rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

Entrevista

As armadilhas de adaptar um livro-reportagem como *Rota 66*: desvendando o processo criativo da roteirista Maria Camargo

Las trampas de adaptar un libro-reportaje como *Rota 66*: revelando el proceso creativo de la guionista Maria Camargo

The challenges of adapting a non-fiction book like *Rota 66*: exploring Maria Camargo's creative process

Gabriel Bhering [I]

Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Juiz de Fora, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-6292-5215

Iluska Coutinho [II]

Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Juiz de Fora, Brasil
https://orcid.org/0000-0001-5597-9453

Resumo: A presente entrevista é uma conversa exclusiva com a roteirista Maria Camargo, responsável por adaptar o livro-reportagem *Rota 66: a história da polícia que mata*, de Caco Barcellos, para a série audiovisual *Rota 66: a polícia que mata* lançada no *Globoplay* em 2022. O material produzido integra a pesquisa de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFJF), que investiga a complexidade da adaptação de uma reportagem para uma narrativa que fabula a partir do documental. Durante a conversa, autorizada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Juiz de Fora (CEP-UFJF), Maria Camargo apresentou as armadilhas do processo criativo de construção do roteiro adaptado de um livro-reportagem e seu método batizado como "*mashup*" de histórias.

Palavras-chave: Livro-reportagem; Série audiovisual; Adaptação; Roteiro.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

Resumen: La presente entrevista es una conversación exclusiva con la guionista Maria Camargo, responsable de adaptar el libro-reportaje *Rota 66: a história da polícia que mata*, de Caco Barcellos, para la serie audiovisual *Rota 66: a polícia que mata*, estrenada en *Globoplay* en 2022. El material producido forma parte de una investigación de maestría, defendida en el Programa de Posgrado en Comunicación (PPGCOM-UFJF), que indaga en la complejidad de adaptar un reportaje a una narrativa que construye ficción a partir de lo documental. Durante la conversación, autorizada por el Comité de Ética en la Investigación de la Universidad Federal de Juiz de Fora (CEP-UFJF), Maria Camargo expuso los desafíos del proceso creativo en la elaboración del guion adaptado a partir de un libro-reportaje, así como su método, denominado "*mashup*" de historias.

Palabras clave: Libro-reportaje; Serie audiovisual; Adaptación; Guion.

Abstract: This interview is an exclusive conversation with screenwriter Maria Camargo, who adapted the investigative non-fiction book *Rota 66: a história da polícia que mata*, by Caco Barcellos, into the audiovisual series *Rota 66: a polícia que mata*, released on *Globoplay* in 2022. This material is part of a master's research project, defended within the Graduate Program in Communication (PPGCOM-UFJF), which explores the complexities of adapting investigative journalism into a narrative that weaves fiction from documentary source material. During the conversation, which was authorized by the Research Ethics Committee of the Federal University of Juiz de Fora (CEP-UFJF), Maria Camargo discusses the pitfalls encountered while crafting a screenplay based on an investigative book, as well as her own method, which she calls a "*mashup*" of stories.

Keywords: Non-fiction book; Audiovisual series; Adaptation; Screenplay.



Figura 1: Gabriel Bhering entrevistando a roteirista Maria Camargo para sua pesquisa de mestrado no PPGCOM-UFJF. Fonte: Captura de tela do *Zoom*, 2025.

A roteirista Maria Camargo, toda vez que lê um livro, fica tentando identificar se aquela história rende um filme ou uma série. "Apesar disso, sempre me policio porque acho que não é esse o valor do livro. Tem algumas obras que a gente pensa: 'Mas adaptar por quê? Melhor não'. E muitas vezes são esses livros que geram histórias audiovisuais surpreendentes. Essa metamorfose pode se dar inusitadamente", reflete a criadora da série *Rota 66: a polícia que mata,* lançada no *Globoplay* em 2022. Só a mera possibilidade de uma produção audiovisual inspirada no livro-reportagem de Caco Barcellos pode gerar essa indagação. Apesar das diferentes armadilhas na construção

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

de um roteiro que parte de um fato, Maria Camargo provou ser possível transformar uma narrativa jornalística, expandindo a fabulação em uma série audiovisual com marcas de ficção.

O livro-reportagem "penetra, por vezes, em temas pouco explorados pelos periódicos" (Lima, 2009, p. 49), como ilustra a obra de Barcellos, *Rota 66: a história da polícia que mata*. Em 1975, três amigos da elite paulistana roubaram o toca-fitas de um automóvel, fugiram e foram brutalmente assassinados pela Polícia Militar, que alegou ter ocorrido troca de tiros. Posteriormente, foi confirmado que os militares incriminaram os jovens com armas, violaram o local do assassinato e levaram os corpos para o Instituto Médico Legal (IML), inviabilizando a perícia. No entanto, por serem de famílias abastadas, rapidamente o caso ganhou as manchetes do país. Caco Barcellos ficou intrigado se o mesmo *modus operandi* era praticado contra os jovens pobres da cidade, adjetivados, frequentemente, pela mídia hegemônica como bandidos.

Movido pelo faro jornalístico, o repórter começou uma apuração independente ao seu trabalho nas redações onde atuava e publicou em 1992 o livro-reportagem, que venceu o prêmio Jabuti em 1993. A obra se tornou um verdadeiro marco do Jornalismo Literário pelas técnicas estilísticas empregadas e pela denúncia da ação criminosa racista praticada pela Polícia Militar de São Paulo. "Do total de 4.179 vítimas identificadas, obtivemos informações da pele de 3.944: 1.932 eram brancas e 2.012 negras e pardas" (Barcellos, 2022, p. 330).

À vista da temática factual traumática tratada nas páginas, o processo de tradução intersemiótica (Jakobson, 1969), que também pode ser lido pela teoria da adaptação (Stam, 2008), revela uma série de armadilhas. Entre elas, "1) O que fazer com o Caco? Como representar a polícia sem dizer que eles eram somente vilões? Quais responsabilidades são necessárias assumir para reconstituir as vítimas e seus familiares?", conforme apontou a roteirista Maria Camargo, que foi responsável, em cocriação com Teodoro Poppovic, por conduzir o desafio de adaptar o livro-reportagem para série audiovisual.

A carreira da cineasta, formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), começou efetivamente a partir de um concurso da rede *Globo* que selecionava pessoas do Brasil inteiro para participar de uma oficina de roteiro conduzida por Flávio de Campos em 1998. "Para concorrer, eu precisava escrever o texto de um curta baseado em uma canção de Lupicínio Rodrigues. Mandei e fui selecionada para a primeira fase. Entre 1.500 candidatos, fui uma das 30 finalistas. E assim, nesse processo

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

da oficina, virei roteirista". No início da carreira, Maria colaborou com a produção de diferentes projetos da *Globo* até se tornar autora principal.

Essa virada em sua trajetória profissional aconteceu justamente quando ela enfrentou o desafio de adaptar o romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. "Foi um projeto bastante especial para mim e eu tive muita sorte, pois o Milton foi de uma generosidade ímpar comigo. Eu era uma roteirista iniciante, ninguém sabia quem eu era e, mesmo assim, ele confiou no meu trabalho. Mudou a minha vida de direção", conta Maria emocionada ao resgatar esse ponto decisivo da sua trajetória como contadora de histórias, que ela tanto ama.

Após a série homônima baseada no livro de Hatoum, Maria Camargo criou *Assédio,* inspirada no livro-reportagem *A clínica: a farsa e os crimes de Roger Abdelmassih*, de Vicente Vilardaga, até chegar à proposta para assumir a sala de roteiro da série *Rota 66: a polícia que mata,* em cocriação com Teodoro Poppovic. "Uma adaptação de natureza muito difícil pela quantidade de elementos e pelas armadilhas presentes", confessa a responsável por adaptar a obra de Barcellos.

Por reconhecer minimamente a existência dessas armadilhas no processo de adaptação de um livro-reportagem para o audiovisual, o pesquisador Gabriel Bhering realizou uma pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFJF), objetivando investigar os riscos de levar um livro-reportagem para o audiovisual. A fim de viabilizar a pesquisa, o estudante adotou como objeto empírico a série audiovisual *Rota 66*, roteirizada por Maria Camargo. A pesquisa intitulada *As novas rotas dos livros-reportagem: a adaptação das páginas para o audiovisual,* sob orientação da professora Iluska Coutinho, foi defendida em março de 2026.

Embora a tradução de livros-reportagem para as telas não seja uma novidade do presente, como se observa com o clássico *A sangue frio*, de Truman Capote, adaptado em 1967, um ano após o lançamento do livro, nos últimos anos observa-se um interesse crescente do *streaming* audiovisual por acontecimentos reais. Inclusive, o nacional, que tem recorrido às narrativas jornalísticas para criação de séries. No caso da obra *Rota 66: a história da polícia que mata*, foi observada a fabulação presente nos testemunhos, sendo ampliada na adaptação a partir da manutenção do aspecto documental (Bhering; Coutinho, 2025). Diante da complexidade desse processo criativo, que pode levar à distorção do fato, ao focalizar, por exemplo, nos criminosos, ignorando a documentalidade das páginas, o projeto buscou recorrer ao método de entrevistas semiabertas (Duarte, 2010) para dialogar a teoria com a empiria daqueles que estiveram envolvidos nessa travessia complexa. Posteriormente à aprovação do projeto no Comitê

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

de Ética em Pesquisa (CEP-UFJF), o então mestrando e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) contatou a roteirista Maria Camargo. A partir de sua experiência prática, a cineasta narrou como enfrentou as armadilhas dessa travessia e, ainda, revelou o seu método batizado como *"mashup"* de histórias, cuja operacionalidade alinhada à ética pode contribuir para o campo do audiovisual brasileiro.

Gabriel Bhering (GB): O livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, apresenta mais de 50 casos além dos três jovens da elite paulistana assassinados pela Polícia Militar (PM) apresentados no início da obra. Como foi o processo de escolha, recorte e organização dessas histórias no roteiro da série?

Maria Camargo (MC): Acho que essa foi a parte mais complexa. A gente tinha três blocos de dificuldades. 1) "O que fazer com o Caco?", pois, 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?".

2) "Como representar a polícia sem dizer que eles eram somente vilões?". 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.

3) "As 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.

Então, a gente realizou um trabalho enorme de conversar com diferentes pessoas, como policiais e grupos de mães que tiveram seus filhos assassinados. Além dessa pesquisa, organizamos os casos a partir de grupos temáticos: a) pessoas que morreram por acaso na rua, simplesmente porque os militares não foram com a cara delas e b) assaltantes

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

assassinados em vez de serem presos em flagrante. Essas são algumas variáveis de outras que foram criadas para realizar agrupamentos/*mashups* 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.

Agora, os casos encaixados nos grupos apresentados foram reconstituídos a partir de uma mesclagem de histórias. Por exemplo, Anabela, que tem o esposo morto, é inspirada em mais de uma história, além de ter um bocado de fabulação. Então, em suma, a gente precisou levantar todos os casos para, posteriormente, ver o que era possível juntar com o quê para em seguida trançar esses fios. Acho que, ao todo, eram 13 fios narrativos com pesos diferentes em cada episódio. Um trançado que começa no primeiro episódio e vai até o último.

GB: A série atravessa diferentes décadas e geografias da cidade de São Paulo, lidando com memórias, testemunhos e arquivos. Como foi o processo de trabalhar o tempo e o espaço na construção do roteiro? De que forma vocês buscaram dar unidade narrativa a essa multiplicidade cronotópica que o livro já carrega?

MC: Roteiro é basicamente lidar com o tempo. E trabalhar com um tempo vasto como o presente no livro-reportagem é sempre complexo. 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 elas serão potencializadas 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. “Aonde 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

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

pouco após o lançamento. O Caco, sendo um personagem, permitiu que a multiplicidade de casos do livro se unisse no audiovisual.

GB: O roteiro escolheu mostrar, em alguns momentos, o ambiente de formação dos policiais, sugerindo como essa estrutura molda comportamentos e naturaliza a violência. Como foi equilibrar essa dimensão — que aponta para a banalidade do mal e a reprodução de um sistema — sem diluir a perspectiva crítica e contra-hegemônica centrada nas vítimas, bastante presente no livro?

MC: O risco maior era a gente não dar a dimensão devida aos policiais. Isto é, não mostrar o que transforma esses militares em matadores incentivados pelo Estado. Era um desperdício muito grande só colocar os policiais cometendo crimes; a gente percebeu a necessidade de entender as motivações por trás dessas ações. Então, recriamos a história de um policial do livro, que perdeu o filho, e do tenente Tales em formação. Além disso, a gente contou com a ajuda de um consultor muito interessante, o Adilson Paes de Souza, ex-policial que decidiu estudar psicologia e violência policial. O olhar dele de dentro do sistema colaborou muito com a pesquisa, por exemplo, ao contar sobre a quantidade de suicídios cometidos. É muito mais fácil somente colocá-los como vilões do que explorar o que está por trás desse sistema. Porém, isso levaria a um material muito raso, que não era o nosso objetivo.

GB: Durante o processo de roteirização, Caco Barcellos, o autor do livro-reportagem, foi consultado? Ele chegou a ler o roteiro e aprovar, ou foi um processo mais distante? Como se deu a relação autor-roteirista?

MC: O Caco estava presente no processo desde o princípio. Mesmo viajando muito a trabalho, a gente fez vários encontros com ele para permitir a ampliação do escopo do livro-reportagem. Depois ele também leu o roteiro e não fez praticamente interferências, somente algo pontual na primeira versão. Ele foi bem generoso e ficou feliz com o resultado. Deu tudo certo. Sobre a criação, inicialmente o Teodoro Poppovic estava liderando a sala e só depois eu entrei. A gente tinha uma equipe de roteiristas que se dividia por episódios. Cada um fazia uma primeira versão da escaleta, eu finalizava, depois eles escreviam as cenas e eu fazia a redação final.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

GB: Todo processo adaptativo envolve operações de ampliação e redução. Tratando-se da adaptação de *Rota 66,* é possível observar na série que várias histórias foram reconstituídas. Por exemplo, no livro-reportagem, o personagem Reloginho tem outros irmãos e é um garoto branco, enquanto na série ele é filho único e interpretado por um ator negro. Essa mudança da cor do personagem foi uma estratégia de dialogar com a conclusão da apuração, que identifica a maioria das vítimas como negras?

MC: Essa história do Reloginho foi misturada com outras histórias nas quais as vítimas eram negras, então prevaleceu nesse caso a vítima negra. A gente juntou com algumas histórias e ainda fabulou um pedaço. Durante a construção, percebemos que a primeira vítima ser negra fazia sentido. Como disse, não era uma reprodução daquela história do Reloginho, mas um processo de mesclagem.

A gente achava muito importante não colocar os assaltantes com alguma ficha criminal como negros e os que foram 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.

GB: Além da reconstituição das vítimas, o repórter Caco Barcellos, que possui aparições mínimas no livro-reportagem ao relatar os bastidores da apuração, na série audiovisual tem a sua vida pessoal ampliada. A gente conhece o Caco, pai, namorado, filho e amigo. Esse processo de ampliação do aspecto autobiográfico foi uma ideia que já existia no projeto ou partiu de você como um recurso para unir as histórias das vítimas a partir dele? Essa ideia de ampliação da vida de Barcellos o enquadra como o protagonista da história e as vítimas como coprotagonistas?

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

MC: A gente tinha algumas armadilhas aí, porque evidentemente o Caco, enquanto personagem, é praticamente um *white savior* [salvador branco] 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. 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.

A gente tentou dar coprotagonismo e o peso devido às histórias das vítimas ao ampliar os casos para além do livro. “O que aconteceu com a família após a morte?” Em vez de somente encerrar com o assassinato e retornar para o Caco apurar outro crime cometido pelos PM. A gente não conseguia escapar da morte de uma pessoa periférica. Às vezes, na investigação, o Caco tinha apenas conseguido saber que a pessoa foi assassinada, 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.

GB: Essas mudanças de ampliação, redução e recriação da grande reportagem levaram à mudança do título. O livro-reportagem se chama *Rota 66: a história da polícia que mata*, enquanto a série ficou com o nome *Rota 66: a polícia que mata*. A retirada de “história” foi uma estratégia para se ausentar de um compromisso com essa história com H maiúsculo?

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

MC: 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 à 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.

GB: Além da retirada da palavra “história”, a série foi tratada como uma obra de ficção. Esse conceito é muito complexo, porque não quer dizer que a obra deixou de ter um compromisso com a realidade, embora muitos tratem ficção como o oposto de verdade. Na sua visão, o termo ficção é o melhor para tratar o produto ou acha que deveria ser outro? Diante da compreensão limitada do senso comum sobre esse termo, as pessoas podem pensar que a obra é uma invenção sem diálogo com a realidade?

MC: 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).

De toda forma, 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

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

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.

Por exemplo, o Caco é um personagem na série que possui relações diretas com o Caco da vida real, mas isso não quer dizer que o diálogo que ele tem com o Pena Branca foi daquela forma. Então, mesmo quando estou próxima e colada aos fatos, a ficcionalização acontece e o compromisso ético com a história que se está contando é necessário. 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 [a história] do que reproduzindo 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, 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.

GB: O projeto de pesquisa do mestrado acadêmico em Comunicação do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFJF) tem como um de seus principais objetivos pensar em diligências que precisam ser seguidas no processo de adaptação de um livro-reportagem para o audiovisual. Não a fim de limitar outras produções e nem restringir o processo de tradução, que varia de acordo com cada proposta, mas de orientar reflexões científicas e até mesmo colaborar no mercado quando este recorre à academia para adaptar um livro-reportagem. Diante da sua experiência empírica no processo adaptativo de *Rota 66*, quais cuidados você acha que precisam ser seguidos no processo de adaptação de uma reportagem para uma série audiovisual que expande o seu lado fabulativo e se aproxima de uma ficção?

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

MC: Eu gosto muito de assistir *true crime* e sempre fui uma leitora de policiais, mas tenho bastante problema com narrativas nas quais o herói é o criminoso. Ontem, por exemplo, estava assistindo ao documentário *Maníaco do parque*[1], que é super bem feito, inclusive. Achei muito interessante que ele coloca as vítimas com um peso grande, mas ainda assim, na hora de vender o projeto, traz como título principal *Maníaco do parque*. Penso, no entanto, que deveria trazer as vítimas no título, mesmo não tendo esse chamariz. E eu detesto *Dahmer*[2]. Acho, sim, que é super bem executado, mas aquilo me dá muita aflição, por gerar um "tesão" em cima daquele personagem.

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 problemático, mas hoje esse ponto de vista do criminoso predomina e acho, sim, problemático.

Eu não escrevo assim. Tanto é que eu só criei a série *Assédio* sobre o Abdelmassih quando eu li o livro do Vicente Vilardaga, que traz as histórias das vítimas unidas para prender o criminoso. Nisso, falei: "Essa história eu quero contar". É um multiprotagonismo de mulheres, e ele é o antagonista de todas elas. Até houve uma pesquisa para entendê-lo, assim como fiz com os policiais de Rota, mas não ao ponto de privilegiar a história dele. Isso envolve as escolhas dos autores, mas também do mercado, que mira em um sucesso de público por querer a espetacularização de alguns pontos.

Acredito que uma história pode, sim, ser contada por diferentes pontos de vista, mas prefiro não contar dessa forma. Afinal, para quê contar essa história? Por que preciso, por exemplo, contar a história do Abdelmassih? Por que estou com uma curiosidade mórbida pela vida dele? Se sim, prefiro não contar. Posso até assistir e dar vazão à minha curiosidade mórbida… Agora, se estou falando de um machismo estrutural, de uma cultura do estupro e de uma experiência na qual a voz das mulheres vai ser ouvida, acho que vale a pena contar essa história.

[1] Referência à série *Maníaco do parque: a história não contada* (2024), dirigida por Thaís Nunes.
[2] Referência à série Dahmer: um canibal americano (2022), criada por Ryan Murphy e Ian Brennan

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

No caso do Rota também, a valorização do jornalismo que desvela um processo de injustiça do tamanho que é, e ainda presente, acho importante falar sobre isso. Não só o crime pelo crime. E, quando você assiste a um *true crime* atrás do outro, pode ocorrer essa naturalização do criminoso, que acho perigosa. Por isso, a importância de pensar o ponto de vista com que a história será contada.

Referências

BARCELLOS, Caco. **Rota 66:** a história da polícia que mata. 22. ed. São Paulo: Galera Record, 2022.

BHERING, Gabriel. **As novas rotas dos livros-reportagem:** a adaptação das páginas para o audiovisual. 2026. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2026. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/20615. Acesso em: 25 out. 2026.

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.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Tradução de Ivan Pinto. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. *In:* DUARTE, J.; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2010, p. 62-83.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In:* JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Edvaldo. **Páginas ampliadas:** o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2009.

ROTA 66: a polícia que mata. Direção: Philippe Barcinski e Diego Martins. Brasil, 2022. Série exibida por Globoplay [01 Temporada; 08 episódios], 320 min., sonoro, colorido. Disponível em: https://globoplay.globo.com/rota-66-a-policia-que-mata. Acesso em: 20 nov. 2024.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalvez. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

e1308

[I] Gabriel Bhering

Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF), bolsista Capes e membro do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA).

E-mail: bhering.gabriel@estudante.ufjf.br.

[II] Iluska Coutinho

Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professora titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom-UFJF), onde é coordenadora do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA).

E-mail: iluska.coutinho@ufjf.br.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Resultado parcial da dissertação *As novas rotas dos livros-reportagem: a adaptação das páginas para o audiovisual* defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM-UFJF).

Fontes de financiamento:
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, Brasil.

Considerações éticas:
O projeto de pesquisa foi submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Juiz de Fora (CEP-UFJF).

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
Gabriel Bhering e Iluska Coutinho.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
Gabriel Bhering e Iluska Coutinho.

Redação do manuscrito:
Gabriel Bhering.

Artigo recebido em: 11/08/2025. Aprovado em 24/10/2026.

Este texto é publicado em acesso aberto sob a licença Creative Commons Attribution 4.0 International.
DOI: https://doi.org/10.22475/rebeca.v15n1.1308, v. 15, n. 1, pp. 01-14, jan./dez., 2026. Publicação contínua.