

## A FABULAÇÃO AMPLIADA NA ADAPTAÇÃO DO LIVRO- REPORTAGEM PARA O AUDIOVISUAL

### THE EXPANDED FABULATION IN THE ADAPTATION OF THE BOOK-REPORT TO AUDIOVISUAL

Gabriel Bhering<sup>1</sup>  
Iluska Coutinho<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo examina as relações entre fabulação e a) realidade, b) reportagem, para assim tratá-la ao lado do ponto central deste estudo: c) adaptação do livro-reportagem. Diferentemente do que se pensa, a fabulação não é oposta ao testemunho, que carrega consigo um caráter literal e imaginativo. Logo, é possível identificar em toda produção jornalística um aspecto documental e fabulativo. Nas notícias, há um predomínio do documental, que encontra a fabulação no livro-reportagem. Em suas adaptações, a fabulação pode ser ampliada aproximando a reportagem de uma ficção, como ocorreu com a série "Rota 66: A Polícia que Mata". Como resultado, este artigo apresenta um gráfico que ilustra a fabulação como um recurso ampliado na tradução da obra de Barcellos para as telas, que não deixa de lado o aspecto documental.

#### Palavras-chave

Livro-reportagem; série audiovisual; fabulação; documental; ficcional.

#### Abstract

This article examines the relationship between fabulation and a) reality, b) reporting, in order to address the central issue: c) adaptation of the book-report. Contrary to popular belief, fabulation is not opposed to testimony, which carries with it a literal and imaginative character. Therefore, it is possible to identify a documentary and fabulative aspect in all journalistic production. In news, there is a predominance of the documentary, which finds fabulation in the book-report. In its adaptations, fabulation can be expanded, bringing the report closer to fiction, as occurred with the series "Route 66: The Police that Kills". As a result, this article presents a graph that illustrates fabulation as an expanded resource in the translation of Barcellos' work to the screen, which does not leave aside the documentary aspect.

#### Keywords

Book-report; audiovisual series; fabulation; documentary; fictional.

1 Gabriel Bhering, jornalista diplomado pela Facom - UFJF, mestrando em Comunicação pelo PPGCOM - UFJF, bolsista FAPEMIG e membro do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), e-mail: bhering.gabriel@estudante.ufjf.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6292-5215>, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4629880708828406>.

2 Iluska Coutinho, professora titular da Facom - UFJF, doutora (UMESP) e mestre (UNB) em Comunicação, jornalista diplomada pela UFES. Coordenadora do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), e-mail: [iluska.coutinho@ufjf.br](mailto:iluska.coutinho@ufjf.br), ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5597-9453>, Lattes <http://lattes.cnpq.br/7068648540073233>.

## Introdução

O livro-reportagem é “um veículo de comunicação jornalística não-periódica” (Lima, 2009, p. 38) que está percorrendo novas rotas, como se observa com as adaptações que esse vem ganhando. Nesse processo de travessia, que pode ser lido pelas lentes da tradução intersemiótica (Jakobson, 1969) e da teoria da adaptação (Stam, 2008), acontece um processo de fabulação, que busca preencher as lacunas da apuração. No entanto, os manuais de redação jornalística condenam qualquer prática de invenção, pois defendem a precisão e a imparcialidade na apuração, a fim de garantir resultados mais credíveis. Desse modo, em um primeiro olhar, o processo de fabulação pode ser visto com certa repulsa, pois jornalismo e ficção são tratados como opostos. Embora já haja no Jornalismo Literário marcas de ficção, são nas adaptações do livro-reportagem para o audiovisual que a ficção pode ganhar fôlego ao ponto do novo produto gerado deixar de ser tratado como reportagem e ser chamado de ficção, conforme aconteceu com a série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, inspirada no livro-reportagem de Caco Barcellos. A partir desse caso e das discussões estabelecidas, este artigo busca estudar, então, se a fabulação seria um desvio de rota ou uma possibilidade de travessia dos livros-reportagem.

Em primeiro lugar, o estudo busca apresentar a relação entre a realidade e a fabulação, que podem ser pensadas em um primeiro olhar como opostas, mas que possuem congruências desde o início da história da humanidade. Para possibilitar a reflexão, a discussão perpassa o conceito de “construção social da realidade” (Berger e Luckmann, 2004). Ainda nessa primeira seção, a relação entre jornalismo e fabulação também é refletida a partir de uma breve passagem pelas “Teorias do Jornalismo” (Traquina, 2005). Além de um adentramento na “Dramaturgia do Telejornalismo” (Coutinho, 2003), precedida por uma caminhada pela noção aprofundada do conceito de “ficção” estruturada por Eco (2024), que é a base para a conexão que Manna (2023) estipula entre jornalismo e ficção.

Após estabelecer o imbricamento da realidade com a fabulação, este estudo se direciona para o livro-reportagem, adotando uma perspectiva dialogada com Lima (2009). Nesta parte, o trauma muito comum na grande reportagem é refletido a partir do conceito de “memória pura” (Bergson, 1999) e do caráter duplo do testemunho entre a “literalidade traumática e a literatura imaginativa” (Seligmann, 2008, p. 72) até se caminhar para os aspectos biográfico e autobiográfico (Lejeune, 2008), que podem ser identificados nos livros-reportagem. No decorrer da apresentação dos conceitos, algumas obras são citadas para ilustrar as discussões, principalmente *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, e *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex, que são casos de livros-reportagem adaptados para o audiovisual.

Por fim, o artigo realiza uma aproximação entre o documental e o ficcional, colocados em categorias opostas e sem relações em uma perspectiva estruturalista clássica. Diferentemente do que se observa, por exemplo, no “Cinema Verdade”, de Eduardo Coutinho, que é repleto de fabulação. Para colaborar com a discussão, o estudo recorre ao conceito de “leitura documentarizante” (Odin, 2012). Em seguida, após as reflexões

teóricas desenvolvidas, o artigo apresenta como resultado um gráfico com dois eixos, sendo o da vertical denominado "intensidade" e o horizontal "formatos", no qual é possível acompanhar a variável do "aspecto documental" e "fabulativo" avançando da notícia à adaptação para o audiovisual do livro-reportagem.

## Realidade e fabulação: caminhos opostos ou entrecruzados?

Desde os primórdios, o ser humano sente a 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 apenas fabulativa. Afinal, funciona como um método de apresentar e explicar fenômenos naturais.

Diante dessa simbiose, é preciso refletir como essa relação aparece no jornalismo a partir da reportagem, que está longe de ser um espelho da realidade, como já foi superado pelas próprias *teorias do jornalismo* (Traquina, 2005). Atualmente, essas compreendem que as matérias jornalísticas não são equivalentes ao fato, mas uma representação. Sendo essa incapaz de definir como as pessoas vão pensar, conforme o paradigma funcionalista defendia (Mattelart, 1997), mas, sim, no que as pessoas, conforme se observa no *newsmaking*, vão pensar. Em outras palavras, a realidade é uma construção no jornalismo. Na verdade, aprofundando as lentes de investigação, é possível considerar a realidade reconstituída no jornalismo, já que ela própria é uma construção social, conforme se observa na sociologia do conhecimento, com Berger e Luckman (2004).

Desde o princípio da história da imprensa, reportagens jornalísticas carregam dramaturgia em sua forma. Isso porque a literatura acabou influenciando o estilo desse gênero. De acordo com Marcondes Filho (2002), o jornalismo se organiza em quatro fases sem incluir a pré-história, que ele também estabeleceu a partir do recorte temporal de 1631 a 1789. Nesta época, o jornalismo era artesanal e o periódico se assemelhava ao livro. No primeiro jornalismo (político literário), de 1789 a 1830, os repórteres eram políticos, escritores, críticos e cientistas.

No Brasil, a união da literatura ao jornalismo foi demarcada por Justino José da Rocha, que "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, 1966, p. 210).

Embora o *new journalism* tenha sido o movimento responsável por consagrar o jornalismo literário, as relações entre jornalismo e literatura tem marcas anteriores à década de 1960. Conforme se vê com o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que carrega marcas desse estilo, mesmo não sendo considerado um livro-reportagem segundo Lima (2009).

Em outras palavras, aquilo que se chama de *novo jornalismo* nada mais é do que um resgate e uma atualização de marcas do princípio da História da imprensa, que foi construída a partir dos conhecimentos técnicos de escrita literária. Haja vista a proximidade do jornalismo com a literatura, é possível também identificar uma relação com a fabulação, tendo em vista que a estrutura de um texto literário clássico dialoga com o corpo das narrativas fabulativas.

As raízes dessa estrutura estão firmadas na *Poética*, de Aristóteles, responsável por influenciar ainda hoje o processo de contação de histórias, como os VTs (vídeo de reportagens gravadas) dos telejornais ilustram pelo fato de possuírem uma dramaturgia, conforme se observa por meio da representação de personagens e ações. O fenômeno descrito foi batizado por Coutinho (2003) como *dramaturgia do telejornalismo*, que:

[...] 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, 2003, p. 198-199).

Nesse caso, a referência não é a uma dramaturgia no sentido de invenção, mas em como a apresentação das matérias recorrem à estrutura característica das narrativas fabulativas e ficcionais para se arquitetar. Ou seja, há uma proximidade do jornalismo com a ficção em sua forma, mas não somente, conforme se aprofunda Manna (2023).

Antes de adentrar nessas reflexões, é preciso entender o conceito de ficção. Esse não deve ser lido a partir de uma relação dicotômica com a verdade, por ser possível encontrar verdade nas narrativas ficcionais a partir do contrato que se estabelece entre autor e leitor (Eco, 2024). Por exemplo, uma informação que não aconteceu presente em um romance seria, então, uma verdade ficcional apenas naquela história e assim continuará sendo enquanto houver um exemplar daquela obra.

Se pautando no ampliamiento do campo semântico da palavra ficção defendido por Eco, Manna (2023) realiza uma aproximação da ficção com o jornalismo. De acordo com ele, a ficção é tratada no senso comum como sinônimo de mentira e muitos

a utilizam, por exemplo, para abordar uma matéria com erros. No entanto, ele sugere pensar ficção a partir da lógica de diegese, que está ligada com a criação de mundos, pois possibilita identificar uma relação com o jornalismo que é, em sua centralidade, construtor de mundos. Após essa aproximação, Manna sugere 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 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 constrói e se relaciona em sociedade, mas não somente, como se observa também na estrutura dos textos jornalísticos, assim como na dramaturgia telejornalística (Coutinho, 2003).

Posterior a relação da fabulação, ficção e dramaturgia com o jornalismo, diferente da oposição que muitos pensam haver quando se afugentam em uma lógica estruturalista que não dá conta da complexidade da ecologia dos meios e das narrativas, este estudo pretende se voltar para as particularidades do testemunho, a construção da memória e as narrativas biográficas e autobiográficas.

## O aspecto biográfico e autobiográfico nos livros-reportagem e suas adaptações: memória, testemunho e fabulação

Os livros-reportagem podem ser classificados de diferentes modos (Lima, 2009), por exemplo, na categoria de denúncia, como ocorre com frequência, haja vista que os jornalistas, durante uma apuração, encontram documentos suficientes para sustentar um furo. O repórter Caco Barcellos, por exemplo, ao ficar sabendo que três jovens da elite paulistana haviam sido assassinados pela Polícia Militar, resolveu investigar como esse mesmo fato ocorria com os jovens periféricos de São Paulo e descobriu a cor da pele de 3944 vítimas entre as 4179 vítimas mapeadas. “1932 eram brancas e 2012 negras e pardas” (Barcellos, 2022, p. 330). Outro tipo de livro-reportagem que recebe destaque no mercado editorial são aqueles que tratam um acontecimento histórico do passado, como *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex, que, a partir de fotografias feitas por Luiz Alfredo no Hospital Colônia em Barbacena, reencontrou vítimas daquele sistema opressor normalizado no país em outrora e escreveu as suas histórias.

O testemunho fundamental para viabilizar a apresentação desses traumas nos livros-reportagem é híbrido de singularidade e 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 se apoiando em Aristóteles. Segundo Bergson (1999) existem dois tipos de memórias: a habitual, ligada com ações praticadas com frequência no dia a dia, e a memória pura, que permite o resgate de uma lembrança do passado. E justamente nesse processo de resgate, pode emergir a fabulação: vista de modo terapêutico, segundo Seligmann (2008), e como um recurso de preenchimento de lacunas.

Além do fenômeno da fabulação se manifestar nos próprios testemunhos que possuem um aspecto imaginativo, existe também a fabulação crítica (Hartman, 2020) que não se dá somente a partir do relato da testemunha, mas pela forma 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, 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).

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, ao invés de dar vazão para a fabulação durante a escuta da vítima.

No entanto, quando o jornalista solicita que a fonte resgate com detalhes como foi o ocorrido, ele está pedindo, 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 é capaz de 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.

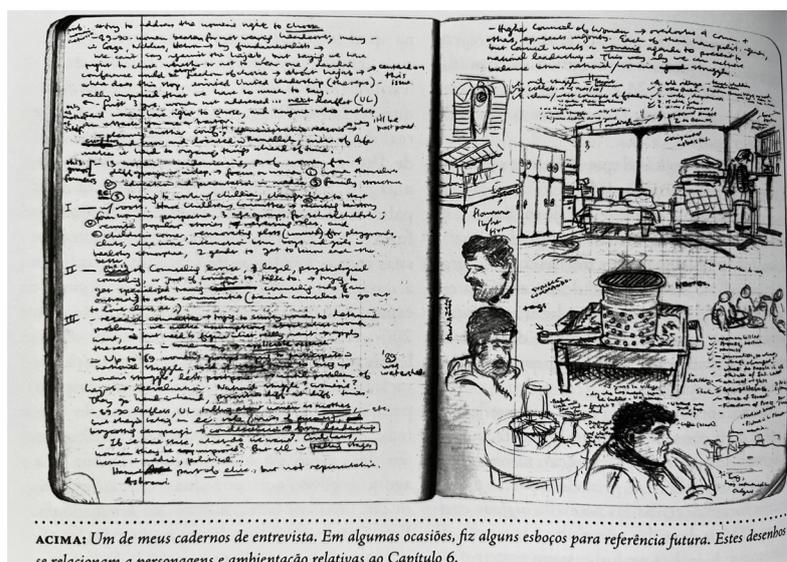
Ao começar a produzir um texto que terá em seu corpo testemunhos, o jornalista precisa conhecer com clareza a proposta para a qual ele está produzindo. No caso de uma notícia, considerada um texto “informativo tradicional” (Melo, 1994), será dificilmente usado técnicas de ficção para estruturar a narrativa. Agora, quando é uma grande reportagem produzida para um jornal especializado ou até mesmo um livro-reportagem, há espaço para a fabulação crítica (Hartman, 2020) na construção do texto que emprega técnicas da ficção. Ainda assim, é possível identificar a fabulação na notícia pelo caráter imaginativo de qualquer testemunho; além, de um aspecto diegético próximo à ficção, se considerar as aproximações de Manna (2023).

No início de *A Sangue frio*, por exemplo, Truman Capote descreveu com detalhes tudo o que aconteceu antes da família Clutter ser assassinada com base nos testemunhos que ele coletou com vizinhos e os próprios assassinos a fim de viabilizar a escrita do livro. A partir do entendimento de que todo testemunho carrega um aspecto imaginativo, é possível afirmar que essa característica está presente na própria obra de Capote e não apenas na adaptação de 1967. Em outras palavras, a fabulação é um elemento presente no próprio livro-reportagem.

Outro caso, cuja fabulação aparece em evidência na própria reportagem, é a história em quadrinhos (HQ) *Palestina*, de Joe Sacco, que foi publicada primeiramente em nove gibis entre 1993 e 1995, até ganhar uma versão única em 1996. O jornalista, intrigado com o modo como os palestinos eram representados pela grande mídia, resolveu buscar esforços e realizar a sua própria apuração, que, diante da extensão, não era viável de ser divulgada apenas como uma simples matéria de jornal, motivando-o — já apaixonado por artes — a ilustrar em formato de quadrinhos. Embora todas as falas tenham ancoragem nas entrevistas, o desenho possui um potencial fabulativo explícito, quando comparado com outras imagens, como a fotografia. Essa última também pode ser interpretada sendo atravessada pela fabulação, mas ainda assim continua sendo vista de modo predominante pelo caráter indicial do signo de maior testemunhalidade que um desenho.

Normalmente, imagens sobre guerras estão inseridas em contextos de disputas que geram grandes discussões, como se observa com as poucas fotografias tiradas no Holocausto, que foram e ainda são criticadas por judeus, pelo fato de eles serem iconoclastas. Embora reconheça o argumento utilizado, Didi-Huberman (2017) defende imagens, apesar de tudo, pois a presença delas pode ser uma forma de impedir que aquele acontecimento caia no esquecimento. No caso de uma HQ, que ilustra uma guerra, a disputa se torna menos tempestuosa, pois “as imagens artesanais parecem ser menos fiscalizadas, ainda que haja problemas” (Muanis, 2024, p. 195).

**Figura 1. Rascunhos da apuração de Joe Sacco acompanhada de esboços ilustrativos lapidados nos quadrinhos**



ACIMA: Um de meus cadernos de entrevista. Em algumas ocasiões, fiz alguns esboços para referência futura. Estes desenhos se relacionam a personagens e ambientação relativas ao Capítulo 6.

Fonte: Palestina (Joe Sacco, 2021).

O processo de construção da HQ de Sacco não se deu apenas pelas entrevistas, pois, além de coletar os testemunhos, o jornalista também esboçava em seu caderno a cena que estava enxergando para, em seguida, ilustrá-la com mais detalhes. Outra técnica empregada com frequência era tirar fotografias para depois desenhar a partir delas. Independente do caso, a fabulação é um processo fundamental para viabilizar a obra de Joe Sacco. A fim de legitimar esse processo fabulativo, o jornalista quadrinista se coloca no decorrer da narrativa como um personagem que vai relatando os bastidores ao leitor e deixando claro que aquela história é construída a partir de um ponto de vista, diferente do que a grande mídia evita seguir em prol de uma pretensa objetividade.

Apesar do livro-reportagem de Joe Sacco não ser biográfico ou autobiográfico, é possível observar marcas desses estilos aparecendo em sua obra, a partir do aprofundamento dos personagens que tangenciam uma narrativa biográfica ou pela sua colocação na história. Essas características também estão presentes em outros livros-reportagem, haja vista a proximidade da crônica com a reportagem e da biografia com o perfil, como refletido por Lobato (2018).

Enquanto a biografia está contando a história de uma pessoa que não é o autor, como ocorre em alguma medida quando o jornalista perfila um personagem e aprofunda em sua história de vida a fim de humanizar o relato, a autobiografia se dá a partir de um pacto biográfico (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 narrativa ‘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). Embora a autobiografia clássica seja autodiegética, ela também pode existir em segunda ou terceira pessoa, desde que haja o pacto estabelecido por Lejeune.

O aspecto biográfico e autobiográfico também aparece nos trabalhos da repórter Daniela Arbex, que, ao ter contato com as fotografias tiradas por Luiz Alfredo em 1961 no Colônia, ficou instigada para descobrir quem eram aquelas pessoas por trás dos cliques e se elas ainda estavam vivas. Então, motivada por essa curiosidade, ela apurou e escreveu uma grande reportagem publicada no jornal *Tribuna de Minas*, em 2011, que se transformou em um livro-reportagem diante da profundidade. Apesar de não se configurar como um livro-reportagem perfil, pensando nas classificações de Lima (2009), a obra, por trazer com uma riqueza de detalhes as vítimas no decorrer da narrativa, escancara um aspecto biográfico primordial para reconstituição dessa história que, até então, estava fragmentada nas fotografias.

**Figura 2. Uma criança no Colônia com o olhar franzido em direção ao céu**



Fonte: Luiz Alfredo, 1961.

É interessante observar que a Figura 2 traz, em seu enquadramento, uma *mise-en-scène* que já revela uma característica biográfica, pois a criança colocada espontaneamente ou não no centro do quadro com o olhar franzido para o alto e a boca aberta já a configura como a protagonista rodeada por outros pacientes ao fundo. Desse modo, no processo de documentar o Colônia, os registros também acabaram funcionando como uma forma de perfilar as pessoas que ali viviam, tendo em vista que há várias fotos de Alfredo, cujo foco da lente se distancia do ambiente e se volta para uma determinada pessoa, como aconteceu no caso acima, levando o observador a se questionar: “Quem é essa criança e por que ela está sozinha em um hospital rodeada de pessoas mais velhas?”. Justamente envolta por essas mesmas perguntas sem respostas que Arbex resolveu buscar as histórias de vida por trás dessas imagens.

No capítulo “Os meninos de Oliveira”, o leitor descobre que a criança da foto é Maria Cibele de Aquino, que entrou no hospital com quatorze anos e por lá ficou até a morte com 68 anos. Com o fim das atividades em 1996, o hospício foi desativado e

transformado no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), que passou a atuar com diretrizes alinhadas à Reforma Psiquiátrica Brasileira. Embora tenham ocorrido melhorias, Cibele, desde que entrou, continuou vivendo nesse espaço, onde teve como refúgio as bonecas, conforme relata Arbex (2019) em palavras que aparecem acompanhadas da fotografia mais recente da antiga criança com olhar perdido capturado por Luiz Alfredo.

No documentário homônimo de 2016 da HBO Max, a jornalista Daniela Arbex não é somente alguém que está investigando a história e tecendo a narrativa, mas é também uma das personagens do filme ao ser entrevistada como um pilar desse caso, haja vista o envolvimento que ela passou a ter após a produção da grande reportagem, assim como aconteceu com o fotógrafo Luiz Alfredo, que aparece no documentário revisitando o hospital, onde tirou as fotos na década de 1970.

No final, Arbex deixa de ser apenas entrevistada e assume a posição de jornalista ao mediar uma conversa com o fotógrafo Alfredo, o jornalista Hiram Firmino e o cineasta Helvécio Ratton, responsável pelo filme *Em Nome da Razão*. Em 2021, a reportagem foi novamente adaptada. Dessa vez, para a série *Colônia*, que ganhou uma versão em filme de terror com o título: *Ninguém sai vivo daqui*, no qual há uma ficcionalização da narrativa.

O livro-reportagem *Rota 66: A História da Polícia que Mata* também é marcado pelo aspecto biográfico, pois Caco Barcellos, ao apurar as vítimas assassinadas pela Polícia Militar de São Paulo, não tinha apenas a intenção de trazer números, mas principalmente mostrar que eram brasileiros com famílias e sonhos. Entre os casos apresentados, encontra-se o assassinato de Paulo Bueno, um jovem rapaz de dezoito anos, que tinha saído a noite em um Ford Corcel 76, um carro emprestado, juntamente com dois amigos, quando foi assassinado pela Polícia Militar, que estava tomando café na padaria Vila Ede, Zona Norte de São Paulo. Assim que eles viram o carro passando, acharam que os jovens tinham cara de bandido e estavam fugindo, nisso levantaram imediatamente e perseguiram os garotos até os assassinar. Ao invés de solicitar uma perícia, os militares levaram os corpos para o hospital, a fim de conseguir manter a argumentação que o ato foi em legítima defesa por conta de um tiroteio.

O repórter Caco Barcellos, para conseguir relatar o que aconteceu em 22 de abril de 1978, precisou entrevistar os familiares de Paulo Bueno para resgatar as lembranças acerca do fato, que foi apresentado a ele em forma de um testemunho envolto por uma literalidade traumática e uma literatura imaginativa (Seligmann, 2008). Ou seja, o aspecto fabulativo não é um recurso que aparece apenas quando essa história se transforma em audiovisual, mas, em alguma medida, é uma característica do próprio testemunho presente no livro-reportagem.

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).

Haja vista que Caco Barcellos não estava presente no momento em que aconteceu esse diálogo entre os pais de Paulo Bueno, ele precisou desempenhar esforços em uma apuração que vasculhasse com detalhes tudo o que aconteceu antes do momento do crime, inclusive o que os pais estavam fazendo no horário da execução dos garotos. É interessante observar que Gabriela, ao questionar o esposo acerca das pessoas que os militares estavam matando, ela 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, mas sim apurou as memórias do casal antes do momento traumático, o que acaba revelando ainda mais significativamente o aspecto imaginativo podendo emergir, tendo em vista que o trauma provoca um apagamento dos detalhes, demandando o preenchimento dessas lacunas pela fabulação.

Na série audiovisual *Rota 66: A Polícia que Mata*, lançada na plataforma Globoplay, em 2022, ocorre um processo de tradução intersemiótica (Jakobson, 1969), pois o signo verbal é transformado em não verbal ao caminhar para o audiovisual. Nesse processo, mudanças são operadas e a fidelidade não deve ser um critério para determinar a qualidade de uma adaptação, conforme refletiu Stam (2008). Este estudo coaduna com essa perspectiva, desde que haja, nesse processo de ampliação e redução, compromisso ético.

A tradução intersemiótica do livro-reportagem de Barcellos recriou os personagens das páginas, construídos a partir da apuração. Isso porque esses tiveram os seus nomes alterados e seus núcleos familiares reconstituídos. Nas páginas, Paulo Bueno tem sete irmãos, enquanto no audiovisual ele é filho único e estudante de Direito. Inclusive, pelo fato de não ter mais filhos, o militar nas telas, após a dor da perda de Paulo, acaba convidando um garoto sem família para morar com ele e a esposa. A característica biográfica de perfilar essa família está presente no livro e se mostra potencializada na série a partir de um processo de ficcionalização.

Já acerca do aspecto autobiográfico, no livro *Rota 66* é possível identificar alguns trechos nos quais Caco Barcellos se coloca na narrativa, a fim de apresentar os bastidores da apuração, assim como é uma marca dele no telejornalismo. Além das aparições pontuais realizadas, no capítulo dois, ele ultrapassa os bastidores e resgata uma memória pura do início da juventude em Porto Alegre, quando foi perseguido pela polícia, semelhante ao que aconteceu com os seus entrevistados.

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).

É possível identificar, em suas palavras, um testemunho que perpassa uma literalidade traumática e literatura imaginativa (Seligmann, 2008), tendo em vista que, ao resgatar essa memória pura (Bergson, 1996) que aconteceu quando ele ainda era adolescente, Caco não tinha como lembrar com precisão as falas ditas por ele e os amigos. Logo, as lacunas dessa memória transformada em testemunho carregam um aspecto fabulativo, que, em uma avaliação superficial, pode ser tratado como oposto a uma reportagem, mas que está associado a ela pela própria estrutura testemunhal que é emaranhada desse recurso.

Na série *Rota 66: A Polícia que Mata*, o repórter ganha vida a partir do ator Humberto Carrão. A própria encenação dramática já passa para um nível de simulação, que se distancia da realidade e se aproxima da fabulação, embora as duas não sejam necessariamente opostas. Para além do caráter teatral que uma série audiovisual demanda, a fabulação é um recurso bastante explorado com a figura de Caco Barcellos, pois, durante a produção do roteiro, houve um alargamento em sua presença na história, que, no livro, se dá de modo pontual com as pequenas aparições nos bastidores da apuração e mais evidentemente no capítulo do "Doutor Barriga".

Esse ampliamto da figura de Barcellos acontece a partir do momento em que o telespectador é apresentado a outros papéis da vida do repórter, como: o Caco filho, irmão, pai, namorado e amigo. Embora o motor da série continue sendo as vítimas da Polícia Militar de São Paulo, é possível identificar um deslocamento do protagonismo que, no livro, encontra-se na figura dos assassinados, enquanto na série passa para o repórter.

Conforme a postagem de divulgação publicada no ig do Instagram do Globoplay em 2022, é possível concluir que ele é o homenageado da narrativa, afinal a legenda traz: "Tô arrepiado! Conheça a trajetória profissional de Caco Barcellos na nova série original do @globoplay. #Rota66APolíciaQueMata chega dia 22!" (Globoplay, 2022). Com o enquadramento de Barcellos como protagonista, as vítimas passam a ser co-protagonistas motoras do tema central da narrativa, costurado pela figura do repórter.

**Figura 3. Caco Barcellos aos beijos com Luli, antes de ser interrompido pelo trabalho**

Fonte: Rota 66: a polícia que mata (Globoplay, 2022).

A cena acima acontece no quarto episódio “*Tente outra vez*”, no qual Caco Barcellos está dançando aos beijos com Luli, sua colega de redação e namorada, enquanto cantam a música *Lá vou eu*, de Zélia Ducan. No início da série, ainda no episódio piloto, o fotógrafo Pena Branca que trabalha com Barcellos diz em tom de brincadeira à Luli: “Princesa, o Barcellos não come, não bebe, não fuma, não trepa, só goza com trabalho”. Apesar disso, no decorrer da série, eles começam a namorar. Na cena acima, enquanto dançavam casualmente, alguém bate a campainha e Caco atende dando de cara com seu assistente de apuração, que, observando o clima do lugar, pergunta: “Eu tô interrompendo alguma coisa?”, recebendo como resposta do jornalista: “Tá tudo certo, fique à vontade”. Luli ri e se retira, concluindo que, naquela noite, Caco não está disposto a desempenhar o papel de namorado, mas, sim, de repórter. Em nenhum momento, o livro-reportagem atravessa a vida afetiva romântica do repórter, por mais que tenha, em seu desenrolar, algumas marcas de autobiografia. É somente na adaptação que esse recurso ganha fôlego com uma fabulação que ultrapassa o preenchimento das lacunas da memória e atinge um aspecto ficcional ancorado na realidade.

### **O livro-reportagem adaptado para o audiovisual: entre o documental e o ficcional**

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 decor-

rer das entrevistas, Coutinho realiza perguntas em tom de conversa. Além de participativo, o audiovisual feito por ele é chamado de Cinema Verdade, a partir das influências do Cinéma Vérité francês. 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, entrevistada por Coutinho, 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” (Coutinho, 2002, [00:47:57]). Logo em seguida, o cineasta questiona: “E uma coisa, por que você mentiu nessa conversa de hoje, nossa?” (Coutinho, 2002, [00:48:09]). 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” (Coutinho, 2002, [00:48:31]).

Em outras palavras, a verdade no cinema de 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 ele não apenas 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 do real e o ficcional 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.

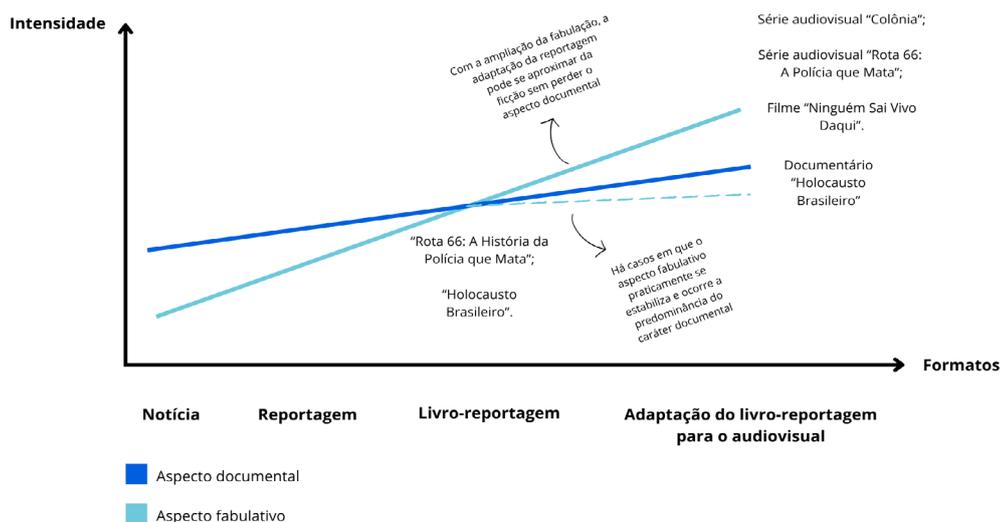
Além disso, a documentação se manifesta pela própria escalação do elenco e construção da narrativa. Se um pesquisador realiza uma investigação acerca da representação de raça e sexualidade dos atores do produto ficcional, ele vai encontrar, possivelmente, um documento sobre como as telenovelas do início 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).

Os livros-reportagem, repletos de testemunhos impregnados de um aspecto fabulativo, ao percorrerem uma rota em direção ao audiovisual, passam a ter essa característica ampliada. Em alguns casos, podem ganhar um aspecto ficcional, como aconteceu com a série *Rota 66: A Polícia que Mata*, que foi tratada pelo próprio Globoplay dessa forma, diferente do documentário *Holocausto Brasileiro*, que, apesar de também ter marcas de fabulação, está mais próximo da realidade, pelo fato da predominância do modo observativo e reflexivo, distanciando-se da proposta participativa de Coutinho.

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. Para ilustrar, foi exemplificado com *Rota 66: A História da Polícia que Mata*, de Caco Barcellos, e *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex, pelo fato de ambos os casos serem brasileiros e terem ganhado adaptações.

**Figura 4. O aspecto documental e fabulativo: da notícia à adaptação do livro-reportagem**



Fonte: Elaboração própria (2024).

Após o ponto de equilíbrio, o gráfico traz casos de adaptações de livros-reportagem, como se vê com a série *Rota 66: A Polícia que Mata*, que teve o aspecto fabulativo potencializado ao ficcionalizar a história das vítimas, que recebem outros nomes e núcleos familiares, assim como o desenvolvimento do aspecto autobiográfico com a figura de Caco Barcellos. Já, voltando-se para *Holocausto Brasileiro*, é possível identificar a geração de duas adaptações: o documentário homônimo, que possui um crescimento do aspecto documental e, praticamente, uma estabilidade do fabulativo; diferente do que ocorre com a série *Colônia* e o filme de terror *Ninguém Sai Vivo Daqui*, derivado dessa, no qual o fabulativo se expande com a ficcionalização do relato presente na reportagem. Embora a fabulação possa se estabilizar, o documental deve sempre con-

tinuar avançando, mesmo havendo predomínio do fabulativo, pois é ele que permite a legitimidade da ficção ancorada em um fato.

É importante esclarecer que o gráfico desenvolvido não deseja ser um modelo fixo e impossível de atualizações e complexificações, mas, sim, uma forma visual inicial que colabore em outras pesquisas científicas sobre adaptações de livros-reportagem, assim como em próximas produções que venham buscar, na academia, reflexões sobre a prática, que pode ser legítima tanto se aproximando da ficção quanto permanecendo mais próxima do documental, conforme visto. O importante é reconhecer que, mesmo caminhando para a ficção, há uma responsabilidade com o documental que não pode ser deixado de lado. Afinal, este deve continuar sendo buscado, a fim de gerar legitimidade na construção dessa nova narrativa que advém de uma apuração jornalística.

### Considerações finais

O fenômeno do livro-reportagem caminhando para o audiovisual merece atenção do campo da Comunicação, pois os temas normalmente tratados nessas obras são traumáticos e envolvem vítimas de um ocorrido, que merecem continuar tendo a sua integridade respeitada em uma adaptação, chamando atenção para a importância de estudar essas rotas e, para isso, considerar os aspectos documental e fabulativo, que, diante das aproximações realizadas neste estudo, se mostram presentes desde a notícia. No desenvolvimento de uma reportagem, o documental avança, haja vista a profundidade de detalhes que esse gênero demanda. Além dele, o fabulativo também se expande, ao ponto de se encontrar com o documental no livro-reportagem, que, ao ser adaptado, pode ter ou não uma estabilização, conforme visto no gráfico. Isso depende de cada proposta de adaptação e não do gênero escolhido, afinal, o documentário também pode ter um potencial ficcional, conforme foi visto com as obras de Coutinho.

A série *Rota 66: A Polícia que Mata* é uma adaptação na qual o aspecto fabulativo se sobrepôs ao documental, ao ponto de a narrativa se aproximar da ficção. Ainda assim, o documental continuou sendo perseguido e garantiu a legitimidade dessa produção. Já a tradução intersemiótica de *Holocausto Brasileiro* priorizou, no caso do documentário, uma narrativa documental. Ambas as rotas são possíveis, desde que a produção mantenha a proposta central do livro, a qual são as vítimas. Logo, no processo de adaptação do livro-reportagem para o audiovisual, a ampliação da fabulação pode, sim, ser um recurso de travessia — desde que acompanhada de algumas diligências a serem estruturadas em próximos estudos, não de modo a limitar futuras adaptações, mas de orientar para que a poética e a ética possam caminhar alinhadas quando um livro-reportagem é adaptado para o audiovisual.

### Referências

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

**Avenida Brasil**. Telenovela brasileira. Direção de Ricardo Waddington. Roteiro de João Emanuel Carneiro. Produção de Rede Globo. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012.

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

BERGER, Peter L.; 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).

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Tradução de Sérgio Flaskman. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

Colônia. Direção: **André Ristum**. Canal Brasil, 2021.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo brasileiro**: a estrutura narrativa das notícias em televisão, 2003. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Metodista de São Paulo.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e Arno Vogel. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

**Edifício Master**. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002.

HARTMAN, S. 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>

**Holocausto Brasileiro**. Direção: Armando Mendz, Daniela Arbex. São Paulo: HBO Max, 2016.

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

**Jogo de Cena**. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007.

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

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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>

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.

MATTELART, Armand. **Histórias da teoria da comunicação**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MUANIS, Felipe. Entre imagem e texto: o testemunho gráfico como olhar do ilustrador-testemunha. VIS: **Revista do PPG em Artes Visuais**, v. 23, n. 01, p. 187-204, 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus 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>

**Rota 66: A Polícia que Mata**. Direção: Philippe Barcinski e Diego Martins. Brasil: Globo Play, 2022.

SACCO, Joe. **Palestina**. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Veneta, 2021.

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.

STAM, R. **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.

SODRÉ, Nelson. **A história da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

TRAQUINA, José. **Teorias do jornalismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

Recebido em: 22 mar. 2025  
Aprovado em: 08 jun. 2025