagens e ações.

[...] compreende, para além dos aspectos de encenação e do caráter espetacular da atuação de seus profissionais, a organização das matérias editadas, em texto e imagem, de forma a oferecer ao telespectador o desenrolar das ações, vividas e experimentadas por meio da atuação de diferentes personagens colocados em cena. A utilização exacerbada dos recursos audiovisuais de ‘sobe som’ e ‘vinhetas’ poderia ser considerada como a representação, ou imitação, do canto como elemento integrante da receita dramática, em Aristóteles. Por sua vez, o tom emocional dos textos em geral, com destaque para aqueles lidos pelo apresentador e, sobretudo para seu encadeamento ou paginação da edição exibida, garantem o apelo do espetáculo, aqui noticioso (Coutinho, I., 2003, p. 198-199).

Além de estruturar as lentes analíticas para refletir a fabulação, o trabalho também busca considerar o processo de dramaturgia que está presente na arquitetura de qualquer história, inclusive na adaptação do livro-reportagem para série audiovisual. Para viabilizar a gravação, as histórias das vítimas possivelmente foram reconstituídas no roteiro e encenadas por atores. Desse modo, esse aspecto dramático presente nas páginas se expande e distancia, em alguma medida, a narrativa do fato, fazendo com que a série audiovisual seja batizada de ficção. Conforme visto, esse gênero não estabelece uma relação dicotômica com a verdade e pode até se aproximar do jornalismo, por exemplo, ao ter a sua gramática própria utilizada como técnica de estruturação do livro-reportagem ou se considerar as aproximações de Manna com diegese. Apesar de a série ser classificada nesse gênero, ela não perde necessariamente o lastro documental.

Do mesmo modo como há relações entre a realidade e a fabulação, jornalismo e ficção, também é possível estabelecer um contato do documental com o ficcional, tratados como opostos e sem qualquer tipo de simbiose em uma perspectiva estruturalista. No

entanto, seria possível afirmar que, em uma produção documental, não há marcas de ficção, e, em uma ficção, não há marcas de documentação? Para começar essa reflexão, é possível citar o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Nele, o telespectador conhece os diferentes moradores do prédio localizado em Copacabana, RJ. A produção pode ser classificada, a partir dos modos estabelecidos por Nichols (2005), como um documentário participativo, pois, no decorrer das entrevistas, Coutinho intervém na cena com perguntas em tom de conversa. Além de participativo, o audiovisual feito por ele é chamado de Cinema Verdade. No entanto, a “verdade” para Coutinho não se constrói a partir de uma factualidade, como no jornalismo.

Para entender essa questão, é possível ilustrar com a jovem prostituta Suze, entrevistada por Eduardo Coutinho em *Edifício Master*, que diz o seguinte: “E eu sou muito mentirosa, muito mesmo. E eu até choro para acreditar na minha mentira. Tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade” (*Edifício Master*, 2002, 47min 57s). Logo em seguida, o cineasta questiona: “E uma coisa, por que você mentiu nessa conversa de hoje, nossa?” (*Edifício Master*, 2002, 48min 9s). Então, ela responde: “[...] Mas hoje eu não estava mentindo, eu esqueci mesmo. E nem passava pela minha cabeça que eu tinha que fazer entrevista. Mas ontem eu menti. Para você ver como eu sou uma mentirosa verdadeira. Eu falo mentira, mas falo a verdade” (*Edifício Master*, 2002, 48min 31s).

Em outras palavras, a verdade no cinema de Eduardo Coutinho não se constrói a partir de uma verdade factual, mas, sim, de uma subjetividade carregada de fabulação. Essa fabulação se torna ainda mais potencializada no filme *Jogo de Cena*, do mesmo diretor, no qual ele entrevista mulheres comuns que responderam a um anúncio de jornal que solicitava histórias pessoais de vida. O documentário se torna inovador, pois o diretor não somente as entrevista, como convida atrizes para dar vida a parte dos relatos, explorando técnicas dramatúrgicas. Desse modo, o filme ultrapassa o aspecto fabulativo do testemunho e atinge também um grau de ficção que pode, em uma leitura inicial, ser tratado como oposto do documental, mas que, na proposta do diretor, é justamente o ponto central para a construção da narrativa, que traz as fronteiras entre realidade e ficção em um constante apagamento.

Assim como é possível identificar marcas de ficção em narrativas documentais, o inverso também é possível. Afinal, por mais distante que seja uma produção audiovisual da realidade, ela carrega um caráter documental. Uma telenovela, por exemplo, como *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, que conta a história ficcional de uma órfã de pai que busca vingança, documenta também o Brasil daquela época, pelos figurinos, cenários e discursos

apresentados no decorrer da trama. Além disso, a documentação se manifesta pela própria escalação do elenco e construção da narrativa. Se um pesquisador realiza uma investigação acerca da representação de raça e sexualidade dos atores do produto ficcional, ele vai encontrar, possivelmente, um documento sobre como as telenovelas do início da década de 2010 eram gravadas na Rede Globo. Isso dialoga com o conceito de leitura documentarizante, “capaz de tratar todo filme como documento” (Odin, 2012, p. 13) a partir da identificação de um “eu-origem real” (Odin, 2012).

Portanto, independente se a adaptação de um livro-reportagem para o audiovisual se autodeclare ficção, ainda é possível enxergar lastros documentais no decorrer das cenas por meio de elementos que colaboram para a geração desse “efeito de real” (Barthes, 2004). O pensador para estruturar esse conceito recorre, por exemplo, ao romance realista *Un coeur simple*, de Flaubert, no qual há descrições precisas sobre objetos irrelevantes para a história, mas que colaboram para a produção desse efeito de real. Para ilustrar, ele cita o processo descritivo que Flaubert realiza de um piano que se encontra sob o barômetro; uma informação irrelevante para o desenrolar da narrativa, mas que ajuda o leitor no processo de fruição imaginativa a compor a cena tal como acontece com os personagens. São justamente esses “efeitos de real” que dão corpo à “estética de todas as obras correntes da modernidade” (Barthes, 2004, p. 190), inclusive as ficcionais que partem de um fato.

Do mesmo modo como é possível conceber uma leitura documentarizante a partir dos lastros documentais, muitas vezes forjados a partir de efeitos de real, é possível pensar, ainda, a ficção para além da classificação do gênero ao direcionar as lentes para a enunciação. O pesquisador Jost (1997), pautado nas pesquisas sobre sujeitos da enunciação de Hamburger (1986), estipula o seguinte:

[...] a diferença entre ficção e realidade está menos no objeto do enunciado que no sujeito da enunciação, distinguem-se [então] três tipos de enunciados: o enunciado de realidade fundado em um eu-origem real, o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho. [...] Contrariamente à ficção, inscrita na lógica platônica da imitação da realidade (*mimesis*), o fingimento é uma imitação do *enunciado de realidade*. (Jost, 1997, tradução nossa, grifos do autor).

Com base nesses sujeitos enunciativos, é possível analisar se o enunciado está ligado a um “eu-origem real”, isto é, se a pessoa que fala na cena é a mesma da realidade, ou se há uma enunciação a partir de um eu-origem fictício. Nesse caso, aquela pessoa não é a mesma da realidade, tal como um ator atuando para dar vida a um personagem, que pode ou não

existir fora das telas. Além desses dois casos, Jost ainda determina um tipo de enunciação em primeira pessoa que torna complicado distinguir a invenção do testemunho. Durante a análise da materialidade audiovisual, o estudo resgata esses conceitos para pensar a série, assim como a questão da leitura documentarizante (Odin, 2012) a partir dos efeitos de real (Barthes, 2004).

As tênues fronteiras entre ficção e documental estão em constante simbiose na contemporaneidade. À vista disso, o processo de travessia de um livro-reportagem para o audiovisual não está livre de impasses se for optado pelo gênero documental, afinal esse também pode trazer enquadramentos que não replicam necessariamente com ética a apuração se recorrer a uma ficcionalização deliberada. Em outras palavras, pensar que, pelo fato de haver um predomínio do aspecto documental no livro-reportagem, o gênero audiovisual documentário é o único possível, pode ser uma visão limitada, pois a ficção também pode conseguir trabalhar com o aspecto documental. Isso, sem mencionar que o próprio gênero documental tem marcas fabulativas, conforme visto. Diante dessas questões refletidas nesta seção e nas anteriores, no próximo capítulo será consolidada a análise da materialidade audiovisual a partir de um entrelaçamento com a tradução intersemiótica, teoria da adaptação, além de considerar pontualmente a transmidiação.

5 A TRAVESSIA DA “MISTERIOSA” PONTE QUE TRANSFORMA A PALAVRA EM AUDIOVISUAL: A ANÁLISE DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL COMO UM MÉTODO POSSÍVEL

Neste capítulo serão realizadas as primeiras etapas da análise da materialidade audiovisual, que busca aprofundar-se na gênese adaptativa do livro-reportagem para série a fim de investigar se o compromisso ético com as vítimas é mantido na travessia dessa ponte misteriosa que transforma a palavra em audiovisual. Conforme visto no capítulo 3, o fenômeno precisa ser compreendido como um caso de tradução intersemiótica, que também pode ser lido à luz da teoria da adaptação. Ademais, é possível observar estratégias de transmediação na divulgação e recepção do produto. Esta última vertente teórica não será utilizada para construir um eixo analítico, mas como apoio para trabalhar com os paratextos, elementos previstos no método selecionado. No processo de arquitetura da ficha de análise deste estudo, o capítulo 4 também será acionado como aporte teórico por suas colaborações ultrapassarem o aspecto materialista e se voltarem para os processos simbólicos e políticos envolvidos nessas reconstituições; o direcionamento para o roteiro a partir do conceito de cronotopo e das relações biográficas e autobiográficas; assim como um estudo dos aspectos documentais e fabulativos que envolvem as novas rotas dos livros-reportagem para as telas.

A análise da materialidade audiovisual é um método desenvolvido pela pesquisadora Iluska Coutinho (2016), coordenadora do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), que, após realizar um mapeamento entre 2009 e 2015 dos trabalhos publicados no GP de Telejornalismo do Intercom, hoje nomeado Jornalismo Audiovisual, observou que a maioria das pesquisas apresentadas tinha “predominância de um dos elementos do código televisual (texto, som, imagem, edição) nas etapas de descrição e análise” (Coutinho, I., 2016, p. 6). Diante da ausência de métodos claros, foi esboçado:

(...) um método denominado de Análise da Materialidade do Audiovisual que tomaria como objeto de avaliação a unidade texto+som+imagem+tempo+edição. Acredita-se que as interpretações de edições de programas jornalísticos ou de parte deles, de uma cobertura particular ou de séries de produtos de jornalismo audiovisual, em uma eventual perspectiva comparativa, não devem realizar operações de decomposição/leitura, que descaracterizariam a forma de enunciação/ produção de sentido do telejornalismo (Coutinho, I., 2016, p. 10).

Inicialmente, o método foi estruturado para análise de produtos telejornalísticos, mas, pela possibilidade de aplicação em outros conteúdos audiovisuais, a proposta já foi utilizada para análise de vídeos em plataformas digitais, séries e telenovelas. Como se observa na dissertação de mestrado defendida no PPGCOM - UFJF, na linha de Processos Comunicacionais e Interfaces sociais: *A representação de gênero na telenovela: um estudo sobre Elisabeta e as personagens femininas em Orgulho e Paixão*, de Bárbara Torisu, sob orientação de Iluska Coutinho. Diante da potencialidade do método para investigar conteúdos que não são telejornalísticos, como uma telenovela, a possibilidade de utilizá-lo neste estudo, que se debruça sobre uma série audiovisual inspirada em um livro-reportagem, se mostra possível.

A consolidação do método, que deu os seus primeiros passos em um artigo apresentado no XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom, 2016), concretizou-se no capítulo *Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade audiovisual* presente no livro *Epistemologias do telejornalismo brasileiro*, volume 7 da Coleção de Jornalismo e Audiovisual da Rede de Pesquisadores em Telejornalismo (Telejor). Neste trabalho, Coutinho apresenta em profundidade o processo de construção do método popularizado como AMA, cujas bases epistemológicas remontam à tese *Dramaturgia do telejornalismo*. A partir de conceitos como conflito narrativo, personagens e outros pensados na tese, o pesquisador pode produzir um eixo de análise para refletir essa dramaturgia. Nas pesquisas “realizadas no NJA às lentes da dramaturgia do telejornalismo se associariam outros efeitos, de imagem, som, experiência e interpretação, acionados conforme os objetivos a desvelar, referências teóricas mobilizadas em cada pesquisa” (Coutinho, I., 2018, p. 187). Desse modo, é importante compreender que o método permite uma flexibilidade ao pesquisador no processo de construção dos eixos investigativos para além da dramaturgia.

O processo de aplicação do método envolve as seguintes etapas:

- 1) identificação do objeto audiovisual (e suas propostas); 2) emolduração e elaboração da ficha de análise; 3) Pré-teste do instrumento; 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra a ser investigada; 5) construção de parâmetros de interpretação dos dados e, em casos eventuais, de um material de codificação. Procedimentos de (pré)produção realizados, a análise se assemelha a uma entrevista do objeto empírico, que em diálogo com as reflexões teórico-metodológicas realizadas, deve ser capaz de responder à questão central da pesquisa (Coutinho, I., 2018, p. 192).

A decisão de trabalhar com esse método decorre do aspecto flexível e moldável que a

proposta apresenta aos estudos de audiovisual. O pesquisador pode, segundo as bases teóricas particulares de cada estudo, arquitetar eixos analíticos e formular perguntas a serem feitas ao objeto empírico investigado. Em outras palavras, “a análise se assemelha a uma entrevista do objeto empírico, que em diálogo com as reflexões teórico-metodológicas realizadas, deve ser capaz de responder à questão central de pesquisa proposta” (Coutinho, I., 2018, p. 192).

O processo de desenvolvimento das cinco etapas da análise da materialidade audiovisual foi formulado considerando as bases epistemológicas mobilizadas no decorrer do trabalho, assim como as entrevistas realizadas com Caco Barcellos (autor), Gustavo Mello (produtor), Philippe Barcinski (diretor), Maria Camargo (roteirista), Teodoro Poppovic (roteirista), Fernanda Prestes (pesquisadora), Naruna Costa (atriz) e Rômulo Braga (ator).

Diante do contato direto com humanos que o método científico de entrevistas demanda, o pesquisador precisa, segundo o regimento do PPGCOM - UFJF, antes de realizar qualquer contato com os entrevistados, ter a proposta aprovada no Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal de Juiz de Fora (CEP-UFJF). Ainda no primeiro ano de mestrado, após a lapidação do projeto de pesquisa, toda a documentação necessária foi organizada e submetida à Plataforma Brasil, que abarca o sistema Comitê de Ética em Pesquisa e a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CEP-CONEP), e foi aprovada em 28 de fevereiro de 2025. Entre as exigências necessárias para submissão encontram-se: projeto de pesquisa detalhado, termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE), folha rosto e roteiro de perguntas.

No curso de organização das documentações, optou-se pela abordagem “em profundidade” (Duarte, 2010), que abarca dois tipos de entrevistas: a) aberta e b) semiaberta. No primeiro caso, “o pesquisador deve ter afiada capacidade de manter o foco e garantir a fluência e a naturalidade. Flexível e permissiva, exige habilidade para não perder-se no irrelevante ou torná-la uma conversa agradável, mas improdutiva” (Duarte, 2010, p. 65). Já o segundo tipo, a semiaberta, também conhecida como semiestruturada, demanda a criação de uma lista de questões-chave, que “pode ser adaptada e alterada no decorrer das entrevistas. Uma questão pode ser dividida em duas e outras duas podem ser reunidas em uma só, por exemplo” (Duarte, 2010, p. 66). Já a entrevista fechada, classificada na abordagem linear, prioriza o aspecto quantitativo; suas questões são previamente estruturadas, não sendo possível ajustar as perguntas durante a entrevista, que podem ser respondidas individualmente pelo entrevistado. Comumente empregada quando se recorre a questionários.

Diante das possibilidades de entrevistas em profundidade apresentadas, foi optado pela semiaberta. Assim como em uma conversa cotidiana, esse formato permite ao pesquisador

adicionar, retirar e reorganizar perguntas semiestruturadas em um roteiro. A partir dessa decisão, as entrevistas ancoradas por um método viabilizam uma perspectiva dialógica que pode ser frutífera para a investigação que deseja se aprofundar nos detalhes particulares envolvendo o fenômeno adaptativo do livro-reportagem para o audiovisual. Já a entrevista fechada, classificada na abordagem linear, poderia levar a respostas limitadas; enquanto a aberta, também alocada na abordagem em profundidade, poderia gerar uma perda da precisão na condução, em contraste à semiaberta, que garante, a partir de uma semiestruturação, a maleabilidade necessária para a investigação proposta.

A decisão por combinar a análise da materialidade audiovisual com as entrevistas semiabertas é um modo de não deixar a reflexão das respostas obtidas em um capítulo posterior de modo desassociado da análise. Além disso, a articulação se justifica pela própria arquitetura da AMA, que busca construir as reflexões dos eixos em diálogo com a fundamentação acionada e a pesquisa documental realizada; logo, é possível considerar as entrevistas feitas como paratextos exclusivos desta pesquisa que podem auxiliar no processo investigativo do fenômeno. No entanto, é preciso, na mesma medida de avaliação dos potenciais de triangulação, reconhecer os limites dessa articulação. Afinal, as respostas obtidas podem ser constituídas por signos que desejam defender interesses profissionais como forma de autoproteção. Portanto, o desafio desse entrelaçamento consiste em não interpretar as reflexões dos entrevistados como explicações absolutas, mas como textos localizados em um cenário de disputas simbólicas, que precisam ser avaliados em diálogo com a fundamentação teórica mobilizada e as reflexões acerca do objeto empírico.

Cada uma das seções a seguir foi estruturada com base no percurso metodológico da análise da materialidade audiovisual, que se constrói em cinco etapas. Desde a fase de identificação do objeto audiovisual, as respostas obtidas nas entrevistas semiabertas foram inseridas, quando necessário, para refletir sobre alguma questão investigada. Em alguns casos, as respostas dos envolvidos com a adaptação aparecem para justificar uma tomada de decisão adaptativa; em outros, como um modo de contrastar ou complementar a reflexão da análise constituída com base na fundamentação. O processo de triangulação metodológica da AMA com a entrevista semiaberta precisa ser realizado com a devida criticidade para que as respostas não se sobreponham à análise, mas sejam utilizadas como paratextos abarcadores de signos desveladores das negociações simbólicas operadas na tradução intersemiótica investigada.

5.1 IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO AUDIOVISUAL (E SUAS PROPOSTAS)

Este momento pode ser interpretado como uma pré-análise na qual o estudo vai identificar, descrever e introduzir o objeto empírico, no caso, a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*. Assim como os paratextos que as acompanham no processo de divulgação, lançamento e pós-lançamento. Essas intermedialidades em diálogo com o objeto empírico merecem ser refletidas com o apoio do conceito de transmidiação (Fechine, 2013), pois os paratextos produzidos no perfil do Globoplay na plataforma Instagram são casos de propagação. Além desses conteúdos propagativos, com o lançamento da série, a obra de Barcellos entrou em uma lógica de convergência e recebeu uma expansão da diegese factual. Como pode ser visto com a reportagem especial sobre o caso Rota 66, já brevemente citada no capítulo 3, produzida para o programa *Profissão Repórter* a fim de apresentar como as vítimas narradas no livro-reportagem se encontram no presente.

Uma vez que o problema de pesquisa deste estudo se aprofunda na gênese adaptativa, o conceito de transmidiação será triangulado com o método análise da materialidade audiovisual, não como um eixo investigativo. Isto decorre devido ao objetivo central não se deter nessas lógicas de convergência e recepção da série audiovisual. Embora não seja central ao ponto de justificar um eixo, ainda é um interesse da pesquisa se direcionar pontualmente à transmidiação, que será uma corrente teórica utilizada no processo de desenvolvimento da primeira etapa exposta nesta seção. A série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* foi lançada em 22 de setembro de 2022 na plataforma de *streaming* Globoplay.

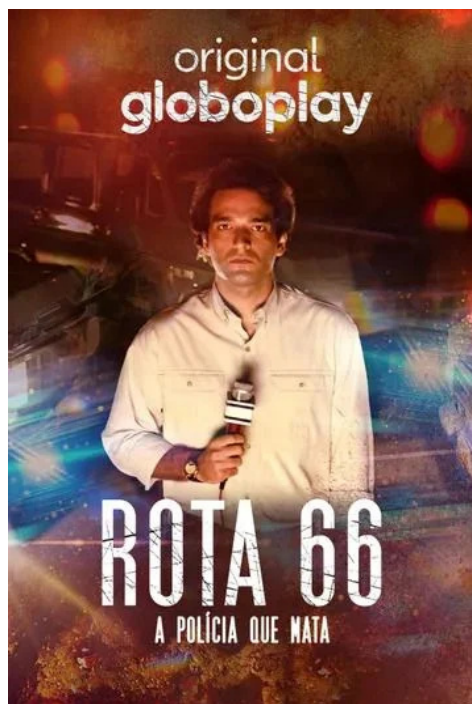
No entanto, os direitos autorais do livro-reportagem não foram comprados pelo *streaming* da Globo, mas pela produtora Boutique Filmes, responsável por criar a ideia central e, posteriormente, vender a proposta para a Globoplay, conforme explicou com detalhes o produtor Gustavo Mello em entrevista concedida à pesquisa.

Comecei a conversar com o Caco em 2017, mas só comprei os direitos em 2018. Ficamos dialogando intensamente, pois busco ver sempre se existe uma convergência com o que quero fazer e aquilo que o autor entende que deveria ser feito, porque depois que compro tenho autonomia para adaptar da maneira que for melhor. [...] A dinâmica foi fazer a compra dos direitos e dar os adiantamentos dos recursos ao Caco, para poder ficar um tempo adaptando o livro e tentando vender no mercado. Nesse prazo, coloquei de pé o argumento com a escrita do Teodoro Poppovic, de como seria o nosso recorte criativo. Essa é a dinâmica com a qual a Boutique trabalha. A gente sempre vai para o mercado com uma proposta criativa. No caso de *Rota 66*, o Globoplay avaliou e falou: “Queremos essa série”. A gente ficou durante um bom tempo negociando as questões criativas. Após apresentarmos os

argumentos, eles quiseram ver mais materiais antes de tomar a decisão final. Então, o Teo trabalhou mais uma rodada para a gente fazer um descritivo por episódio do que seria a série para eles terem mais certeza naquilo que eles estavam investindo, porque é um investimento muito alto que essas plataformas fazem. Logo, eles querem, com razão, ter certeza do caminho que vai ser seguido. Após essa rodada, eles leram, gostaram bastante e falaram: “Vamos em frente”. Em alguns casos, negocia só a sala de roteiro, para depois decidir se vai ter a produção. Uma sala de roteiro custa, hoje, aproximadamente 2,5% do valor total de uma série. Então, conforme ocorre na indústria norte-americana, é comum primeiro investir menos no roteiro, para depois compreender a dimensão da série e discutir o orçamento alto da produção. Nesse caso, a gente tinha tanta empolgação para fazer a série que já negociamos ambos. Isso foi um ótimo sinal. Começamos a escrever na pandemia em 2020 e a produção começou em 2021, já vacinados. A gente entregou tudo até março de 2022 para o lançamento em setembro do mesmo ano (Mello, 2025).

As informações apresentadas sobre a adaptação no setor de detalhes do Globoplay foram transcritas abaixo na mesma ordem em que estão expostas no *streaming*. *Rota 66: A Polícia que Mata*. Direção: Philippe Barcinski, Diego Martins; Gênero: Drama, Policial, Investigação; Roteiro: Maria Camargo, Teodoro Poppovic, Mariah Schwartz, Philippe Barcinski, Deo Cardoso, Felipe Sant'angelo, Guilherme Freitas; Ano de lançamento: 2022; Elenco: Humberto Carrão, Rômulo Braga, Lara Tremouroux, Juan Queiroz, Wesley Guimarães, Ailton Graça, Adriana Lessa, Nizo Neto, Adriano Garib; Classificação: 16 Violência extrema, Drogas ilícitas, Temas sensíveis; Sinopse: Ao investigar o assassinato de dois jovens paulistanos a fundo, o repórter Caco Barcellos descobre um grupo de matadores da ROTA que opera com o aparente aval da justiça militar.

Figura 5 - Capa da série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*



Fonte: Globoplay (2022).

Em uma observação preliminar, é possível observar que o nome do livro-reportagem foi adaptado no processo de tradução intersemiótica. A narrativa materializada nas páginas é intitulada *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, enquanto a série audiovisual é *Rota 66: A Polícia que Mata*. A retirada da palavra história pode levantar no telespectador de segundo nível (Mungioli; Pelegrini, 2013), atento à sintaxe da produção, os seguintes questionamentos: A série tirou a palavra história para se ausentar de uma História com “H” maiúsculo? Essa estratégia é somente um modo de encurtar o nome para melhor fruição no audiovisual?

A gente teve algumas discussões sobre isso. Se ficasse só “Rota 66”, ia parecer que era a estrada americana (risos). Pensamos também em só “a polícia que mata” ou só “Rota”, mas, ao mesmo tempo, poderíamos nos distanciar do livro. A decisão final sobre isso foi do Globoplay, mas a gente colaborou com possibilidades para a discussão. Se tirasse o 66 e ficasse só Rota, ia fugir muito do livro. Já com a “história da polícia que mata”, ia ficar muito longo, além disso, passava a sensação de que a série era sobre a história dessa polícia, mas não é só sobre isso, pois é a história também das vítimas, que foram mortas pela polícia, e do jornalista que a investiga. Por fim, eles optaram por manter de um jeito que não perdesse a ligação com o livro e ainda ficasse sucinto (Camargo, 2025).

A hipótese formulada sobre a necessidade de fugir de uma História com “H” maiúsculo não se confirmou na resposta de Maria Camargo, que justificou a retirada da palavra “História” como uma forma de não levar o público a pensar que é uma narrativa

somente sobre os militares. Apesar de a equipe ter discutido sobre essas questões, a decisão foi tomada pela equipe responsável pela divulgação.

A capa da série traz o Caco Barcellos, interpretado por Humberto Carrão, em primeiro plano, segurando o microfone com uma postura séria de repórter. Na parte central superior, há a informação de que é uma produção “original Globoplay”, enquanto na parte inferior, de modo centralizado, o nome da série aparece. A cor utilizada na tipografia escolhida é branca para ressaltar linhas que provocam uma espécie de rachadura nas palavras. Em uma tentativa de aproximar esse signo do seu objeto, é possível estabelecer uma relação simbólica de linhas que formam rotas a serem perseguidas pelo repórter que estampa a capa. O fundo da arte traz uma imagem na qual é possível identificar feixes de luz de viaturas e uma predominância de tons escuros que colaboram na produção dessa semiótica do suspense que a série deseja transmitir ao telespectador ainda na divulgação.

Assim como o título faz o telespectador de segundo nível, que já leu o livro-reportagem, levantar hipóteses, a decisão de colocar o repórter Barcellos na capa também. A versão atual do livro editado pela Editora Record traz uma foto da Agência Folha com projeto gráfico da 19 design, Ana Luisa Escorel e Renata Ratto. Diferente da série, a capa do livro traz o torso de um militar que está de braços cruzados, deixando a parte lateral da vestimenta em destaque com os dizeres “Batalhão Tobias de Aguiar” e, um pouco abaixo, ainda na região do braço, “Rota”. Se a decisão tomada fosse por manter a figura de um militar na capa da série, a ideia a ser reforçada poderia ser de uma história que se centraliza nesses policiais. Entretanto, conforme a roteirista abordou ao justificar a retirada da palavra “história”, a série não deseja ser somente sobre os militares, mas, sobretudo, a respeito das vítimas.

Se o interesse realmente se encontra na figura das vítimas, por qual motivo essas não estão estampando a capa da série audiovisual? Essa é uma hipótese que pode surgir de um telespectador mais atento durante o processo de contato com a arte analisada. A sinopse traz o repórter como o investigador dessa história, podendo levantar em paralelo a seguinte questão: Caco Barcellos é o protagonista da série? Apesar das aparições pontuais no livro-reportagem, não é possível observar esse mesmo enquadramento se concretizando nas páginas. Essas são algumas questões que podem começar a surgir ainda nas materialidades paralelas que compõem a série audiovisual.

Além da capa e das informações disponibilizadas no Globoplay, o processo de construção dessa primeira etapa da análise da materialidade audiovisual precisa se debruçar também sobre as estratégias de divulgação das plataformas digitais. De modo a proporcionar

uma melhor organização, esta seção será dividida em duas subdivisões: a primeira voltada para os conteúdos de propagação e a segunda ao conteúdo jornalístico que promoveu uma extensão da narrativa presente nas páginas.

5.1.1 Conteúdos de transmidiação — estratégia de propagação — da série audiovisual *Rota 66*

Antes da estreia da série *Rota 66: A Polícia que Mata*, que ocorreu em 22 de setembro de 2022, a Rede Globo realizou uma campanha de marketing para divulgar a sua nova produção, conforme ficou registrado no *feed* do Instagram do perfil Globoplay (@globoplay). No dia 14 de setembro de 2022, o ig publicou o trailer da série, de modo colaborativo com o ator Humberto Carrão (@humbertocarrão), a fim de alcançar um público maior, possivelmente. Ao todo, foram 317 comentários e 1827 compartilhamentos. Na legenda, o seguinte texto foi escrito: “Tô arrepiado! Conheça a trajetória profissional de Caco Barcellos na nova série original do @globoplay. #Rota66APolíciaQueMata chega dia 22!”.

Figura 6 - Primeiro post de divulgação da série no perfil do Instagram do Globoplay (@globoplay)



Fonte: Instagram/Globoplay (2022).

O trailer começa informando que a série se inspira na obra de Caco Barcellos, o qual é o primeiro personagem que aparece em cena por meio do ator Humberto Carrão. Em seguida,

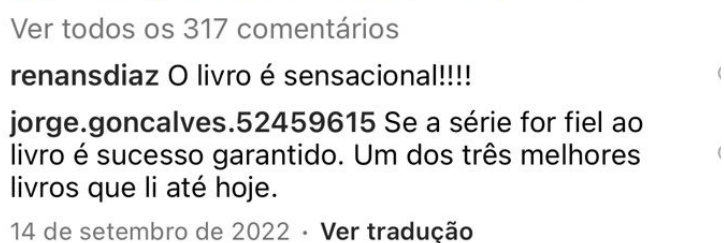
corta para um militar com uma arma apontada para a câmera e, novamente, para o Caco. Dessa vez, ele está com o olhar tenso, ajudando a criar um clima de suspense construído pela combinação de cenas, trilha sonora e cortes rápidos. Essa junção inicial eletrizante, com duração de quatro segundos, dá lugar ao nome da série, que aparece em um degradê metálico a partir de uma mistura de tons dourados e prateados sobre um fundo preto. Posteriormente, o trailer efetivamente começa com algumas cenas sensíveis das vítimas, acompanhadas da narração de uma mãe que conta a sua experiência traumática com a Polícia Militar responsável por assassinar os seus filhos. Em alguns momentos, a narração para e dá lugar a efeitos sonoros de disparos de tiros e policiais da Rota falando no microfone da radiopatrulha: “Rota 66 perseguindo”, até voltar para a narração da vítima. Na sequência, o trailer dedica um espaço para a narração de um dos militares contando suas operações como atos heroicos. Em continuidade, é inserida uma fala de Caco Barcellos narrando sua apuração, enquanto falas das vítimas se entrelaçam com a dele. Nesse processo de costura dos depoimentos reconstituídos, a trilha sonora escolhida pulsa com batidas tensas e ritmadas, provocando um suspense constante no telespectador.

Já caminhando para o fim, as batidas da trilha começam a acelerar, indicando um clímax, e novamente aparece na tela: “Inspirado na obra de Caco Barcellos”, com o mesmo degradê do título. Em seguida, corta para uma combinação de cenas e retorna para o fundo preto que traz: “Baseados em casos reais”. Novamente corta para um conjunto de cenas até o fundo preto reaparecer, trazendo o seguinte: “A verdade”, segue para cenas com narração, “Será”, novas imagens, “Revelada”, mais combinações de cenas até encerrar com o fundo preto e os dizeres em degradê metalizados com uma mistura de dourado e prata: “Rota 66: A Polícia que Mata”.

O telespectador, ao ler a legenda do post no qual o trailer foi divulgado no perfil do Instagram do Globoplay, pode formular o seguinte questionamento: a série é uma biografia profissional do repórter Caco Barcellos? Essa indagação se mostra pertinente, pois a legenda enquadra a série como um modo de conhecer a trajetória do repórter. No entanto, ao assistir ao trailer, o telespectador percebe que, apesar de Caco ser o primeiro a aparecer e o único que continua tendo cenas até o final, a produção aparentemente não se detém na vida profissional dele, mas no seu processo investigativo. Ainda assim, decisões semióticas envolvendo a capa da série, o destaque do repórter no trailer e as chamadas de divulgação produzidas no Instagram levam ao questionamento já apresentado anteriormente na análise da capa: seria o Caco Barcellos o protagonista da série?

Diante da complexidade dessa pergunta formulada, a reflexão não pode ser desenvolvida ainda nesta primeira etapa da análise da materialidade audiovisual. Portanto, será resgatada e consolidada com mais detalhes na arquitetura dos eixos na próxima seção para ser respondida na análise efetiva, que tomará como apoio os paratextos aqui mapeados, assim como as entrevistas exclusivas realizadas para esta pesquisa com os envolvidos no processo de tradução intersemiótica.

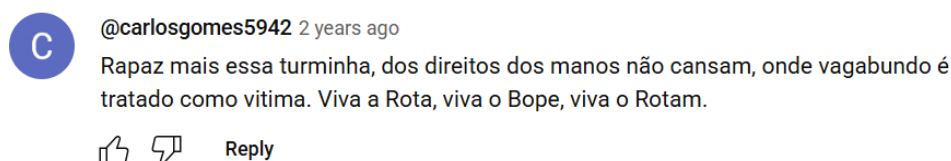
Figura 7 - Comentários dos leitores no post de divulgação do trailer no Instagram



Fonte: Instagram/Globoplay (2022).

Embora o público reivindique fidelidade, conforme ilustra o comentário acima do post analisado, os estudos desenvolvidos no campo da teoria da adaptação apontam que a qualidade de uma tradução não está em realizar uma cópia precisa do original, conforme defendeu Stam (2008). No entanto, o processo de roteirizar uma história factual, como aquelas biográficas, demanda concentração (Field, 2001), em outras palavras, cuidado. Portanto, apesar de uma fidelidade plena ser inoperante e indeterminada para qualidade, o compromisso ético precisa ser buscado nas transformações realizadas. A fidelidade que o público talvez deseje encontrar é, na verdade, esse compromisso, e não uma cópia do livro que se encontra em um signo distinto daquele da linguagem audiovisual e, por isso, impossível de ser transformado sem operações de redução e ampliação. Apesar desses cuidados necessários, isso não revela uma intransmissibilidade entre os meios, conforme observou (Reimão, 2004). Essa reflexão suscita a seguinte questão: uma série inspirada em um livro-reportagem, mesmo sem ser fiel aos detalhes das páginas, consegue manter o compromisso ético com as vítimas? O problema formulado será resgatado e lapidado no processo de constituição do segundo eixo da AMA.

Figura 8 - Crítica de um telespectador após assistir ao trailer no perfil do Globoplay no YouTube



Fonte: YouTube/Globoplay (2022).

O trailer postado no perfil do Globoplay no YouTube também recebeu uma quantidade significativa de comentários do público. No total, 350 opiniões. Entre elas, a do usuário @carlosgomes5942 que, com ironia, avalia, só de assistir ao trailer, a obra como uma produção ligada aos “direitos dos manos”, isso porque, na percepção dele, o “vagabundo” é tratado como vítima. Logo, na perspectiva do opinador, o enquadramento dado no trailer não é voltado para os direitos humanos, mas “dos manos”. Contudo, a Constituição Federal de 1988 prevê no art. 5º que todos “são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade”. Sendo assim, mesmo pessoas supostamente criminosas merecem ter o direito à vida e serem julgadas como qualquer outra. É interessante observar, a partir desse comentário e de outros, tal como: “Na globo é assim o bandido que é o herói” (@coringazation), o público percebendo um processo de renegociação simbólica de signos rígidos no imaginário social, produzindo uma inversão de papéis tradicionalmente definidos pelos discursos oficiais como certos e errados. Essa interpretação pode levar muitos conservadores defensores do lema “Bandido bom é bandido morto” não assistirem à série.

Figura 9 - O Caco da ficção e o Caco da realidade



Fonte: Instagram/Globoplay (2022).

Em 15 de setembro de 2022, um dia após a divulgação do trailer no Instagram, o Globoplay voltou a divulgar a série *Rota 66: A Polícia que Mata* com uma imagem que tem o “antes” com o Humberto Carrão e o “depois” com o próprio Caco Barcellos, evidenciando que a escolha do ator encaixou com o personagem que ele interpreta. Na legenda, o ig da plataforma de *streaming* destacou ser uma honra ter o Caco Barcellos da realidade e o da ficção em seus programas. Assim como na legenda do primeiro post de divulgação, Caco Barcellos é colocado como a figura central da série, levantando, novamente, no público, o questionamento se a série é sobre ele ou sobre a apuração presente em seu livro-reportagem. No total, a publicação teve 6444 curtidas e 112 comentários.

Para além de suscitar questões sobre quem ocupa o protagonismo da série que o post anterior pode continuar gerando no telespectador, há uma discussão embutida sobre o gênero da série. O livro-reportagem, ao recorrer ao jornalismo literário, utiliza técnicas de ficção no processo de construção da narrativa, que se assemelha, do ponto de vista estético, a um romance de não-ficção. Em outras palavras, a ficção é usada como uma técnica e não como uma deliberação inventiva. Já na série audiovisual, as técnicas de ficção ganham aparentemente forma para além da estrutura da narrativa, pois atores e atrizes dão vida a personagens inspirados em pessoas reais. Esse processo de atuação pressupõe uma ficção inerente que está ligada à arte dramática, que provoca uma dupla dimensão, na qual o ator

continua existindo na realidade, mas em cena performa um papel que se encontra fora dela. Em outras palavras, um personagem situado em um mundo diegético diferente do de origem, mesmo que possa fazer alusão direta a essa realidade. O perfil do Globoplay no Instagram chama o Caco Barcellos da série de versão da ficção. Isso revela uma mudança no gênero do livro-reportagem presente no documental e na série passa a ser ficcional para além das técnicas estruturais? Assim como outras questões já formuladas nessa seção, essa pergunta também será resgatada e lapidada na estruturação dos eixos, de modo a ser respondida na entrevista do objeto empírico.

Os conteúdos anteriormente analisados são transmediações com estratégias de propagação antecipadoras da série que estava para ser lançada no final de setembro de 2022. Além das antecipações, foi possível identificar casos de conteúdos informativos promocionais, que trazem detalhes “de caráter marcadamente extratextual (“fora” da diegese) sobre os profissionais envolvidos e os processos de realização” (Fechine, 2013, p. 43).

Entre esses conteúdos promocionais, é possível citar o programa *Mais Você*, apresentado por Ana Maria Braga, que preparou um café especial para o repórter Caco Barcellos em 4 de novembro de 2022¹⁴, um mês e algumas semanas após o lançamento da série. Desde o início da conversa, Braga deixa claro que o objetivo principal daquele encontro é dialogar sobre a série *Rota 66*, que marca 50 anos da carreira do jornalista Barcellos. Antes de adentrar nesse assunto, a apresentadora comenta sobre o programa *Profissão Repórter*, produzido acerca dos eleitores de Lula e Bolsonaro nas eleições de 2022 a partir de uma investigação realizada por Barcellos e sua equipe.

Posteriormente ao assunto factual abordado, a conversa segue para a adaptação do livro-reportagem.

A série mescla situações de ficção e da vida real. Também foi um trabalho árduo que você só vai entender vendo a série ou lendo o livro. Um trabalho de pesquisa que o Caco fez entre os anos de 1970 e 1992. Ele mapeou o perfil de mais de quatro mil mortos pela Polícia Militar de São Paulo. 65% nunca tiveram envolvimento com o crime (Braga, 2022, 16min 45s).

Durante essa apresentação, aparece na tela um gerador de caracteres (gc) com os dizeres: “realidade x ficção” e, abaixo, “Rota 66 mostra trabalho de Caco Barcellos em investigações”. A fala de Ana Maria Braga, acompanhada do gc, foi possivelmente construída com o apoio da produção do programa, revelando que a interpretação da emissora sobre a

¹⁴ O Programa *Mais Você*, de 04 de nov. de 2022, apresentado por Ana Maria Braga, está disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11096367/>. Acesso em 17 de out. de 2025.

série é que essa mescla ficção e realidade. Durante o processo de entrevista do objeto empírico na aplicação da ficha de análise, é necessário que paratextos como esse sejam resgatados para avaliar as promessas que circularam durante e após a estreia da série audiovisual.

Figura 10 - Caco Barcellos tomando café da manhã no programa *Mais Você* e compartilhando com Ana Maria Braga curiosidades sobre o livro-reportagem e a série *Rota 66*



Fonte: Mais Você, Globoplay (2022).

Na sequência, o programa apresentou trechos da série e depoimentos de amigos do repórter e envolvidos com a produção. O jornalista Carlos Tramontina foi um dos que gravaram contando que, na época da publicação do livro-reportagem, ele atuava como apresentador do *Bom Dia São Paulo*. Por isso, entrevistou o repórter Barcellos antes do lançamento e acabou divulgando o local da noite de autógrafos, que levou os militares retratados à livraria. Ao se retirarem do estabelecimento, os militares deram tiros para cima em tom de ameaça. “Os jornalistas formaram uma operação para despistar a saída do Caco. Muitos carros saíram ao mesmo tempo, e em um deles, escondido, estava o Caco Barcellos” (Tramontina, 2022, 24min 27s).

O repórter Valmir Salaro¹⁵ também gravou um depoimento em vídeo transmitido no *Mais Você*, no qual ele conta que já conhece o Caco há mais de quarenta anos e parabeniza o seu trabalho de investigação profunda ao ponto de ser adotado como manual nas faculdades de jornalismo. Além disso, acrescenta: “Fui testemunha de você no processo que você sofreu

¹⁵ Em 2022, mesmo ano de lançamento da adaptação *Rota 66: A Polícia que Mata*, foi lançada no Globoplay a série documental *Escola Base — Um repórter enfrenta o passado*, na qual Valmir Salaro revisita a sua reportagem errônea que denunciou injustamente inocentes dessa escola de São Paulo acusados de abusos de crianças de quatro anos.

em relação ao livro *Rota 66* durante muito tempo. E em todos os processos e as causas, você ganhou com justiça” (Salaro, 2022, 42min 2s). Em seguida, Ana Maria Braga solicita que o repórter fale mais sobre esses processos, e Caco conta que não foram os soldados que o processaram, mas os oficiais pelos relatos verdadeiros presentes no livro-reportagem.

Eles julgaram que eu queria causar dano à imagem da corporação, e de fato eu tinha essa intenção, mas a intenção maior minha é convencê-los a parar de matar. Eu sabia que existia um sistema, existe até hoje, que quase os obriga a agir dessa maneira brutal, desde que seja contra as pessoas mais pobres e negras. Eu tinha a expectativa e a esperança de que eles parassem de matar diante do resultado da pesquisa, mas, nesse sentido, acho que fui um derrotado. Ganhei os processos, pois ninguém disse: “João, não matei; José, não matei”. Eles sabem que o livro é correto. Digo que sou um derrotado, porque eu imaginava que, com essa revelação de que matam, sobretudo, inocentes em sua maioria, fossem parar de matar, que era meu grande sonho. Não queria punição de ninguém, porque é um sistema; o soldado é apenas a pedra do gatilho, os comandantes que são os maiores responsáveis. Acaba envolvendo toda a sociedade nisso. Então, nesse sentido, me senti derrotado, porque eles continuaram fazendo isso, não sozinhos. Agora, tem tropa de elite no país inteiro cometendo atos semelhantes (Barcellos, 2022, 43min 13s).

Ao esclarecer com detalhes os processos, Barcellos revela reconhecer que, para além dos matadores, há um sistema militar que normaliza e até incentiva operações como as que ele investigou, nas quais, ao invés da prisão em flagrante, foi optado pelo assassinato. Esse modus operandi de legitimar os assassinatos de pobres e negros pode ser interpretado à luz dos conceitos de banalidade do mal (Arendt, 1999) e necropolítica (Mbembe, 2016). Diante da complexidade política, social e econômica que envolve esses assassinatos, é necessário refletir se a série realiza um esforço narrativo de apresentar, para além dos vilões, o sistema no qual eles se encontram. Afinal, esse foi um objetivo da grande reportagem. Durante a construção dos eixos de análise, é fundamental uma pergunta que articule essa questão da necropolítica em paralelo à banalidade do mal.

Humberto Carrão, ator que interpreta o repórter na série audiovisual, aparece mais para o final do programa *Mais Você*, por meio de um depoimento gravado, no qual ele comenta sobre sua relação com Barcellos durante o processo de dar vida ao jornalista e reconstituição de seus percursos de apuração. A fim de se familiarizar com a rotina de um repórter, Carrão acompanhou Barcellos na gravação de uma matéria no Complexo do Salgueiro, no Rio de Janeiro.

Era uma matéria que ele estava fazendo para o *Profissão Repórter* sobre violência policial, então acompanhei de perto e pude perceber a forma como ele se relaciona com as pessoas, com os entrevistados, com a câmera; tudo isso foi importante para eu construir o personagem. E fiz muitas perguntas, enchi o saco do Caco e tive conversas maravilhosas que eu vou guardar pra sempre, como a ideia do Caco de que a história dos outros importa. Isso é lindo e parece tão fundamental, e é. Mas acho que às vezes a gente esquece, e o Caco tá aí para lembrar. E acho que a série, de certa forma, presta essa homenagem ao trabalho dele. Viva o Caco. Eu sou muito honrado de ter vivido esse personagem (Carrão, 2022, 39min 58s).

Ao opinar que a série presta uma homenagem ao repórter, Humberto Carrão lança luz à questão já formulada anteriormente nesta pesquisa sobre a possibilidade de deslocamento do protagonismo para a figura do repórter com aparições pontuais no livro-reportagem. Por essa opinião ter sido apresentada pelo ator que o interpretou, algumas questões podem ser formuladas. O ator, no contato com roteiro, produção e direção, captou possivelmente a dimensão do papel que estava desenvolvendo e a sua centralidade na narrativa, ao ponto de enxergar, como ele disse, de certa forma, uma homenagem ao repórter. Esse processo de celebração da trajetória da vida profissional de Caco Barcellos pode ter contribuído para colocar as histórias das vítimas em segundo plano? Ou a ampliação do aspecto autobiográfico (Lejeune, 2008) pontualmente trabalhado nas páginas pode ainda reconfigurar a exotopia (Bakhtin, 1997) garantidora da ética?

O rascunho e a inserção de perguntas ainda na descrição do objeto empírico e de suas intermedialidades produzidas como estratégias de transmediação são ações importantes de serem feitas. Afinal, a análise da materialidade audiovisual é um método que busca viabilizar uma entrevista do objeto empírico de modo a responder o problema de pesquisa, que não se constrói isoladamente no eixo analítico, estando presente desde a primeira etapa. Assim como outras questões já esboçadas no tratamento dessas documentações organizadas, essa também será resgatada posteriormente e consolidada para sua reflexão em profundidade.

Além dos trechos da série reproduzidos no programa *Mais Você*, a apresentadora Ana Maria solicitou que rodassem uma parte da reportagem produzida por Caco Barcellos para o *Profissão Repórter*, na qual ele foi atrás dos sobreviventes do livro-reportagem *Rota 66*. Nesse caso, o conteúdo jornalístico não se propaga de modo a antecipar ou reproduzir trechos da série, mas amplia a narrativa presente nas páginas a fim de manter a precisão com os fatos. Assim, esse material não pode ser lido como um exemplo de propagação, mas sim de expansão. Portanto, será analisado abaixo, justamente de modo a diferenciar o conteúdo a seguir dos já descritos e observados.

5.1.2 Conteúdos de transmediação — estratégia de expansão — do livro-reportagem *Rota 66*

As estratégias de transmediação também podem ser do tipo expansão, que abarca dois grupos de conteúdos: a) extensão textual e b) extensão lúdica. A reportagem produzida para o programa *Profissão Repórter* pode ser classificada, tomando como base o livro-reportagem, como um conteúdo de extensão textual, que gera uma expansão da narrativa. Esses casos “são os mais próximos daqueles que Jenkins (2003, 2008, 2009) descreve ao apresentar a transmedia storytelling. Correspondem a programas narrativos complementares ou auxiliares que se desdobram e desenvolvem em outros meios” (Fechine, 2013, p. 45). Na reportagem audiovisual, Barcellos, juntamente com sua equipe, vai atrás das vítimas e familiares sobreviventes da violência policial registrada no livro-reportagem. Portanto, é uma produção que amplia a narrativa das páginas ao mostrar como essas vítimas se encontram na atualidade. Realmente, esse caso se aproxima da lógica clássica de transmídia de Jenkins, pois aqueles que não leram o livro podem não compreender todos os detalhes envolvendo a reportagem. Já para os leitores da obra, a matéria funciona como uma experiência de complementação da história. Desse modo, o livro-reportagem se aproxima da “nave mãe” e a reportagem de uma construção próxima à lógica clássica de transmídia. Contudo, essa linha de raciocínio não é possível de ser aplicada no caso da série, que deve ser lida como um caso de tradução intersemiótica e adaptação.

Embora considerando como referencial o livro-reportagem, o programa sobre *Rota 66* produzido para o *Profissão Repórter* seja um caso de transmediação de extensão narrativa, se tomar como base a série, essa mesma classificação não pode ser feita. Isso porque os personagens presentes na adaptação são inspirados no livro, enquanto os apresentados na reportagem do programa jornalístico são os mesmos das páginas, permitindo assim a existência de uma transmediação de extensão textual narrativa.

Se o referencial for a série, a reportagem do *Profissão Repórter* analisada não viabiliza ser classificada nas tipologias apresentadas por Fechine (2013), por possuir marcas de propagação do tipo contextualização ao apresentar as vítimas reais por trás dos personagens reconstituídos nas séries. No entanto, não se limita a esse aspecto ao abarcar marcas de extensão textual da narrativa documental dos livros, inviabilizando uma classificação de extensão textual, pois não continua a trama dos personagens ficcionais inspirados no livro, mas sim a trama do próprio livro. A sistematização desenvolvida e publicada no volume 3 da

Coleção Dramaturgia, do Obitel, se volta para produções totalmente ficcionais e, portanto, não consegue contemplar totalmente o fenômeno analisado. Por isso, neste caso em particular, será tomado como referência o livro-reportagem e não a série para viabilizar a classificação como extensão textual narrativa, uma vez que, para a série audiovisual, a matéria funciona como uma contextualização e extensão documental do livro no qual essa se inspira.

Em seguida à vinheta do programa *Profissão Repórter*, a reportagem começa com Caco Barcellos e outros repórteres percorrendo a rua Argentina, no bairro Jardim Paulista, onde os garotos foram fuzilados. Na sequência, são adicionados alguns trechos da série audiovisual do momento da perseguição. Posteriormente, a reportagem retorna para Caco Barcellos, entrevistado pelo repórter Chico Bahia, que lhe pergunta: “Caco, por que você começa o livro com essa história?” (Profissão Repórter, 2022, 56s). Nisso, Barcellos começa a contar o caso dos meninos do bairro Jardins e afirma que é o único crime da Rota no qual as vítimas não eram pobres. A reportagem corta para a casa de Caco Barcellos, onde ele apresenta para o telespectador suas documentações espalhadas pela sala. Assim como na série, o repórter é também um personagem na reportagem¹⁶, como fica claro com os depoimentos que ele fornece em um processo de entrevista dialogada com seus colegas de profissão. Nesse percurso de resgate das lembranças, outras cenas da série são entrelaçadas às falas de Barcellos.

Após essa introdução, o repórter e apresentador, com apoio de sua equipe, conseguiu contar quatro histórias presentes no livro-reportagem, entre elas a de Joyce, órfã de Pixote, assassinado brutalmente pela polícia. No capítulo 3, quando o conceito de transmidiação foi abordado, esse caso foi selecionado para ilustrar a reportagem já mencionada. Logo, nesta seção, a decisão foi trabalhar com a entrevistada viúva de Daniel Bispo, Elza Colferai. A costureira conta que o esposo saiu de casa às 22h para comprar leite e cigarro e levou com ele a identidade pessoal, só esqueceu em casa a profissional. Contudo, ao ser localizado, não portava o documento que Elza confirma estar com o esposo no momento do assassinato. Na época, o filho deles, Wellington, tinha somente dois anos. Contraditoriamente, o anúncio do assassinato do esposo foi feito pelo Afanásio, cujo programa policialesco Bispo adorava escutar.

¹⁶ Ao recorrer a essa estratégia de apresentar o fazer jornalístico para além do fato pautado, o *Profissão Repórter* se opõe à noção de uma objetividade plena e inalcançável e desenha uma dramaturgia do telejornalismo (Coutinho, I; 2003), cuja subjetividade se configura como um valor estratégico de proximidade e legitimidade.

Figura 11 - Caco Barcellos conversando com a costureira Elza Colferai, viúva de Daniel Bispo brutalmente assassinado pela Polícia Militar



Fonte: Profissão Repórter, Globoplay (2022).

Na série, o núcleo familiar que mais se assemelha à história de Daniel Bispo é o formado por Divino, Anabela e Tic-tac. É possível observar na reconstituição uma inspiração direta ao caso registrado nas páginas, pois, assim como Elza, Anabela também ficou viúva do marido após ele ser assassinado pela Polícia Militar. Além disso, Divino, assim como Bispo, adorava acompanhar o programa policial, que na série é tratado como *Hora do Lobo*. A morte do personagem também foi anunciada na rádio, fazendo com que só depois a esposa localizasse o seu corpo. É preciso observar que os nomes dos personagens foram recriados. A partir dessa entrevista no programa *Profissão Repórter*, é possível observar que o núcleo familiar de Anabela foi roteirizado a partir desse caso, unindo-se a detalhes de outras histórias, como a de Reloginho, filho de Oseas.

Dada a correspondência direta dessa entrevista com um dos núcleos presentes na série audiovisual, é possível afirmar que os telespectadores que assistiram à série podem conhecer na reportagem as vítimas reais por trás dos personagens reconstituídos no roteiro. Além de descobrirem informações sobre como elas estão no presente, tendo em vista que a reportagem funciona como uma transmediação de extensão textual narrativa do livro. Do mesmo modo que o público da série pode se sentir motivado a ver a edição sobre *Rota 66* no Programa *Profissão Repórter*, o inverso também pode acontecer. Afinal, no decorrer da matéria, trechos da série acabam funcionando como uma divulgação do produto. Caco Barcellos, ao ser questionado nesta pesquisa se a pauta da reportagem foi elaborada como uma estratégia de divulgação, negou.

A gente sempre fala sobre esses assuntos de chacinas da polícia, a qual é a mais violenta do mundo. É uma pauta permanente. Às vezes até tento evitar falar porque acho muito pesado. Particularmente, quando me envolvo, fico chateado e indignado, por parecer que tudo continua como era. Não acredito que esse tema influencia tanto as pessoas, porque, se tivéssemos relevância mesmo, bastava meia dúzia de histórias contadas para a sociedade repelir totalmente essa ação das polícias militares. Mas não é isso que acontece, a gente vê que essas histórias continuam acontecendo, às vezes com frequência maior, às vezes menor. Quase uma instituição de esquadrão da morte nas polícias militares. Uma série desses matadores virou homem público: vereador, prefeito e deputado. Então, diante dessa aprovação por parte da sociedade, infelizmente a gente não tem força para transformar essa opinião e, mais do que opinião, os atos, pois matar é um ato concreto. Terrível (Barcellos, 2025).

Produzir uma reportagem objetivando divulgar outro produto, como uma série audiovisual, pode levar a uma interpretação mercadológica que não necessariamente atende aos princípios de interesse público primordiais para o jornalismo. Por isso, possivelmente Barcellos foi firme em negar qualquer relação do programa como estratégia de divulgar a série. No entanto, embora ele comente que sempre produz assuntos sobre chacinas policiais, é possível observar que essas matérias não são sobre *Rota 66: A História da Polícia que Mata*. A decisão de gravar uma reportagem especial sobre os sobreviventes menos de um mês após o lançamento da série é uma coincidência muito grande. Então, é possível refletir que, apesar de a intenção não ter sido divulgar a série em si, o lançamento da adaptação trouxe o assunto novamente à tona. Com isso, motivou a equipe com o instrumento da reportagem a ampliar a investigação finalizada em 1992 daqueles casos, a fim de descobrir como essas vítimas se encontram, diferente da série que, no processo de resgatar o caso, realiza uma adaptação da obra por meio de uma reconstituição das histórias.

Em suma, ainda que o objetivo realmente não tenha sido divulgar a série, mas resgatar as vítimas presentes no livro-reportagem *Rota 66*, é inegável que a construção da reportagem audiovisual acabou colaborando para o telespectador buscar pela série audiovisual. Além dos depoimentos, no decorrer das entrevistas, a série é citada e utilizada como recurso narrativo para a montagem da reportagem.

Cada vez mais, emissora e plataforma de *streaming* caminham juntas em um processo de simbiose a fim de se adaptarem às novas linguagens presentes na atual ecologia midiática complexa. A adaptação do livro-reportagem *Rota 66* permite realizar essa afirmação pela travessia que a narrativa jornalística sofre em direção a um produto lúdico, como a série, que

alimenta o jornalismo e vice-versa em um processo dialógico permanente entre mídias: emissora e plataforma, assim como entre núcleos: jornalismo e entretenimento.

As reflexões desenvolvidas nesta etapa revelam com mais clareza o aspecto de transmidiação ocorrendo quando um livro-reportagem é traduzido intersemioticamente e adaptado para o audiovisual. Conforme já discorrido, mais uma vez se reforça que o fenômeno de transformar o livro em uma série não pode ser lido como uma transmidiação. O que acontece é a série gerar estratégias de transmidiação, como as observadas com os casos de propagação mapeados na subdivisão anterior desta seção. Ademais, pode acontecer ainda de o próprio livro-reportagem entrar em uma lógica de convergência e deslizamento (Figueiredo, 2010), como se observa com *Rota 66*, que teve a sua narrativa documental expandida com a reportagem veiculada no *Profissão Repórter*, que deu continuidade à história do livro contando como as vítimas lidaram com o trauma. Entre essas estratégias, a última analisada é a que mais se aproxima de uma transmidiação clássica na lógica de Jenkins, mas ainda assim não tem a mesma estrutura de investimento e experiências complexas de expansão; por isso, também deve ser lida como transmidiação pelas lentes dos estudos brasileiros.

5.2 EMOLDURAÇÃO E ELABORAÇÃO DA FICHA DE ANÁLISE

Nesta etapa, posteriormente à descrição do objeto empírico e mapeamento dos seus paratextos produzidos como estratégias de transmidiação, a análise da materialidade audiovisual realiza uma moldura, em outras palavras, um enquadramento do objeto em uma ficha de análise com eixos previamente elaborados. Um produto audiovisual como a série *Rota 66: A Polícia que Mata* pode ser investigado a partir de diferentes lentes. No caso desta pesquisa, o objetivo central foi aprofundar-se na gênese adaptativa a fim de avaliar se as histórias das vítimas continuam sendo contadas com ética na tradução audiovisual. Portanto, as molduras a serem estabelecidas devem ser estruturadas de modo a gerar questões capazes de contribuir no processo de responder a esse problema de pesquisa central.

No capítulo três, foi apresentado o conceito de tradução intersemiótica, teoria da adaptação e transmidiação. Por fim, foi defendida a combinação dessas correntes com o método selecionado para este estudo: a análise da materialidade audiovisual (AMA). No entanto, essas teorias não aparecem como eixos do método, pois suas bases não são suficientes para responder ao problema de pesquisa. Logo, elas aparecem no decorrer da aplicação das etapas como correntes complementares ao método. Conforme visto na primeira

fase, quando a transmidiação foi acionada como uma teoria no processo de mapeamento dos paratextos envolvendo o objeto empírico.

Elaborar um eixo considerando somente o conceito de tradução intersemiótica poderia ocasionar perguntas limitadas ao aspecto sógnico, que precisa ser lido com apoio de outras reflexões, o mesmo acontece com a teoria da adaptação. Diante dessas carências em constituir eixos, detendo-se somente nessas bases, a dissertação dedicou o quarto capítulo a uma ampliação da fundamentação teórica resgatada nessa etapa para a estruturação da ficha de análise.

É nesse contexto que se formula o primeiro eixo analítico, intitulado: “Realidade, signos e (re)negociação simbólica para uma guinada contra hegemônica”. Haja vista que o livro-reportagem *Rota 66*, ao denunciar a ação criminosa da Polícia Militar, busca provocar, em alguma medida, uma renegociação simbólica de signos rígidos no imaginário social, este eixo foi elaborado em diálogo com a fundamentação teórica a fim de investigar se a tradução também colaborou com essa perspectiva contra-hegemônica. A obra de Barcellos, vista como um veículo midiático situado na sociedade civil, não se curva aos interesses da sociedade política quando interpretada pelas lentes gramscianas. Pelo contrário, tenta produzir uma mudança na superestrutura a partir de uma narrativa dialógica e com marcas de polifonia, conforme visto com profundidade no capítulo quatro. Atento à complexidade do problema trabalhado na reportagem, Barcellos, longe de qualquer inocência, buscou tratar também nas páginas o sistema responsável por enquadrar esses militares como vilões. Assim, perpassou indiretamente por conceitos como banalidade do mal e necropolítica, que precisam ser investigados, incidindo na série audiovisual inspirada na reportagem.

As perguntas que guiam o percurso investigativo do eixo emoldurado podem ser lidas abaixo.

— Como a série trabalha com os aparelhos sociais de coerção, localizados na sociedade política, e os aparelhos privados de hegemonia, situados na sociedade civil? As reconstituições operadas na tradução intersemiótica acerca dessas sociedades impactam na superestrutura em uma lógica contra-hegemônica de modo a reverberar na infraestrutura?

— O dialogismo presente no livro-reportagem — atravessado por marcas fragmentárias de polifonia expressas nas vozes de vítimas, familiares, militares, imprensa e documentos — manifesta-se também na série audiovisual, contribuindo para o processo de (re)negociação simbólica?

— A série, assim como o livro-reportagem, enquadra os militares como vilões? Nesse processo, há uma ultrapassagem na fronteira classificatória de modo a explorar também a

banalidade do mal que envolve o sistema militar, conforme foi realizado nas páginas a fim de desvelar o *modus operandi* sustentado pela necropolítica?

O segundo eixo formulado é “Cronotopo e as relações biográficas e autobiográficas na confecção do roteiro inspirado no livro-reportagem”. Nesse eixo, a tradução intersemiótica (Jakobson, 1968) e a teoria da adaptação (Stam, 2008), abordadas no capítulo três, são aprofundadas a partir do manual do roteiro (Field, 2001), que apresenta com detalhes a estrutura dessa prática industrial. Ademais, o livro trata sobre a inalcançável fidelidade das adaptações e aborda ainda a dificuldade existente no manejo de transpor histórias advindas de jornais para filmes. No processo de entendimento da arquitetura de um roteiro adaptado, percebe-se que esse estabelece uma relação direta com as noções de tempo e espaço que são reduzidas, ampliadas e transformadas. Em outras palavras, a confecção de um roteiro envolve um tratamento direto no conceito de cronotopo (Bakhtin, 2010). Além disso, o processo de tradução do livro-reportagem para o roteiro perpassa uma operação nos aspectos biográficos e autobiográficos (Lejeune, 2008) existentes na obra de Barcellos. Durante a ampliação do “eu” autobiográfico, a exotopia garantidora da ética pode ser impactada, comprometendo o “outro”, portanto é um ponto a ser investigado. O eixo considera ainda os estudos de séries (Mittell, 2015), assim como as relações temporais complexas e as classificações de telespectadores, de primeiro e segundo nível (Mungioli; Pelegrini, 2013).

Diante dessa fundamentação teórica brevemente resgatada do capítulo quatro, as questões que constituem esse eixo foram elaboradas abaixo, a fim de contribuir na investigação do problema central de pesquisa desta dissertação.

— O livro-reportagem carrega uma multiplicidade cronotópica, haja vista que a investigação começa em 1970 e finaliza em 1992. Embora todas as histórias se passem em São Paulo, há uma diversidade de espaços explorados dentro dessa cidade. Diante da complexidade temporal e espacial presente nas páginas, como o roteiro da série buscou trabalhar com esses múltiplos cronotopos de modo a manter uma unicidade narrativa?

— No decorrer da reportagem, Barcellos dedica o segundo capítulo, *Doutor Barriga*, a apresentar um episódio do início da adolescência, no qual ele teve que fugir da polícia. Com exceção dessa parte, as aparições do repórter na narrativa são pontuais. Na série, há uma ampliação do aspecto autobiográfico? É possível classificá-lo como o protagonista?

— As vítimas presentes no livro-reportagem são apresentadas para além do assassinato cometido pela Polícia Militar. Em que medida o aspecto biográfico desenvolvido por Barcellos nas páginas foi ampliado no roteiro? O deslocamento do protagonismo

conseguiu reconfigurar a exotopia e preservar a ética existente nas páginas em relação às vítimas?

O último eixo estruturado para a ficha de análise da materialidade audiovisual é “Testemunho em trânsito: do documental à ficção pela via da fabulação”. O livro-reportagem é constituído por testemunhos e documentos, que à luz do jornalismo literário são organizados no decorrer da obra com técnicas ficcionais próximas do romance. Diante da importância do testemunho para esse veículo de comunicação jornalística não periódica, o presente eixo busca investigar como o testemunho é tratado na série. Segundo Seligman (2008), há um aspecto literal e imaginativo envolvendo qualquer relato. Se relacionar com os estudos de Bergson (1999), é possível observar que esse aspecto imaginativo pode ser interpretado como a fabulação que emerge no processo de resgate de uma memória pura. Em outras palavras, o testemunho no próprio livro possui um aspecto fabulativo. O objetivo deste eixo é refletir se essa fabulação se expande na adaptação ao ponto de classificar a série como uma obra de ficção. Nesse percurso investigativo, o eixo deseja ainda considerar os aspectos fabulativos combinados a uma possível leitura documentarizante (Odin, 2012) e aos seus efeitos de real (Barthes, 2004).

De modo a viabilizar a aplicação da ficha de análise, as perguntas abaixo foram desenvolvidas em diálogo com a fundamentação teórica apresentada em profundidade na última seção do capítulo quatro.

— Como a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* trabalhou com a memória pura apresentada pelas vítimas no livro-reportagem por meio de testemunhos envolvidos por uma literalidade traumática e uma literatura imaginativa? O aspecto fabulativo presente nos testemunhos é ampliado nesse processo reconstitutivo das memórias?

— A série audiovisual é classificada como um produto ficcional, inclusive chegou a ser indicada ao Prêmio Grande Otelo de Melhor Série de Ficção. Isso ocorre em razão da ampliação do aspecto fabulativo presente nos testemunhos?

— Nesse processo de tratamento do aspecto fabulativo, como o lado documental presente no livro se materializa na tradução intersemiótica? Quais estratégias são desenvolvidas para a apresentação dos testemunhos, arquivos e cenários presentes no livro? É possível realizar uma leitura documentarizante a partir de efeitos de real esteticamente elaborados no audiovisual?

Os eixos anteriormente arquitetados na ficha de análise da materialidade audiovisual foram formulados de modo a incitar uma progressão nas reflexões a serem desenvolvidas. O primeiro possui um caráter político por propor investigar se a adaptação do livro-reportagem

prossegue o processo de renegociação simbólica iniciado por Caco Barcellos nas páginas. Em seguida, as perguntas do segundo eixo se voltam para questões técnicas e estéticas presentes na confecção do roteiro que colaboram no processo de pensar as questões políticas e sociais tratadas no primeiro. O último, por sua vez, configura-se como político-estético por unir perguntas teóricas que aprofundam aquelas que já apareceram nos eixos anteriores. A partir dessa estrutura encadeada, o trabalho se compromete a responder à questão central de pesquisa acerca da manutenção do compromisso ético com as vítimas na série audiovisual.

A aplicação da ficha demanda a passagem prévia pelas etapas: 3) pré-teste do instrumento e 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra a ser investigada. Por isso, a seção a seguir se volta a apresentar o pré-teste, que se constituiu a partir de um percurso que ultrapassa a materialidade desta dissertação e se esboça em documentos estruturados pontualmente durante a realização da pesquisa.

5.3 PRÉ-TESTE DO INSTRUMENTO

A análise da materialidade audiovisual busca realizar o pré-teste do instrumento a fim de avaliar se a ficha desenvolvida a partir da fundamentação teórica é viável para aplicação. Para cumprir esta etapa, um trecho do produto audiovisual adotado como objeto empírico pode ser selecionado para a entrevista. No caso deste estudo, a seleção de um episódio não seria suficiente para responder às perguntas, pois as questões formuladas demandam que o pesquisador considere toda a série. A pergunta do segundo eixo, por exemplo, sobre cronotopo, não seria possível de ser respondida somente se voltando para um episódio específico. Em outras palavras, diante do interesse em aprofundar na gênese adaptativa, o pré-teste não pode ser constituído limitando-se a um episódio, nem mesmo considerando a série na totalidade, conforme será feito na entrevista do objeto empírico, pois isso levaria as reflexões próximas da análise efetiva.

Diante das limitações descritas no caso deste estudo, o pré-teste foi desenvolvido de certo modo em pesquisas pontuais no decorrer do curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM - UFJF), iniciado em março de 2024. Na verdade, anterior a esse período, se considerar que a própria monografia *O livro-reportagem em expansão para múltiplas telas: uma análise da série Rota 66*, também orientada por Iluska Coutinho, acabou funcionando como um teste aprofundado para a construção do projeto de pesquisa gerador desta dissertação.

No trabalho de conclusão de curso (TCC), o objetivo era observar o jornalismo literário se expandindo para as telas. Para isso, o estudo recorria ao conceito de transmídia, uma corrente teórica que, se lida a partir dos estudos brasileiros, pode colaborar no processo de pensar o livro-reportagem entrando em lógica de convergência com a adaptação. No entanto, conforme já foi percorrido, não é possível avaliar o fenômeno de transposição como um caso clássico de transmídia, mas sim de tradução intersemiótica e adaptação.

Esses conceitos foram apresentados em profundidade no capítulo três, transformado, resumidamente, no artigo científico: *Tradução intersemiótica, teoria da adaptação e transmidiação: percursos para investigar o livro-reportagem no audiovisual*, publicado no dossiê *Mídia e adaptação: texto, música, imagem, audiovisual*, organizado pela revista *Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*, do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Nele, assim como no capítulo três desta dissertação, o processo de recriação do núcleo familiar de Reloginho é abordado a fim de discutir a ausência do conceito de fidelidade e a possível manutenção ética nesse processo de travessia do livro-reportagem *Rota 66* para a série audiovisual. Apesar das constatações obtidas com o artigo, o problema de pesquisa não foi respondido efetivamente, sendo necessário aprofundar na análise.

As teorias apresentadas neste artigo são importantes para entender o fenômeno estudado, mas precisam ser combinadas com outras, conforme foi realizado na estruturação dos eixos que articulam essa mudança sógnica com conceitos como cronotopo e relações biográficas e autobiográficas. Se o estudo pontual não tivesse sido desenvolvido, a partir da derivação do capítulo três, provavelmente o segundo eixo não seria articulado com outros conceitos e se limitaria à questão intersemiótica e adaptativa. De certo modo, a base da tradução e adaptação perpassa todos os eixos, mas sempre em combinação com elementos que permitem aprofundar a investigação. A observação de que essas teorias sozinhas não são suficientes para estruturar a análise foi desenvolvida a partir desse artigo derivado do capítulo três.

Outro caso similar de teste pode ser observado com o artigo *A fabulação ampliada na adaptação do livro-reportagem para o audiovisual* publicado no dossiê *Dramaturgias em/da cena: artes, corpos e comunicação* da *Dispositiva* - Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Neste estudo, as relações entre fabulação e a) realidade, b) reportagem, c) adaptação do livro-reportagem são tratadas. A partir das reflexões teóricas desenvolvidas no artigo, alguns trechos da série foram

citados para ilustrar a discussão desenvolvida. Entre eles, Caco Barcellos aos beijos com Luli, a colega e namorada repórter. Por meio dessa cena, é discutido o aspecto autobiográfico sendo expandido a partir de uma fabulação. Com base nos resultados pontuais obtidos nesse artigo, o terceiro eixo foi desenvolvido de modo a aprofundar as reflexões da fabulação como um elemento espontâneo do testemunho que pode se expandir com o seu tratamento por terceiros no processo adaptativo.

Além desses dois artigos mencionados, o trabalho *A adaptação do livro-reportagem Rota 66 sob uma perspectiva contra-hegemônica* foi submetido ao 8º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies – (Des)aceleração midiática para a mesa Jornalismo, tecnologia e estudos do meio, tendo sido publicado como capítulo do *e-book Notícia e resistência*, da Ria Editorial. As discussões desenvolvidas na pesquisa, que perpassam os estudos de Bakhtin, Gramsci e Arendt, foram importantes no processo de estruturação do primeiro eixo. No decorrer do capítulo publicado, assim como nos artigos, trechos da série foram selecionados para ilustrar as reflexões, funcionando como pré-teste desta análise. Os trechos trabalhados pontualmente nos estudos apresentados serão resgatados e combinados com outros na análise desta dissertação a fim de responder em profundidade ao problema de pesquisa formulado.

5.4 PESQUISA DOCUMENTAL/DEFINIÇÃO E OBTENÇÃO DA AMOSTRA A SER INVESTIGADA

Uma vez que o objetivo da pesquisa é investigar a manutenção do compromisso ético com as vítimas na tradução intersemiótica audiovisual do livro-reportagem *Rota 66*, não é possível, conforme já exposto no pré-teste, selecionar somente um episódio da série como amostra. Desse modo, a análise considera todos os episódios e os aciona consoante as demandas existentes na pergunta que estiver sendo respondida. Isto é, se a questão elaborada aborda uma temática presente no primeiro e quinto episódio, o processo de reflexão considera ambos. Além da entrevista do objeto empírico trabalhar com os episódios da série audiovisual e capítulos do livro, também mescla a reflexão com as entrevistas semiabertas realizadas com os envolvidos com a adaptação. Entre eles, Caco Barcellos (autor), Gustavo Mello (produtor), Philippe Barcinski (diretor), Maria Camargo (roteirista), Teodoro Poppovic (roteirista), Fernanda Prestes (pesquisadora), Naruna Costa (atriz) e Rômulo Braga (ator). A fim de expor decisões tomadas no processo adaptativo, que não devem ser vistas como afirmações absolutas no processo de análise.

Embora não seja possível selecionar um único episódio para análise, a delimitação para cada pergunta precisa ser feita. Por isso, a tabela abaixo foi elaborada para organizar quais episódios, capítulos e entrevistas serão acionados em cada questão teórica a ser respondida.

Tabela 4 - Ficha da AMA entrelaçada à série, ao livro e às entrevistas realizadas

Pergunta	Série audiovisual	Livro-reportagem	Entrevistas
Eixo 1			
Como a série trabalha com os aparelhos sociais de coerção, localizados na sociedade política, e os aparelhos privados de hegemonia, situados na sociedade civil? As reconstituições operadas na tradução intersemiótica acerca dessas sociedades impactam na superestrutura em uma lógica contra-hegemônica de modo a reverberar na infraestrutura?	Episódios 1, 2, 6 e 8.	Capítulo 8.	
O dialogismo presente no livro-reportagem — atravessado por marcas fragmentárias de polifonia expressas nas vozes de vítimas, familiares, militares, imprensa e documentos — manifesta-se também na série audiovisual, contribuindo para o processo de (re)negociação simbólica?	Episódios 1, 4 e 6.		Maria Camargo.
A série, assim como o livro-reportagem, enquadra os militares como vilões? Nesse processo, há uma ultrapassagem na fronteira classificatória de modo a explorar também a banalidade do mal que envolve o sistema militar, conforme foi realizado nas páginas a fim de desvelar o modus operandi sustentado pela necropolítica?	Episódios 1, 2, 3, 5 e 7.	Capítulo 12.	Philippe Barcinski, Maria Camargo e Rômulo Braga.
Eixo 2.	Episódio	Livro-reportagem	Entrevistas
O livro-reportagem carrega uma multiplicidade cronotópica, haja vista que a investigação começa em 1970 e finaliza em 1992. Embora todas as histórias passem em São Paulo, há uma diversidade de espaços explorados dentro dessa cidade. Diante da complexidade temporal e	Episódios 1, 4, 7 e 8.	Capítulo 8.	Maria Camargo, Philippe Barcinski e Teodoro Poppovic.

espacial presente nas páginas, como o roteiro da série buscou trabalhar com esses múltiplos cronotopos de modo a manter uma unicidade narrativa?			
No decorrer da reportagem, Barcellos dedica o segundo capítulo, <i>Doutor Barriga</i> , a apresentar um episódio do início da adolescência, no qual ele teve que fugir da polícia. Com exceção dessa parte, as aparições do repórter na narrativa são pontuais. Na série, há uma ampliação do aspecto autobiográfico? É possível classificá-lo como o protagonista?	Episódios 1, 2, 4, 5, 7 e 8.	Capítulo 2.	Maria Camargo e Caco Barcellos.
As vítimas presentes no livro-reportagem são apresentadas para além do assassinato cometido pela Polícia Militar. Em que medida o aspecto biográfico desenvolvido por Barcellos nas páginas foi ampliado no roteiro? O deslocamento do protagonismo conseguiu reconfigurar a exotopia e preservar a ética existente nas páginas em relação às vítimas?	Episódios 1 e 7.	Capítulo 23.	Maria Camargo e Naruna Costa.
Eixo 3.	Episódio	Livro-reportagem	Entrevistas
Como a série audiovisual Rota 66: A Polícia que Mata trabalhou com a memória pura apresentada pelas vítimas no livro-reportagem por meio de testemunhos envolvidos por uma literalidade traumática e uma literatura imaginativa? O aspecto fabulativo presente nos testemunhos é ampliado nesse processo reconstitutivo das memórias?	Episódio 8.	Capítulo 16.	Maria Camargo e Philippe Barcinski.
A série audiovisual é classificada como um produto ficcional, inclusive chegou a ser indicada ao Prêmio Grande Otelo de Melhor Série de Ficção. Isso ocorre em razão da ampliação do aspecto fabulativo presente nos testemunhos?	Episódio 1.		Maria Camargo e Teodoro Poppovic.
Nesse processo de tratamento do aspecto fabulativo, como o lado documental presente no livro se materializa na tradução intersemiótica? Quais estratégias são desenvolvidas para apresentação dos testemunhos, arquivos e cenários presentes no livro? É possível realizar uma leitura documentarizante	Episódios 1, 2, 4 e 8.		Philippe Barcinski, Maria Camargo, Teodoro Poppovic e Fernanda Prestes.

a partir de efeitos de real esteticamente elaborados no audiovisual?			
--	--	--	--

Elaborado pelo autor (2025).

O percurso metodológico desenvolvido para preencher a tabela foi reler o livro-reportagem, assistir novamente à série e revisitar as entrevistas. Durante o processo de contato com esses materiais descritos, o pesquisador estava com a tabela em mãos, lendo as perguntas formuladas e adicionando quais desses arquivos auxiliariam no processo de construção da reflexão da análise efetiva do objeto empírico. Eventualmente, se necessário fosse, novos elementos poderiam ser adicionados no processo de confecção das respostas das perguntas. No entanto, é fundamental que o pesquisador faça uma organização do seu mapeamento de modo a costurar previamente episódios da série, capítulos do livro e entrevistas realizadas.

Diante da profundidade que as primeiras etapas da análise da materialidade audiovisual demandaram, um capítulo se concluiu. Nele, foram realizadas as seguintes fases: 1) identificação do objeto audiovisual (e suas propostas); 2) emolduração e elaboração da ficha de análise; 3) pré-teste do instrumento; 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra a ser investigada. A última etapa, 5) construção de parâmetros de interpretação dos dados e, em casos eventuais, de um material de codificação, que abrange a aplicação da ficha de análise — entrevista do objeto empírico —, será desenvolvida no próximo capítulo.

6 ÚLTIMA PARADA: ENTREVISTA DO OBJETO EMPÍRICO E REFLEXÕES SOBRE OS CUIDADOS ÉTICOS NECESSÁRIOS NESSA TRAVESSIA

Neste capítulo, a quinta etapa da análise da materialidade audiovisual: “construção de parâmetros de interpretação dos dados e, em casos eventuais, de um material de codificação” é aplicada. A última fase da AMA efetiva a entrevista do objeto empírico, estruturada segundo a ficha de análise anteriormente elaborada em diálogo ao entrecruzamento dos seguintes materiais: o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* e as entrevistas semiabertas realizadas com os envolvidos no processo adaptativo. Cada uma das seções abaixo foi desenvolvida para abarcar os eixos arquitetados. Em cada uma delas há três subseções para retomada da pergunta e reflexão que, além das materialidades citadas, dialoga diretamente com a fundamentação teórica desenvolvida no decorrer da dissertação.

6.1 EIXO 1 - REALIDADE, SIGNOS E (RE)NEGOCIAÇÃO SIMBÓLICA PARA UMA GUINADA CONTRA HEGEMÔNICA

6.1.1 Eixo 1 - Primeira pergunta

Como a série trabalha com os aparelhos sociais de coerção, localizados na sociedade política, e os aparelhos privados de hegemonia, situados na sociedade civil? As reconstituições operadas na tradução intersemiótica acerca dessas sociedades impactam na superestrutura em uma lógica contra-hegemônica de modo a reverberar na infraestrutura?

Desde o primeiro episódio, *Do Bem e do Mal*, a série *Rota 66: A Polícia que Mata* trabalha com os aparelhos sociais de coerção, localizados na sociedade política, e os privados de hegemonia, situados na sociedade civil. A primeira cena da adaptação é a reconstituição do julgamento em que Caco Barcellos foi réu em 1995. Portanto, a cenografia arquiteta um tribunal da justiça, que pode ser classificado como um aparelho de coerção da sociedade política. De um lado encontra-se o repórter acusado por descrever, segundo a denúncia, de forma agressiva e fantasiosa, fatos envolvendo policiais militares, e, do outro, os militares que o encaram. Em seguida, a série resgata um *flashback* dos policiais da Rota 66 perseguindo os jovens da elite paulistana em 1975 e, posteriormente, prossegue para 1982, ano em que aconteceu o julgamento desse caso.

Somente após a metade do primeiro episódio, a cena do julgamento de 1982 é retomada com o segundo dia de audiência, onde o advogado de defesa dos militares apresenta fotos das armas supostamente utilizadas pelos jovens. Após outras cenas, novamente a série retorna ao tribunal, no dia do veredito, que julga a denúncia contra os militares como improcedente, absolvendo-os. Nesse sentido, é possível observar a série apresentando com clareza a sociedade política desenvolvendo uma prática antidemocrática, tal como suas operações na ditadura. Segundo Carlos Nelson Coutinho, a partir das reflexões de Gramsci, esse é o papel da sociedade política: exercer “sempre uma ditadura” (Coutinho, C., 1992, p. 77). Em relação ao ano de 1982, o país vivenciava esse regime declaradamente. Sendo este responsável por moldar a forma de atuação dos militares, conforme Barcellos descreveu no capítulo 8, “*O pior do passado* do livro-reportagem.

Uma observação mais detalhada do Banco de Dados mostra que os matadores da PM herdaram os métodos do passado. Vencida a guerra contra a guerrilha, passaram a usar os mesmos métodos contra os suspeitos da prática de crimes comuns. O nome do mesmo cabo Nilton Filó, que combatia guerrilheiros, aparece três vezes no Banco envolvido em tiroteios que resultaram na morte de cinco pessoas. As explicações que ele dá para os crimes parecem um plágio dos tempos da ditadura (Barcellos, 2022, p. 93-94).

Apesar de a série *Rota 66: A Polícia que Mata* ter indicado, com inserção gráfica de palavras, que o ano de 1982 se inscreve durante a Ditadura Militar, a adaptação audiovisual do livro-reportagem não explorou contextualizar, como nas páginas, os impactos desse regime nas ações policiais. Segundo o trecho anterior, formulado por Barcellos a partir do seu banco de dados, os militares herdaram os métodos praticados contra os guerrilheiros. A referência sutil à ditadura não deu conta na tradução intersemiótica de apresentar as raízes históricas desse modus operandi da Polícia Militar. No entanto, para os leitores da obra, estudiosos do regime militar e afins, a simples referência gráfica permite estabelecer essa conexão. Ou seja, a série não se preocupou em democratizar essa informação, pois exige o estabelecimentos de relações exteriores ao produto audiovisual.

A cena sobre o julgamento do repórter Caco Barcellos, que abre o primeiro episódio da série, é retomada para fechar o último, *O Massacre*, que traz Caco chegando com a esposa Luli e se deparando com os militares, de expressão fechada, no corredor do tribunal da justiça. Enquanto essa cena se desenrola, a narração de defesa do advogado de Caco Barcellos é adicionada em *off* até chegar no momento em que ele aparece argumentando.

Ex-militar e advogado Homero: [...] Não é de hoje, excelência, que o poder público, através das políticas de segurança praticadas pela Polícia Militar, entende que o controle da criminalidade passa por uma espécie de guerra civil. Uma guerra onde há graves violações dos direitos humanos, onde a polícia mata como impunidade ao invés de proteger a vida, uma guerra onde a mentira impera, onde os homens incumbidos pelo estado de proteger a sociedade se põe em cima dela com plenos poderes. Eles se assemelham aos deuses gregos que podiam tudo, inclusive mentir e matar indiscriminadamente. É nesse contexto trágico que se encontra a obra de Caco Barcellos, *Rota 66*. Esse livro é resultado de uma rigorosa investigação jornalística, cujo único objetivo é a busca pela verdade, reflexão e debate. Que cada leitor, cada um de nós, julgue por si os fatos narrados nessa obra, porque não é sobre esse jornalista, também não é sobre esses policiais. Cada violação dos direitos à vida sofrida em um canto qualquer da terra é sentida em todos os pontos do planeta (*Rota 66: A Polícia que Mata*, 2022, ep. 8, 39min 54s).

A partir desse argumento de defesa desenvolvido pelo advogado e ex-militar Homero, é possível observar uma crítica clara ao mecanismo militar de coerção da sociedade política que, ao invés de proteger a vida e a sociedade, se põe em cima dela com plenos poderes. Esse argumento final encerra a série, que traz a seguir, com escrita gráfica, a informação de que o repórter Caco Barcellos foi inocentado dos cinco processos por calúnia e difamação movidos por militares, além de informar o marco que o livro-reportagem se tornou para o jornalismo literário. As informações vêm acompanhadas de fotografias e relatos narrados que serão abordados com mais profundidade no terceiro eixo.

Ainda que a crítica tenha sido feita aos militares, vistos como mecanismo de coerção da sociedade política, a série audiovisual não apresentou o governo. Houve, no decorrer da série, cenas documentais com trechos de telejornais da época. No entanto, esse recurso audiovisual foi desenvolvido possivelmente para contextualizar o tempo e não para aprofundar nas relações entre o governo, os militares e as organizações Globo¹⁷. Em suma, a série audiovisual não apresentou ações militares em diálogo com os governadores da época. Isso pode ser refletido de diferentes modos. Por exemplo, a decisão de não explorar esse ponto decorre da necessidade de criação de um núcleo específico, que, por sua vez, demandaria mais recursos financeiros, além de exigir uma precisão muito grande com ações políticas em curso naquele período, o que poderia limitar o aspecto criativo da obra.

Embora seja compreensível a decisão de não apresentação do governo, essa resolução

¹⁷ O grupo Globo apoiou o golpe de 1964 e atualmente desenvolve produções audiovisuais como *Ainda Estou Aqui*, a qual se relaciona com esse regime. Embora se aproprie da memória da Ditadura, a emissora não revisita com criticidade sua contribuição para as vidas assassinadas durante o período ditatorial. O artigo completo sobre a temática pode ser lido em: [Observatório da Imprensa](#). Acesso em 20 de jan. de 2026.

tomada na criação da série provoca uma carência no melhor entendimento da sociedade política. Quando o advogado e ex-militar Homero diz: “[...] uma guerra onde a mentira impera, onde os homens incumbidos pelo Estado de proteger a sociedade se põe em cima dela com plenos poderes” (Rota 66: A Polícia que Mata, ep. 8, 2022, 40min 13s), pode ser levantada a seguinte questão: é possível afirmar que o Estado ditatorial e até mesmo o pós-ditatorial está preocupado em preservar todas as vidas da sociedade? Todas as vidas importam? O telespectador que não se aprofundou nesses detalhes históricos pode finalizar a série pensando que os militares agem assim simplesmente por conta do sistema em que se encontram. Contudo, esse sistema não é autônomo, mas interligado ao governo, que pode ser interpretado à luz do Estado-coerção refletido por Gramsci em sua teoria Ampliada do Estado (Gramsci apud Coutinho, C., 1992).

O processo de tradução do livro-reportagem também envolveu os aparelhos privados de hegemonia localizados na sociedade civil apresentados no decorrer das páginas. Entre eles, os veículos de comunicação de massa. O repórter Caco Barcellos foi estimulado a realizar uma apuração de fôlego a partir do tratamento que os três amigos da elite paulistana receberam na mídia tradicional em contraste aos jovens periféricos que, geralmente, são dados como bandidos e criminosos. Intrigado com essa representação midiática discrepante, Barcellos, que trabalhava na mídia tradicional, começou, em paralelo ao seu trabalho na redação, uma apuração independente sobre outros casos para além do Rota 66.

A tradução audiovisual traz ainda no primeiro episódio esse aparelho privado de hegemonia, embora não reflita com a devida profundidade sobre a própria TV Globo como um aparelho hegemônico¹⁸. Em seguida à cena do julgamento dos policiais envolvidos com o caso dos amigos da elite paulistana, o personagem de Barcellos, interpretado por Carrão, é gravado na sala de sua casa lendo matérias de jornais sobre a investigação em curso. Um dos recortes apresenta o seguinte título: “Inconsistência em apuração da morte dos dois estudantes”. Após algumas cenas de apresentação do núcleo familiar de Tic-tac, a série retoma para Barcellos indo à banca de jornal comprar a edição do dia do Notícias Populares, que traz a manchete: “No Capão: Rota mata três e povo dá graças a Deus”.

Enquanto o caso dos amigos do bairro Jardim recebe matérias sobre o desdobramento das investigações e os jovens são tratados como estudantes, o fato ocorrido no Capão Redondo, bairro periférico de São Paulo, leva as vítimas a serem tratadas como números que

¹⁸ A reflexão aprofundada sobre a formação da Rede Globo e seu envolvimento com o regime ditatorial pode ser lido em profundidade na obra *A História Secreta da Rede Globo*, escrita por Daniel Herz. Disponível em <http://www.danielherz.com.br/system/files/acervo/DANIEL/Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo.pdf>. Acesso em 30 de jan. de 2026.

realmente merecem morrer, conforme o agradecimento popular confirma. A partir dos discursos circulados nesses jornais impressos, o objetivo da sociedade civil descrita por Coutinho Nelson Coutinho, a partir de Gramsci, se concretiza. As classes dominantes, para exercer sua hegemonia, “buscam ganhar aliados para suas posições mediante a direção política e o consenso” (Coutinho, C., 1992, p. 77).

Figura 12 - Caco Barcellos (Humberto Carrão) lendo a manchete sobre os três jovens mortos pela Rota no Capão Redondo



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Em outras palavras, a classe dominante não exerce, exclusivamente, um poder físico por meio dos mecanismos coercitivos da sociedade política, mas também um poder mediante os discursos que buscam manter um consenso acerca da prática policial. O dono da banca, por exemplo, chega a falar com Caco o seguinte: “Chumbo foi pouco pra esses aí. Né não?” (Rota 66: A Polícia que Mata, ep. 1, 16min 17s). A opinião apresentada revela que a morte, fenômeno responsável por colocar fim na vida, não foi suficiente para o suposto crime cometido pelos jovens periféricos, que merecem o máximo de sofrimento na perspectiva do jornalista. No entanto, se tratando dos jovens da elite paulistana, a mídia não trabalha com esse mesmo discurso, conforme a matéria sobre o desdobramento do caso Rota 66 revela ao tratar os garotos como estudantes. Após o dono da banca expor a sua opinião, o repórter permanece com a expressão séria e resolve tirar as suas conclusões a partir de uma apuração para a revista *Isto é*, onde ele trabalhava na época.

Além do jornal impresso, o rádio aparece no decorrer da série como outro aparelho privado de hegemonia. No primeiro episódio, o trabalhador Daniel Bispo e o seu filho Tic-tac

aparecem ouvindo concentradamente o *Hora do Lobo*, que faz referência ao programa do Afanásio, citado no decorrer das páginas do livro-reportagem. O locutor na série narra em tom de suspense os crimes ocorridos na cidade, sempre enquadrando os militares como heróis. No próximo episódio, Divino é assassinado pela polícia e se torna um personagem do programa policialesco, que o enquadra como bandido, conforme será visto com mais detalhes no segundo eixo. Assim como os jornais impressos, o rádio também desenvolve um discurso a fim de fortalecer a hegemonia por meio de um consenso.

O repórter Caco Barcellos, ao apurar o caso das três mortes no Capão Redondo a fim de investigar se o consenso se confirma, acaba levando do irmão dos supostos criminosos um soco no nariz ao conversar com ele e a mãe sobre o ocorrido no momento do velório. Assim que chega à redação, o editor questiona se o repórter apanhou da polícia. Caco nega, sem entrar em detalhes, e solicita que o seu superior fique tranquilo. Posteriormente, o editor sugere que o jornalista reflita melhor sobre os seus passos, pois, mesmo reconhecendo o faro jornalístico de Barcellos, prefere que ele não se arrisque e nem coloque a redação em perigo por conta de uma apuração. No entanto, sem uma investigação que ultrapasse os boletins oficiais, a mídia tradicional fica refém do consenso estabelecido pela hegemonia. E para conseguir vencer os relatos oficiais, alguns riscos precisam ser assumidos.

Além da mídia, outro aparelho da sociedade civil representado na série audiovisual é a Igreja. No primeiro episódio, por exemplo, essa instituição aparece no velório dos meninos do Capão Redondo, que acontece em uma capela, onde a mãe, juntamente com familiares e vizinhos, está cantando um louvor para os seus filhos falecidos. “Cessará no céu o pranto, pois não haverá mais dor. E ouvir-se-á o canto dos remidos do Senhor. Oh, que gozo estar com Cristo escutando a sua voz, eu almejo hoje isto e segui-lo sempre após” (Coro, Rota 66: A Polícia Que Mata, ep. 1, 19min 5s). Nessa cena, os familiares das vítimas da ação militar buscam encontrar conforto espiritual na fé cristã, que promete um céu onde não haverá mais dor. Ao mesmo tempo em que essa prática pode ser lida como uma ação terapêutica de espiritualidade, também pode ser interpretada como um modo de colaborar para o consenso da hegemonia. Afinal, não questiona e tensiona a ação que levou os garotos à morte. Pelo contrário, aceita o fato e até colabora para interpretar em uma perspectiva cristã a morte como algo melhor que a própria vida, já que lá não haverá mais sofrimento, como a letra da canção afirma.

No episódio seis, *Nada Mais Foi Dito*, a Igreja novamente aparece na série. Dessa vez, Irene, mãe de Cosme — uma vítima desaparecida — vai até o templo católico para participar de uma reunião da Comissão Brasileira de Justiça e Paz (CBJP), que afirma conseguir

ajudá-la a encontrar o seu filho desaparecido. Nesse momento, a Igreja deixa de ser somente um espaço que conforta a dor das vítimas para manter o consenso e assume um aspecto político de tensionamento da hegemonia, que não costuma receber questionamento acerca do desaparecimento de corpos negros e periféricos, como o de Cosme.

A Igreja, ao abrigar a CBJP, mesmo sendo classificada como um aparelho privado de hegemonia, acaba colaborando para uma narrativa contra-hegemônica, assim como o jornalismo, quando não se limita aos boletins oficiais e tensiona o consenso hegemônico em prol de uma verdade alinhada à concretude dos fatos. Caco Barcellos, apesar de começar a série atuando na revista *Isto é* e finalizar na Rede Globo, não se curvou às limitações existentes nesses espaços e buscou, em alguma medida, praticar uma guerra de posição.

Justamente por reconhecer que a ação policial militar criminosa não se resolve exclusivamente lutando fisicamente com esses militares, o personagem de Caco Barcellos produz novas narrativas na grande mídia, mas também em sua apuração independente resultante no livro-reportagem que inspira a série audiovisual. A partir da mídia, aparelho privado de hegemonia da sociedade civil, o repórter na série, assim como nas páginas, produz narrativas que tensionam o consenso em uma lógica contra-hegemônica que passa a circular na superestrutura de modo a impactar na materialidade do problema.

Ao reconstituir a sociedade política e civil presente no livro-reportagem, a equipe da série buscou apresentar a manutenção da ordem sendo praticada pelos mecanismos coercitivos e aparelhos privados de hegemonia, mas também as possibilidades contra-hegemônicas que podem emergir. Sendo assim, a adaptação de *Rota 66* colaborou para ampliar a guerra de posição iniciada no livro publicado em 1992, de modo a preservar as memórias das vítimas reconstituídas na série audiovisual. No resgate e na reconstituição da denúncia de Barcellos, a tradução também contribuiu no processo de tentar provocar uma mudança na superestrutura existente no presente que, ainda no momento do lançamento da série, abarcava via extrema-direita o discurso circulante: “Bandido bom é bandido morto”. Ao materializar a partir de uma recriação com rostos e vozes dessas vítimas narradas nas páginas, a série também tensiona esse discurso e *modus operandi* ainda exercido na atualidade. O processo de reconstituição dessas sociedades analisadas perpassa uma perspectiva dialógica a ser refletida na questão a seguir.

6.1.2 Eixo 1 - Segunda pergunta

O dialogismo presente no livro-reportagem — atravessado por marcas fragmentárias de polifonia expressas nas vozes de vítimas, familiares, militares, imprensa e documentos — manifesta-se também na série audiovisual, contribuindo para o processo de (re)negociação simbólica?

A série audiovisual trabalhou com uma diversidade de enunciados ao reconstituir a sociedade política e civil. Nessas decisões tomadas pela produção de não se limitar ao processo enunciativo realizado pelo personagem de Caco Barcellos, mas também de explorar outros núcleos, a série constituiu-se como um enunciado que replica outros. Segundo Bakhtin, o “romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo)” (Bakhtin, 1997, p. 282). O veículo livro-reportagem, apesar de produzir uma narrativa classificável no gênero reportagem, também pode ser interpretado, tal qual o romance, como um enunciado secundário (complexo) por carregar uma variedade de discursos, gerando um dialogismo, assim como a adaptação audiovisual.

É preciso reconhecer que, mesmo se fosse optado por uma entrevista em profundidade com o Caco Barcellos relembrando a apuração, a tradução intersemiótica não seria um enunciado neutro e monológico, pois todo enunciado, ainda que se concentre em seu objeto de enunciação, “não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que já foi dito sobre o mesmo objeto” (Bakhtin, 1997, p. 318).

No entanto, a série audiovisual inspirada no livro-reportagem não é uma entrevista com o Caco Barcellos, nem uma reconstituição exclusiva desse personagem, mas uma adaptação que trabalha, assim como nas páginas, com os mecanismos coercitivos da sociedade política e os aparelhos privados de hegemonia da sociedade civil. Esse entrelaçamento de enunciados com perspectivas diversas contribui para que o enunciado complexo da série não faça somente alusão a outros, mas seja efetivamente dialógico pela multiplicidade de pontos de vista apresentados.

O cronotopo do tribunal é propício para o dialogismo emergir, como pode ser observado no primeiro episódio *Do Bem e Do Mal*, no qual há uma discussão entre o advogado dos militares envolvidos com o caso Rota 66 e o que protege os familiares das vítimas.

Advogado dos militares: Não é à toa que se diz que a Rota é reservada aos heróis, esses homens fazem parte da elite da polícia, chamada para as ocorrências mais violentas, mais perigosas. Nunca é demais lembrar que eles se arriscam para que nós, todos nós aqui, estejamos a salvo. A prova de que eles agiram em conformidade com a lei e a favor da sociedade estão nessas imagens aqui, senhoras e senhores. Essas são as armas encontradas em posses dos bandidos que foram usadas contra os policiais da Rota.

Advogado dos familiares das vítimas: Objeção! Não há prova nenhuma de que essas armas estivessem em posse dos rapazes, meritíssimo.

Juiz: Excelência...

Advogado dos familiares das vítimas: Foram claramente plantadas!

Juiz: Aguarde o seu momento de réplica, vossa excelência (Rota 66: A Polícia Que Mata, 2022, ep. 1, 28min 26s).

O advogado dos militares começa a sua argumentação enquadrando a Rota como uma heroína responsável por arriscar a vida pela sociedade. No entanto, no caso tratado sobre os amigos assassinados após roubarem um toca-fitas, nenhum militar morreu, muito menos ficou ferido, diferente dos jovens. Em seguida, o advogado apresenta as supostas armas utilizadas pelos garotos. Nesse momento, o advogado de defesa das famílias tenta firmar uma objeção, alegando não haver prova dessas armas em posse dos rapazes. No entanto, o juiz solicita que a defesa aguarde o tempo correto para discorrer sobre as acusações.

Figura 13 - Advogado de defesa das famílias solicitando objeção após as vítimas serem acusadas de portarem armas de fogo



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Embora seja necessário em um tribunal respeitar o momento da réplica, as normas jurídicas permitem que objeções sejam feitas quando ocorrem violações de uma regra

processual, tal como fazer uma afirmação inverídica. No entanto, o juiz é rápido em silenciar o advogado que representa as famílias, identificando o mínimo de coerência no discurso de acusação. O dialogismo dessa cena ultrapassa a discussão verbal e se constrói também a partir do enquadramento da cena, que coloca o advogado dos militares em primeiro plano e o das vítimas em segundo, ao fundo. Isto é, a *mise-en-scène* confeccionada pela direção colabora para que o dialogismo se traduza em audiovisual na série, levando o telespectador a refletir sobre a dificuldade de tensionar a hegemonia representada pelos militares que estão em destaque não somente no diálogo, mas na própria materialidade audiovisual do trecho analisado.

Em seguida, a série prossegue para uma cena de apuração do repórter Caco Barcellos e não retoma na réplica do advogado. Ou seja, apesar desses enunciados divergentes arquitetarem a possibilidade de uma produção audiovisual dialógica, o processo de montagem da série buscou deixar essa necessidade de réplica do advogado de defesa em aberta, finalizando-a somente ao apresentar a absolvição dos militares no terceiro dia de julgamento exposto também no primeiro episódio.

A adaptação ter decidido por cortar a cena no momento em que o advogado solicita objeção e não retornar para a réplica, mas para o terceiro dia de julgamento, foi um modo de apresentar as tentativas de tensionamento do discurso da polícia, mecanismo coercitivo da sociedade política, apoiada pelo tribunal. A cena reconstituída é ambientada em 1982, no final da Ditadura, regime que dificultava a execução de um processo com lisura democrática, dadas as fraquezas existentes na constituição da época. Portanto, a tradução, mesmo tensionando a hegemonia existente, acaba reproduzindo a absolvição dos militares, conforme aconteceu nas páginas. No trecho analisado, a série revela ao telespectador a dificuldade da justiça se efetivar mesmo quando é a elite que a reivindica.

No quarto episódio, *Tente outra vez*, duas cenas apresentam diálogos nos quais enunciados opostos emergem, costurando uma narrativa dialógica. O primeiro deles acontece logo após a vinheta da série.

Caco: Preferia que ele tivesse roubado a minha matéria, letra por letra, e publicado tudo com o nome dele.

Noro: Ah, isso aqui faz parte do jogo, não leva isso pro pessoal.

Caco: Mas é pessoal. Claro que é. Ele sabia que eu tava fazendo a matéria e me confrontou. Virando tudo do avesso, distorcendo a realidade. Especialidade dessa gente, né?

Noro: É, realidade distorcida vende bem. Olha aí, ó, até você comprou.

Caco: Por favor, Noro.

Noro: Tem muita gente que pensa como ele, Caco, isso é fato.

Caco: Tudo bem, mas eu não tô falando de quem é a favor da polícia. Também acho que tem que ter uma polícia boa, mas isso aqui é diferente. Isso aqui é acobertamento, é crime.

Noro: Eu sei, não precisa me convencer disso. Isso nós tamo completamente de acordo. Caco, a tua matéria é excelente, mas esse assunto é um campo minado (Rota 66: A Polícia que mata, 2022, ep. 4, 3min 45s).

No início da cena, Noro, o editor de Caco Barcellos, está caminhando com o repórter e lendo um jornal que apresenta na capa principal a seguinte manchete: “Heróis da rota”. A edição foi comprada por Barcellos, que resolveu mostrar ao seu chefe, na redação, a distorção da realidade produzida por outros veículos. Ao ponto de o repórter preferir que tivessem roubado a sua matéria bem apurada em vez de terem publicado mentiras. Noro, apesar de concordar com Caco, sugere que ele não se preocupe tanto com essa pauta e dê uma pausa para descansar no final de ano. O repórter, com expressão séria e relutante, não aceita a proposta por acreditar firmemente que isso não vai resolver. Noro questiona, então, se perder a cabeça resolve o problema.

O enunciado desenvolvido por Barcellos revela uma busca incansável pela verdade alinhada aos fatos. Esse desejo de dar o furo jornalístico ultrapassa uma mera vaidade, pois o repórter alega preferir que roubem o seu material do que publiquem mentiras. Em contraste ao enunciado humanista e engajado de Caco, o editor produz um enunciado que concorda com a qualidade do trabalho do repórter, só não com a insistência dele por fixar nessa pauta que está, como ele aponta, inserida em um campo minado.

Essa dialética que marca o dialogismo entre repórter e editor não se configura como um embate de pessoas com opiniões diferentes acerca da temática investigada. Afinal, tanto o editor como o repórter concordam que a matéria publicada pelo concorrente é um acobertamento. Contudo, enquanto Caco insiste em continuar na pauta, mesmo correndo riscos, o editor, por acompanhar no primeiro episódio o soco que o repórter levou no nariz, sabe que essa apuração envolve riscos para o membro da sua equipe. Não somente, pois, de certo modo, toda redação pode sofrer retaliações a depender dos desdobramentos da investigação. Portanto, Noro, por ocupar uma posição de liderança desse aparelho privado de hegemonia, antecipa as pressões, riscos e impactos prejudiciais que uma pauta pode colocar à sua redação, orientando Caco a desistir. Isso revela que o editor não tenta barrar a pauta por não gostar da angulação e investigação realizada, mas por reconhecer as limitações e pressões que o aparelho liderado por ele pode sofrer.

As materialidades das cenas analisadas revelam uma diversidade de enunciados sendo colocados em choque no decorrer dos episódios a fim de gerar uma perspectiva dialógica. Essa multiplicidade de discursos também chama atenção para um aspecto polifônico sendo desenvolvido na série audiovisual, pois esses enunciados são roteirizados a partir de um entrecruzamento de uma diversidade de vozes. Contudo, assim como o livro não traz essas vozes gerando uma consciência autônoma, a série também não. Diferente de romances como *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, nos quais há uma autonomia nas vozes dos personagens ao ponto de ser possível afirmar existir consciências não mediadas por um narrador analítico, mas coexistentes em uma multiplicidade de pensamentos, o livro-reportagem traz o repórter emitindo reflexões. Essa figura permanece existindo na série audiovisual, entrecruzando vozes e produzindo uma mediação que não é neutra. Portanto, capaz de impactar em alguma medida o modo como essas vozes são expostas a contribuir para a denúncia.

No episódio seis, *Nada Mais Foi Dito*, acontece a cena na qual Irene, mãe de Cosme, vai até a CBJP para tentar encontrar o seu filho desaparecido. Lá, ela é acolhida pelo bispo da Igreja e outras mães que viveram situações semelhantes, como Anabela, que teve o esposo assassinado pela Polícia Militar. Em seguida, na comunidade onde vive, Irene e Dolores, que também tiveram seus filhos desaparecidos, são entrevistadas por Caco Barcellos sobre o ocorrido. Apesar de elas aparecerem em algumas cenas sozinhas, vivendo o luto em grupo de mães ou com seus familiares, não é possível identificar suas vozes efetivando a polifonia com autonomia e sem interferência, pois esse recurso aparece subordinado à apuração do repórter Caco Barcellos, tal como no livro-reportagem.

Além das vítimas, as vozes dos militares também não podem ser vistas emergindo a partir de uma polifonia plena, pois, apesar da série também mostrar o comportamento dos militares, a tradução não aprofunda nos seus embates mentais, com tanta independência. Por exemplo, em *Crime e Castigo*, o leitor tem a oportunidade de acompanhar a dialética moral do protagonista que assassinou duas idosas, além de visões autônomas de terceiros que vivem próximo a ele. Isso tudo sem haver um narrador que frequentemente está refletindo e hierarquizando essas visões. Na série, os enunciados desenvolvidos sempre são acompanhados por meio das observações de Barcellos, que não deseja se esconder em uma neutralidade inexistente.

No caso do aspirante a militar Tales, um embate moral é possível de ser identificado, assim como ocorre com o ex-sargento e advogado Homero. Acerca de Tales, tudo acontece na cena em que ele dirige o veículo militar em uma operação e acompanha os policiais torturando até a morte as vítimas Cosme e Alex. No entanto, a série não apresenta em

profundidade a consciência dos outros militares e suas vozes para além do quartel, tribunal e das violências cometidas. Ainda assim, é possível identificar marcas polifônicas que colaboram para a formação de diferentes enunciados que mantêm o dialogismo na adaptação audiovisual.

Uma polifonia plena exigiria reconfigurar o repórter na série audiovisual, assim como uma maior exposição das vozes existentes em outros núcleos, como o dos militares. O processo de dar vazão aos embates existentes na consciência desses militares poderia gerar uma fetichização desse grupo, isso porque, conforme aponta a roteirista Maria Camargo:

Claramente, a gente tem uma tendência natural de se interessar por aquilo que é fora do comum, evidentemente, então, que um *serial killer* cria várias curiosidades. O grande problema é quando a gente faz uma adaptação audiovisual sobre isso, a gente escolhe determinados eixos de onde falar. Tem épocas em que contar de determinada forma pode não ser problemática, mas hoje esse ponto de vista do criminoso predomina em outras produções, e acho, sim, problemático (Camargo, 2025).

Portanto, a decisão por não explorar a consciência dos militares pode estar ligada a uma estratégia para não fetichizar, sobretudo, os militares e desviar a tradução intersemiótica da sua responsabilidade social com as vítimas. Ainda que não seja possível identificar uma polifonia plena nos moldes de Dostoiévski, há marcas fragmentárias que colaboram para firmar o dialogismo nos discursos que auxiliam na dialética entre hegemonia e contra-hegemonia, que a série coloca em cena no processo de ampliar a renegociação simbólica iniciada nas páginas. Embora não exista uma polifonia plena, a série não somente apresentou os militares como assassinos de jovens negros e periféricos, mas como policiais inseridos em um sistema que legitima tais ações. Na última questão deste eixo, a análise da materialidade audiovisual vai discutir a presença de elementos que podem ser associados aos conceitos de banalidade do mal (Arendt, 1999) e de necropolítica (Mbembe, 2016) na tradução do livro-reportagem para a série audiovisual.

6.1.3 Eixo 1 - Terceira pergunta

A série, assim como o livro-reportagem, enquadra os militares como vilões? Nesse processo, há uma ultrapassagem na fronteira classificatória de modo a explorar também a banalidade do mal que envolve o sistema militar, conforme foi realizado nas páginas a fim de desvelar o *modus operandi* sustentado pela necropolítica?

O ato I, responsável por apresentar a trama no primeiro episódio *Do Bem E Do Mal*, já começa em 1995 com o julgamento do personagem Caco Barcellos, que está sendo acusado pelos militares de ter escrito uma narrativa fantasiosa. A partir desse primeiro enquadramento, a série instaura uma dúvida, principalmente para aquele telespectador que não conhece a história do livro-reportagem: “Quem está certo nessa história? O jornalista ou os militares?”. O prosseguimento do primeiro ato recua para 1982, ano em que aconteceu o julgamento dos policiais envolvidos com o caso Rota 66. Em seguida, o telespectador começa a acompanhar esse caso e outros envolvendo a Rota a partir da investigação do repórter Caco Barcellos.

Conforme visto com Field (2001), a essência do personagem é a ação. Logo, é possível perceber que a ação do jornalista, responsável por constituir-lo como personagem na série, é desvendar práticas policiais para além do caso Rota 66, envolvendo os amigos da elite paulistana. A partir desse conflito apresentado, os militares podem ser interpretados como antagonistas do repórter, mas também dos jovens periféricos de São Paulo, que têm suas vidas brutalmente assassinadas por esse grupo. Desse modo, além de um antagonismo, os militares podem ser classificados como os vilões da série, por serem os motores da ação que a figura do repórter e das vítimas enfrenta.

No episódio três, *O Futuro Já Começou*, a dúvida que o ato I levanta na cena do julgamento apresentado no primeiro episódio sobre quem está com a razão, os militares ou o repórter, é respondida. Isso acontece por meio do *flashback* de perseguição dos garotos da elite paulistana, retomado na narrativa. No primeiro episódio, o som dos disparos é colocado de fundo na cena que traz uma rua vazia, sem mostrar o fato e esclarecer se houve troca de tiros.

Entre um clique e outro na máquina de escrever, enquanto redige uma matéria no terceiro episódio, Barcellos narra o que está materializando no papel e, nesse desencadear, a série coloca alguns *flashbacks* para ilustrar a apuração que está sendo escrita. Esse encaixe na montagem começa com a cena do assassinato de Divino, pai de Tic-tac e esposo de Anabela. O trabalhador honesto é filmado com os braços erguidos para o alto, revelando que ele se entregou. No momento em que a polícia dispara, o telespectador só consegue visualizar suas costas e as mãos dele ainda erguidas para o alto. Na continuidade da cena, é possível observar os pés da vítima perdendo o equilíbrio e Divino caindo no chão. Os militares recolhem a identidade do pai de família a fim de alegar, injustamente, que ele não possuía documento no momento do ocorrido.

Figura 14 - Divino com os braços erguidos em rendição sendo assassinado pela Polícia Militar



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

“Caco: Laudos cadavéricos revelam um padrão claro que se repete. Nenhum indício de resistência e sinais claros de execução” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 3, 31min 35s). Durante a narração que se prossegue, outras cenas de assassinatos são adicionadas à montagem. Entre elas, destaca-se a dos amigos da elite paulistana que bateram o fusca em um poste durante a perseguição policial. O garoto que conseguiu sair do veículo também ergueu as mãos para o alto, mas mesmo assim foi metralhado. A direção seguiu o mesmo procedimento de gravação realizado no caso do assassinato de Divino e não mostrou a vítima de frente no momento do disparo.

Eu já tinha tido a experiência de fazer cenas mais explícitas, de colocar o que a gente chama de *squibs*, dispositivos com bolsinhas de sangue artificial, e fazer torsos explodindo. E sempre fiquei um pouco incomodado com isso. É uma discussão complexa do audiovisual. O Tarantino, quando fez o *Kill Bill*, tinha muita discussão sobre o que estava fazendo e ele força muito os limites da linguagem, culminando quase num pastiche. O nosso partido era o oposto, induzir, fazer a emoção do conceito, ao invés de realizar a recomendação plástica explícita. A série tem muito pouco impacto das balas, normalmente são cenas das vítimas de costas, deixando suas silhuetas à mostra, no escuro, de longe... Isso, certamente, é um desafio bom para fazer clima. Acho mais interessante induzir do que explicitar (Barcinski, 2025).

Essas decisões tomadas no processo de materializar imagetivamente a violência dos militares revelam um compromisso ético por parte do diretor Philippe Barcinski no processo de tradução do livro-reportagem para série audiovisual. Apesar de não expor a expressão no

rosto da vítima no momento do sofrimento e o corpo perfurado, a série consegue, por meio dessa indução descrita pelo diretor, provocar no telespectador um sentimento claro de impotência. Caso ocorresse o contrário e o corpo ensanguentado fosse apresentado, possivelmente o efeito de indignação se transformaria em uma curiosidade mórbida que não condiz com o propósito do livro-reportagem. O diretor reconhece que a violência, por ser uma questão central na vida dos brasileiros, acaba gerando naturalmente uma curiosidade, mas é preciso refletir “a serviço de promover quem a isso está” (Barcinski, 2025). Nesse ponto, ele aborda a tradição dos Estados Unidos de retratar matadores e os riscos envolvidos. “A ponto de existir pessoas adoradoras, com patologias sociais. Acho que figuras responsáveis por atos de crueldade, a gente tem que pensar muito bem quais holofotes serão dados a essa pessoa e a serviço de quê” (Barcinski, 2025).

Segundo a roteirista Maria Camargo, a criação da série envolveu três blocos de dificuldades. Sendo um deles justamente: “Como representar a polícia sem dizer que eles eram somente vilões?” (Camargo, 2025). Isto é, apesar do enquadramento claro desse grupo como de vilões, tal como o livro-reportagem os denuncia a partir de uma investigação em profundidade, houve uma tentativa de ultrapassar essa classificação na construção da narrativa. “Esse bloco buscava entender e apresentar como esses policiais eram formados a fim de mostrar o que está por trás desse comportamento normalizado de assassinar os possíveis suspeitos” (Camargo, 2025).

Durante a apuração em profundidade que resultou no livro-reportagem, Barcellos encontrou documentos suficientes para sustentar uma denúncia contra os militares. Nesse processo, em alguma medida, ele colaborou para tensionar o discurso “Bandido bom é bandido morto”, criado em 1986 por Guilherme Godinho, deputado estadual do antigo estado do Guanabara, entre outros ditados similares. Nesse sentido, é possível identificar que, pela vulnerabilidade dos fatos, a verdade muitas vezes é manipulada, provocando uma mentira vista como uma verdade política (Arendt, 1999) provisória na esfera pública. Na série, também é possível observar o personagem Caco Barcellos resgatando a concretude dos fatos para reconfigurar essa verdade. No entanto, esse processo pode acabar colaborando para o público mais conservador abandonar a obra. Por isso, o autor, no livro, buscou não somente denunciar os militares, mas expor o que está por trás do comportamento criminoso.

Essa preocupação também ocorreu na criação do roteiro da série, como revelou Camargo ao apresentar o bloco de desafio citado. No segundo episódio, *Inferno*, algumas cenas foram gravadas no batalhão reconstituído a fim de apresentar ao telespectador o processo de preparação dos soldados. Logo no início, o sargento Homero aparece

supervisionando a simulação de uma operação, na qual o soldado Tales faz o papel de bandido e está escondido em um cômodo, onde eles jogam uma bomba de gás lacrimogênio, que o deixa tossindo. Então, o seu superior questiona: “Sargento Homero: Bandido de verdade ia parar para esfregar o olho durante uma fuga? Ia se entregar por conta de uma tosse? Um bandido frouxo como esse, qualquer um pega. Então para que chamar a Rota” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 2, 8min 3s). Essas orientações revelam que, para ser um policial da Rota, Tales não pode fraquejar como aconteceu ao desempenhar o papel de bandido, pois, na realidade, esses supostos criminosos são muito mais fortes. Portanto, o soldado precisa do máximo de preparo durante uma operação.

No episódio três, *O Futuro Já Começou*, a série segue mostrando o processo de formação dos militares. Em uma sala de aula, os jovens soldados estão enfileirados escutando as orientações do superior acerca de uma operação realizada recentemente:

Sargento de Paula: O caso do Capão, não teve discussão. Ali foi arma na cara, terror, e olha o que os três, eles eram do bairro, eles sabiam muito bem onde eles estavam pisando. Eles eram de casa. Alguém aqui conhece o Capão Redondo?

Soldado Pimenta: Eu tenho um tio lá, sargento, sou de Jabaquara.

Sargento de Paula: Então, cê sabe como é que é aquilo à noite, né? Porque uma coisa é pegar o bandido à luz do dia. No escuro, é outra história. O policial tem que tá muito mais atento, ele tem que ter visão noturna, tá certo? Porque, às vezes, é matar ou morrer. O número de ocorrências na rota noturna é muito menor e é aí que mora o perigo. A bandidagem está mais confiante, todo policial sabe disso, mas quem é da Rota sabe mais. Quando ninguém tem coragem, onde ninguém pisa, é aí que a gente chega (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 3, 1min 56s).

O Sargento de Paula, ao expor a diferença de agir no período diurno para o noturno, acaba perpassando o *modus operandi* da Polícia Militar, que à noite precisa estar muito mais atenta, pois, segundo ele, é matar ou morrer. No entanto, conforme se observa nas operações reconstituídas, na verdade, a noite acaba sendo o melhor momento para eles praticarem a pena de morte sem dar a chance do suposto suspeito ser julgado, pois as ruas estão desertas e ninguém vai testemunhar o crime travestido de proteção. A partir desse trecho, o telespectador acompanha os soldados sendo incentivados à violência desde o momento de preparação. Em vista disso, a série vai mostrando gradualmente a banalidade do mal (1999). Em outras palavras, as cenas que apresentam o sistema no qual os militares se encontram inseridos colaboram para desvelar que os atos não são cometidos por uma maldade inerente ao ser humano, mas por uma prática ensinada, orientada e legitimada.

Esse *modus operandi* de assassinar suspeitos, retirar os documentos das vítimas, violar o local do suposto tiroteio e encaminhar o corpo para o IML acontece normalmente com negros periféricos, como o caso de Divino ilustra. O trabalhador estava voltando da fábrica quando foi brutalmente assassinado justamente por ser um homem negro em um local humilde. Esse sistema que normaliza e incentiva matar corpos negros pode ser lido a partir do conceito de necropolítica (Mbembe, 2016).

No sétimo episódio, *Fantasma*, a política que define a vida a partir da morte é apresentada executando ainda mais barbaridades. Cosme e Alex, dois amigos do bairro periférico na região de Heliópolis, foram encontrados pelos policiais com uma pequena quantidade de maconha no episódio cinco *Cumulus Nimbus*. Eles voltam a aparecer na série no sétimo episódio, dessa vez no veículo dos militares, implorando por liberdade: “Alex: A gente não fez nada, senhor. Deixa a gente ir para casa. Cosme: Ou então... Ou então larga a gente aqui. A gente não conta para ninguém, senhor, por fa...” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 7, 24s). Antes que o rapaz possa terminar de pedir “por favor”, a arma do sargento Ramiro é pressionada contra sua cabeça, enquanto ele ameaça: “Cala a boca, porra” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 7, 31s). Em seguida, os militares tiram as roupas dos garotos, e Cosme implora: “Não, senhor. Não, senhor, por favor! Leva a gente para cadeia, senhor. A gente assume tudo, senhor” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 7, 2min 3s).

Os rapazes choram clamando por piedade e afirmam não serem bandidos, mas estudantes. Como resposta, os militares ignoram com ironia, descem da viatura e levam os jovens para uma mata, onde eles são assassinados. Esse ato representou uma vingança pela morte do sargento de Paula, eliminado em uma operação policial. Segundo Rômulo Braga, ator que deu vida ao sargento Ramiro, responsável por conduzir o crime anteriormente descrito, a preparação para o personagem envolveu um estudo desse comportamento de irmandade — passível de críticas — existente na corporação militar.

Esse heroísmo inconsequente era hipervalorizado. Sempre que acontecia alguma merda, a responsabilidade era do outro, no caso, o oponente. Nunca era de um membro da corporação, do policial que se colocou em risco. Sempre era do outro que matou o companheiro, por exemplo. Matou o nosso herói, que foi atrás sozinho e terminou assassinado. Logo, esse meliante que matou o nosso companheiro, membro da corporação, precisa ser caçado e vingado. Então, tinha o estudo desse pensamento de grupo que era muito tóxico (Braga, 2025).

Nesta cena, inspirada no caso de Teodo e Dirley narrado nas páginas, o telespectador observa a corporação militar a partir dessa irmandade operando o necropoder, que provoca,

segundo Mbembe, uma destruição das fronteiras entre: “resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade” (Mbembe, 2016, p. 146). O ato de clamar por misericórdia contradiz a promessa de patrulhamento militar, que afirma proteger a vida. A perseguição, conforme descrita, coloca os jovens em um cenário análogo a uma guerra, onde a redenção se transforma em sacrifício para o puro gozo dos militares.

O necropoder, constituidor da necropolítica, não é exercido de modo autônomo pela polícia, mecanismo coercitivo da sociedade política, pois também conta com o apoio, por exemplo, da mídia, aparelho privado de hegemonia da sociedade civil. Enquanto os jovens da elite paulistana foram tratados como estudantes, as outras vítimas tiveram as suas identidades distorcidas pela mídia presente na série, como se observa com Divino, descrito como bandido perigoso no programa *Hora do Lobo*, mesmo nunca tendo cometido uma ilegalidade,

Apesar de a série audiovisual apresentar a mídia preservando o consenso, em contraste com as iniciativas de Barcellos de tensionar essa narrativa dominante circulante na superestrutura a partir da apuração de fôlego, a produção não buscou expor esse necropoder em relação ao governo. Diferente do livro-reportagem que relaciona essas esferas com a devida responsabilidade:

A partir de 1990 se observa um grande incentivo aos homens da Rota, que ganharam equipamento e carros novos. As viaturas voltaram ao antigo e sinistro cinza-escuro. O efetivo aumentou de 250 para 679 homens. A violência dos matadores bateu todos os recordes. Em 91, mais de mil suspeitos foram mortos, média de três vítimas por dia. Em 92, nos cinco primeiros meses, passaram a matar quase quatro por dia. Eram os dois primeiros anos de governo do promotor Luiz Antonio Fleury Filho, um ex-oficial da Polícia Militar de São Paulo. De Abreu Sodré a Luiz Antonio Fleury Filho, todos os governadores tiveram em comum a mesma retórica: a de que os PMs só matam em legítima defesa durante tiroteio com criminosos. Nenhum deles jamais admitiu a existência de uma ordem oficial para matar. Mesmo os casos denunciados pela morte de pessoas sem envolvimento em nenhum tipo de crime sempre foram considerados casos isolados, eventuais excessos de policiais que acabaram expulsos para se preservar a imagem da corporação (Barcellos, 2022, p. 166).

O repórter Caco Barcellos, nas páginas, esclarece que o governo não é o único a influenciar a prática militar, mas é prudente em estabelecer conexões existentes entre o apoio que determinado Estado fornece a esse mecanismo coercitivo e o aumento do número de assassinatos. A série, embora não reduza a necropolítica às cenas de violência e apresente a relação dessa prática com a mídia, não articula diretamente esse sistema operado com o governo. Desse modo, é possível identificar uma lacuna na tradução audiovisual que optou

por não estabelecer essa conexão com clareza, que se encontra fragmentada com citações gráficas à ditadura e algumas imagens de telejornais da época, que trazem governantes.

No entanto, conforme já tratado na primeira questão desse eixo, se fosse constituído um núcleo com personagens do governo, não seria possível mudar os nomes e recriá-los, pois demandaria uma maior precisão com a documentalidade. Além disso, a linha temporal reconstituída exclusivamente para a série em diálogo ao processo de roteirização das histórias das vítimas precisaria seguir uma coerência precisa com as datas e os governos da época. Ou seja, a criação de um núcleo do governo poderia limitar o processo criativo da adaptação. Ainda assim, todavia, é preciso reconhecer que a não relação entre necropolítica e governo pode gerar uma lacuna na narrativa, tendo em vista que esse sistema não é desenvolvido de modo autônomo pela polícia, que se situa em um Estado.

O único momento em que a série expõe a aplicação do necropoder sendo efetivamente punido ocorre no caso de Cosme e Alex, jovens assassinados pela PM. Nessa operação, iniciada no quinto episódio, o soldado Tales foi o responsável por dirigir a viatura para os sargentos e ficou com peso na consciência ao perceber que contribuiu indiretamente para o crime. Portanto, após um longo embate individual, resolveu denunciar os militares para os superiores no sétimo episódio. Posteriormente, o repórter aparece entrevistando na prisão o policial Ramiro, envolvido com o caso denunciado. “Ramiro: Eu era um herói, Caco Barcellos” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep.7, 17min 6s). Em sequência, a série se direciona para o batalhão, onde o sargento Luiz Antônio Pimenta está recebendo uma medalha por honrar a farda exemplarmente. Essa cena reforça a revelação de que os militares não praticam o necropoder por uma aspiração advinda da natureza humana, mas por se encontrarem inseridos em um sistema que não só orienta desse modo, como parabeniza e premia aqueles que mais matam. A partir dessas exposições analisadas, a série consegue entrelaçar com a devida responsabilidade o sistema da necropolítica com a banalidade do mal.

Figura 15 - Cerimônia de premiação dos policiais da Rota



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Em suma, a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, apesar de classificar os militares como vilões, busca tensionar esse papel ao mostrar o sistema responsável por produzir essas figuras, em vez de somente demonizá-las. No entanto, esse processo de desvelamento não apresenta as vidas privadas desses policiais, como acontece com as vítimas. Isto porque, apesar do desejo da tradução intersemiótica de expor o *modus operandi* pautado no necropoder e na banalidade do mal, a obra não objetiva, no desenvolvimento dessa polifonia, consolidar uma dialética moral existente nas consciências desses vilões a fim de evitar uma humanização excessiva que resulte em endeusamento e curiosidade mórbida.

Somente em dois casos há tentativa de biografar esses militares. O primeiro com o sargento Homero, que tem o filho advogado assassinado por colegas da Rota. Assim como o soldado em formação Tales, que vive um grande embate moral consigo mesmo ao começar a atuar nas operações e acompanhar o assassinato de jovens como ele. Ambos os militares são negros e experienciam situações que os transformam em vítimas do sistema no qual se encontram. Isto é, a série buscou expor o necropoder sendo praticado e a banalidade do mal, mas não humanizou os policiais brancos que não se redimiram, somente os dois negros citados, que vivenciaram situações traumáticas. Ademais, a reflexão sobre as representações dos militares enquadrados como vilões, a análise da materialidade audiovisual se volta para estudar o repórter e as vítimas reconstituídas na série audiovisual. Previamente a isso, a análise reflete a complexidade adaptativa a partir da multiplicidade cronotópica presente nas páginas.

6.2 EIXO 2 - CRONOTOPO E AS RELAÇÕES BIOGRÁFICAS E AUTOBIOGRÁFICAS NA CONFECCÃO DO ROTEIRO INSPIRADO NO LIVRO-REPORTAGEM

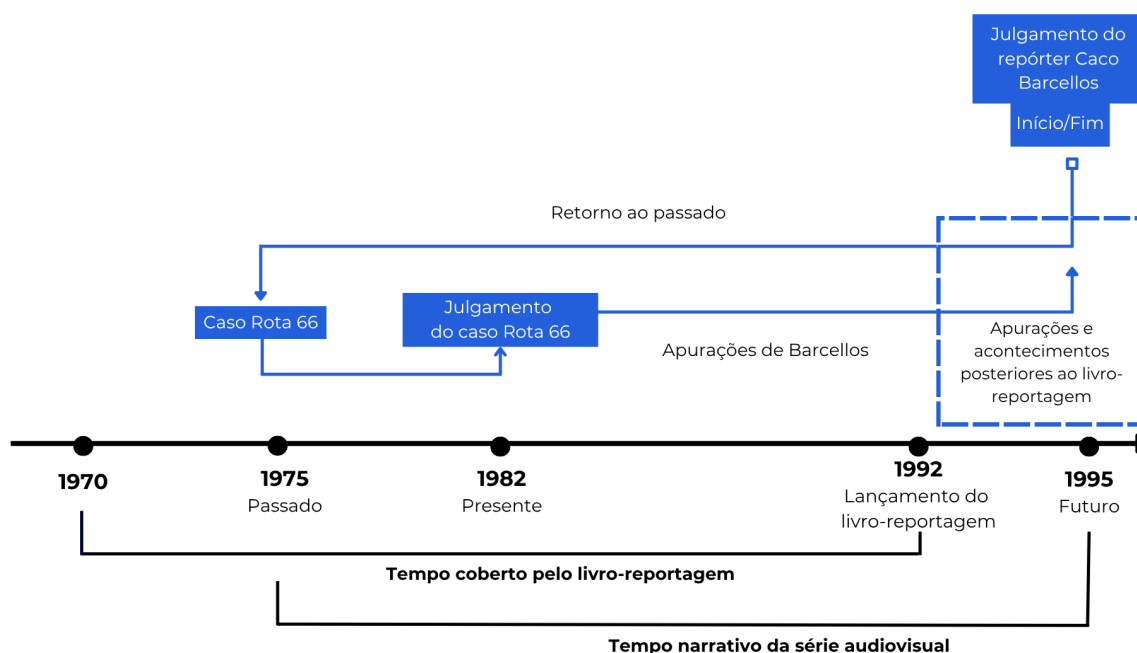
6.2.1 Eixo 2 - Primeira pergunta

O livro-reportagem carrega uma multiplicidade cronotópica, haja vista que a investigação começa em 1970 e finaliza em 1992. Embora todas as histórias passem em São Paulo, há uma diversidade de espaços explorados dentro dessa cidade. Diante da complexidade temporal e espacial presente nas páginas, como o roteiro da série buscou trabalhar com esses múltiplos cronotopos de modo a manter uma unicidade narrativa?

O aspecto temporal reconstituído na série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* pode ser observado se desenhando ainda nas primeiras cenas a partir do primeiro episódio *Do Bem e do Mal*. A série começa no ano de 1995, com o repórter Caco Barcellos sendo julgado por supostamente ter publicado uma narrativa fantasiosa sobre os militares. Esse acontecimento é posterior ao lançamento do livro-reportagem, por isso não pode ser localizado nas páginas. Isto revela que o processo de roteirização ampliou a trama para três anos após a publicação. A cena desse julgamento não é abordada com profundidade no primeiro episódio, uma vez que é inserida somente como um *flashforward*¹⁹. Já que, em seguida, o episódio retoma o ano de 1982, no qual acontece o julgamento dos militares envolvidos com o assassinato dos jovens da elite paulistana. Antes de transicionar para o julgamento de 1982, a série adiciona à montagem, brevemente, um *flashback* da perseguição que aconteceu em 1975. Portanto, podem ser observados três períodos diferentes se desenhando: 1995 (futuro), 1982 (presente) e 1975 (passado).

A cena do julgamento do repórter Caco Barcellos só é retomada no último episódio, *O Massacre*. No decorrer da trama, o telespectador acompanha o jornalista e sua investigação de 1982 até 1995. Além de ter contato, em alguns momentos, com *flashbacks* de 1975. A fim de visualizar a linha temporal narrativa da série, o gráfico abaixo foi elaborado.

¹⁹ *Flashforward* é uma expressão de língua inglesa utilizada para designar a antecipação narrativa de eventos que ocorrerão no futuro.

Esquema 3 - Tempo narrativo da série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*

Elaborado pelo autor (2025).

No capítulo 8, *O pior dos pesadelos*, Barcellos explica que objetiva analisar todos os casos existentes de tiroteios registrados a partir do “[...] dia 9 de abril de 1970, quando houve a fusão da Polícia Civil e da Força Pública, para a criação da Polícia Militar de São Paulo” (Barcellos, 2022, p. 88) até 1992, ano em que acontece a publicação da reportagem em formato de livro. Ou seja, nas páginas, a narrativa abrange 22 anos de investigação rigorosa. Diante da vastidão temporal da obra estudada, a roteirista revelou a complexidade de trabalhar com o cronotopo no processo de tradução do verbal para o audiovisual.

Claro, em uma série é mais tranquilo quando comparado com um longa, mas mesmo assim não é possível colocar o tempo cronológico tal como a vida. Afinal, o roteiro não é a vida. A gente precisa pegar essas histórias baseadas em fatos e pensar como esses serão potencializados no audiovisual. Nesse processo, normalmente a gente precisa mexer com esse tempo, recortando e remendando, juntando aqui com ali, mesmo que siga uma ordem cronológica. “Onde entra a elipse?” Eu não vou contar tudo. “O que eu tiro e colo com o quê?” A nossa estratégia foi iniciar com a vida do Caco e seguir sempre em frente. Embora o livro acabe antes, desde o princípio a ideia era continuar um pouco após a publicação, porque ele sofreu muitas represálias com o lançamento, além de ter atingido o ápice com a chacina no Carandiru, que ele cobriu e a gente quis incorporar. Como o Caco se tornou um personagem na série, e não era só o livro-reportagem, mas a investigação

dele, a série se expande para além da reportagem em si. Por isso, a gente ampliou um pouco após o lançamento. O Caco, sendo um personagem, permitiu que a multiplicidade de casos do livro se unisse no audiovisual (Camargo, 2025).

Os bastidores de criação apresentados pela roteirista coadunam-se com a seguinte perspectiva de Field: “ao escrever um roteiro, você vai do geral para o particular; primeiro encontra a história, depois coleta fatos” (Field, 2001, p. 183), justamente como se observa quando ela revela que a estratégia foi começar com a vida do Caco e seguir sempre em frente. Nesta parte, Camargo está falando dessa história localizada que, posteriormente, se entrelaça aos fatos. No jornalismo, é diferente. Primeiro, são coletados os fatos para depois a história ser desenhada. Afinal, o contrato do gênero da reportagem se firma a partir desse compromisso que a história tem com a materialidade do ocorrido, em contraste com um roteiro que reconstitui a história e tem uma liberdade criativa. Em outras palavras, o roteiro não deseja ser o livro-reportagem; pelo contrário, são gêneros distintos. “Um livro é um livro [...] um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas” (Field, 2001, p. 184).

A partir dessas reflexões, é possível observar que a série não deseja obter o mesmo compromisso cronológico com os fatos que tem o livro-reportagem. Isso fica evidente no esquema anterior, que mostra a série decidindo por estabelecer o presente em 1982, tendo como passado o ano de 1975, enquanto nas páginas situações anteriores ao caso Rota 66 são tratadas. Embora a série tenha decidido por cortar um tempo de cinco anos coberto no livro, o período de 1970 a 1974, a adaptação adicionou três anos após a publicação do livro, de 1993 a 1995. Desse modo, é possível observar que o roteiro não transpôs a cronologia sem operações de ampliação e redução; pelo contrário, realizou recortes e remendos, como descreveu a roteirista.

A partir da cena de julgamento que Barcellos sofre em 1995, a série segue para o passado até chegar ao seu tempo presente. Esse mesmo *flashforward* que inicia a tradução intersemiótica é o responsável por fechar a série, como se observa com o gráfico que se volta para o passado, encontra o presente e segue para o futuro. A parte quadrada quadriculada em azul representa a ampliação temporal do tempo coberto pelo livro. Isto é, reflete apurações e acontecimentos posteriores às páginas. Já a parte em branco do lado esquerdo do gráfico simboliza o tempo existente no livro (1970-1974), que foi retirado do tempo narrativo da série audiovisual.

Embora esses anos tenham sido recortados da adaptação, a produção pode ter

trabalhado com informações referentes a alguma dessas datas no processo de reconstituição das histórias das vítimas. Logo, mesmo não entrando como um tempo da narrativa, dados apresentados acerca desses anos podem ter colaborado na construção dos anos seguintes apresentados na série audiovisual.

Segundo Bakhtin (2010), os índices de tempo transparecem no espaço, o qual é revestido de sentido e medido a partir do tempo. “Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (Bakhtin, 2010, p. 211). Na adaptação, é possível observar o tempo emergindo no espaço a partir da direção de arte, que buscou reconstituir locais e figurinos dos personagens de acordo com cada época retratada. Além da extensão temporal de 20 anos (1975-1995), que já revela uma dificuldade no processo de adaptação, a história presente nas páginas do livro-reportagem perpassa diferentes espaços da sociedade política (polícia, tribunal...) e da sociedade civil (mídia, igreja...). Para resolver essa demanda:

[...] a gente achou um galpão que conseguia representar vários cenários: o IML, o pátio da rota, os interiores da redação. Em relação às comunidades, hoje em dia, elas são gradeadas, pichadas, com caixas da água e muros altos. Então, a gente achou uma área recém-ocupada na periferia de São Paulo que funcionou. A paleta audiovisual partiu daquilo que a gente conseguia com a realidade. O Marco Pedroso, diretor de arte, foi uma figura excepcional. Esteve por trás da estética de filmes espetaculares, como *Céu de Suely*. Um cara que trabalha com uma intervenção muito delicada no mundo real (Barcinski, 2025).

A mudança de tempo nesses cenários reconstituídos no galpão alugado foi desenvolvida por meio de uma direção artística cuidadosa, conforme o telespectador acompanha com naturalidade no decorrer da série audiovisual que abrange três décadas diferentes. No entanto, como o próprio diretor reconhece, é sobretudo “uma década e meia” (Barcinski, 2025), já que o ano de 1975 é mais reservado para *flashback*.

No capítulo quatro, *Tente Outra Vez*, o telespectador de segundo nível (Mungioli; Pelegrini, 2013), capaz de ultrapassar a gramática audiovisual e adentrar na sintaxe da produção audiovisual, consegue identificar uma estratégia para desenvolvimento do cronotopo. Nesse episódio, Caco Barcellos já está trabalhando como repórter na Rede Globo, como pode ser observado com uma matéria reconstituída, na qual ele está segurando um microfone com a canopla da emissora e narrando a passagem. Sendo, em certa medida, uma estratégia do Globoplay de reforçar o seu lugar como uma só Globo.

A reportagem de Barcellos sobre violência policial é precedida por notas cobertas²⁰ lidas pelo âncora Sérgio Chapelin. Essas cenas aparecem entrelaçadas com outros personagens da série, como o ajudante de Caco apurando, os militares sendo premiados, entre outras. Esse entrelaçamento de cenas traz em seu escopo imagens documentais, como as de telejornais, e ilustra a passagem do tempo que se materializa na tela por meio do recurso gráfico que informa: “1983”, “1984”, “1985” até chegar em “1986”.

Além desse recurso de passagem do tempo a partir da junção de matérias reconstituídas, vídeos documentais e cenas de personagens, o tempo pode ser observado incidindo nesses espaços por meio do surgimento de novas tecnologias nos ambientes, como o computador. Essa relação entre tempo e espaço, que constitui o cronotopo, também pode ser identificada a partir da caracterização dos personagens.

[...] o visagismo foi feito pela Ana Van Steen, uma figura muito conhecida do cinema brasileiro. Ela é muito delicada no uso de próteses, rugas... E acredita muito no corte de cabelo e em pequenas intervenções. Nessa passagem de tempo da série, ela tenta eliminar as rugas para o ator fazer uma pessoa mais jovem, e acrescenta quando é para dar vida a alguém mais velho. Além do visagismo, isto é, o corte de cabelo da época. No ator principal teve que tomar cuidado para não ir e voltar no tempo. Então, acaba sendo um roteiro de filmagem difícil de ser seguido (Barcinski, 2025).

No início da série audiovisual, o personagem Tic-tac era uma criança; em contraste ao penúltimo episódio da adaptação, quando ele vai até um programa de auditório denunciar o crime que tirou a vida do seu pai, já não é o mesmo ator mirim que o interpretou no passado, mas um rapaz. Essa mudança descrita na atuação facilita a visão da passagem do tempo. No entanto, quando é um personagem adulto, não é possível simplesmente mudar de ator para representar a passagem dos anos. Sendo necessária, portanto, a realização de técnicas de visagismo, como a descrita por Barcinski com o personagem Caco Barcellos, que ganha mechas grisalhas, como se observa nos dois últimos episódios. A vítima Anabela, mãe de Tic-tac e viúva de Divino, com o passar dos episódios, também ganha um visagismo novo a fim de ilustrar a passagem temporal. No primeiro episódio, ela aparece com o cabelo preso e a franja repartida no meio; já no final da série, a franja cobre a sua testa e o cabelo está mais curto.

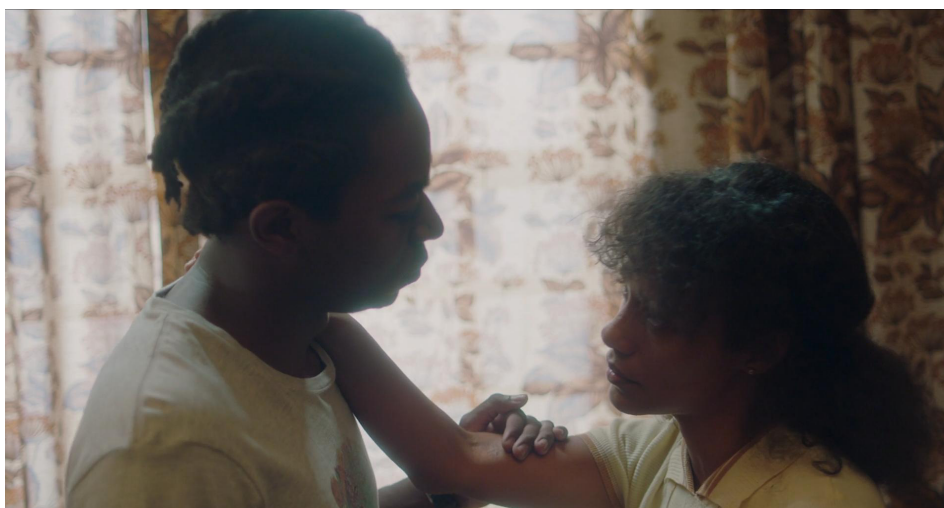
²⁰ No telejornalismo, a nota coberta (nc) consiste em uma notícia curta, narrada pelo âncora com imagens de apoio responsáveis por fazer a nota ser, como o próprio nome diz, coberta.

Figura 16 - Anabela e o filho Tic-tac tentando apurar o desaparecimento de Divino



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Figura 17 - Anabela e o filho Tic-tac anos depois, ainda vivenciando o luto



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

O processo de roteirização da adaptação do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* não considerou somente os cronotopos existentes nas páginas, mas também a relação entre tempo e espaço responsável por formar o contexto sociopolítico de 2022, ano em que a série audiovisual foi lançada. No segundo semestre daquele ano, além da estreia da adaptação, as eleições presidenciais estavam para acontecer no país, levando o roteirista Teodoro Poppovic a considerar em seu planejamento a necessidade de estabelecer diálogo com essa conjuntura política. Ou seja, é possível identificar a produção enxergando o fenômeno de tradução como uma adaptação intercultural (Miranda; Inokuchi, 2009). Afinal, o processo de ampliar a linha temporal coberta pelo livro e expor as represálias que Caco

Barcellos enfrentou a partir do lançamento é um modo de diálogo com a dialética entre narrativas contra-hegemônicas e as propagadas pela extrema-direita. Justamente o que estava ocorrendo na superestrutura brasileira com as eleições presidenciais.

A ideia era que o projeto fosse lançado no aniversário de trinta anos do lançamento do livro. Logo, na iminência das eleições de 2022, porque volta a se falar de “Bandido bom é bandido morto”, instrumentalizar a polícia... Esses assuntos nunca saem de pauta. Então, a série tinha a intenção de humanizar essa questão e mostrar que a polícia não pode tomar a decisão de assassinar alguém, seja a pessoa culpada ou não, pois não existe pena de morte no Brasil. Como o Caco levanta mais de 4 mil mortos, que foram apagados e ele teve que nomear? A gente foi encontrando necessidade de tratar esses pontos no processo de criação e desenvolvimento do roteiro (Poppovic, 2025).

Em suma, é possível concluir que a multiplicidade cronotópica — tribunal, reportagem de televisão, matagais de descarte das vítimas, etc. — existente nas páginas do livro-reportagem foi desenvolvida a partir de marcos da vida do repórter Caco Barcellos, que foi primordial, conforme visualizado no gráfico anterior, para determinar a linha temporal narrativa da adaptação audiovisual. Embora a ampliação de 1992 até 1995 seja uma forma de abordar pontos relacionados com a história do repórter e das vítimas, também tem relação com o objetivo da obra de estabelecer diálogo com as discussões vigentes no ano de seu lançamento, conforme visto com o roteirista Teodoro Poppovic. Isto é, o processo de criação da obra reconhece a impossibilidade de uma fidelidade plena (Stam, 2008) e, ainda, se atenta para as mediações da recepção da estreia, reconhecendo, portanto, o processo como uma adaptação intercultural (Miranda; Inokuchi, 2009). A próxima questão investiga, em profundidade, se a estruturação do cronotopo a partir da vida do repórter, que garante unicidade à multiplicidade temporal e espacial, fez com que ele se tornasse o protagonista da história. Posteriormente, o eixo se dedica a pensar, a partir da resposta obtida, se as vítimas tiveram as suas histórias tratadas com ética na tradução intersemiótica.

6.2.2 Eixo 2 - Segunda pergunta

No decorrer da reportagem, Barcellos dedica o segundo capítulo, *Doutor Barriga*, a apresentar um episódio do início da adolescência, no qual ele teve que fugir da polícia. Com exceção dessa parte, as aparições do repórter na narrativa são pontuais. Na série,

há uma ampliação do aspecto autobiográfico? É possível classificá-lo como o protagonista?

A classificação do repórter Caco Barcellos como o protagonista da adaptação audiovisual pode ser realizada observando diferentes pontos já analisados, como a linha temporal narrativa reconstituída, a qual adotou a seguinte estratégia: “iniciar com a vida do Caco e seguir sempre em frente” (Camargo, 2025). Além disso, no primeiro eixo, ao refletir se os militares são os vilões da trama, foi necessário pensar na figura do repórter como um personagem cuja ação é enfrentar esse grupo hegemônico. Ou seja, se os militares são vilões no enredo e antagonistas do repórter, esse pode ser interpretado como o protagonista. De certo modo, essa classificação começou a ser esboçada ainda no pré-teste da análise da materialidade audiovisual, quando foram estudadas as estratégias de transmediação que enquadraram o personagem do repórter, interpretado por Humberto Carrão, em destaque desde a divulgação do trailer da série no Instagram.

A roteirista relatou em entrevista concedida à pesquisa que o processo de roteirização da série envolveu três blocos de desafios. Sendo o primeiro deles: “O que fazer com o Caco?” (Camargo, 2025).

[...] apesar de ele aparecer no livro-reportagem como alguém que está fazendo aquela apuração, não há nada da vida dele ali. Ele nunca quis colocar a persona dele à frente das histórias, o que está certíssimo enquanto jornalista; mas, ao colocá-lo em cena, não era possível sem ele estar na história. Então, tinha esse dilema: “Como fazer o Caco protagonizar essa história com várias outras trágicas presentes no livro?” (Camargo, 2025).

Realmente, nas páginas, as aparições do repórter estão ligadas à apuração que ele desenvolve; no entanto, no segundo capítulo, *Doutor Barriga*, Barcellos elabora um aspecto autobiográfico para além de uma opinião sobre o que está sendo investigado. Segundo Lejeune, esse gênero textual se efetiva quando “autor = narrador e autor = personagem” (Lejeune, 2008, p. 16).

“Chegou a minha hora de correr desta maldita Radiopatrulha. Sou um menino tímido, bem-comportado, nada fiz de errado, mas sei que devo fugir. Até hoje me limitava a assistir à fuga dos meus amigos maiores. Mas já completei 12 anos, tenho que começar a me prevenir” (Barcellos, 2022, p. 25). Nesse início, o leitor pode até ficar em dúvida se realmente o narrador é o autor, mas, conforme a narrativa se desenvolve, é possível identificar o pacto autobiográfico se firmando. “— Ih, olha lá, Caco! Estão prendendo o Jorge Coelho e o Negro Guerra — Ganso quase murmura, seus olhos penetrando na escuridão. — Que covardia!”

(Barcellos, 2022, p. 28). A partir do diálogo que os amigos de Caco estabelecem com ele, o leitor confirma que esse trecho não é sobre uma vítima investigada pelo repórter, mas uma história pessoal que o autor vivenciou no início da juventude com os amigos em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

A adaptação audiovisual ampliou esse aspecto autobiográfico presente pontualmente nas páginas ao enquadrar o repórter Caco Barcellos como protagonista. Desse modo, o telespectador foi apresentado a diferentes versões do jornalista, que desempenha nas telas o papel não somente de repórter, mas também de pai, filho, namorado e amigo. Para ilustrar, é possível citar o final do primeiro episódio, *Do Bem e do Mal*, no qual a ex-esposa de Barcellos chega no apartamento dele com o seu filho, de aproximadamente dois anos, para ele cuidar. Em seguida, no segundo episódio, *Inferno*, o jornalista leva o pequeno Tom para a apuração no Capão Redondo, já que não tem ninguém com quem ele possa deixar o garoto.

No desenrolar da série, o repórter se apaixona por sua colega de redação, Luli, e vive um romance. Diante da sobrecarga que a investigação acerca dos militares provoca na vida privada do jornalista, o relacionamento deles vive altos e baixos, levando Luli a terminar por um tempo com o repórter. No final da adaptação, o namoro é reatado e a jornalista torna-se mãe do segundo filho de Barcellos.

Embora a série não tenha apresentado o repórter adolescente fugindo da polícia com os amigos, conforme o trecho citado do livro-reportagem, há um curto *flashback* no episódio quatro, *Tente Outra Vez*, no qual o repórter, ainda criança, acompanha o seu tio sendo preso pela polícia. No quinto episódio, *Cumulus Nimbus*, Barcellos, na versão adulta, visita os pais e esse tio, preso no passado, que se encontra em liberdade na capital do Rio Grande do Sul.

Entre uma apuração e outra, a série também apresenta a amizade de Barcellos com os colegas da redação. Em especial, com o repórter policial Penna Branca, que o ajudou em sua carreira investigativa. No episódio sete, *Fantasma*, Caco comparece ao velório do seu mestre, onde pronuncia algumas palavras em agradecimento. Abaixo, uma sequência desses momentos pode ser observada com as capturas das cenas que materializam a vida do repórter presente pontualmente nas páginas sendo ampliada na tradução intersemiótica.

Figura 18 - Caco desempenhando os papéis de pai, namorado, filho e amigo, respectivamente



Fonte: Colagem de elaboração própria (2025).

As cenas autobiográficas apresentadas confirmam haver uma ampliação da figura do jornalista, que entrelaça as narrativas das vítimas desde as páginas, mas não ao ponto de ele ser o protagonista da trama do livro-reportagem. Conforme discorrido, suas aparições nas páginas são pontuais para relatar os bastidores da apuração, com exceção do capítulo *Doutor Barriga*. No roteiro, além da investigação jornalística, Barcellos aparece desempenhando outros papéis. Essa ampliação autobiográfica no processo de roteirização veio acompanhada de algumas armadilhas, porque:

[...] evidentemente, o Caco, enquanto personagem, é praticamente um “white

savior”²¹ e é óbvio que na história tudo faz sentido, pois de fato ele foi o primeiro repórter a desvendar essa mecânica e a maioria das vítimas são negras. A gente não podia fingir que o Caco não era o Caco. Não era possível mudar esse personagem. Se a gente estivesse fazendo uma história original levemente inspirada, a gente poderia fazer outra configuração, mas, por ter uma relação mais direta, tinha limites no que podia alterar. Eu acho que ele é protagonista, sim, porque, embora essa investigação seja a história dessas vítimas, é antes de tudo a história da investigação do Caco, que continua para além do livro. E, para fazer isso, a gente precisava expandir o Caco para além do lado profissional e, nesse processo, problematizar em alguma medida ele ser branco e até o papel que ele assume como herói (Camargo, 2025).

Ainda no primeiro episódio, quando Barcellos vai apurar um caso no bairro Capão Redondo, é possível observar limitações emergindo no exercício profissional, que podem ser relacionadas ao desejo de problematização descrito pela roteirista. O repórter, ao tentar conversar com a mãe e o irmão dos garotos assassinados, Moisés e Josué, recebe como resposta: “Ismael: Veio atrás de uma história para contar, não é isso? Caco: Eu sei que é um momento difícil, Eu... Eu... Ismael: Se sabe por que você não respeitou a dor dessa família? Vai julgar a gente na sua revista também?” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 1, 20min 3s). Após continuar questionando o repórter, Ismael dá um soco no nariz de Caco. Apesar de a discussão não ter perpassado a questão racial, é possível que o telespectador perceba esse marcador social emergindo, pois o repórter é branco e os familiares das vítimas são negros, o que pode levá-los a pensar que um homem branco não contaria com a devida responsabilidade essa história. Uma vez que, geralmente, a narrativa desenvolvida pela mídia, aparelho privado de hegemonia, é favorável aos militares, conforme mostrado quando Barcellos vai à banca e se depara com a manchete que parabeniza o ato da Rota.

Diante do interesse da produção em problematizar o repórter ser branco, a discussão descrita poderia ter abarcado o racismo evidentemente no decorrer das falas dos personagens, como ocorreu em um diálogo entre Barcellos e o seu ajudante de apuração Sidney. No quinto episódio *Cumulus Nimbus*, o jovem aprendiz estava voltando do trabalho quando foi abordado por um policial militar do seguinte modo: “Sargento Pimenta: Fazendo o que na rua agora, Neguinho?” (Rota 66: A Polícia que Mata, ep. 5, 20min 52s). A cena é cortada justamente no momento em que o policial questiona o que significa a quantidade de jornais que ele está carregando na mochila. Em seguida, após o término da visita de Barcellos aos pais no RS, a série apresenta uma conversa do repórter com Sidney, que conta com detalhes o ocorrido:

²¹ *White savior* é uma expressão de língua inglesa que pode ser traduzida como “salvador branco”, responsável por tratar personagens brancos enquadrados como heróis que supostamente libertam pessoas negras de regimes de opressão.

Sidney: Eu te falei que a estatística sou eu, cê lembra? Pois é, eu quase virei estatística.

Caco: Como assim?

Sidney: A Rota me parou, Caco. Eu achei que eu ia rodar. Sabe como eu me livre de virar mais um no seu banco de dados? Eles encontraram as porras dos jornais na minha mochila e acharam que eu era leitor da NP, que eu era fã da polícia, eu tive que fingir que eu era louco pelos filhos da puta. Tá aí, parabéns, teu trabalho salvou uma vida.

Caco: Eu sinto muito, Sidney.

Sidney: Ah, cê diz que sente, sente pra caralho, mas cê nunca vai saber o que é ser alvo da polícia desses caras. Cê tem sua vida, toda bonitinha, comercial de margarina. Mas a minha não é assim, não. A minha é isso aqui, ó, bem-vindo. (Rota 66: A Polícia que Mata, ep. 5, 23min 55s).

Embora Caco Barcellos demonstre no decorrer de suas apurações viver como um ser humano empático e sensível, essa discussão revela que ele nunca vai compreender o que é estar na pele de um homem negro como Sidney. Enquanto o desafio da cor da pele para Barcellos está em conseguir acessar certas vítimas negras, que desconfiam dele só pela aparência, para o aspirante a jornalista Sidney, o desafio de ser negro determina a sua existência. A partir da cena anterior, é possível observar o necropoder (Mbembe, 2016) sendo operacionalizado pelos militares simplesmente por Sidney ser um corpo negro suspeito na lógica racista. Sendo que, na verdade, ele estava retornando de mais um dia de labuta.

Além de problematizar a questão racial em relação ao repórter, a série também buscou colocar à prova o lado genuíno do repórter Caco Barcellos de querer resolver esse grande problema social do *modus operandi* criminoso da Polícia Militar, como se ele fosse um herói. Isso porque, conforme a roteirista observou, essa não problematização poderia culminar em um salvador branco. Entre as iniciativas de relativização, encontra-se a tentativa de mostrar o repórter sofrendo represálias em suas matérias para a TV Globo, como se observa no episódio oito. Essas cenas dialogam com as violências que os jornalistas vivenciavam no Brasil no governo Bolsonaro. Neste ponto, novamente, a série performa como uma adaptação intercultural preocupada com as mediações do presente que vão recepcionar o produto inspirado no livro-reportagem.

No último episódio, *O Massacre*, o repórter Caco Barcellos conseguiu atingir o seu objetivo de denunciar os militares com o lançamento do livro-reportagem, mas ainda assim não vivenciou em plenitude essa conquista. Na cena reconstituída, como aconteceu na realidade, os militares aparecem para amedrontar o repórter, que sai rapidamente com Luli e Sidney da livraria onde está ocorrendo a sessão de autógrafos. A última cena desse episódio retoma o *flashforward* do início da temporada e apresenta o julgamento de Caco Barcellos,

que finaliza com o advogado de defesa apresentando argumentos para absolver o repórter acusado de criar uma narrativa fantasiosa.

A série não reconstitui o Caco sendo inocentado, somente apresenta essa informação com recurso gráfico. O objetivo de evitar colocar uma cena na qual Caco comemorasse o resultado positivo do julgamento se dá, possivelmente, para mostrar que não há vencedores nessa história. Pois, embora tenha denunciado a ação criminosa praticada pela Polícia Militar, esse *modus operandi* ainda continua sendo aplicado, conforme ele segue denunciando em seu programa jornalístico *Profissão Repórter*.

O processo de ampliação do aspecto autobiográfico, que qualifica o jornalista como o protagonista da série audiovisual, foi desenvolvido a partir de um contato direto com o repórter Caco Barcellos.

Não estava previsto no contrato que eu fosse virar um consultor do roteiro, mas eles me mostraram o tempo inteiro e foram transformando a partir dos comentários que fiz na época. Achei muito legal isso pelo respeito que eles tiveram para não me ofender e criar um personagem muito diferente do que eu sou. Ao mesmo tempo, eu achava interessante que eles fizessem como bem entendessem, porque muitas vezes a gente não tem uma autocrítica muito interessante: acha que é uma coisa, mas todo mundo está te vendo de outra forma. No fim, depois assistindo à série, eu achei até que ele foi mais generoso comigo. Gostei mais de mim na série do que sou geralmente (risos) (Barcellos, 2025).

Em suma, a partir da análise realizada nesta questão refletida, foi possível compreender que a classificação do repórter Caco Barcellos como protagonista é reconhecida pela própria roteirista Maria Camargo, que se preocupou em apresentar controvérsias desse personagem para que ele não se transformasse em um “*white savior*”. Os cuidados éticos nesse processo também perpassaram uma leitura crítica do repórter. Embora não constasse no contrato, ele informou à pesquisa ter realizado um papel de consultor, não de modo a limitar a criatividade da equipe, mas a fim de que houvesse na tradução respeito à sua trajetória pessoal. Ainda que essa ampliação autobiográfica tenha sido desenvolvida com as estratégias de cuidados analisadas, é preciso investigar como esse deslocamento do protagonismo impactou as vítimas, as quais são as protagonistas do livro-reportagem. Para isso, a próxima questão busca investigar o aspecto biográfico desenvolvido por Barcellos nas páginas, a partir de técnicas de jornalismo literário, sendo praticado na série audiovisual em paralelo à figura de Barcellos. A fim de analisar se o compromisso ético com as vítimas foi mantido.

6.2.3 Eixo 2 - Terceira pergunta

As vítimas presentes no livro-reportagem são apresentadas para além do assassinato cometido pela Polícia Militar. Em que medida o aspecto biográfico desenvolvido por Barcellos nas páginas foi ampliado no roteiro? O deslocamento do protagonismo conseguiu reconfigurar a exotopia e preservar a ética existente nas páginas em relação às vítimas?

No livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, Caco Barcellos, além de apresentar 4179 vítimas identificadas em seu banco de dados, buscou contar algumas histórias por trás desse número. Em razão da quantidade identificada, não foi possível biografar todos os casos nas páginas, mas, ainda assim, muitos foram narrados com a devida profundidade. Desse modo, é possível observar marcas de biografia como parte do jornalismo literário, “que trata da narrativa sobre um determinado personagem. Ele é o fio condutor de todo o enredo. Os acontecimentos, por mais importantes que sejam, são apenas satélites. Tudo gira em torno da história de uma vida” (Pena, 2006, p. 70). Em outras palavras, mais do que acontecimentos, como os assassinatos, a grande preocupação do jornalismo literário é a vida por trás desse crime. Portanto, é possível encontrar nos livros-reportagem marcas de biografia.

A adaptação audiovisual, em diálogo com as técnicas de jornalismo literário, também trabalhou com o aspecto biográfico na construção do roteiro, que esteve envolvido com três grandes desafios. Dois deles já foram apresentados: o que fazer com os militares e o autor do livro. O terceiro é justamente acerca das “vítimas e seus familiares. O caso do fusca é a história disparadora por motivar a investigação do repórter Caco Barcellos, mas, em seguida, o jornalista apresenta várias outras histórias e era impossível colocar todas no roteiro” (Camargo, 2025). Para solucionar esse impasse, a equipe de roteiristas organizou as vítimas a partir dos seguintes grupos temáticos:

a) pessoas que morreram por acaso na rua, simplesmente porque os militares não foram com a cara delas e b) assaltantes assassinados ao invés de serem presos em flagrante. Essas são algumas variáveis de outras criadas para realizar agrupamentos/*mash-ups* de histórias com elementos em comum para estruturar tramas ficcionais, exceto em casos como o do fusca e o de Teodoro-Dirley, que ficaram mais próximos dos relatos presentes nas páginas (Camargo, 2024).

Apesar do caso de o fusca realmente ter se aproximado das páginas, também houve mudança em relação a alguns detalhes. Nas páginas, Barcellos buscou narrar cenas da vida

dos três rapazes da elite paulistana — reduzidos a dois na série audiovisual — antes do crime sofrido. O primeiro capítulo, *A perseguição*, apresenta *flashbacks* que mostram a relação de Noronha com Iarinha, a sua namorada. A adaptação audiovisual, por outro lado, não buscou biografar a vida desses garotos. O caso do fusca foi retratado na série somente para servir de motor para que Caco Barcellos começasse a sua apuração de fôlego das histórias não contadas pela mídia hegemônica. A decisão de não aprofundar a vida particular desses garotos pode estar relacionada com a conclusão que o repórter teve na obra. “Do total de 4179 vítimas identificadas, obtivemos informações da pele de 3944: 1932 eram brancas e 2012 negras e pardas” (Barcellos, 2022, p. 330).

Isto é, se a maioria das vítimas identificadas no banco de dados era negra e o caso do fusca se mostrava como uma exceção no *modus operandi* da Polícia Militar, a série optou por não aprofundar nessa história em contraste às vítimas negras e periféricas, biografadas com mais detalhes. A fim de confirmar essa afirmação, todas as vítimas assassinadas na adaptação audiovisual foram classificadas segundo a faixa etária, raça, classe econômica e localização onde vivem, conforme pode ser lido abaixo.

Tabela 5 - Vítimas assassinadas pela Polícia Militar na série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*

Nome	Faixa etária	Raça	Classe econômica	Localização
Pedro	Jovem	Branco	Classe média alta/rico	Jardim
Fred	Jovem	Branco	Classe média alta/rico	Jardim
Moisés	Jovem	Negro	Classe baixa/pobre	Capão Redondo
Josué	Jovem	Negro	Classe baixa/pobre	Capão Redondo
Divino	Adulto	Negro	Classe baixa/pobre	Vila Operária
Lucas	Jovem	Branco	Classe baixa/pobre	Capão Redondo
Bruno	Jovem	Negro	Classe média baixa	Não informado

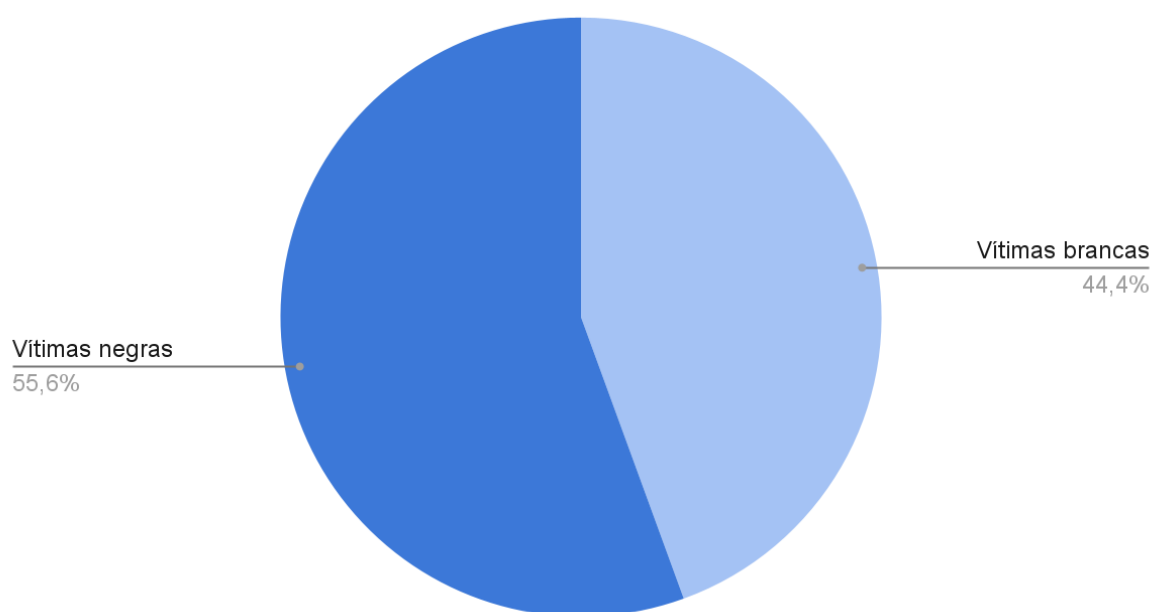
Cosme	Jovem	Negro	Classe baixa/pobre	Heliópolis
Alex	Jovem	Branco	Classe baixa/pobre	Heliópolis

Elaborado pelo autor (2025).

Os primeiros nomes da tabela, Pedro e Fred, são as vítimas reconstituídas na série que fazem referência aos três amigos da elite paulistana assassinados pela Rota 66. Todos os outros casos são sobre pessoas de classe média baixa ou classe baixa inspiradas nas páginas. Uma vez que a maioria das vítimas assassinadas pela Polícia Militar são negras, conforme o livro-reportagem concluiu no final, a série buscou ser condizente com esse dado ao representar 55,6% com atores negros.

Gráfico 1 - Vítimas assassinadas na série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*

Vítimas assassinadas



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Uma preocupação relatada pela roteirista Maria Camargo, ao representar a maioria das vítimas como negras, era não colocar os assaltantes com alguma ficha criminal como negros e os assassinados, por acaso, como brancos.

Afinal, no audiovisual, isso tem um alcance muito grande e, portanto, pensar em como isso vai impactar a recepção é fundamental. Por isso, colocar uma família sem envolvimento algum com crimes como preta e uma pessoa com passagem criminal como branca era uma forma de não cair em uma armadilha de colocar o inocente assassinado como branco e o culpado assassinado como negro (Camargo, 2025).

O único adulto entre as vítimas mapeadas é Divino, um homem negro e trabalhador de uma fábrica em São Paulo. O personagem foi criado como uma estratégia para não cair nessa armadilha de representar um negro como assaltante, pois ele não tinha envolvimento algum com ilegalidades, quando foi assassinado brutalmente enquanto voltava do trabalho. Antes de apresentar o crime, o roteiro, assim como acontece nas páginas, biografava a vida desse pai de família. No primeiro episódio, *Do Bem e Do Mal*, o telespectador acompanha Divino escutando com o filho, Tic-tac, o programa policial *Hora do Lobo*. Em seguida, também nesse episódio, uma cena de romance entre ele e a esposa Anabela é adicionada à montagem. Conforme já abordado no capítulo três desta dissertação ao tratar a questão da fidelidade, esse caso é uma junção da história de Daniel Bispo e Óseas presente nas páginas. Esse processo de *mashup* e fabulação dos testemunhos será retomado na primeira questão do próximo eixo.

Além de introduzir a vida de Divino antes de ele ser assassinado, a série buscou apresentar as vítimas secundárias, Anabela e Tic-tac, após a morte do chefe de família. Diante da quantidade de casos apurados no livro-reportagem, o repórter não apresentou com grandes detalhes o que aconteceu com os familiares após o crime policial.

[...] mas na série a gente ampliou e virou um núcleo familiar com jornadas próprias, como a Anabela, mãe de Tic-tac, que aparece no início da série e vai até o final. Além disso, em muitos episódios, o espaço foi dado mais para outros núcleos familiares do que para o Caco, embora esse seja o protagonista e as vítimas coprotagonistas. O grande desafio era não ficar sambando de uma história para outra com esses “multi-plots”, para isso o Caco foi uma forma de costurar essas narrativas, tendo o protagonismo que ele merece, mas cedendo o espaço que as vítimas também precisam. Então, nesse sentido, a gente tem outros protagonistas, porque cada núcleo tem o seu protagonista específico (Camargo, 2025).

Esse movimento descrito de “ceder espaço para vítimas” pode ser interpretado como uma estratégia de reconfigurar a exotopia presente nas páginas, que permite o ético e o estético serem arquitetados a partir de três dimensões: “eu, o outro, e eu-para-o-outro” (Bakhtin, 2010, p. 115). “Essa alternância é possível quando me coloco numa posição exterior

a mim mesmo (exotopia), porém não alheia à ‘realidade’” (Mungiolli, 2013, p. 109). Esse processo de alteridade descrito é necessário para a efetivação da exotopia desenvolvida pelo repórter na série audiovisual, que se desloca de si para escutar as histórias das vítimas.

Ao passo que, nas páginas, as narrativas biográficas das vítimas precisam se ancorar na apuração, na série, a reconstituição dessas histórias, embora se inspire na investigação, é confeccionada a partir de uma liberdade criativa. Afinal, “uma história não é a acumulação de informações presa à narrativa, mas um design de eventos que nos leva a um clímax significativo” (McKee, 2006, p. 82). Ainda que o roteiro de uma série inspirada em uma reportagem não precise acumular informações como ocorre em livros-reportagem, o compromisso ético precisa estar envolto nesse processo de criação. Em suma, “pesquisas biográficas, psicológicas, físicas, políticas e histórias sobre o ambiente e o elenco são essenciais, mas inúteis se não levarem à criação de eventos” (McKee, 2006, 82).

A história do núcleo familiar de Divino, por exemplo, foi estruturada a partir dos seguintes cronotopos biográficos: a) introdução da sua vida antes do assassinato com cenas dele voltando do trabalho e no quarto do filho, b) ampliação posterior a partir da personagem Anabela que, movida pela necessidade de justiça pelo seu marido, se torna uma ativista dos direitos humanos e passa a ocupar diferentes espaços, como encontros com mães de vítimas, CBPJ e outros. O telespectador, além de acompanhar cenas do repórter Caco Barcellos a entrevistando, pode adentrar em momentos íntimos dela com o filho, que permanece, mesmo tendo se passado anos, não aceitando a morte do pai.

A apresentação de cenas posteriores ao assassinato, como os momentos íntimos de luto, ultrapassa a apuração de Barcellos. Isto só se mostra possível porque a relação exotópica na adaptação se reconfigura, pois, embora o repórter seja o protagonista que entrecruza as histórias, ele não é o criador da série. Ou seja, ainda que no universo intradiegético a exotopia permaneça entre o jornalista e as vítimas, se inaugura uma exotopia extradiegética entre os criadores e os personagens reconstituídos. Essa exotopia segue um contrato distinto daquele existente em uma reportagem com marcas de jornalismo literário, que recorre às técnicas da ficção para criação de diálogos, que precisam se ancorar na apuração. Na adaptação, o excedente de visão dos roteiristas não precisa ser preenchido por um fato obtido via apuração, mas por meio de uma fabulação criativa.

À vista dessa estratégia advinda da exotopia que se estabelece na tradução intersemiótica, é possível observar as vítimas sendo protagonistas em seus núcleos. Conforme acontece com Anabela, viúva de Divino, que tem a sua história apresentada para além da apuração do repórter e da morte do marido. Ao ponto de o telespectador acompanhar o seu

crescimento no decorrer da narrativa.

Espero sempre que a gente possa produzir outros temas para inserir as pessoas negras, mas acho que, sim, colocar atores e atrizes fazendo personagens que vão além de uma ação ou momento, estar a serviço de alguém ou de algo. São personagens com trajetória, complexidade e profundidade. A própria Anabela contribui efetivamente para a trama e não prestando um serviço para aquela personagem. Isso parece que é um caminho resolvido no audiovisual brasileiro, mas não é verdade, pois a gente está longe de ter uma equivalência de presenças tanto de gênero quanto racialmente, que representem o que é o Brasil — um país majoritariamente negro. A gente não está representado na teledramaturgia, no audiovisual, nas cenas das mídias. Então, quanto mais representatividade, melhor. Isso é super urgente e necessário (Costa, 2025).

A personagem Anabela, interpretada pela atriz negra Naruna Costa, ilustra uma vítima que não está somente a serviço da morte do seu esposo na adaptação audiovisual, por ser representada prévia e posteriormente ao fato traumático. No sétimo episódio, *Fantasma*, por exemplo, Anabela está com outras mulheres em uma reunião, quando Beatriz, a mãe de Pedro Paulo, relata que às vezes fica imaginando o que o filho sentiu no momento do assassinato. “Beatriz: Meu filho foi tratado como bandido... Meu filho não é bandido. Dolores: Desculpa, Beatriz, seu filho tava roubando. Beatriz: Ah, que... Era uma brincadeira de garoto. Dolores: Brincadeira de garoto onde você vive” (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, ep. 7, 27min 18s). Com a iminência da discussão, Beatriz levanta e resolve ir embora. Anabela, percebendo o que está acontecendo, assume o controle do debate:

Anabela: O que passou na cabeça do Pedro Paulo antes de morrer? A Beatriz fica tentando imaginar qual foi o último pensamento, o último sentimento do filho dela... Mais alguém aqui já pensou sobre isso?

Rute: Eu penso todo dia. O Bruno estava feliz, indo comemorar. Tinha se formado naquele dia. Meu filho estudou, se formou, fez tudo certo. Pagou por ser preto. Mesmo sendo filho de policial (Rota 66: A Polícia que Mata, 2022, 28min 31s).

A partir da fala de Anabela, é possível concluir que ela não está naquele espaço somente para compartilhar a sua experiência de luto, mas para liderar e mediar os diferentes enunciados produzidos. A fim de que o dialogismo entre Beatriz, mulher da classe média alta, possa se efetivar com as outras mães, que se localizam em classes socioeconômicas inferiores. Em suma, é possível observar a série desenvolvendo uma jornada do herói particular para a viúva de Divino, que se torna mãe solteira de Tic-tac e da garota que está esperando. Além de enfrentar o assassinato do esposo, lutar por justiça e criar os filhos sozinha, Anabela se torna

uma ativista dos direitos humanos e coordenadora de encontros com mães que tiveram seus filhos ou entes queridos assassinados pela Polícia Militar.

Figura 19 - Anabela mediando o diálogo entre as mães que perderam seus filhos vítimas da Polícia Militar



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

“A personagem Anabela tem uma trajetória de muitas curvas, o que levou o meu momento de preparação a ser coletivo, mas também individual” (Costa, 2025), contou a atriz em entrevista concedida à pesquisa. O processo de construção coletiva da vítima Anabela envolveu encontros de preparação com o Teo, um homem trans, e o Clayton Nascimento, um homem negro. Além disso, houve algumas reuniões com as *Mães de Maio*, que viveram situações semelhantes às personagens narradas na série. Em relação à preparação individual, Naruna conta que nasceu e cresceu em Taboão da Serra (SP), próximo ao bairro Capão Redondo, narrado no livro e na série como um espaço atravessado por crimes policiais; apesar de nunca ter sofrido violência em seu território, esse fenômeno sempre impactou a sua vida indiretamente por meio de conhecidos da região. As semelhanças com a personagem não finalizam por aí, já que Naruna também é uma mulher negra e viúva.

Na perspectiva da atriz, essas experiências precisam ser compreendidas, mas não podem se encerrar no ser humano. Justamente por isso existe a formação teatral, para ser possível assimilar “quais são os repertórios e ferramentas que vamos usar para essas delicadezas aparecerem a serviço da cena. Mas que elas não fiquem em um lugar onde quem está assistindo não consiga acessar, ou fique só com a personagem em um lugar exclusivo de dor e não de vida” (Costa, 2025).

Novamente, é possível observar uma exotopia extradiegética. Tal como os roteiristas se deslocam de si para reconstituir o outro, é exequível afirmar a incidência desse conceito nos bastidores do elenco, como a experiência da atriz Naruna Costa revela. Não por acaso, a sua atuação depende do “eu”, que a constitui como uma mulher negra periférica, mas essas vivências de dores que a atravessam não podem finalizar nela pela necessidade de transmitir ao “outro”, o público, a fim de gerar afetação. Essa relação “eu-para-o-outro” é fundamental para a exotopia efetivar o dialogismo na cena audiovisual. Outra camada que a reflexão de Costa atinge é a importância dessa narrativa das vítimas não se restringir à dor, mas ser também sobre a vida, como eles buscaram compor na construção da personagem Anabela.

A ética na adaptação audiovisual do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* não se consolida somente pelo espaço que o repórter cede às vítimas no decorrer da narrativa. A questão ultrapassa o espaço cedido e incide em como é cedido. Para tanto, a relação dialógica entre repórter e vítimas não é suficiente na investigação da questão, sendo necessário se voltar para a exotopia que vai além da intradieética. No caso, aquela que se inaugura na tradução intersemiótica de modo extradiegético: entre roteiristas que se deslocam de si para pensar as vítimas inscritas na diegese reconstituída. A fim de que esses personagens não sejam criados somente a serviço da morte, mas também da vida. Esse processo de fabulação, responsável por garantir que as representações dessas vítimas estejam apresentadas para além da dor, será investigado no próximo eixo a fim de analisar se essa ampliação compromete o aspecto documental presente nas páginas do livro-reportagem.

6. 3 EIXO 3 - TESTEMUNHO EM TRÂNSITO: DO DOCUMENTAL À FICÇÃO PELA VIA DA FABULAÇÃO

6.3.1 Eixo 3 - Primeira pergunta

Como a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* trabalhou com a memória pura apresentada pelas vítimas no livro-reportagem por meio de testemunhos envolvidos por uma literalidade traumática e uma literatura imaginativa? O aspecto fabulativo presente nos testemunhos é ampliado nesse processo reconstitutivo das memórias?

A obra *Rota 66: A História da Polícia que Mata* é repleta de testemunhos obtidos pelo repórter Caco Barcellos em entrevistas em profundidade com as vítimas e as famílias sobreviventes. No processo de contar as suas histórias ao repórter, os lesados pela violência

policial precisam resgatar memórias sobre o ocorrido. Segundo Bergson (1999), existem dois tipos de memórias: a habitual, que contempla ações praticadas com frequência no cotidiano, e a memória pura, que abarca lembranças do passado. No caso de um fato traumático, como as práticas criminosas operadas pelos militares inseridos na necropolítica, é justamente essa memória pura que emerge nos testemunhos das vítimas. Esse processo de resgate da memória pura, genitora do testemunho, faz com que esse material usado com frequência por jornalistas oscile “entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa” (Seligmann, 2008, p. 72).

O discurso jurídico busca neutralizar o aspecto imaginativo a partir da literalidade dos fatos, pois, embora o lado imaginativo tenha um potencial terapêutico, esse pode contaminar a investigação de um acontecimento. No jornalismo, o máximo de precisão também é objetivado nas apurações a fim de não dar vazão ao imaginativo, que, ainda assim, em alguma medida, invade o discurso. É possível aproximar o conceito de literalidade com o aspecto documental e o imaginativo à fabulação. No entanto, não se trata de uma fabulação crítica realizada por terceiros, mas de uma fabulação autônoma e inerente ao processo de reconstituição da memória.

Diferente do processo fabulativo autônomo das vítimas, a série trabalha a fabulação a partir de mediações externas, como se observa quando a roteirista diz: “Anabela, que tem o esposo morto, é inspirada em mais de uma história, além de ter um bocado de fabulação” (Camargo, 2025). No entanto, conforme visto, nas próprias páginas é possível identificar esse aspecto emergindo nos testemunhos concedidos pelas vítimas ao repórter. Como se observa com a história do policial militar Antônio Bueno, que teve o filho Paulo Bueno assassinado por colegas da Rota. Barcellos, nas páginas, reconstitui o que a família estava fazendo no momento em que o crime aconteceu:

Passa da meia-noite de sábado, 22 de abril de 78. O ruído da violência que vem da rua desperta o sargento Antônio Bueno, que acabara de ir para a cama. Ele estava quase dormindo e comenta meio sonolento para si mesmo:

— Esses colegas da Rota dão duro mesmo!

A mulher Gabriela, que assiste a um filme na televisão da sala, também ouve o barulho, que parece cada vez mais próximo de casa. A sirene, o cantar dos pneus, a sequência de tiros desviam a atenção do vídeo. Do quarto, o marido explica:

— Isso é rajada de metralhadora, mulher!

— Você também ouviu, Antônio? Quem será que eles estão matando hoje? — grita da sala Gabriela.

— Bandido, bandido — responde o sargento, sem dar importância ao incidente que está acontecendo a poucos quarteirões de casa (Barcellos,

2022, p. 225).

Por Barcellos não ter presenciado esse diálogo entre os pais de Paulo Bueno, ele precisou desempenhar esforços em uma apuração que vasculhasse com detalhes tudo o que aconteceu antes e durante o momento do crime. Inclusive, o que os pais estavam fazendo no horário exato da execução dos garotos. É interessante observar que Gabriela, ao questionar o esposo acerca das pessoas que os militares estavam matando, recebe como resposta que são bandidos, quando, na verdade, nesse caso, o seu próprio filho é uma das vítimas. Embora Caco tenha coletado com precisão o testemunho, as falas podem não ter sido exatamente assim. Afinal, ele não presenciou, somente apurou as memórias do casal durante o momento, o que acaba revelando ainda mais significativamente o aspecto imaginativo podendo emergir, tendo em vista que o trauma — posteriormente descoberto e vivenciado pela família — pode provocar um apagamento dos detalhes, demandando o preenchimento dessas lacunas pela fabulação.

Na série audiovisual, esse caso foi reconstituído com transformações. Assim como ocorreu com os personagens abordados nos eixos anteriores, os nomes diferem das vítimas que os inspiram. O Sargento Antônio Bueno passou a ser Homero e o filho Paulo Bueno, Bruno. No entanto, as modificações ultrapassam a alteração do nome.

A roteirista Maria Camargo fez o que a gente chama de *mashup*, que são misturas de casos. Falar a mentira para falar a verdade. Melhor jeito para dizer a verdade naquele tempo de tela era juntar os casos representativos e pegar um pouco de cada um, fazendo um caso que desse conta do todo. Então, não tem uma correspondência direta desse personagem naquele, mas uma responsabilidade social enorme e uma multiplicidade de pontos de vista. Não só dos pequenos marginais e das vítimas 100% inocentes, mas também dos policiais que, mesmo entrando sem a façanha justiceira, são moídos pela máquina estimuladora da chacina (Barcinski, 2025).

O sargento negro Homero, inspirado em Antônio Bueno e interpretado pelo ator Aílton Graça, está inicialmente inserido no núcleo dos policiais, classificados como vilões. No entanto, com a perda do filho inocente por colegas da Rota, o telespectador acompanha esse antagonista se transformando em uma vítima coprotagonista. Em contraste com seus colegas, Homero não era um policial violento, somente um homem rígido no processo de formação militar que ele ministrava no batalhão da Rota. No entanto, após ter o filho brutalmente assassinado, enquanto os policiais assassinos continuavam à solta, ele começou a

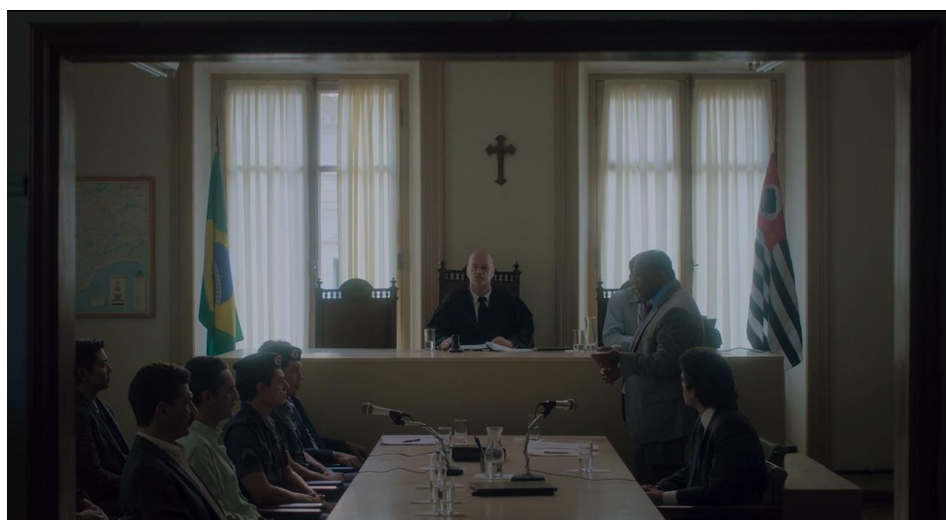
compreender, pela primeira vez, as engrenagens da necropolítica e resolveu se afastar.

No livro-reportagem, Barcellos informa que Antônio Bueno faleceu em 1985. Nas telas, por outro lado, o telespectador não acompanha a morte de Homero, mas sim uma narrativa de luto e de superação do militar que, assim como o filho, se forma em Direito. O processo de roteirização envolveu o manejo de estratégias melodramáticas, pois nas páginas Paulo Bueno não é filho único, como o personagem Bruno. A decisão de colocar o militar com somente um filho envolve, possivelmente, o desejo de intensificar o processo melodramático, que entrecruza a história do militar com o soldado em formação Tales.

A reconstituição da memória pura apresentada em forma de testemunho no livro-reportagem envolveu um processo de fabulação dessa história. Em contraste às páginas nas quais a vida do militar se encerra alguns anos depois da perda do filho, na adaptação audiovisual, o militar não é apresentado somente sofrendo as consequências do necropoder que tirou a oportunidade do seu filho de viver, mas também superando esse trauma. Além de formar em Direito e se tornar advogado, dando continuidade ao sonho do filho, Homero convida o soldado Tales, que denunciou o sargento Ramiro por assassinar Cosme e Alex, jovens periféricos da região de Heliópolis, para morar com ele, já que a casa ficou vazia. O rapaz recusa por alegar não querer incomodar, mas permanece mantendo uma amizade muito próxima com o ex-militar Homero. A relação dele com Tales não substitui a que ele tinha com o filho, mas essa estratégia melodramática busca preencher afetivamente a lacuna deixada pela violência policial na vida do ex-militar.

Além de entrecruzar a história de Homero com a do jovem Tales, a roteirização do livro-reportagem para série audiovisual também buscou relacionar esse personagem com o repórter Caco Barcellos. Homero é escolhido para ser o advogado de defesa do jornalista denunciado por escrever uma narrativa fantasiosa sobre os militares. Nesse processo, o ex-sargento e advogado Homero não é representado somente a serviço da dor na tradução, mas com uma jornada de superação que o coloca em uma posição de colaborar na denúncia do repórter a partir da arguição de defesa que ele estrutura e encerra a série audiovisual.

Figura 20 - Ex-sargento e advogado Homero argumentando a favor do repórter Caco Barcellos e das vítimas da violência policial



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Ao colocar Homero, um ex-militar negro, vítima secundária da violência policial que culminou na morte do seu filho, como advogado de defesa do repórter, a série audiovisual ultrapassa a fabulação existente nos testemunhos das vítimas no livro-reportagem e inaugura uma fabulação que se dá pela exotopia extradigética. A relação do eu (instância criativa) com os outros (as vítimas) é uma conexão que não se estabelece na diegese da série, mas fora dela, no espaço de mediação ocupado pelos roteiristas. É nesse entre-lugar, onde se dá o gesto de narrar o outro, que a fabulação, capaz de romper fronteiras da memória das vítimas, contribui para a narrativa ganhar marcas inventivas similares àquelas desenvolvidas em produções ficcionais.

Enquanto a fabulação presente nos testemunhos pode ser compreendida como um aspecto imaginativo inerente ao processo de resgate de uma memória pura, a fabulação que se efetiva por terceiros se aproxima de uma fabulação crítica. De certo modo, essa prática é uma tentativa de acolher “a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberto” (Hartman, 2020, p. 31). Ao apresentar as memórias sobre esse trauma do passado, a série audiovisual reconfigura o cronotopo existente no livro-reportagem a fim de que haja enquadramentos nos quais as vítimas não estejam inseridas em um lugar exclusivo de dor, mas também de vida e liberdade. Ainda que seja possível identificar marcas de fabulação crítica, não é viável afirmar que há uma efetivação plena desse recurso, pois, ao hierarquizar as narrativas a partir de um repórter branco, a série audiovisual diminui a possibilidade de confecção de uma polifonia plena.

A fabulação crítica concreta demandaria que essas vítimas não estivessem sendo mediadas pelo repórter, mas narrando do início ao fim uma vida liberta. No entanto, a tradução intersemiótica, caso seguisse esse caminho, se afastaria por demasiado do livro-reportagem que busca denunciar a violência policial em São Paulo, principalmente contra os mais desfavorecidos e acometidos pelo necropoder vigente. Portanto, expor a dialética entre hegemonia e contra-hegemonia era necessário, em vez de somente constituir uma abordagem contra-hegemônica. É possível afirmar que essas marcas de fabulação crítica aproximam a adaptação de uma ficção, por serem construções inventivas. No entanto, é preciso lembrar que a fabulação crítica concreta provocaria uma relação que se opõe à ficção dominante. Afinal, “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres” (Deleuze, 2005, p. 182-183). Isto é, segundo Deleuze, a verdadeira fabulação se opõe à ficção dominante.

Nas próximas questões deste eixo, será investigado se a classificação da adaptação como uma série de ficção ocorre pela ampliação da fabulação presente nos testemunhos e se o aspecto documental presente nas páginas do livro-reportagem é trabalhado na travessia dessa narrativa para a linguagem audiovisual.

6.3.2 Eixo 3 - Segunda pergunta

A série audiovisual é classificada como um produto ficcional, inclusive chegou a ser indicada ao Prêmio Grande Otelo de Melhor Série de Ficção. Isso ocorre em razão da ampliação do aspecto fabulativo presente nos testemunhos?

À primeira vista, adaptar o livro-reportagem, como *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, e produzir uma obra classificada como ficção traz alguns impasses em relação à documentalidade das páginas. Isto ocorre porque, no senso comum, o conceito de ficção é tratado de modo dicotômico com a verdade. Logo, alguns podem pensar que, se foi transformado em ficção, por consequência, passou a ser mentira. No entanto, muitas vezes a ficção está reproduzindo, a partir da verossimilhança, a realidade que é em si uma construção social (Berger; Luckmann, 2004). Ainda que a verdade apresentada na ficção não coadune com a materialidade dos fatos, ela pode existir se o público “aceitar tacitamente um acordo ficcional” (Eco, 2024, p. 84). Para ilustrar essa proposta, Umberto Eco cita a obra *Vinte Anos Depois*, de Dumas, na qual Athos apunhala Mordaunt, filho de Milady. Isso não aconteceu na realidade, sendo uma verdade ficcional que continuará existindo enquanto houver um exemplar da obra. A partir desse caso, é possível

compreender que a ficção não é sinônimo de mentira, podendo abarcar verdades factuais, assim como ficcionais, que não devem ser compreendidas via fatos históricos, mas pelo acordo tácito estabelecido entre o criador e o público.

Com base na conceituação aprofundada de Eco, Manna (2023) pensa ficção articuladamente ao conceito de diegese, que está ligado à criação de mundos, justamente o que o jornalismo faz ao contar uma história. A ponto de ser possível identificar diegeses opostas ao se comparar um mesmo assunto sendo noticiado pela grande mídia em paralelo às mídias alternativas. Ademais, as marcas de ficção podem ser observadas no jornalismo literário, quando o repórter recorre a técnicas da ficção para contar uma história em profundidade. No campo do audiovisual jornalístico, é possível observar a dramaturgia do telejornalismo (Coutinho, I., 2003) sendo empregada no processo de arquitetura dos VTs, que utilizam a lógica de personagens, mocinhos e vilões, para enquadrar suas fontes. Diante desse esclarecimento e relações estabelecidas, já é possível afirmar que uma obra jornalística ser transformada em ficção não é o mesmo que dizer que o fato passou a ser mentira, até porque há estratégias ficcionais sendo desenvolvidas em gêneros jornalísticos.

Para destrinchar a complexidade dessa conceituação, o primeiro passo é compreender a ficção emergindo na própria iminência da atuação, afinal:

[...] quando você faz uma produção com atores que encenam a história e uma produção que vai emular um realismo é ficção. Já a não-ficção ocorre quando não há atores, por exemplo, uma entrevista na qual se realiza o mínimo de interferências. No nosso caso, não tinha como falar em não-ficção, pois foi encenado. O que a gente fez foi demarcar logo de cara que aquela história foi inspirada em fatos narrados no livro-reportagem de Caco Barcellos. Para dar conta da quantidade de relatos presentes, a gente fez uma história que incluiu múltiplas histórias inspiradas em casos que de fato aconteceram. Veja bem, inspiradas, pois aqueles atores são atores. Há uma diferença entre o que é o real e o que é uma encenação do real. Isso está claro ali, não tinha como a gente dizer que é uma história de não-ficção, pois a gente estava ficcionalizando (Camargo, 2025).

O personagem Caco Barcellos, interpretado pelo ator Humberto Carrão, é um dos mais próximos da realidade. No entanto, essa proximidade não justifica enquadrar o seu enunciado acerca da realidade fundado em um eu-origem-real, pensando nas classificações de Jost (1997), pois Carrão não é o repórter fora da materialidade audiovisual, somente o representa. De acordo com Jost, mais do que direcionar para o objeto enunciado, recomenda-se observar o sujeito da enunciação. Além da possibilidade anterior, ele aponta outras duas: “o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em

primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho” (Jost, 1997). Não se pode afirmar que ele é fundado em um ser totalmente fictício e nem que está enunciando em primeira pessoa. Ao pensar em uma combinação dessas possibilidades, é possível alegar que ele produz um enunciado de ficção inspirado em enunciados da realidade fundados em um eu-origem-real, que na tela se materializa a partir de um eu-origem-fictício. O mesmo ocorre com as vítimas reconstituídas na série audiovisual.

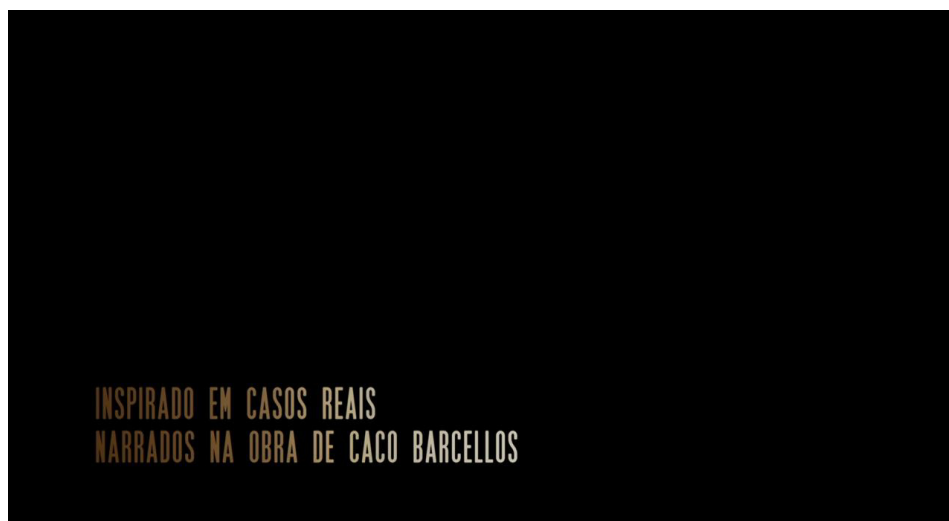
Além da encenação enunciativa que aproxima o produto de uma ficção, a fabulação desenvolvida no processo de reconstituição das histórias presentes no livro-reportagem também colabora para que a narrativa se afaste, a partir desse potencial inventivo, da concretude dos fatos. Segundo a roteirista Maria Camargo, a criação da série foi desenvolvida por meio do que ela chamou de *mashup*. Esse entrelaçamento de narrativas acompanhou uma fabulação, que ficcionalizou, em alguma medida, as histórias presentes nas páginas. Por isso, o roteirista Teodoro Poppovic defende a importância de informar ao telespectador desde o princípio que é uma ficção inspirada em fatos.

É sempre importante você fazer esses *disclaimers*²². “O que você está vendo é uma dramatização de uma obra lançada em tal e tal ano”. Toda produção audiovisual de ficção interessante é um pacto que você faz com a audiência. Nesse pacto, você está mais exagerado; em outro, você está sendo mais realista. Toda obra você tem que mostrar o pacto ficcional que você está fazendo. Em adaptações de jornalismo literário, não é muito diferente. Não só por uma questão de segurança própria, mas uma questão de você fazer o público entender o que é prioridade aqui. O que a gente quer contar mesmo é isso. Se a gente mudou o nome, a cena... Se vai ficar a primeira esposa, saiu em tal ano, a segunda entrou em outro, eram três meninos no fusca, não dois... Esse personagem nunca trabalhou como advogado para tentar colocar os policiais na cadeia. O importante é entender a visão macro e sair com uma experiência disso (Poppovic, 2025).

Em diálogo com o raciocínio de contrato tácito estabelecido entre criador e público na ficção (Eco, 2024), o roteirista argumenta a importância de informar claramente ao telespectador que, em adaptações de jornalismo literário inspiradas em fatos, ocorre uma dramatização da realidade. Conforme visto com os paratextos e as estratégias de transmidiação, apresentadas nas primeiras fases da AMA, a série foi divulgada desde o princípio como uma produção audiovisual inspirada na obra de Caco Barcellos. Essa declaração não ficou restrita aos posts das plataformas digitais e também foi exposta na vinheta dos episódios.

²² *Disclaimer* é uma palavra de língua inglesa que pode ser traduzida para o português pela expressão: “isenção de responsabilidade”.

Figura 21 - Declaração apresentada na vinheta da série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Essa decisão envolve, nas palavras do roteirista Teodoro Poppovic, o desenvolvimento de uma “segurança própria”. No entanto, não se resume ao objetivo de se ausentar de uma responsabilidade de precisão com os fatos, sendo também um modo de construir lentamente com o telespectador esse pacto. Embora essa informação seja apresentada com clareza na vinheta a partir de recursos gráficos, o pacto ficcional se concretiza de modo tácito. Em outras palavras, ele não se efetiva expressamente. Com o desenrolar da série, gradualmente, o telespectador-leitor vai identificando que, em alguns casos, há mais precisão com os fatos narrados no livro em contraste a outros modificados. Por exemplo, o público advindo das páginas consegue identificar que os garotos do caso Rota 66 deixaram de ser três e passaram a ser dois. No entanto, isso não impacta na denúncia do livro resgatada pela série.

“Às vezes, o importante é mostrar que, no mundo de impunidade, uma pessoa age assim, outra assim. No fundo, são grandes alegorias sobre o que está acontecendo. A gente vai mostrar certas liberdades” (Poppovic, 2025). Esse processo descrito de liberdade, que leva a obra a ser inspirada nos fatos, se associa ao de uma fabulação responsável por aproximar pelo aspecto inventivo a série de uma ficção. Se houvesse uma fabulação plena, na qual corpos negros vivessem situações em um passado liberto do início ao fim, a obra não se assemelharia a uma ficção dominante, pelo contrário, se oporia a isso conforme a conceituação de Deleuze (2005). Em síntese, a fabulação é um recurso utilizado para mesclar e organizar as histórias na narrativa, atingindo em alguns momentos uma fabulação crítica, como visto com as histórias

de Anabela e Homero. Todavia, o protagonismo do repórter e a hierarquização das narrativas a partir dele não permitem que a série audiovisual seja interpretada como uma fabulação plena acerca do passado, ainda que esse recurso tenha sido ampliado em relação aos testemunhos apresentados nas páginas. Ademais, a dialética entre hegemonia e contra-hegemonia era importante ser replicada na tradução para a denúncia ser exposta. Em suma, uma fabulação plena, contrastante a uma ficção dominante, possivelmente somente apresentaria o futuro liberto sem o dialogismo existente nas páginas, não conseguindo alcançar o objetivo da produção de reavivar a denúncia realizada por Barcellos em 1992 e colocá-la em diálogo com o contexto do lançamento em 2022.

Além de discorrer sobre a encenação e a fabulação como marcas que contribuem para que a tradução intersemiótica do livro-reportagem seja classificada como ficção, é necessário dedicar parte da análise para refletir como o aspecto documental foi reconstituído na série audiovisual. Portanto, a última questão deste eixo se debruça sobre marcas documentais reconstituídas via signos visuais e sonoros no decorrer da montagem a partir de efeitos de real. Em seguida, a reflexão retoma o aspecto fabulativo tratado nessas duas primeiras perguntas para produzir a síntese final do eixo em desenvolvimento.

6.3.3 Eixo 3 - Terceira pergunta

Nesse processo de tratamento do aspecto fabulativo, como o lado documental presente no livro se materializa na tradução intersemiótica? Quais estratégias são desenvolvidas para apresentação dos testemunhos, arquivos e cenários presentes no livro? É possível realizar uma leitura documentarizante a partir de efeitos de real esteticamente elaborados no audiovisual?

Embora a fabulação presente nos testemunhos tenha sido ampliada, contribuindo para a classificação da série audiovisual como ficção, é possível identificar marcas documentais no decorrer da trama. Por exemplo, no primeiro episódio, *Do bem e do mal*, o telespectador acompanha a ida do repórter Caco Barcellos ao bairro periférico Capão Redondo, localizado na zona Sul de São Paulo. Antes de apresentá-lo caminhando em direção a um bar, onde ele começa a sua investigação acerca dos jovens mortos pela Rota, a montagem traz alguns vídeos de arquivo de uma periferia da década de 80. A partir desse material, o telespectador é apresentado com mais precisão à comunidade reconstituída na série audiovisual.

Figura 22 - Imagens de arquivo adicionadas na montagem da série *Rota 66*



Fonte: Rota 66: A Polícia que Mata, Globoplay (2022).

Uma vez que o cronotopo presente nas páginas do livro-reportagem se constitui por meio de décadas e cenários do século passado, o processo de gravação nesses lugares se torna inviável, pois, com o passar dos anos, esses ambientes sofreram diferentes transformações físicas, como relatou o diretor Philippe Barcinski. Ainda que o cronotopo tenha se modificado fisicamente, do ponto de vista estrutural simbólico, essa relação espaço-temporal constitui o mesmo cronotopo de violência policial. Ademais, ao recurso dos vídeos de arquivos, uma estratégia foi gravar as cenas de Caco apurando em uma comunidade recém-ocupada da cidade de São Paulo, por esse local ainda ter poucas intervenções e se assemelhar fisicamente ao bairro Capão Redondo da época das páginas.

A utilização de vídeos de arquivos, como o apresentado anteriormente, não aparece com inscrições gráficas que esclarecem as origens das imagens, levando o telespectador a se questionar se são conteúdos documentais ou estilizados. Somente ao final do episódio que o nome dos arquivos são referenciados, mas sem fazer correspondência direta a qual imagem exatamente cada um se trata. Ao mesmo tempo em que a não identificação das imagens documentais durante o momento de sua inserção pode gerar dúvidas em um telespectador de segundo nível mais atento à sintaxe da produção, também pode funcionar como uma estratégia para não desviar a audiência da diegese. Assim, as fronteiras entre realidade e ficção se mesclam, sutilmente, ao ponto de culminar em uma indistinção desejada.

Esse recurso de recorrer a cenas documentais verdadeiras ou criadas não se limitou somente aos momentos de apresentação de um bairro como o Capão Redondo, sendo utilizado também para transicionar de um núcleo para outro. Por exemplo, o início do segundo episódio, *Inferno*, traz a personagem Anabela apurando por conta própria o desaparecimento

do esposo e, em seguida, antes de transicionar para Barcellos, algumas cenas de arquivo da cidade de São Paulo são adicionadas como um respiro entre um fio narrativo e outro. Conforme discorrido na questão sobre cronotopo do eixo dois, imagens documentais de telejornais também foram utilizadas para ilustrar a passagem dos anos na série audiovisual, como se observa no episódio quatro, *Tente Outra Vez*.

Desde o início da adaptação, o Jornalismo emerge na série por meio da investigação do protagonista Caco Barcellos, mas não se limita ao percurso de apuração. Esse campo do conhecimento se materializa nos episódios a partir de diferentes situações. No começo, o telespectador acompanha o repórter trabalhando na revista *Isto É*. Posteriormente, ele passa a atuar na Rede Globo. Para ilustrar esse período, a série reconstituiu diferentes matérias sobre violência policial apresentadas pelo repórter. Embora a grande denúncia esteja inscrita no livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, seus trabalhos na revista e na emissora também colaboraram em sua investigação. Inclusive, nas páginas, a partir de suas experiências no telejornalismo, Barcellos narra o assassinato de Fernando Ramos da Silva, que interpretou o personagem Pixote no cinema.

Na adaptação audiovisual, não é possível identificar o VT narrado no livro sobre o caso Pixote, pois não há uma história que se inspire diretamente nele. No entanto, outras matérias audiovisuais do repórter foram reconstituídas. Por exemplo, o episódio 8, *O massacre*, traz o VT do Carandiru de outubro de 1992, que é posterior à publicação do livro-reportagem. A fim de produzir o máximo de verossimilhança com um telejornal, a produção adicionou na montagem Sérgio Chapelin, âncora da época, narrando a cabeça. Em seguida, o VT começa com o repórter Caco Barcellos conduzindo a reportagem, assim como ele ainda faz no programa *Profissão Repórter*, em vez de somente aparecer na passagem. A cena é estilizada para se aproximar das gravações em VHS daquele período, provocando a sensação de imagem de arquivo no telespectador.

Enquanto o repórter narra, algumas imagens reconstituídas do momento do crime são adicionadas, cobrindo a sua fala. Posteriormente, Caco cede lugar à sonora de uma vítima recriada, que denuncia os policiais terem jogado cães para terminar o serviço de assassinar os detentos. Por fim, o VT finaliza com a cena de um corredor da prisão que está sendo lavado para limpar o sangue espalhado no local. A cena em questão pode gerar dúvidas em um telespectador de segundo nível acerca da origem dessa imagem. Se foi estilizada para se assemelhar a um arquivo ou se, realmente, é advinda de algum VT original. Os efeitos de real suscitados por reconstituições e possíveis imagens de arquivo contribuem para o telespectador assistir a uma série classificada como ficção com marcas de realidade, já que objetiva, em

certa medida, por se inspirar em uma reportagem, reproduzir de algum modo essa factuality presente nas páginas.

Figura 23 - VT do Carandiru reconstituído na adaptação *Rota 66: A Polícia que Mata* (Globoplay, 2022)



Fonte: Colagem de elaboração própria (2025).

O diretor Philippe Barcinski, em entrevista concedida à pesquisa, informou que ficou satisfeito com o resultado obtido nessas mesclagens entre realidade e ficção na cena do Carandiru, mas que o processo de realização perpassou diferentes desafios. Entre eles, a cenografia.

[....] o prédio do Carandiru não existe mais, então a gente pegou uma locação com um muro e grade que podiam ser pintados de cor semelhante. Nesse local, do outro lado da rua, tinha um muro de contenção semelhante ao que tem na Avenida Cruzeiro do Sul. A gente pegou muita imagem de arquivo do Carandiru para montar a cena e saber o que a gente ia filmar e misturar com o quê. É uma cena com minutagem grande, portanto, com um quebra-cabeça delicado de encaixe, e tivemos três planos de efeito. A gente fez o prédio em 3D e aplicou na imagem do Caco.

Além disso, os planos gravados na rua são muito difíceis de fazer hoje em dia, por ter muita intervenção. Então, a gente contou com uma pesquisadora externa à Globo só para apurar imagens de arquivo e igualar o máximo possível. Tem momentos em que a gente mistura cenas de *talking shot* que funcionaram bem. Uma tendência que vi em várias cenas americanas. Hoje em dia, é muito raro filmes que reconstituem de verdade com grandes planos abertos. A recorrência de materiais de arquivos tem sido uma linguagem bem aceita no audiovisual (Barcinski, 2025).

Os efeitos de real não são gerados somente em imagens de arquivo ou cenas estilizadas para parecerem antigas, pois, no decorrer de toda a série audiovisual, é possível identificar esse recurso que se firmou na literatura realista sendo desenvolvido na adaptação do livro-reportagem. A partir da literatura de Flaubert, Barthes (2004) observa haver descrições irrelevantes, como a de um barômetro, que nada contribui para a trama, mas colabora na produção desses efeitos. Na série, é possível observar também objetos que não contribuem diretamente para o desencadeamento da narrativa, mas auxiliam na produção de efeitos de real que a série, classificada como ficção, deseja alcançar em sua reconstituição dos fatos narrados no livro.

No segundo episódio, *Inferno*, Barcellos, juntamente com o seu colega Pena Branca, vai até a casa de Jacira apurar o que aconteceu com os filhos dela, assassinados pela Polícia Militar. A direção de arte, ao produzir essa cena, reconstituiu a partir de objetos irrelevantes para o desenrolar da história o cronotopo da época ao arquitetar a sala de uma família humilde do Capão Redondo, bairro periférico de São Paulo. Na cena, o telespectador observa a estante da época, que sustenta a televisão de tubo e alguns enfeites característicos da década de 80.

Isto é, os efeitos de real podem ser desenvolvidos somente para reconstituir o cronotopo, sem contribuir diretamente para a ação desenvolvida na cena, como o elefante de louça, enfeite repousado na estante de Jacira. Por outro lado, há casos de elementos lidos como efeitos de real, que agregam diretamente para o desenrolar da trama. Conforme se observa no VT anterior reconstituído, no qual Caco, ao apontar para as marcas de tiro na cama dos presidiários assassinados, denuncia, a partir de um signo indicial recriado cenograficamente, a brutalidade do crime praticado em um espaço que deveria estar a serviço da ressocialização, não da morte.

Com base na análise das cenas documentais de arquivos — originais e estilizados — juntamente aos efeitos de real gerados, é possível realizar uma “leitura documentarizante” (Odin, 2012) da adaptação audiovisual classificada como ficção. Segundo Odin, esse tipo de leitura se efetiva quando “o leitor constrói um eu-origem real”. Conforme refletido na questão anterior, o personagem do Caco Barcellos na série audiovisual se materializa como um eu-origem-fictício, que produz um enunciado de ficção inspirado em enunciados da realidade fundados em um eu-origem real. O telespectador realiza uma leitura documentarizante ao identificar esse eu-origem real que está por trás da materialidade audiovisual. Isto é, na cena há um eu-origem-fictício, que se projeta no telespectador como um eu-origem real.

A leitura documentarizante não se restringe ao desmembramento dessas camadas entre encenação e realidade. Sendo também efetivada no contato do telespectador com arquivos originais e estilizados, nos quais o público identifica um eu-origem real se manifestando na figura do diretor, que maneja técnicas audiovisuais para gerar efeitos de real. Na perspectiva desse teórico, é possível “tratar todo filme como documento” (Odin, 2012, p. 13). Sendo assim, embora a série seja classificada como ficção, ainda é possível identificar marcas documentais sendo desenvolvidas no decorrer da tradução do livro para a série.

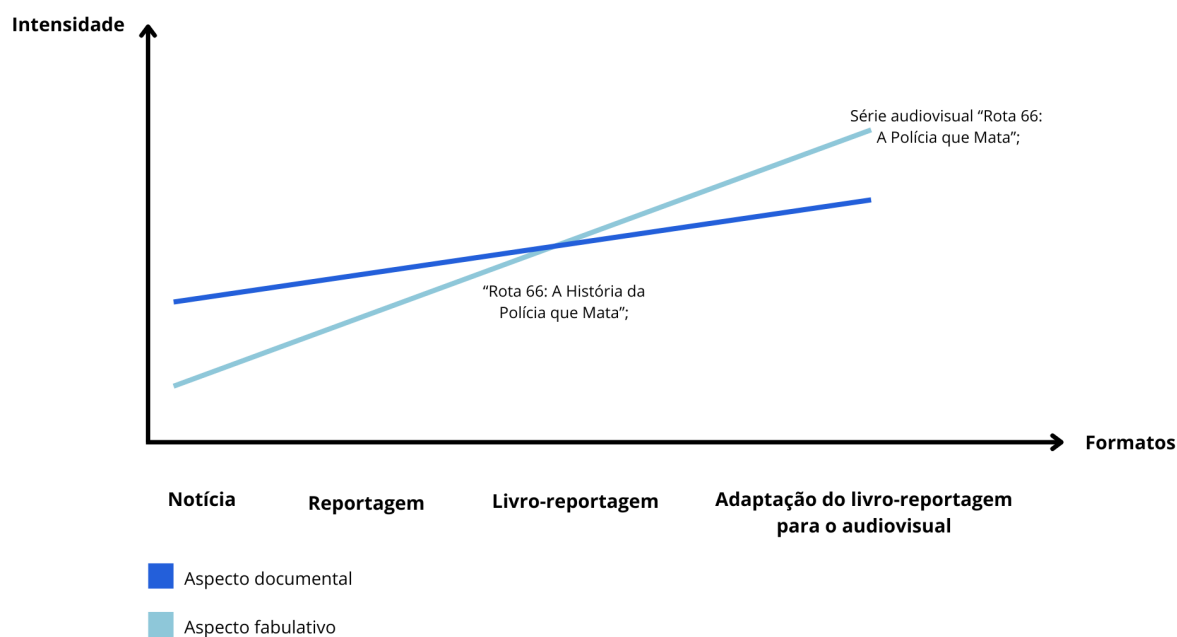
Diante dessas aproximações, o gráfico abaixo foi elaborado a fim de garantir uma possibilidade de visualização da rota que o livro-reportagem percorre ao caminhar para o audiovisual. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que os aspectos documental e fabulativo sempre vão existir, tendo em vista a própria natureza do testemunho. Embora em uma notícia ocorra maior predomínio do documental, é possível identificar também a presença de fabulação, pelos testemunhos carregados de literatura imaginativa.

Na reportagem, a documentação se expande, pois a profundidade desse gênero demanda uma maior apuração, mas é comum que a fabulação também avance, haja vista a humanização do relato, que pode estar envolto por um aspecto imaginativo. No livro-reportagem, é possível identificar um momento no qual o aspecto fabulativo encontra o documental, gerando um ponto de equilíbrio que demarca esse veículo, mesclador de jornalismo e literatura, seja na escrita, estrutura ou profundidade dos testemunhos.

Acerca da adaptação do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* para a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, foi possível observar, a partir das estratégias de *mashup* e fabulação, que a narrativa teve o seu aspecto fabulativo ampliado, aproximando o gênero de uma ficção, conforme foi classificado. Contudo, o aspecto documental também foi trabalhado na tradução intersemiótica por meio de vídeos de arquivos e seus efeitos de real desenvolvidos. Portanto, esse também continuou avançando. No entanto,

não ao ponto de ultrapassar o fabulativo e permitir que a obra fosse classificada como um documentário.

Gráfico 2 - O aspecto documental e o fabulativo: da notícia à adaptação do livro-reportagem



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Em razão da dicotomia existente no senso comum entre verdade e ficção, muitos podem pensar que o gênero documental seria o único formato para adaptação de um livro-reportagem. No entanto, a classificação de uma produção como documentário não impede que esse também tenha marcas fabulativas, como se observa, por exemplo, na filmografia do documentarista Eduardo Coutinho.

Tem uma frase que adoro: "(...) o todo é sempre uma grande mentira que contamos", de Abbas Kiarostami. Isso, mesmo em um documentário, pois, se coloco no processo de filmagem uma câmera aqui e não ali, escolho mostrar isso e não aquilo. É sempre uma escolha que implica uma seleção do olhar que alguém está fazendo. Então, dizer que, por ser um documentário ou não-ficção, é a "verdade", a gente pode se arrebentar nessa daí, né? (risos). E cada vez mais vai ser pior, porque agora, com as *fake news*, você não pode acreditar se as imagens são a verdade. Bom, acho que vai piorar bastante essa discussão (risos) (Camargo, 2025).

A partir dessa reflexão da roteirista Maria Camargo, é possível esboçar uma situação hipotética. Caso a produção tivesse optado pelo gênero documentário e, durante o processo de

filmagem, escolhido mostrar só os militares, o resultado não seria positivo. Isto é, a complexidade de adaptar fatos como os presentes em um livro-reportagem não se resolve escolhendo o gênero documentário. Embora esse também seja um caminho possível a ser percorrido. No caso da adaptação seriada *Rota 66: A Polícia que Mata*, a encenação e fabulação contribuíram para a série ser classificada como ficção, mesmo essa ainda mantendo um compromisso com as histórias narradas documentalmente na reportagem em profundidade.

Nenhuma história pode perder esse compromisso, principalmente se essa história de fato aconteceu. Muito se fala: “É fiel, não é fiel”. Se você é fiel demais, você pode fazer algo que fica muito confuso. Às vezes você fala mais a verdade se você muda do que se você tenta reproduzir como aconteceu, pois o audiovisual gera outro efeito da cena. Então, se você reproduzir igualzinho, ela pode bater no público de outro jeito; por isso, muitas vezes, para atingir o objetivo do livro, você precisa “mentir” para obter aquilo que o livro está tratando. Existe uma negociação da série nesse processo. A cada frase que você vai escrever, tem a pergunta: “O que eu estou querendo dizer com isso? Estou mentindo no sentido que compromete a história?” Se sim, é melhor reescrever essa parte. Isso vale para tudo que você escreve, para além da adaptação de um livro-reportagem, embora nesse caso o cuidado seja ainda maior (Camargo, 2025).

O ponto de equilíbrio entre documental e fabulação existente no livro-reportagem se desfaz na travessia das páginas para o audiovisual, ao ponto de a fabulação, representada pela linha azul-claro, ultrapassar o documental. Contudo, é possível identificar que a linha azul-escuro continua em ascensão. Isto ocorre porque a produção buscou, nesses processos de transformações das histórias das vítimas, reconstituir a reportagem sem gerar uma mentira que compromettesse o livro, conforme relatado pela roteirista Maria Camargo. Há informações na série que são mentiras perante as páginas, mas verdades ficcionais estabelecidas no contrato entre criador e público, que não comprometem a denúncia do livro-reportagem materializada na série audiovisual.

Em outras palavras, o aspecto documental não se efetiva somente pelas cenas documentais de arquivos originais e estilizados responsáveis por gerar efeitos de real, mas em toda a roteirização que buscou recriar as histórias com um compromisso que perpasse a manutenção do aspecto documental. Embora um livro-reportagem seja repleto de documentação, a adaptação não pode se limitar somente às informações presentes nas páginas, mas necessita prosseguir a apuração começada pelo repórter a fim de estabelecer diálogo com o contexto sociopolítico do ano de lançamento da série, por exemplo. Portanto, o

roteirista Teodoro Poppovic destaca a importância do investimento em pesquisas durante o processo de tradução intersemiótica.

Às vezes, a gente está em um projeto que te entrega semanas de pesquisas em vez de meses e tira a maior ferramenta de todas, que é você conseguir levantar dados, acessar a Hemeroteca Nacional, achar jornais, entrevistar pessoas, fazer pesquisas de campo. Quando você veta essas possibilidades, você está vetando a maior ferramenta criativa que existe, que é você fazer a sua própria pesquisa. Quase fazer o que o Caco faz, sabe? Isto é, fazer pesquisa de campo e levantar suas próprias provas a fim de ter propriedade daquilo que vai ser reconstituído [....] Se sair fazendo com pressa, você vai ter algo tão raso quanto a sua própria percepção. Isso vai gerar um estigma, uma produção que todo mundo já conhece, viu e está cansado de ver. Enfim, algo que não chega a lugar nenhum. Quando você mergulha na pesquisa, por meio de pesquisadores, você consegue chegar a outras teses sobre aquilo. O melhor que uma adaptação pode fazer é uma tese sobre o personagem [...] Isso demanda uma pesquisa ativa, que, por sua vez, requer fundos de investimento. Quando uma série vai ser feita, a gente está falando de milhões de reais. Atualmente, uma série de ficção custa 50 milhões de reais. Então, como você não tem dinheiro para pesquisar durante um ano? Acho que esse tipo de pensamento limita a criação de um projeto sólido (Poppovic, 2025).

No caso da adaptação do livro-reportagem *Rota 66*, seis meses de pesquisa foram concedidos a essa atividade, que contou com o trabalho da produtora e roteirista Fernanda Prestes. Embora atualmente seja sócia e produtora criativa da Fluxa Filmes, ela é formada em Jornalismo pela ECO-UFRJ e possui experiência em redação, o que colaborou em seu processo de pesquisa. Segundo ela, a investigação aconteceu de duas formas. O primeiro trabalho foi levantar e catalogar os casos presentes no livro-reportagem *Rota 66* a fim de viabilizar o processo criativo da equipe. “Esse foi um objeto de pesquisa muito grande, pois dali a gente tirou muita informação” (Prestes, 2025). Além dessa tarefa inicial, a equipe solicitava à pesquisadora informações à medida que as demandas surgiam.

O processo de pesquisa também envolveu uma prática muito similar à do jornalista, que foi contar com o apoio de consultoria em certos assuntos. Durante a investigação, a pesquisa recorreu a um ex-militar, especialista jurídico, historiador e pesquisador em movimento negro. “Isso é muito igual ao jornalismo. Se a gente precisa abordar um assunto, então a gente vai atrás de um especialista para ter propriedade para falar” (Prestes, 2025). A partir dessas técnicas jornalísticas empregadas no processo de pesquisa para criação da série, a adaptação audiovisual não tem o aspecto documental somente em cenas de arquivos, mas nas próprias dramaturgias ficcionais inspiradas no livro, como essa investigação ampliada revela.

Essa (re)apuração que a gente faz é focada na construção de uma série de ficção. Um olhar que eu não tinha, isso vinha muito da demanda deles. “Eu preciso saber isso para criar esse personagem”. A gente que trabalha muito com fatos, com documentário e jornalismo, tem o fato como o fim. Mas existe para ficção a construção de um perfil daqueles personagens, que envolve um perfil psicológico. Muitas vezes, as pesquisas e as entrevistas envolviam uma (re)apuração, como com os grupos de mães. As perguntas eram muito específicas para permitir que os roteiristas pudessem construir aqueles personagens. Para poder dramatizar em um lugar não sensacionalista, mas da narrativa e da dramaturgia. A gente apura, obviamente, focando no que de fato aconteceu, como em uma pesquisa jornalística, mas existem perguntas mais subjetivas, que, às vezes, o jornalismo foge. Eu teria feito uma pesquisa totalmente diferente se eu estivesse escrevendo uma reportagem sobre aquilo (Prestes, 2025).

Em síntese, a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, mesmo sendo classificada como uma obra ficcional, não deixou de ter marcas documentais, tanto pelas imagens de arquivos — originais ou estilizadas — geradoras de efeitos de real, quanto pela apuração ampliada no processo de criação da adaptação. O gráfico anterior ilustra a rota do livro-reportagem para o audiovisual a partir do aspecto fabulativo, ultrapassando o documental, mesmo esse também permanecendo em crescimento. Caso houvesse queda do documental, isso poderia revelar um enfraquecimento do compromisso ético com as histórias fabuladas sem ancoragem nas páginas. Contudo, os processos de transformações não comprometeram o documental preservado esteticamente nas cenas e na própria gênese criativa, como se revelou o processo de (re)apuração. É necessário esclarecer que o gráfico elaborado não deseja ser um padrão para todos os casos adaptativos de livros-reportagem, mas oferece materialidade ao percurso interpretativo realizado em nossa análise.

Afinal, em uma adaptação na qual o gênero documentário é escolhido para viabilizar o desenvolvimento de entrevistas com as figuras narradas nas páginas, possivelmente o aspecto fabulativo será estagnado sem afetar o documental em ascensão, ou, a depender dos recursos estéticos, terá a fabulação também ampliada. Em suma, o modo como esses aspectos vão se comportar em uma adaptação do livro-reportagem depende das decisões tomadas no processo iniciado ainda na proposta criativa, que vai até as estratégias de transmediação da obra. Embora não seja um modelo padrão que se repetirá em todos os casos, o percurso do livro-reportagem *Rota 66* em direção à série audiovisual revela uma rota cuidadosa, como as reflexões desenvolvidas nos três eixos permitem afirmar. Ainda que haja limitações na adaptação, como foi apontado, por exemplo, com ausência clara do tensionamento quanto ao Estado e Governo, a série conseguiu traduzir a denúncia para o presente ao dialogar com a

violência policial ainda existente, além de manter o compromisso ético com as vítimas. Isso só foi possível porque, no processo de fabulação, a adaptação não deixou de lado o aspecto documental.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De 2022 a 2023, durante a escrita da monografia do curso de Jornalismo, esbocei os primeiros passos dessa rota que você acabou de percorrer. Entre os anos de 2024 e 2025, permiti colocar o “pé na estrada” nessa investigação realizada no mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), no qual tive condições de realizar esta dissertação com dedicação exclusiva via bolsas Capes e Fapemig, respectivamente. Enquanto estive estudando com o amparo de fomentos à pesquisa, a violência policial sendo adaptada das páginas do livro-reportagem para série audiovisual, esse fenômeno continuou acontecendo no país, como a chacina que ocorreu em 28 de outubro de 2025 no Rio de Janeiro ilustra. Enquanto escrevia a análise da série audiovisual, o sistema policial, amparado por um governo executor de um necropoder, matava corpos negros e comemorava a ação. Embora muitos possam estar envolvidos com o tráfico, em contraste às histórias narradas por Barcellos, sigo questionando se a invasão de um território é a solução para esse problema estrutural.

Além dessa invasão espantosa, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2024²³, a violência policial contra crianças e adolescentes cresceu quase 20%. Sendo que quase 90% dos mortos eram meninos e 85,1% negros. Esse dado, advindo de uma realidade 30 anos após a publicação do livro-reportagem, leva a refletir que nada mudou. Enquanto entrevistava para a pesquisa o repórter Caco Barcellos na redação do *Profissão Repórter*, nos estúdios Globo, em São Paulo, ele, com a expressão cansada, desabafou sobre a dificuldade de afetar o público quando o assunto é violência policial.

Não acredito que esse tema influencia tanto as pessoas, porque, se tivéssemos relevância mesmo, bastava meia dúzia de histórias contadas para a sociedade repelir totalmente essa ação das polícias militares. Mas não é isso que acontece, a gente vê que essas histórias continuam acontecendo, às vezes com frequência maior, às vezes menor. Quase uma instituição de esquadrão da morte nas polícias militares. Uma série desses matadores virou homem público: vereador, prefeito e deputado. Então, diante dessa aprovação por parte da sociedade, infelizmente, a gente não tem força para transformar essa opinião e, mais do que opinião, os atos, pois matar é um ato concreto. Terrível (Barcellos, 2025).

Quando Caco Barcellos publicou o livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia*

²³ A matéria intitulada *Violência contra crianças e adolescentes por polícias cresce quase 20%*, escrita por Felipe Souza, repórter da CNN Brasil, apresenta os dados obtidos no Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2024. Disponível em: [CNN Brasil](#). Acesso em 28 de nov. 2025.

que Mata em 1992, ele pensava que a denúncia faria os militares pararem de matar, mas, conforme os dados anteriores citados, a violência policial segue em ascensão com episódios ainda mais bárbaros, como a chacina do Rio de Janeiro. “Em mais de 50 anos de trabalho, eu nunca tinha visto uma cena como essa aqui. Uma multidão de pessoas fazendo a identificação de seus parentes jogados aqui no meio da rua. São os próprios moradores aqui que estão carregando os corpos” (Barcellos, *Profissão Repórter*, 2025, 53 seg)²⁴. Falas como essa do jornalista e a anterior, apurada em exclusividade para a pesquisa, chamam atenção para a dificuldade de discursos da superestrutura impactarem na infraestrutura. Embora tenha feito uma denúncia de fôlego no livro-reportagem, o problema segue escalonando na sociedade atual. Assim como o repórter, finalizo esta dissertação com uma sensação de impotência. Afinal, como apontar qualquer resultado se a materialidade da realidade continua coberta de sangue? Em coadunação a esse sentimento de dificuldade de transformação, tento, de algum modo, encontrar coragem para apresentar possíveis contribuições da investigação realizada.

De modo prévio a uma revisitação da rota percorrida, os principais resultados obtidos foram enumerados conforme esses foram emergindo na dissertação. 1) Mapeamento dos livros-reportagem adaptados para o audiovisual e do fenômeno em pesquisas científicas; 2) Apresentação, sistematização e triangulação das correntes teóricas para viabilizar estudos que se voltem para a travessia de livros-reportagem para o audiovisual; 3) Análise da adaptação audiovisual e resposta do problema de pesquisa formulado; 4) Gráfico acerca dos aspectos documentais e fabulativos como um modelo teórico-analítico replicável.

O primeiro percurso da rota percorrida foi mapear os livros-reportagem adaptados para o audiovisual. Esse processo consistiu em catalogar todos os livros citados na obra *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, e, posteriormente, apurar se esses já foram adaptados. Além disso, houve uma iniciativa de direcionar para as nossas próprias estantes e ver quais veículos de comunicação jornalística não periódica lidos foram adaptados. Assim, a dissertação organizou a primeira tabela existente entre as pesquisas localizadas, que traz os livros-reportagem e suas adaptações, tanto no cenário internacional como no nacional. A partir do mapeamento de 33 obras, foi possível constatar que houve uma diminuição no intervalo de tempo entre a publicação de um livro-reportagem e sua adaptação no século XXI em comparação ao anterior.

Além de mapear as adaptações, a dissertação buscou investigar como esse fenômeno trabalhado incide em pesquisas a partir de congressos da área da Comunicação (Intercom,

²⁴ A edição do dia 4 de novembro de 2025 do *Profissão Repórter* pode ser assistida na íntegra no [Globoplay](#). Acesso em 28 de nov. 2025.

SBPJOR e Compós) e o repositório da Capes responsável por armazenar dissertações e teses. Em relação aos quatro artigos identificados sobre a temática apresentados no Intercom e SBPJOR, três são derivados de teses de doutorado. Duas delas foram identificadas nos repositórios da Capes. É preciso reconhecer que esta dissertação foi a primeira a mapear, num período de dez anos, esses estudos pioneiros envolvendo adaptação do livro-reportagem. Uma das teses localizadas é da Letras e a outra do campo da Comunicação, chamando atenção para a timidez de pesquisas que se debruçam nessa temática adaptativa de fatos jornalísticos para o audiovisual.

Em seguida, a dissertação sistematizou e triangulou correntes teóricas para viabilizar estudos que se voltem para a travessia de livros-reportagem para o audiovisual. No caso, começou abordando as traduções possíveis, como a intersemiótica (Jakobson, 1969), que fornece lentes para investigar diferentes transmutações, como do verbal para o audiovisual, mas também do verbal para uma performance de dança, por exemplo. Isto é, a tradução intersemiótica contempla diferentes travessias, enquanto a teoria da adaptação (Stam, 2008) focaliza adaptações literárias para o audiovisual. Nesse ponto, noções envolvendo a dispensa do conceito de fidelidade foram discutidas.

Além dessas duas correntes teóricas, a pesquisa desenvolveu um esforço teórico de diferenciá-las do conceito de transmídia (Jenkins, 2009), que pode provocar em pesquisas similares um equívoco teórico no processo de análise que desejam trabalhar com adaptações. Embora a transmídia seja voltada para refletir narrativas que se ramificam para outros meios, ampliando o universo principal, foi possível observar, a partir do conceito de transmidiação (Fechine, 2013), que adaptações de livros-reportagem podem colocar a obra em um universo de convergência. Conforme o programa especial sobre Rota 66 no *Profissão Repórter* ilustra. Desse modo, a presente dissertação contribuiu para distinguir as correntes e ainda viabilizar uma triangulação metodológica com a análise da materialidade audiovisual (Coutinho, I., 2018) ou outro método de interesse mobilizado por cada pesquisador.

Posteriormente ao processo organizativo das correntes citadas e da fundamentação teórica, foi possível realizar a análise da materialidade audiovisual, que se efetivou a partir de três eixos. No primeiro deles, “Realidade, signos e (re)negociação simbólica para uma guinada contra hegemônica”, foi constatado que a série buscou ampliar a dialética entre hegemonia e contra-hegemonia presente nas páginas a fim de reavivar a denúncia da necropolítica e a banalidade do mal que legitima a violência policial. As cenas sensíveis do livro traduzidas para o audiovisual foram gravadas a partir do método nomeado como “indução” pelo diretor Philippe Barcinski, que avalia os riscos de explicitar essas cenas e

prioriza por elipses a fim de preservar o sofrimento das vítimas recriadas.

No segundo eixo, “Cronotopo e as relações biográficas e autobiográficas na confecção do roteiro inspirado no livro-reportagem”, a análise se direcionou para as estratégias de roteirização que envolveram um contato direto com a multiplicidade cronotópica existente nas páginas. A fim de viabilizar a adaptação, o tempo narrativo foi adaptado com a retirada e adição de alguns anos, conforme pôde ser observado com detalhes no esquema elaborado. Nesse processo adaptativo do cronotopo, o repórter foi acionado como um dispositivo para unir as diferentes histórias situadas em distintos períodos e espaços. Essa estratégia provocou um deslocamento do personagem em relação às páginas, que teve o aspecto autobiográfico ampliado ao ponto de ele se transformar no protagonista. Diante dessa mudança, a análise investigou se as vítimas continuaram tendo as suas histórias contadas com ética. A partir da exotopia intradieética entre repórter e vítimas, foi concluído que o personagem de Caco Barcellos cedeu espaço para as vítimas, assim como nas páginas. Além da exotopia existente na diegese reconstituída, foi possível localizar uma exotopia extradieética entre os criadores e os personagens.

O processo de reconstituição das histórias das vítimas envolveu o que a roteirista Maria Camargo chamou de “*mashup*” — mistura — de histórias, assim como uma fabulação analisada no terceiro eixo “Testemunho em trânsito: do documental à ficção pela via da fabulação”. A partir de uma junção acompanhada de uma fabulação, as vítimas tiveram as suas histórias recriadas. No entanto, essa fabulação não se configura como uma invenção deliberada, mas um processo que parte da materialidade do livro e das pesquisas realizadas durante a criação da obra. Isto é, embora o livro-reportagem apresente uma apuração de fôlego, a adaptação buscou não se restringir às informações presentes nas páginas e realizou uma (re)apuração, que ampliou a investigação inscrita no livro, colocando a série em diálogo com o presente; confeccionando, então, uma adaptação intercultural.

A partir da encenação e do aspecto fabulativo, a série foi classificada como ficção. No entanto, não deixou de lado o aspecto documental. Pelo contrário, conforme visto com a apuração ampliada, a tradução intersemiótica buscou no processo inventivo se inspirar na materialidade do livro, assim como em fatos do presente. Além disso, o aspecto documental se estrutura nas telas a partir de uma leitura documentarizante realizada pelo telespectador, que identifica, por trás da encenação de Humberto Carrão, por exemplo, um eu-origem real. No caso, o Caco Barcellos. Essa leitura documentarizante também é realizada pelo telespectador nas cenas de arquivos originais e estilizados que produzem efeitos de real.

Em suma, a rota investigada do livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que*

Mata para a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata* envolveu um manejo de aspectos documentais e fabulativos. Na síntese da análise, o gráfico acerca desses aspectos se revelou como o último resultado da pesquisa. A proposta pode ser vista como um modelo teórico-analítico replicável. Na adaptação analisada, foi observado o aspecto fabulativo ultrapassando o documental, mesmo esse também estando em crescimento a partir da apuração ampliada e das cenas de arquivos originais e estilizados. Caso o documental estivesse em queda, muito provavelmente a fabulação seria comprometida.

Outros estudos científicos que desejam investigar as novas rotas dos livros-reportagem podem replicar o modelo proposto no gráfico e observar como esses aspectos se comportam no processo adaptativo. É preciso esclarecer que não existe uma rota exclusiva para todas as adaptações dos livros-reportagem. Nesse trabalho, algumas técnicas implementadas na tradução foram observadas. Entre elas, a) indução das cenas de violências em vez de explicitação, b) *mashup* e fabulação das histórias, c) ampliação da biografia e autobiografia e d) estratégias audiovisuais para provocar leituras documentarizantes, como as cenas de arquivos originais e estilizados. Independente da rota a ser seguida, se vai priorizar o gênero ficcional ou documental, o fundamental é que o compromisso ético seja mantido nessa travessia.

A presente dissertação pode gerar contribuições tanto para pesquisadores que desejam encontrar teorias e métodos possíveis para analisar adaptações de livros-reportagem, assim como para produtores, jornalistas e roteiristas que desejam realizar adaptações de livros-reportagem preservando as histórias das vítimas. Certamente, a viagem realizada gostaria de fornecer nesse término um mapa com todas as leis de trânsito necessárias para essa travessia, mas cabe a cada um que se dispuser a essa jornada, seja como pesquisador ou adaptador, se questionar durante o processo que não tem um caminho único. São várias rotas possíveis. Independente das decisões tomadas, o necessário é manter o compromisso ético com as narrativas traumáticas, como as presentes no livro-reportagem adotado como objeto empírico. Afinal, uma adaptação de *Rota 66: A História da Polícia que Mata* focada nos militares ao ponto de enquadrá-los como protagonistas poderia enfraquecer a guerra de posição iniciada por Barcellos, de modo a favorecer o consenso na hegemonia em vez de contribuir para uma renegociação simbólica iniciada nas páginas.

No entanto, mesmo preservando o cuidado com as vítimas, a série audiovisual lançada em 2022 não foi suficiente para frear o crescimento da violência policial, nem o livro-reportagem que trouxe a denúncia em 1992. Desse modo, é possível entender a frustração do repórter Caco Barcellos e o espanto que ele teve ao ver os corpos estendidos na

chacina ocorrida em 28 de outubro de 2025 no Rio de Janeiro. Não só o compreendo, como chego nesta etapa final refletindo se esta pesquisa, responsável por organizar uma variedade de enunciados na superestrutura, conseguirá impactar a infraestrutura. Lembro, então, da seguinte frase: “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” (Freire, 1987, p. 29), e tento reconciliar os meus pensamentos conflitantes.

O livro-reportagem *Rota 66* não foi suficiente para libertar corpos negros da violência policial e assim desprender o jornalista Caco Barcellos dessa pauta que aparece com frequência em seu programa *Profissão Repórter*. No entanto, o trabalho dele se tornou uma referência para o curso de jornalismo e, possivelmente, contribuiu para que estudantes refletissem sobre o assunto e desenvolvessem a temática com o máximo de responsabilidade no exercício profissional. Além disso, a narrativa nas páginas se ampliou com a tradução para a série audiovisual, que chegou a diferentes lares brasileiros. Inclusive, motivou o desenvolvimento desta dissertação. De fato, assim como as outras produções mencionadas, este trabalho não é capaz de libertar a sociedade da violência policial. Embora possa tensioná-la minimamente, e nesse processo de comunhão entre produções jornalísticas (livro-reportagem), culturais (série) e intelectuais (dissertação), criar uma rede de seres humanos responsável por convocar o dialogismo fundamental para a comunicação se efetivar. A partir dessa ação do comum, discursos que privilegiam o consenso, mesmo não sendo destruídos, são colocados em uma dialética que instaura uma resistência primordial para a sobrevivência da democracia.

Por fim, é possível concluir a urgência de pesquisas que se voltem para a adaptação de fatos traumáticos para o audiovisual, a fim de que seja investigado como essas traduções colaboram para amplificar a narrativa presente nas páginas, preservando as vítimas. No entanto, é preciso reconhecer que mesmo uma adaptação compromissada não consegue efetivar sozinha a sua missão, pois a narrativa só se viabiliza em diálogo com o outro. Portanto, acredito que há uma rota à vista para as próximas pesquisas, a qual se volta justamente para a recepção dessas obras. De modo a investigar como diferentes audiências coadunam, resistem e tensionam esses enunciados a fim de colaborar ou contrastar o consenso da hegemonia. Afinal, se a libertação é sempre um ato coletivo, pensando “freirianamente”, é necessário posicionar esta dissertação em comunhão com a sociedade e prosseguir para um estudo dialogado com quem recebe essas narrativas factuais em dispositivos ficcionais no *streaming* nacional, buscando investigar suas possíveis reescritas nas plataformas digitais.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, v. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.
- ANSON, Jay. **Amityville**. São Paulo: Darkside, 2016.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- ARBEX, Daniela. **Todo dia a mesma noite**: a história não contada da boate Kiss. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARCELLOS, Caco. **Rota 66**: A História da Polícia que Mata. 22. ed. São Paulo: Galera Record, 2022.
- BARREIRA, Luiza. 17 gírias que surgiram na internet nesta década. **TechTudo**, 26 dez. 2019. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/2019/12/17-girias-que-surgiram-na-internet-nesta-decada.ghtml>. Acesso em: 1 dez. 2024.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés; tradução de Mario Laranjeira; revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
- BHERING, Gabriel; COUTINHO, Iluska. A adaptação audiovisual do livro-reportagem “Rota 66” e a violência policial sob uma perspectiva contra-hegemônica. In: COUTINHO, Iluska; COLUSSI,

Juliana (coord.). **Notícia e resistência**. Ria Editorial, 2025, p. 61-62. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/49e66864-d3ce-4f21-a2cd-7425edb0a125>. Acesso em: 04 dez. 2025.

BHERING, Gabriel; COUTINHO, Iluska. A fabulação ampliada na adaptação do livro-reportagem para o audiovisual. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 14, p. e35421, 2025. DOI: 10.5752/P.2237-9967.2025v14e35421. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/dispositiva/article/view/35421>. Acesso em: 29 jan. 2026.

BHERING, Gabriel; COUTINHO, Iluska. (Tele) Jornalismo Literário Expandido: das páginas para as telas. In: 46º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2023, Belo Horizonte, MG. **Anais eletrônicos...** Minas Gerais, PUC - MG, 2023.

BHERING, Gabriel; COUTINHO, Iluska. Tradução intersemiótica, teoria da adaptação e transmediação: percursos para investigar o livro-reportagem no audiovisual. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 30, n. 1, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/am.v30i1.98722>. Acesso em: 4 dez. 2025.

BORGES JUNIOR, Eli. O que é a pós-verdade? Elementos para uma crítica do conceito. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 15, n. 3, p. 524-545, 2019.

BORGES, Luana. A comunicação no limiar da arte: uma tentativa epistêmica para se compreender a especificidade comunicacional do Jornalismo Literário. In: SIGNATES, L. (Org.). **Epistemologia da comunicação: reflexões metateóricas sobre o especificamente comunicacional** [e-book]. Goiânia: Editora UFG, 2021.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

BRUDER, Jessica. **Nomadland – sobrevivendo na América do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

BUCCI, Eugênio. **A Superindústria do Imaginário**: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CABRITA, Débora Alves Pereira. **Marcas das dimensões constitutivas do jornalismo nas adaptações dos livros-reportagem Olga (1985) e Corações Sujos (2000) para a linguagem audiovisual**. 2025. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/11860>. Acesso em: 10 dez. 2025.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Tradução de Ivan Pinto. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CASTRO, Ruy. **Estrela solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Conversa com Bial Caco Barcellos relembra represálias quando lançou o livro *Rota 66 – A polícia que mata*. *Conversa com Bial*, exibido em 21 out. 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11050110/>. Acesso em: 4 set. 2025.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem**: o gênero. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**: um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

COUTINHO, Iluska. Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. In: EMERIM, Carlida; COUTINHO, Iluska; FINGER,

Cristiane (org.). **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Florianópolis: Insular, 2018. p. 175–194. (Coleção Jornalismo Audiovisual, v. 7).

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo brasileiro: a estrutura narrativa das notícias em televisão**. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2003.

COUTINHO, Iluska. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo, SP. **Anais eletrônicos...** São Paulo, USP, 2016.

D'ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).

DIAS, Mariane Bovoloni. **Jornalismo, literatura e cinema: o romance-reportagem de Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC, Bauru, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/f5b56de2-ad55-458b-b3fb-d7944e3ac115>. Acesso em: 10 abr. 2025.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2019. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: Duarte, Jorge; Barros, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2.^a ED. São Paulo: Atlas, 2010, p. 62-83.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. 20.^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

Edifício Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002.

FECHINE, Yvana et al. Como pensar os conteúdos transmídias na dramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, M.I.V. (org.) **Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira**. Volume 3. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: 7Letras, 2010.

FONTOURA, Marina Burdman da; HELICH, Tatiana; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Os realismos do true crime: estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*. **RuMoRes**, [S. l.], v. 17, n. 34, p. 77–94, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2023.214753>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-315.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

G1. O que é a onda "anti-woke"? Movimento internacional reage contra pautas sociais; entenda. **G1**,

16 ago. 2025. Disponível em:

<https://g1.globo.com/globonews/estudio-i/noticia/2025/08/16/o-que-e-a-onda-anti-woke-movimento-internacional-reage-contr-pautas-sociais-entenda.gh.html>. Acesso em: 11 mar. 2026.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. 14. ed. São Paulo: Editora Ortiz, 1991.

HERSEY, John. **Hiroshima**. Tradução de José Sanz. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

Jogo de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007.

JOST, François. La promesse des genres. **Réseaux**, n. 81, CNET – 1997. Disponível em: <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf>. Acesso em: 20 de nov. 2025.

KRAKAUER, Jon. **Na natureza selvagem**: a dramática história de um jovem aventureiro. Trad. Sara Grunhagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotikè**: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

KROLL, Justin. Margot Robbie and Jacob Elordi to star in Emerald Fennell’s adaptation of *Wuthering Heights* from MRC and LuckyChap. **Deadline**, 23 set. 2024. Disponível em: <https://deadline.com/2024/09/margot-robbie-jacob-elordi-wuthering-heights-emerald-fennell-1236097151/>. Acesso em: 4 nov. 2024.

LADEIRA, Francisco Fernandes. Grupo Globo, que apoiou o golpe de 64, se apropriou da memória da ditadura. **Observatório da Imprensa**, ed. 1328, 6 mar. 2025. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/democracia/grupo-globo-que-apoiou-o-golpe-de-64-se-apropriou-da-memoria-da-ditadura/>. Acesso em: 28 jan. 2026.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMONS, Jaqueline. Imersão no mundo invisível dos nômades nos EUA – conexões entre as narrativas do livro-reportagem e do filme Nomadland. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 19., 2021. **Anais eletrônicos...** São Paulo: SBPJor, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/encontros-sbpjor/sbpjor-2021/trabalhos/imersao-no-mundo-invisivel-dos-nomades-nos-eua-conexoes-entre-as-narrativas-do-l?lang=pt-br>. Acesso em: 10 abr. 2025.

LIMA, Edvaldo. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2009.

LOBATO, José. Da crônica à grande reportagem, da biografia ao perfil: mapeando contribuições estruturais da literatura ao jornalismo interpretativo. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 36, p.

142-156, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v19.ed36.2018.109>.

LONGHI, Raquel; WINQUES, Kérley. O lugar do longform no jornalismo online: qualidade versus quantidade e algumas considerações sobre o consumo. **Brazilian Journalism Research**, v. 11, n. 1, p. 110–127, 2015. DOI: <https://doi.org/10.25200/BJR.v11n1.2015.693>.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

Mais Você. Programa exibido em 4 nov. 2022. Apresentação: Ana Maria Braga. *Mais Você*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11096367/>. Acesso em: 17 out. 2025

MANNA, Nuno. Jornalismo / ficção: passeio pelo bosque das jaqueiras. In: LEAL, Bruno; TASSIS, Nicoli; MANNA, Nuno (org.). **Para desentender o jornalismo**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2023.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e Jornalismo: a saga dos cães perdidos**. 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico**. *Nova teoria da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2013.

MATTELART, Armand. **Histórias da teoria da comunicação**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

McCOURT, Frank. **As cinzas de Ângela**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

McKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006. 432 p.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MESQUITA, Dario; NESTERIUK, Sérgio; MASSAROLO, João. Reflexões e práticas transmídia no Brasil: uma retrospectiva crítica. **Lumina**, [S. l.], v. 17, n. 3, p. 86–102, 2023. DOI: 10.34019/1981-4070.2023.v17.40474. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/40474>. Acesso em: 29 nov. 2024.

MIRANDA, Célia; INOKUCHI, Suzana. Um olhar oriental sobre Shakespeare: “Trono manchado de sangue” de Akira Kurosawa. **Scripta**, Belo Horizonte, n. 7, p.151-180, 2009.

MITCHELL, Joseph. **O segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. **Narrative Complexity in Contemporary American Television**. The Velvet Light Trap. Number 58, Fall 2006, University of Texas Press.

MORAIS, Fernando. **Corações sujos: a história da Shindo Renmei**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MORAIS, Fernando. **Olga**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

MOURA, Mariluce. Paul Leduc: um cinema cheio de vida. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 139, set. 2007. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-cinema-cheio-de-vida/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie *Capitu*. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 105-114, jan./jun. 2013.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 97-114, 2012. DOI: <https://doi.org/10.18568/cmc.v9i24.238>.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, 2013, p. 21-37.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2005.

Ninguém Sai Vivo Daqui. Direção: André Ristum. Canal Brasil, 2024.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA, Ariane. **Rota 66 em revista**: as resistências no discurso do livro-reportagem. Guarapuava: Unicentro, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Profissão Repórter. Programa de 04/11/2025. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/14070768/?s=0s>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Profissão Repórter. *Rota 66 – a história da polícia que mata: 30 anos depois*. Originalmente transmitido em 18 out. 2022, Profissão Repórter. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11039141/>. Acesso em: 1 fev. 2025.

RECH, Gisele Krodel. Horror em Amityville: por uma metodologia analítica da adaptação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2330-1.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2025.

RECH, Gisele Krodel. **Baseado em uma história real**: o jornalismo como referência em Horror em Amityville. 2019. 210 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/d5668d48-6ea3-459c-9dcf-0663d70c3536>. Acesso em: 10 abr. 2025.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REED, John. **México rebelde**. São Paulo: Zumbi, 1959.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão**: correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

- REIS, Marco; THOMÉ, Cláudia. 'Videoteratura' uma proposta de análise do cronismo na televisão. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau: v. 11, n. 3, set./dez. 2017,
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Rota 66: A Polícia que Mata**. Direção: Philippe Barcinski e Diego Martins. Brasil: Globo Play, 2022.
- RYAN, Cornelius. **O mais longo dos dias**. Porto Alegre, L&PM, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SELIGMANN, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- SILVA, Marcos Paulo da; CABRITA, Débora Alves Pereira. Dimensões constitutivas do jornalismo nas adaptações de reportagens em livro para o audiovisual de ficção: um estudo a partir de *Corações Sujos*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO – SBPJor, 21., 2023, Brasília, DF. **Anais eletrônicos...** Brasília, DF: SBPJor, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/encontros-sbpjor/sbpjor-2023/trabalhos/dimensoes-constitutivas-do-jornalismo-nas-adaptacoes-de-reportagens-em-livro-par?lang=pt-br>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- SIQUEIRA, Graciene Silva de. **Na natureza selvagem: uma análise dos procedimentos da adaptação do livro-reportagem para o cinema e de suas relações transtextuais**. 2018. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25210>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- SIQUEIRA, Graciene Silva de. Na natureza selvagem: o livro-reportagem no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3130-1.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- SODRÉ, Muniz. **Ciência do comum: notas para o método comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2020.
- SODRÉ, Nelson. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Felipe. Violência contra crianças e adolescentes por polícias cresce quase 20%. **CNN Brasil**, 2024. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil/violencia-contras-criancas-e-adolescentes-por-policias-cresce-quase-20/#google_vignette. Acesso em: 28 nov. 2024.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Cobogó: Rio de Janeiro, 2023.
- THOMÉ, Cláudia. **Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio**. 1ª. Ed. Curitiba: Appris, 2015.
- TRAQUINA, José. **Teorias do jornalismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- TRAVANCAS, Isabel. Jornalista como personagem de Cinema. In: *XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2001, Campo Grande, MS. **Anais Eletrônicos...** Campo Grande, MS,

2001.

TOLEDO, Caio. Crônica política sobre um documento contra a “ditabranda”. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 17, n. 34, out. 2009.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou: a aventura de uma geração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WINQUES, Kérley. **Mediações algorítmicas: articulação entre as dimensões simbólicas e materiais das tecnologias digitais** / Kérley Winkes; Prefácio de Rafael Grohmann. - 1. ed. - Florianópolis, SC: Editora Insular, 2024.

APÊNDICE A — Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos (CEP-UFJF) sobre o projeto de pesquisa

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: As novas rotas dos livros-reportagem: das páginas para o audiovisual

Pesquisador: GABRIEL BHERING BARBOSA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 86162725.6.0000.5147

Instituição Proponente: Programa de Pós Graduação em Comunicação

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 7.419.297

Apresentação do Projeto:

As informações transcritas nos campos ¿Apresentação do Projeto¿, ¿Objetivo da Pesquisa¿ e ¿Avaliação dos Riscos e Benefícios¿ foram retiradas do arquivo Informações Básicas da Pesquisa.

"A passagem da apuração jornalística de livros-reportagem para as telas pode ser feita de diferentes formas, até mesmo ficcionalizando a realidade como aconteceu com "Rota 66". No entanto, esse percurso precisa ser ético ao contar uma história real, como foi feito na série inspirada no livro de Caco Barcellos, que mesmo com todas as adaptações manteve a preocupação do livro de priorizar as histórias das vítimas. A dissertação de mestrado pretende aprofundar esse estudo e investigar por meio da Análise da Materialidade do Audiovisual (Coutinho, 2016) e do método Entrevista semiaberta (Duarte, 2010), como se dá a construção do produto audiovisual inspirado em casos reais, muito comum em livros-reportagem expandidos para as telas que ganham espaço no gênero televisual seriado, que reconstrói histórias mantendo o propósito da obra vivo. A partir de entrevistas com o autor e a equipe envolvida com a série, o estudo busca pensar e esboçar critérios que possam orientar produções seriadas que partam de uma apuração jornalística de fôlego ou de algum fato para evitar, assim, uma possível espetacularização da realidade."

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário: "Compreender os processos de adaptação de livros-reportagem para o

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N

Bairro: SAO PEDRO

CEP: 36.036-900

UF: MG

Município: JUIZ DE FORA

Telefone: (32)2102-3788

E-mail: cep.propp@ufjf.br

Continuação do Parecer: 7.419.297

suporte audiovisual tendo como perspectiva a garantia de cuidado ético no tratamento midiático e na pesquisa."

Objetivo Secundário: "a) Investigar os critérios norteadores para utilização de elementos ficcionais na adaptação de um produto que conta com a apuração jornalística; b) Compreender as lógicas de produção na série audiovisual Rota 66 a partir de entrevistas em profundidade realizadas com seus produtores; c) Perceber quais são as lógicas do entretenimento que podem colaborar positivamente ou negativamente para a compreensão da realidade na adaptação de livros-reportagem para o suporte audiovisual; d) Reconhecer os protocolos éticos seguidos na produção da série audiovisual."

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos: "Os riscos para os participantes das entrevistas são do tipo mínimo, tais como o constrangimento em não querer responder alguma das perguntas e/ou eventual desgaste mental em recordar os diferentes processos envolvendo a adaptação do livro-reportagem para série audiovisual. Por isso, para minorar tais riscos, o pesquisador se compromete a realizar caso necessário intervalos de descanso para o participante. Após a transcrição e

decupagem do material, cada participante receberá cópia do texto transcrito, de maneira a corrigir eventual erro no tratamento do material pelo pesquisador. Além disso, a pesquisa pretende se atentar para as demandas presentes no ofício circular Nº2/2021/CONEP/SECNS/MS, no que refere-se à eventual realização de forma remota."

Benefícios: "Do ponto de vista dos benefícios, estes seriam do tipo indiretos, relacionados ao fato de que a seleção da obra para realização de pesquisa indica reconhecimento e revela potencialidade da série audiovisual "Rota 66", ser divulgada em artigos, contribuindo para o futuro do audiovisual brasileiro, beneficiando assim os participantes envolvidos com esse campo profissional."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto está bem estruturado, delineado e fundamentado, sustenta os objetivos do estudo em sua metodologia de forma clara e objetiva, e se apresenta em consonância com os princípios éticos norteadores da ética na pesquisa científica envolvendo seres humanos previstos nas resoluções 466/12 e 510/16 do CNS e com a Norma Operacional Nº 001/2013 CNS.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O protocolo de pesquisa está em configuração adequada, apresenta FOLHA DE ROSTO devidamente preenchida, com o título em português, identifica o patrocinador pela pesquisa,

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N

Bairro: SAO PEDRO

CEP: 36.036-900

UF: MG

Município: JUIZ DE FORA

Telefone: (32)2102-3788

E-mail: cep.propp@ufjf.br

Continuação do Parecer: 7.419.297

estando de acordo com as disposições definidas na Norma Operacional CNS 001 de 2013 item 3.3 letra a; e 3.4.1 item 16. Apresenta o TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO em linguagem clara para compreensão dos participantes, apresenta justificativa e objetivo, campo para identificação do participante, descreve de forma suficiente os procedimentos, informa que uma das vias do TCLE será entregue aos participantes, assegura a liberdade do participante recusar ou retirar o consentimento sem penalidades, garante sigilo e anonimato, explicita riscos e desconfortos esperados, indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa, contato do pesquisador e do CEP e informa que os dados da pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador pelo período de cinco anos, de acordo com as normas definidas na Resolução CNS 466 de 2012, itens: IV letra b; IV.3 letras a, b, d, e, f, g e h; IV. 5 letra d e XI.2 letra f. Apresenta o INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS de forma pertinente aos objetivos delineados e preserva os participantes da pesquisa. O Pesquisador apresenta titulação e experiência compatível com o projeto de pesquisa, estando de acordo com o que prevê o Manual Operacional para CEPs. Apresenta DECLARAÇÃO de infraestrutura e de concordância com a realização da pesquisa de acordo com a regulamentação definida na Norma Operacional CNS 001 de 2013 item 3.3 letra h.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Diante do exposto, o projeto está aprovado, pois está de acordo com os princípios éticos norteadores da ética em pesquisa estabelecidos na Resoluções. 466/12 e 510/16 CNS e Norma Operacional Nº 001/2013 CNS, segundo este relator, aguardando a análise do Colegiado. Data prevista para o término da pesquisa: 15/03/2026

Considerações Finais a critério do CEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Pesquisa CEP/UFJF, de acordo com as atribuições definidas na Res. CNS 466/12 e com a Norma Operacional Nº001/2013 CNS, manifesta-se pela APROVAÇÃO do protocolo de pesquisa proposto. Vale lembrar ao pesquisador responsável pelo projeto, o compromisso de envio ao CEP de relatórios parciais e/ou total de sua pesquisa informando o andamento da mesma, comunicando também eventos adversos e eventuais modificações no protocolo.

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N

Bairro: SAO PEDRO

CEP: 36.036-900

UF: MG

Município: JUIZ DE FORA

Telefone: (32)2102-3788

E-mail: cep.propp@ufjf.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
JUIZ DE FORA - UFJF



Continuação do Parecer: 7.419.297

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2481625.pdf	05/02/2025 10:32:36		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcledogabrielbhering.pdf	05/02/2025 10:32:18	GABRIEL BHERING BARBOSA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetodetalhadogabrielbhering.pdf	27/01/2025 22:42:44	GABRIEL BHERING BARBOSA	Aceito
Folha de Rosto	folharostogabrielbhering.pdf	27/01/2025 10:04:33	GABRIEL BHERING BARBOSA	Aceito
Outros	curriculolattesgabrielbhering.pdf	27/01/2025 09:55:03	GABRIEL BHERING BARBOSA	Aceito
Outros	roteirodeperguntas.pdf	07/01/2025 22:22:34	GABRIEL BHERING BARBOSA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JUIZ DE FORA, 28 de Fevereiro de 2025

Assinado por:
LILIAN ALFAIA MONTEIRO
(Coordenador(a))

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N

Bairro: SAO PEDRO

CEP: 36.036-900

UF: MG

Município: JUIZ DE FORA

Telefone: (32)2102-3788

E-mail: cep.propp@ufjf.br

APÊNDICE B — Entrevistas transcritas

As transcrições das entrevistas realizadas com Gustavo Mello (produtor), Caco Barcellos (autor), Fernanda Prestes (pesquisadora), Teodoro Poppovic (roteirista), Maria Camargo (roteirista), Philippe Barcinski (diretor), Naruna Costa (atriz) e Rômulo Braga (ator) podem ser lidas no link: [apêndice B](#).