

A adaptação seriada de *Rota 66* entre o fato e a ficção

La adaptación serial de *Rota 66* entre la realidad y la ficción

The serial adaptation of *Rota 66* between fact and fiction

MARCIO SERELLE¹

Resumo: Este artigo analisa a adaptação seriada do livro *Rota 66*, escrito por Caco Barcellos, com reflexão sobre a dramatização de acontecimentos reais e o caráter híbrido da obra audiovisual, entre realidade e ficção. Busca-se compreender a adaptação em um duplo movimento: o do texto literário para o audiovisual e o da reportagem para a forma seriada dramatizada. Para isso, discutem-se, a partir de Wolfgang Iser, aspectos conceituais da ficção e o modo como as dramatizações do fato, embora se apresentem como discursos encenados, não colocam “entre parênteses” o mundo que representam. A análise da série revela, entre outros aspectos, o uso de códigos narrativos da forma seriada e a articulação entre imagens dramatizadas e documentais, recursos que enredam o espectador num *thriller* investigativo e realizam a denúncia social.

Palavras-chave: Adaptação; Dramatização do fato; *Rota 66*, série da Globoplay.

Resumen: Este artículo analiza la adaptación serial del libro *Rota 66*, escrito por Caco Barcellos, con una reflexión sobre la dramatización de hechos reales y el carácter híbrido de la obra audiovisual, entre realidad y ficción. El objetivo es comprender la adaptación en un doble movimiento: el del texto literario al audiovisual y el del reportaje a la forma serial dramatizada. Con este fin, el artículo discute, basándose

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com pós-doutorado na Universidade de Queensland, Austrália. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social e em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Email: marcio.serelle@gmail.com.

en Wolfgang Iser, aspectos conceptuales de la ficción y la forma en que las dramatizaciones de hechos, aunque se presentan como discursos escenificados, no “ponen entre paréntesis” el mundo que representan. El análisis de la serie revela, entre otros aspectos, el uso de códigos narrativos propios de la forma serial y la articulación entre imágenes dramatizadas y documentales, recursos que enredan al espectador en un *thriller* investigativo y realizan la denuncia social

Palabras clave: Adaptación; Dramatización de hechos; *Rota 66*, serie Globoplay.

Abstract: This article aims to analyze the serial adaptation of the book *Rota 66*, written by Caco Barcellos, in order to reflect upon the dramatization of real events and the hybrid nature of the audiovisual work, between reality and fiction. The aim is to understand the adaptation in a double movement: from the literary text to the audiovisual and from the report to the dramatized serial form. The article discusses, based on Wolfgang Iser, conceptual aspects of fiction and the way in which the dramatizations of the fact, although presented as audiovisual performances, do not put “in parentheses” the world they represent. The analysis of the series reveals, among other aspects, the use of narrative codes of the serial form and the articulation between dramatized and documentary images, resources that entangle the viewer in an investigative thriller and carry out social denunciation.

Keywords: Adaptation; Dramatization of the fact; *Rota 66*, Globoplay series.

Introdução

A adaptação seriada do livro *Rota 66*, escrito por Caco Barcellos (1992), expõe o impasse acerca de narrativas audiovisuais que afirmam estreitar sua relação com o mundo histórico e, ao mesmo tempo, não renunciam à dramatização. Essas obras operam o deslocamento não somente entre mídias, mas também do registro factual (no caso, o gênero da reportagem jornalística) para o ficcional, ou, como será discutido neste artigo, quase ficcional. Embora a série *Rota 66*, produzida em 2022, possua o discurso audiovisual abertamente encenado, parte de sua força narrativa reside nas correspondências com a realidade imediata. Dificilmente, um espectador informado sobre a produção receberá a obra como um mundo ficcional desvinculado dos acontecimentos reais que representa. Além disso, a própria

série, em alguns momentos, articula, por meio da montagem, imagens dramatizadas e de reportagens, construindo o lastro factual da narrativa.

A reportagem de Barcellos foi publicada em livro em 1992. É uma obra de jornalismo literário, gênero de não ficção que estabelece relações abertas com formas e estratégias da prosa literária. O texto-fonte, portanto, já apresenta certa hibridação entre reportagem e romance. Ainda assim, o aspecto dito literário ou romanesco dos livros-reportagem se circunscreve, em geral, à forma, pois essas obras não se assumem como ficção, muito pelo contrário. Decerto, *Rota 66* é uma denúncia bem documentada sobre as mortes causadas pelas Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), patrulhamento da polícia militar de São Paulo, entre as décadas de 1970 e 1990. Obra premiada², frequentou a lista dos livros mais vendidos no Brasil quando de seu lançamento.

Trinta anos depois, o livro foi adaptado com o mesmo título³ para minissérie na plataforma digital Globoplay, pelos roteiristas Maria Camargo e Teodoro Poppovic. A direção da série é de Phillippe Barcinski e Diego Martins. Disponível em serviço de streaming, *Rota 66* possui oito episódios, de 40 minutos em média, sendo que os dois primeiros foram exibidos na TV Globo, com sinal aberto, numa estratégia híbrida de lançamento de narrativas seriadas.

Este artigo pretende analisar a dramatização do factual na série. Não se trata de separar, na obra audiovisual, o acontecido ou narrado na reportagem daquilo que a narrativa seriada, sob a liberdade e a necessidade da dramatização, alterou. Mas, por meio da discussão sobre os aspectos da ficção, apontar o caráter ambíguo da adaptação entre o fato e a ficção. Para isso, discute-se, inicialmente, a partir da teoria da ficção de Wolfgang Iser (2002), o estatuto de séries baseadas em fatos reais, como no ciclo atual de narrativas de crimes, que não colocam seus mundos representados completamente “entre parênteses”, isto é, não realizam por completo o ato do desnudamento ficcional. Em seguida, analisam-se aspectos narrativos e do discurso audiovisual da série *Rota 66*, como a expansão do relato em relação ao texto-fonte, o uso de códigos da forma seriada e a montagem que articula imagens dramatizadas a documentais, afirmindo a denúncia jornalística.

² *Rota 66* recebeu o prêmio Jabuti de literatura, um dos mais importantes do Brasil, na categoria reportagem, em 1993.

³ Houve alteração no subtítulo, que, na série, passou a ser: “A polícia que mata”, e não mais “A história da polícia que mata”.

Sobre a análise, convém ressaltar alguns aspectos do seu método. Observou-se a condição da obra seriada como uma adaptação (HUTCHEON, 2013) e, por conseguinte, optou-se pela abordagem comparada, com reflexões sobre os diferentes contextos de produção do livro e da série. O artigo compartilha também do pensamento desenvolvido por Ismail Xavier (2003) de que a narrativa é um eixo que pode ser cotejado em um processo de adaptação de uma obra, uma vez que o ato de narrar pressupõe o uso de categorias comuns em mídias diversas. Nesse âmbito, que leva em consideração o enredo, a análise privilegiou aspectos relacionados aos acontecimentos, temporalidades e às personagens. Já no nível do discurso da narrativa, compreendido a partir de Gérard Genette (1995) e Tom Gunning (1991) como o arranjo de significantes que constituem e comunicam a história, compararam-se diferentes estratégias discursivas do texto jornalístico e da obra audiovisual, com ênfase na passagem da figura da primeira pessoa da reportagem para as imagens que constituem a narrativa seriada.

Mundo entre parênteses

Quando narrativas audiovisuais como a série *Rota 66*, que dramatizam crimes que de fato ocorreram, são abordadas, uma camada de representação se faz bastante sensível, mesmo quando essas obras também lançam mão de recursos documentais. Pode-se pensar, por exemplo, na relação entre pessoa e personagem nas duas versões de *The Staircase*, isto é, a série documental francesa da Netflix e o drama produzido pela HBO. No documentário da Netflix sobre o caso em que o escritor estadunidense Michael Peterson é acusado de matar a esposa Kathleen, empurrando-a em uma escadaria, assiste-se ao próprio Peterson dando seu depoimento às câmeras. Já na produção dramatizada da HBO, o escritor é interpretado pelo ator britânico Colin Firth e a esposa, pela atriz australiana Toni Collette. Há, nos dois casos, mediação e performance – não se trata de tomar o documentário ingenuamente em relação direta com a realidade –, mas quando se está diante de Colin Firth, que já interpretou do rei George VI ao Sr. Darcy, do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, é possível ver um ator em operação e o senso de personagem se avulta. O mesmo acontece quando Humberto Carrão interpreta o personagem de Caco Barcellos em *Rota 66*.

O artigo de Marina Burdman da Fontoura, Tatiana Helich e Vera Follain de Figueiredo (2024), “Os realismos do true crime”, compara os episódios-piloto das duas versões de *Staircase* para compreender como são construídos seus

efeitos do real. O estudo aponta, entre outros recursos utilizados nas séries, o uso de imagens extraídas de reportagens ou que possuem “estética jornalística”. No entanto, o texto ressalta que, embora possam ser classificadas como *true crime*, as narrativas questionam, por meio da multiplicidade de versões, o que seria a verdade. Como as autoras assinalam, a série dramatizada da HBO, inclusive, inicia-se com um diálogo bíblico entre Pilatos e Jesus sobre a verdade: “Eu nasci para isso. Eu vim ao mundo para isso: ‘testemunhar a verdade; e todos aqueles que estão do lado da verdade escutam a minha voz’, disse Jesus. E Pilatos respondeu: ‘Verdade? O que é isso?’”. Nesse movimento de desestabilização da verdade, a dramatização produzida pela HBO coloca também sob suspeita a isenção do documentário produzido pela Netflix.

O diretor da série documental é um personagem da série ficcional, adicionando mais uma camada na discussão sobre o caso e suas diferentes versões. Ao colocar em questão as relações estabelecidas entre a equipe do documentário e Michael Peterson, é a ficção que questiona o lugar de veracidade do documental – explicitando a existência de interesses, emoções e opiniões por trás da suposta imparcialidade da linguagem documental (FONTOURA; HELICH; FIGUEIREDO, 2024, p. 88).

Diante da diferença entre as naturezas das obras, as autoras classificaram as produções como *true crime* documental (*Staircase* da Netflix) e ficcional (*Staircase* da HBO). Mas qual o grau de ficcionalidade de uma série sobre crimes reais que aponta para aquilo que de fato aconteceu? Uma série que não se anuncia como um mundo autônomo, mas como uma narrativa que alega recuperar eventos do mundo real e faz disso uma estratégia para seduzir o público?

A discussão sobre ficção, conforme desenvolvida nos estudos literários, torna-se, pela sua qualidade especulativa, particularmente útil ao exame da questão, ainda que não irá propriamente resolvê-la. O conceito de ficção pressupõe, de acordo com Wolfgang Iser (2002), a faculdade de colocar o mundo entre parênteses, isto é, a faculdade de conferir ao mundo representado determinada autonomia em relação ao mundo real. O mundo do texto de ficção é, para Iser, um mundo análogo, que não possui nada de idêntico ao mundo real, logo, não está submetido ao verificável. É característico do texto ficcional ativar o “como se”. “[O] como se significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se fosse” (ISER, 2002, p. 974, grifo do autor). É por meio dessas analogias e possíveis remissões ao mundo dado que é possível ver,

por meio do mundo emergente no texto ficcional, elementos do empírico sob outra perspectiva.

Para Iser, a ficção não possui uma relação opositiva com a realidade, uma vez que há, no texto ficcional, muitos elementos reconhecíveis em termos de realidade vivencial, seja ela sociocultural ou emocional. Mas esses fragmentos são extraídos da realidade imediata por meio do ato de seleção e combinados a aspectos do imaginário no texto ficcional. Portanto, a realidade levada ao texto é irrealizada ao tornar-se signo. Com os elementos do imaginário acontece o contrário. Fluido, fantasmático, informe e difuso, o imaginário ganha determinada configuração quando transladado ao texto. No texto ficcional, de acordo com Iser (2002), a realidade vivencial se irrealiza quando tornada linguagem ao mesmo tempo que o imaginário se realiza ao perder seu caráter difuso e ganhar determinada forma. Por isso, Iser comprehende que o componente fictício transgride limites e realiza a mediação entre a realidade e o imaginário. “O fictício então se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade” (ISER, 2002, p. 983).

O terceiro ato de fingir apontado por Iser é o desnudamento: é característico do texto de ficção assumir-se como discurso encenado, o que pode ser assinalado de diversas formas, inclusive, pelos gêneros literários, seus contratos e promessas. Os textos de não ficção, como os do jornalismo e da historiografia, portanto, não se assumem como discursos encenados, uma vez que sua função social depende de uma alegada transitividade entre os eventos ocorridos no mundo real e a narrativa. Sob esse aspecto, o que Janet Malcolm escreveu sobre as formas de engajamento do leitor com a não ficção literária é também, em algum grau, válido para essas narrativas audiovisuais:

Embora este [o mundo da não ficção] não seja, de modo algum, tão coerente quanto o mundo da ficção e esteja povoado por pessoas de modo algum tão vivas quanto os personagens de ficção, o leitor aceita isso sem se queixar; sente-se compensado pela inferioridade da sua experiência de leitura com o que considera o caráter edificante do gênero: uma obra sobre algo que é verdadeiro, sobre coisas que realmente aconteceram e pessoas que de fato viveram ou vivem, tem o seu valor por ser apenas isso, e é lida com um espírito mais clemente que uma obra de literatura imaginativa, da qual esperamos uma experiência mais intensa (MALCOLM, 2011, p. 149).

Séries que são dramatizações de crimes reais – muitas delas adaptações de reportagens – apresentam um discurso encenado, mas não colocam o mundo representado entre parênteses, uma vez que o factual permanece como lastro e a todo momento é evocado. Logo, o ato de fingir referente ao desnudamento

não se dá por completo. Essas narrativas fazem da relação com o factual um atrativo e, por vezes, um valor informativo e instrutivo, ao mostrar ao espectador a vida de pessoas que existiram e acontecimentos reais, ainda que alterados para a dramatização.

Uma das maneiras de uma narrativa audiovisual, que dramatiza eventos reais, afirmar esse vínculo com o que de fato aconteceu é, como demonstraram Fontoura, Helich e Figueiredo (2024), por meio da apresentação de registros documentais. Isso ocorre, por exemplo, na minissérie *The Dropout*, adaptada de podcast homônimo, sobre a golpista Elizabeth Holmes (interpretada por Amanda Seyfried), fundadora da empresa de exames de sangue Theranos, na Califórnia. Antes de ser denunciada como fraudadora, Holmes foi exaltada midiaticamente como uma jovem empreendedora, recebendo, inclusive, elogios de Bill Clinton em uma sessão de um fórum promovido pela fundação do ex-presidente estadunidense. O 7º. episódio da série abre-se com uma cena alterada digitalmente dessa sessão. Nela, o presidente Clinton conversa com Holmes, mas quem está na tela é a atriz Seyfried (o outro participante da sessão, Jack Ma, teve a presença apagada). Vemos, portanto, em uma única cena, a mistura do documental e da dramatização. A série exibe, assim, elementos de sua factualidade.

Convém, antes de prosseguir no problema, marcar uma possível diferença de algumas séries baseadas em fatos reais com a não ficção literária analisada por Malcolm. Da não ficção literária, a partir da crença pactuada entre o leitor e o escritor, espera-se determinado rigor no tratamento dos fatos, ainda que sejam utilizados “mecanismos narrativos da literatura imaginativa” (MALCOLM, 2011, p. 150). Nas séries, todavia, o compromisso com a trama e o entretenimento pode se sobrepor ao factual, porém sem o excluir. Não raramente se lê nas aberturas ou fechamento dos episódios desse tipo de série, avisos como este da narrativa sobre a estadunidense Candy Montgomery, que assassinou com 41 machadadas a mulher de seu ex-amante: “Embora este programa seja baseado em eventos reais, certas partes foram ficcionalizadas somente para propósitos dramáticos e não possuem a intenção de afetar qualquer pessoa real ou entidade real”. No caso específico de *Rota 66*, a série se apresenta como “inspirada em fatos reais, narrados na obra de Caco Barcellos”.

Esse tipo de advertência pode adquirir, em algumas séries, um tom manifestadamente jocoso, como em *Inventando Anna*, adaptada de uma reportagem da revista *New York* sobre a falsa herdeira alemã Anna Sorokin.

Na abertura de todo episódio, lê-se sempre o mesmo aviso, criativamente incorporado ao cenário (em um aviso luminoso, texto escrito na parede da prisão ou num painel para sessão fotográfica, entre outras formas). Ele diz: “Essa história é completamente verdadeira. Exceto por todas as partes que não são”. De modo semelhante, a série chilena *Baby Bandito*, baseada na vida do assaltante Kevin Olguín Sepúlveda, ironiza: “Baseado em fatos reais, distorcidos para sua conveniência e a nossa” (grifo no original). Isto é, em diferentes graus, vale o ocorrido, mas também o fabulado. Como se vê, parafraseando um comentário de Dwight MacDonald (2011) ao novo jornalismo estadunidense, essas séries ficam com o melhor dos dois mundos, ao explorarem a autoridade factual do jornalismo e a licença poética da ficção.

No estudo da adaptação como produto, Linda Hutcheon (2013) propõe a ideia de paráfrase – um modo de retomar mais livremente um texto sem perder de vista seu sentido – para descrever a mudança ontológica que ocorre na passagem de um evento histórico ou da vida real de uma pessoa para a forma “ficcional”. Muitas dessas transformações para o audiovisual, por meio de docudramas televisivos, cinebiografias e outras formas, são mediadas por um texto-fonte de não ficção. Há casos em que as fontes são múltiplas e de diferentes qualidades midiáticas e reúnem, por exemplo, a reportagem escrita, registros audiovisuais e arquivos sonoros. Isso faz com que o evento original já se apresente parafraseado, relido a partir da perspectiva de outro. Logo, Hutcheon (2013, p. 42) considera que “em mudanças ontológicas, faz pouco sentido falar em adaptações ‘historicamente precisas’ ou ‘imprecisas’ no sentido costumeiro”. O “baseado em fatos reais”, segundo ela, esconde, sob aparente simplicidade, operações narrativas tão complexas como as da própria historiografia. Algumas dessas operações podem ser vistas em *Rota 66* na análise que se segue.

A dramatização de *Rota 66*

A condição quase ficcional de *Rota 66 – A polícia que mata* é tanto um chamariz para o público como uma forma de denúncia. Como dito, o texto-fonte da série é o livro-reportagem de Caco Barcellos, que investiga mortes de pessoas pela ROTA, em São Paulo, entre os anos de 1970 e 1992. O livro utiliza-se, ao modo das referidas narrativas do novo jornalismo estadunidense ou dos romances-reportagem brasileiros da década de 1970, de recursos literários, como na cena de abertura que dá tom ao livro.

A veraneio nunca esteve tão perto. A 200, 300 metros, 15 segundos. A sirene parece o ruído de um monstro enfurecido. Os faróis piscam sem parar. O farolete portátil de 5 mil watts lança luzes no retrovisor de todos os carros à frente. Os motoristas, assustados, abrem caminho com dificuldade por causa do trânsito movimentado nesta madrugada de quarta-feira, no Jardim América. A Veraneio, com manobras bruscas, vai chegando perto, cada vez mais perto dos três homens do Fusca azul. Eles estão na Maestro Chiafarelli e têm à frente uma parede de automóveis à espera do sinal verde para o cruzamento da avenida Brasil (BARCELLOS, 1992, p. 11).

A história inicia-se, portanto, em *media res*, recurso narrativo típico do folhetim, com três jovens de classe média em um fusca sendo perseguidos e depois mortos pela polícia. Pelo fato de as vítimas pertencerem à classe média, o acontecimento ganha mais notoriedade. O caso, ocorrido em 23 de abril de 1975, ficou conhecido como Rota 66 por esse ser o número da equipe implicada na morte dos jovens.

Embora seja possível reconhecer o esforço literário de *Rota 66*, a obra se destaca por seu caráter investigativo. A apuração, que inclui muitas entrevistas, inclusive com sobreviventes de chacinas, analisa os dados oficiais da Polícia Militar (PM), levanta o passado criminal das vítimas e pesquisa laudos de exame, arquivos de jornal, entre outros documentos. Pode-se considerar que *Rota 66* é também uma metarreportagem, no sentido de que seu processo de apuração é narrado no livro. Seu capítulo final, intitulado “Radiografia”, apresenta, de modo sistematizado, o *modus operandi* da ação da ROTA: a troca de tiros seguida da morte dos alegados bandidos; o desmanche da cena do crime; o discurso punitivista, que se opõe ao dos direitos humanos. Por meio do cruzamento dos dados das vítimas, o livro elenca elementos para uma radiografia dos crimes: 57,4% das 3.523 pessoas mortas em “confronto” entre os anos de 1970 e 1992 não tinham passagem pela polícia; 51% eram negras (num contexto em que grande parte da população de São Paulo, 74%, se autodeclarava branca); a maioria trabalhava em fábricas e na construção civil; a maioria morava em bairros periféricos.

Rota 66, a série, como produto de adaptação de um livro-reportagem, tem uma narrativa expandida em comparação com o texto-fonte, num processo comum a esse tipo de transposição midiática (SERELLE, 2023). Como a série possui oito episódios de 40 minutos em média cada, há tempo de tela suficiente para narrar os eventos do livro e desenvolver outros aspectos, para além da reportagem-fonte, que privilegiam a ação e desenvolvem eixos dramáticos necessários à forma seriada.

A adaptação faz da reportagem um *thriller* investigativo, em que o processo de apuração é, como no livro, enfatizado. Isso torna o jornalista Caco Barcellos, interpretado pelo ator Humberto Carrão, um herói da trama, inclusive com confrontamentos a policiais, como na cena do último episódio em que uma viatura avança sobre o protagonista. O personagem de Barcellos é mais densamente construído na série do que no livro, uma vez que a narrativa audiovisual explora aspectos biográficos do jornalista, articulando histórias sobre sua família no Rio Grande do Sul (notadamente o caso do irmão, vítima de violência policial), e sobre seu relacionamento com a repórter fotográfica Luli, interpretada pela atriz Lara Tremouroux. A relação profissional de Barcellos com o jornalista Octávio Ribeira Malta, o Pena Branca (Adriano Garib), considerado um mestre para o protagonista, é também bastante explorada na narrativa audiovisual, enquanto, no livro, é apenas citada. A série enfatiza ainda as histórias das vítimas primárias – as que foram mortas pela polícia –, mas também as das vítimas secundárias, que perderam seus familiares e que buscam, à sua maneira, seguirem com a vida, por meio da justiça, grupos de apoio ou de diferentes religiões.

A série é ainda uma adaptação expandida também por sua dilatação temporal. Ela ultrapassa o arco narrativo da obra literária e avança sobre o episódio da festa de lançamento de *Rota 66*, em que policiais citados no livro compareceram para ameaçar o jornalista. A narrativa alcança também, temporalmente, o evento do massacre da Casa de Detenção de São Paulo, conhecida como Carandiru, em 2 de outubro de 1992, quando 110 presos foram mortos. O massacre, que teve participação de policial da ROTA, foi coberto por Caco Barcellos, à época repórter da TV Globo, e as imagens factuais dessa matéria são utilizadas na própria série. A narrativa da série termina em 1995, com o julgamento de Barcellos, acusado de calúnia e difamação pelos policiais da ROTA após a publicação do livro. O jornalista foi absolvido em todos os processos.

Essa ampliação da narrativa foi aprovada em críticas feitas à série quando de seu lançamento. Maurício Stycer (2022), por exemplo, vê como “um acréscimo importante” ao livro o desenvolvimento do eixo biográfico do personagem de Caco Barcellos. No entanto, para Stycer, a questão do discurso punitivista entre militares e o apoio a ele por parte da imprensa poderia ter recebido mais destaque. Para o crítico, isso demonstra que a série, ainda que seja uma dramatização, possui a função de debater alguns problemas remanescentes acerca da violência na sociedade brasileira:

Enxerguei alguma timidez na abordagem de um problema que o livro trata de forma bem clara — o papel da mídia na história desta polícia que mata. Uma fonte essencial da pesquisa de Caco foi o jornal Notícias Populares, porque reproduzia, sem questionar, a versão policial sobre as mortes na periferia. Também muito citado no livro, por engrandecer a atuação dos PMs, o radialista Afanásio Jazadji ganhou um outro nome e um papel menor na série (STYCER, 2022).

A adaptação de *Rota 66* envolve a passagem da literatura para a forma audiovisual seriada e, como já dito, uma mudança ontológica, na transmutação da reportagem, narrativa factual, para a dramatização, em que uma camada ficcional de representação se impõe. Primeiro, convém destacar algumas questões de serialização. Como expõe Mittell (2015), uma das complexidades das séries contemporâneas reside na trama que trabalha simultaneamente diversas temporalidades. Muitas vezes, uma série articula presente diegético, cenas em *flashback* (analepse) e *flashforward* (prolepse) de modo a embaralhar as camadas temporais em um diagrama que apenas se torna claro com o avançar dos episódios. O episódio-piloto de *Rota 66* apresenta, já de início, três temporalidades. A primeira cena da série é do julgamento de Caco Barcellos em 1995, evento que é retomado no episódio final. O piloto retorna, então, a 1975, com a perseguição de uma equipe da ROTA ao fusca dirigido por três jovens que seriam mortos pela polícia. Por fim, o piloto da série salta temporalmente rumo a 1982, quando ocorre o julgamento dos policiais acusados de matar os jovens no caso da Rota 66.

Para além disso, a série adota códigos da narrativa seriada como o *cliffhanger*, recurso em que se interrompe a história no clímax do episódio, deixando a resolução da cena para a parte seguinte. Se, de acordo com Mittell (2015), o piloto de uma série possui uma função educacional, ao apresentar o encapsulamento do que será a narrativa de modo mais contínuo. O primeiro episódio de *Rota 66*, em seu encerramento com três situações suspensas que serão entrecruzadas à frente, apresenta o documental e a denúncia sob o entretenimento da forma seriada, que deverá levar sempre o espectador à parte seguinte.

Sobre a mudança no estatuto ontológico, deve-se considerar que, embora o livro-reportagem utilize recursos comumente encontrados na ficção literária, como a narrativa cena a cena, diálogos e descrições mais detalhadas, a obra de Caco Barcellos é uma narrativa de não ficção. Isto é, pertence a um gênero que reivindica a relação direta com a realidade que representa. A série *Rota 66*, por sua vez, na condição de uma narrativa dramatizada, expõe suas

camadas de representação. Por mais que, segundo Paul De Man (1979), deva-se tomar o “eu” que fala num texto de marca autobiográfica como uma prosopopeia – uma colocação de máscara do autor empírico –, o recurso da primeira pessoa no livro estabelece, na leitura, um efeito de relação mais direta entre o repórter e sua representação narrativa. Na tela, porém, há atores – logo, o senso de mediação e performance é incontornável –, assim como é sensível também a recriação, por meio da direção de arte, da São Paulo da metade final do século 20. No entanto, como se trata de uma narrativa que quer afirmar seu lastro factual, a série se utiliza de imagens de arquivo, de reportagens feitas à época dos acontecimentos e de outros registros históricos da cidade. Essas imagens, que apresentam materialidades bastante diferentes das produzidas para a série e são articuladas à história narrada por meio de uma montagem, que muitas vezes objetiva dar continuidade às cenas. Essa diferença qualitativa, entre as imagens de arquivo e as imagens da dramatização, produz, ao mesmo tempo, um efeito de opacidade, ao ressaltar o artifício audiovisual, e de transparência, ao remeter a registros factuais.

A questão política da série está intimamente ligada a esse aspecto do documental dramatizado. Como produto da indústria televisiva brasileira, a série é uma obra de entretenimento, mas não renuncia ao caráter tanto informativo como interpretativo do livro. No entanto, é preciso também considerar como uma atitude política a própria adaptação, em seu deslocamento no tempo. A relação com o factual aciona, na série, a denúncia de cunho jornalístico, e, nessa revisitação ao passado, lança luz sobre questões contemporâneas da realidade brasileira, notadamente a persistência da violência em operações de policiais militares.

A ROTA foi criada em 1970, durante a ditadura militar brasileira, período que se estendeu de 1964 a 1985. As rondas eram uma modalidade de policiamento para atuar contra assaltos de guerrilheiros a bancos, durante o movimento de resistência. Após a derrota das guerrilhas, as tropas foram mantidas e continuaram a exercer o policiamento e a repressão ao crime comum. A retomada dessa narrativa factual, na forma seriada audiovisual, em 2022, adquire viés crítico em um período em que o Brasil era governado pelo presidente da extrema-direita Jair Bolsonaro. A extrema-direita brasileira desenvolveu-se articulada ao militarismo e possui grande apoio entre as polícias militares. A história da violência militarizada no Brasil, recuperada pela minissérie, permite que o espectador compreenda a formação de aspectos relacionados à violência que, ainda hoje, atuam sobre nossa sociedade.

Linda Hutcheon (2013, p. 16) considera que “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura.” A adaptação não dialoga somente com o texto-fonte, mas também com o contexto em que é realizada. Isso pode implicar alterações ou mesmo subversões no texto, já que a nova narrativa gerada pode trazer revisões críticas de alguns pontos da obra-fonte ou incorporar elementos de outras obras ou contextos, por meio de um diálogo criativo. Há, evidentemente, muitas atualizações na adaptação seriada de *Rota 66*. Algumas delas, já citadas neste texto, referem-se à incorporação, no show televisivo, de eventos ocorridos após a publicação do livro. De certo modo, a própria opção pela forma seriada, uma forma narrativa em evidência na cultura midiática hoje, é uma dessas atualizações.

No entanto, é possível argumentar que as relações entre os contextos da produção do livro e o atual (o da realização e exibição da série) ocorrem não somente a partir de diferenças e alterações, mas de persistências, uma vez que a violência policial ali narrada não se refere apenas ao passado, mas se encontra, ainda hoje, socialmente enraizada. Nessa narrativa do passado, o espectador vê seu próprio presente, o que se torna uma das importantes chaves políticas da série.

Considerações finais

A adaptação do livro-reportagem *Rota 66* para a série audiovisual homônima revela um conjunto de questões acerca das diferenças entre mídias, formas culturais e funções sociais das obras envolvidas no processo. Primeiramente, a adaptação apresenta, em um nível mais imediato e compartilhado pelas transposições midiáticas, em geral, aspectos relacionados à passagem entre sistemas semióticos, no caso entre o da literatura, composto por signos verbais, e o audiovisual, que conjuga variedade maior de elementos expressivos. Em outro nível, há a passagem de um livro-reportagem – relato de não ficção, informativo e interpretativo – para a forma cultural seriada, em uma narrativa audiovisual dramatizada, produzida pela indústria televisiva. Como foi demonstrado, a série *Rota 66* não abre mão do caráter denunciador da reportagem-fonte, ao mesmo tempo em que se constrói a partir de uma estrutura seriada e de seus recursos de entretenimento.

Na série, não somente os acontecimentos são colocados em enredo, mas o próprio espectador deve ser enredado e levado, de episódio a episódio, ao fim

da temporada. A matéria narrativa deve ser tratada de forma dosificada, plasmada de acordo com matrizes genéricas e com recursos que estimulem o espectador a seguir e conjecturar sobre a história em desenvolvimento. Ao mesmo tempo, a obra articula dramatização e imagens documentais, permitindo que a ficção seja atravessada por registros factuais, o que contribui para lastrear historicamente a narrativa audiovisual.

Ao lado do apelo do factual, que deve ser sempre sustentado, em diferentes graus, por paratextos ou mesmo inserções de elementos documentais (áudios, fotografias, imagens dos acontecimentos), desenvolve-se uma narrativa a que o espectador assiste como se estivesse acompanhando uma ficção. Mas, ao mesmo tempo, aquele mundo não é completamente colocado em parênteses. A história ali narrada fala de algo que aconteceu em nosso mundo empírico e oferece tanto contextos interpretativos como experiências de pessoas reais.

Narrativas seriadas audiovisuais, como *Rota 66*, não são propriamente ficções que omitem sua condição, uma vez que se constituem abertamente por encenações. Ao desafiarem os âmbitos do factual e do ficcional, as narrativas apontam para a artificialidade das categorias e, assim, cavam seu próprio gênero. Elas não são, evidentemente, as únicas a realizarem isso no campo do audiovisual (há documentários autorreflexivos que tratam mais densamente da questão, inclusive com ponderações éticas), mas o modo como o fazem, ao tramar, em seu cerne, o particular para oferecê-lo como um entretenimento levantado da vida real, parece caracterizá-las, no que também são reconhecidas e esperadas pelo público.

Bibliografia

BARCELLOS, Caco. **Rota 66**. São Paulo: Globo, 1992.

BABY bandito. Criada por Valéria Hofmann, Diego Muñoz e Juan Andrés Rivera. Estados Unidos: Fabula; Netflix, 2024. Série exibida pela Netflix. Acesso: 05 de mai. de 2025.

CANDY. Criação de Nick Antosca e Robin Veith. Estados Unidos: Hulu, 2022. Série exibida pela Disney +. Acesso: 05 de mai. de 2025.

FONTOURA, Marina Burdman; HELICH, Tatiana; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Os realismos do true crime: estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*. **RuMoRes**, [S. I.], v. 17, n. 34, p. 77–94, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2023.214753. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/214753..> Acesso em: 15 mar. 2025.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GUNNING, Tom. **DW Griffith and the Origins of American Narrative Film**: The Early Years at Biograph. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2^a. ed. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2013.

INVENTANDO Anna. Criada por Shonda Rhimes. Estados Unidos: Netflix, 2022. Série exibida pela Netflix. Acesso: 05 de mai. de 2025.

ISER, Wolfgang. O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-984.

MACDONALD, Dwight. Parajournalism: or Tom Wolfe and his magic writing machine. In: MACDONALD, Dwight. **Masscult and midcult: essays against the American Grain**. New York: New York Review Books, 2011, p. 236-237.

MALCOLM, Janet. Posfácio da autora. In: MALCOLM, Janet. **O jornalista e o assassino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 143-158.

MAN, Paul de. Autobiography as De-facement. **MLN**. Vol. 94, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1979), pp. 919-930.

MITTELL, Jason. **Complex TV**. New York, London: New York University Press, 2015.

ROTA 66. Criada por Teodoro Poppovic e Maria Camargo. Brasil: Globoplay, 2022. Série exibida pela Globoplay. Acesso: 05 de mai. de 2025.

SERELLE, Marcio. A adaptação como ficção expandida na série contemporânea. **MATRIZes**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 1, p. 21–36, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v17i1p21-36. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrices/article/view/200134..> Acesso em: 5 maio. 2025.

STYCER, Maurício. “Rota 66” é adaptação exemplar, mas tímida sobre a mídia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo (online), 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/columnas/mauriciostycer/2022/09/rota-66-e-uma-adaptacao-exemplar-mas-timida-ao-falar-sobre-a-midia.shtml>. Acesso: 14 de nov. de 2022.

THE DROPOUT. Criado por Elizabeth Meriwether. Estados Unidos: Hulu, 2022. Série exibida pela Disney +. Acesso: 05 de mai. de 2025.

THE STAIRCASE. Criada por Jean-Xavier de Lestrade. França; Estados Unidos: Canal +; Netflix, 2018. Série exibida pela Netflix. Acesso: 05 de mai. de 2025.

THE STAIRCASE. Criada por Antonio Campos. Estados Unidos: HBO, 2022. 8 episódios. Série exibida pela Max. Acesso: 05 de mai. de 2025.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme. In: **Literatura, cinema e televisão**. PELLEGRINI, Tânia et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p.61-89.

Recebido em: 27/03/2025

Aceito em: 19/06/2025