

**FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO
PROJETO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

JOSÉ DAVID FRANCISCO COSTA

**O INFILTRADO: NARRATIVA E ESTÉTICA GONZO TRANSPOSTAS PARA O
AUDIOVISUAL**

Volta Redonda

2019

FUNDAÇÃO OSWALDO ARANHA
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

O INFILTRADO: NARRATIVA E ESTÉTICA GONZO
TRANSPOSTAS PARA O AUDIOVISUAL

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo do UniFOA como requisito de obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Aluno:

José David Francisco Costa

Orientador:

Professor Doutor Rogério Martins de Souza

VOLTA REDONDA

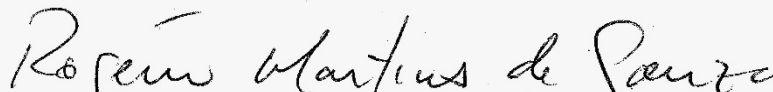
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado O INFILTRADO: NARRATIVA E ESTÉTICA GONZO TRANSPOSTAS PARA O AUDIOVISUAL elaborado por José David Francisco Costa apresentado publicamente perante a Banca Avaliadora, como parte dos requisitos para conclusão do curso de Jornalismo.

Aprovado em 17 de outubro de 2019.

Banca Avaliadora:



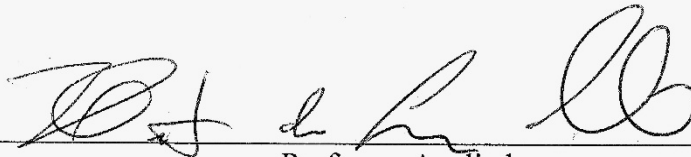
Professor Orientador

Rogério Martins de Souza, Doutor - UniFOA



Professora Avaliadora

Aline Andrade Pereira, Doutora - UniFOA



Professor Avaliador

Heitor da Luz Silva, Doutor - UniFOA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a memória de três pessoas: meu avô José Francisco, a pessoa mais incrível com quem pouco convivi, mas que carrego no coração e no nome. Mestre Luiz Paulo de Paiva, saudoso “gordéu”, por me mostrar que o rei sempre esteve nu. E ao irmão Caio Camargo, por diariamente lembrar que, viver é só uma questão de opinião. Saravá

AGRADECIMENTOS

Elencar as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para o meu processo de formação constitui uma tarefa deveras inglória.

Sob o risco inevitável de cometer alguma injustiça não poderia começar o rito se não agradecendo o amor dos meus pais Lucelaine e David César. Agradeço à disposição do meu professor orientador Rogério Martins pelas dicas, livros, conversas cinéfilas e puxões de orelha (merecidos). Louvo o companheirismo e compreensão dos queridos professores Heitor Luz e Aline Andrade Pereira neste ano de labuta monográfica. Agradeço à solicitude de André Czarnobai pelas conversas informais via twitter (ajudaram bastante na conclusão) e também ao professor Eduardo Jorge pelos drinques, e por me contraditar de maneira construtiva. Saúdo igualmente todos os colegas de turma sobretudo os amigos que por contingências da vida não concluíram o curso. Por fim; agradeço a Ernest Hemingway por ter escrito O Velho e o Mar.

“Nascidos numa cidade construída na boca do inferno; nós vencemos porque nos fizemos irreduzíveis.”

(Vitor Brauer)

Sumário

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2. TENDÊNCIAS DO JORNALISMO LITERÁRIO: NEW JOURNALISM | 13 |
| 2.1 O Hunter Thompson: personificação do gonzo journalism | 19 |
| 2.3 O gonzo é pop | 24 |
| 3. GONZO NO BRASIL | 28 |
| 3.1: Gonzo no Brasil: adeptos ou emuladores? | 28 |
| 3.2: Gonzo à brasileira?..... | 32 |
| 4. O INFILTRADO: QUADRO GERAL | 39 |
| 4.1 Subgêneros da linguagem documental: O Infiltrado e os precedentes históricos do modo participativo..... | 40 |
| 4.2 Telejornalismo: aspectos narrativo e sociopolítico..... | 45 |
| 4.3 O Infiltrado no mundo dos evangélicos: narrativa e estética gonzo transpostas para o audiovisual | 49 |
| 4.4 O Infiltrado no mundo do MMA..... | 55 |
| 4.5 O Infiltrado no mundo dos fanáticos por futebol | 59 |
| 5. CONCLUSÃO | 63 |
| 6. REFERÊNCIAS: | 64 |

RESUMO

Esta pesquisa analisa os meandros discursivos que norteiam o jornalismo gonzo, subgênero estilístico derivado do *new journalism*, concebido pelo norte-americano Hunter Thompson nos anos 1970, no ensejo da reportagem “O Derby de Kentucky é decadente e depravado”, publicada na extinta revista *Scanlans Monthly*. O texto jornalístico marcado pelas inferências idiossincráticas do então jovem repórter balizou acepções que destoavam dos cânones editoriais vicejados pelo mito da objetividade no relato factual. A mistura entre ficção e não-ficção, somadas a profunda imersão na descrição dos objetos, o notabilizaram como uma figura presente no imaginário popular dos Estados Unidos. Sua obra baseou filmes dirigidos por Terry Gilliam e Art Linson. Foi interpretada por atores como Johnny Deep e Bill Murray. Seus livros/reportagens ampliaram o escopo de atuação jornalística na chamada mídia impressa. Em termos acadêmicos, sua obra exerce pouco apelo. Nossa análise pauta-se em compreender os elementos constituintes do tipo narrativo associado ao jornalismo gonzo e suas possíveis implicações em âmbito audiovisual, em um estudo de caso sobre a extinta série “O Infiltrado/”, exibida pelo canal a cabo *History* entre meados de 2013 e 2014. Analisaremos episódios espalhados pelas duas temporadas a fim de classificarmos os termos para utilização do estilo em uma série televisiva.

Palavras-chave: jornalismo gonzo; audiovisual; o infiltrado

ABSTRACT

This research analyzes the discursive that guide gonzo journalism, a stylistic subgenre derived from the new journalism, founded by Hunter Thompson in the 1970s, in the wake of the report “The Kentucky Derby is decadent and depraved”, published in the extinct magazine *Scanlans Monthly* the journalistic text, marked by the idiosyncratic inferences of the then young reporter, bore meanings that differed from the editorial canons thrown by the myth of objectivity in the factual account. The mixture of fiction and nonfiction, coupled with a deep immersion in the description of objects, made him a prominent figure in the popular imagination of the United States. His work based films directed by Terry Gilliam and Art Linson. It was played by actors like Johny Deep and Bill Murray. His books/reports widened the scope of journalistic activity in the so-called print media. However, in academic terms, his work has little appeal. Our analysis is based on measuring the constituent elements of the narrative type associated with gonzo journalism and their possible implications in the audiovisual field, in a case study on the extinct series “The Infiltrate”, aired by cable channel History between mid-2013 and 2014. We'll look at episodes scattered over both seasons to sort the terms for using the style in a television series.

Keywords: gonzo journalism; audio-visual; the infiltrated

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso irá analisar leituras que tenham o *gonzo journalism* como centro discursivo, a fim de contemplarmos sua possível utilização em âmbito audiovisual no bojo do programa “O Infiltrado”, série roteirizada pelo repórter Fred Melo Paiva e Krishna Mahon, produção exibida entre 2013 e 2014 na versão brasileira do canal a cabo *History*. Para fundamentar nosso corpo analítico, discorreremos sobre o panorama sociopolítico, econômico e cultural no qual se inserem os Estados Unidos à época das chamadas “revoluções contraculturais¹” dos anos 1960. As implicações estéticas e culturais ajudam a explicar em parte o surgimento do jornalismo *gonzo*.

O *gonzo* é uma técnica de reportagem notabilizada pela hibridização de elementos factuais e literários. Derivada do *new journalism*, surgiu no início dos anos 1970, embora seu fundador Hunter Stockton Thompson tenha iniciado no jornalismo profissional na primeira metade dos anos 1960. Quando foram concebidos, tanto o *new journalism* quanto o *gonzo*, estavam imersos em uma rede industrializada de produção jornalística. A “objetividade” do relato factual era o insumo que, em linhas gerais, legitimou o jornalismo estadunidense moderno como instituição social de apelo comercial.

Dissensos editoriais na chamada mídia tradicional (jornal impresso, rádio e TV) estavam relegados aos núcleos específicos de produção de conteúdo. A conjuntura sociocultural, no entanto, favorecia tendências reformistas (*new journalism*) ou “revolucionárias” (*gonzo*). Os padrões normativos estavam sob jugo de uma geração crítica aos valores sociais tidos como norma.

Hoje, quase 50 anos após o surgimento dos primeiros textos referendados na percepção não ortodoxa de Thompson sobre o ofício noticioso, a apreciação do estilo, em âmbito acadêmico, deve-se, em parte, pela idealização midiática

¹ Chamamos “revoluções “contraculturais” o recorte histórico relativo ao início dos anos 1960 do século XX, em que, nos Estados Unidos, aconteceram diversos levantes identitários, étnicos, como no Festival de Woodstock, evento conhecido pela celebração do espírito hippie, em oposição aos valores belicistas da Guerra no Vietnã.

ligada ao fundador da corrente. Jornalismo *gonzo* ainda é sinônimo de Hunter Thompson. Repórter consagrado pelos textos cáusticos em primeira pessoa, o jornalista, morto em 2005, tornou-se objeto de cooptação cultural em mídias diversas em decorrência do apelo comercial da obra “Medo e Delírio em *Las Vegas*: uma jornada selvagem rumo ao sonho americano”, de 1971.

Atualmente questiona-se se o *gonzo journalism* não seria obra de um único autor. Esta fórmula, para alguns pesquisadores, a princípio estaria circunscrita ao impresso. Os elementos associados ao *gonzo*, tais como: utilização criativa do idioma, oposição à objetividade jornalística e a observação participante, são encontrados, ao menos parcialmente, em diversos suportes midiáticos e editoriais.

Por isso, dedicamos parte do primeiro capítulo a esmiuçar aspectos biográficos do jornalista, consagrado pelos textos publicados em revistas como *Rolling Stone* e *Playboy*, para tentar compreender o âmago social responsável por tornar executável a germinação dessa formulação extrema do *new journalism* que, por si só, já representa uma ruptura com o modelo narrativo estabelecido pelas redações nos anos 1960. Contudo, é preciso pontuar: a prática formulada por Tom Wolfe e cia (*new journalism*), não obedecia *stricto sensu* aos cânones do jornalismo industrial. A objetividade não era uma obsessão. As descrições obedeciam a regras literárias, como a caracterização excessiva dos ambientes e personagens. O fluxo de consciência e o terceiro ponto de vista. Mas o jornalismo enquanto instituição mediadora dos conflitos sociais, e detentora de “vocaçãõ natural” na mediação da realidade, eram pressupostos também vocalizados por boa parte dos adeptos.

No *gonzo* o jornalismo não era levado a sério em função da iconoclastia autodepreciativa do próprio autor, adepto ferrenho da máxima faulkniana² de que “a melhor ficção é infinitamente melhor que qualquer tipo de jornalismo”. Estipular suas possíveis implicações é relevante para fomentar pesquisas

² Neologismo derivado do nome do escritor estadunidense William Faulkner, autor da frase “A verdade se parece mais com a melhor ficção que com jornalismo”.

futuras sobre estruturas narrativas que poderão ser utilizadas por empresas de comunicação em oposição aos cânones difundidos pela industrialização das redações jornalísticas.

Estabelecer critérios sobre os fundamentos perpetrados por Hunter Thompson, jornalista onipresente na cultura estadunidense nas últimas décadas, é relevante para tentar compreender o *gonzo* enquanto fenômeno jornalístico. O escrutínio de sua utilização em uma série televisiva representa ineditismo de abordagem, podendo balizar novas acepções acadêmicas sobre as funcionalidades do *gonzo*.

O postulado editorial vinculado a esse método que assegura ao repórter protagonismo discursivo no relato noticioso faz-se presente em mídias de tendências e concepções editoriais não necessariamente relacionadas ao impresso, mídia em que o *gonzo* fora germinado. Considerando tais fatores, este trabalho pretende ampliar a escassa literatura vigente a fim de situar a narrativa *gonzo* dentro do contexto contemporâneo das mídias.

Não é objetivo desta pesquisa legitimar as técnicas propaladas por Thompson e tampouco inviabilizá-las em termos narrativos e editoriais. O estilo apresenta predicados que evidenciam a importância do legado do *gonzo* em instâncias diversas no jornalismo contemporâneo.

A rigor, o *gonzo journalism* representa um campo com sub-representação em termos quantitativos, considerando, apenas, pesquisas em língua portuguesa. Estabelecer padrões normativos sobre um tipo literário/textual pouco explorado academicamente faz-se importante em um panorama no qual o desgaste das atuais formulações editoriais das mídias tradicionais propicia cenário fortuito a experimentações editoriais, tendo como prisma releituras de fórmulas supostamente defasadas e refratárias às novas tecnologias. Após um capítulo inicial em que será mostrado o panorama que levou ao surgimento do *new journalism* e o *gonzo* nos Estados Unidos em meados do século XX, os capítulos subsequentes desta pesquisa analisam as

implicações do estilo na imprensa brasileira, desmistificando interpretações possivelmente errôneas sobre o estilo, até chegarmos, enfim, ao estudo de caso da série “O Infiltrado”.

Por esse motivo, reservamos parte do segundo capítulo a desconstruir equívocos de leitura sobre os precedentes do estilo na imprensa nacional. Para concatenar os fundamentos comuns ao estilo, selecionamos textos os quais, a princípio, busca-se preencher os requisitos básicos da narrativa *gonzo*. Isto é, textos estruturados em primeira pessoa, calcados, principalmente no quadrinômio esporte, política, sexo e drogas (CZARNOBAI, 2003) visando fundamentalmente constituir-se em uma narrativa autorreferente, despretensiosa e ácida.

Selecionamos alguns textos do jornalista Artur Veríssimo na *Trip*, publicados em 2013, no esforço de trazer à tona subsídios para estruturar cronologicamente as tentativas de reproduzir o estilo em terras brasileiras, antes e depois da série que encabeça nosso estudo de caso.

Por não querer soar redundante, no terceiro e último capítulo, quando entraremos nas entranhas do nosso objeto de pesquisa, a série “O Infiltrado”, selecionamos episódios espalhados ao longo das duas temporadas. Mais precisamente: os dois episódios iniciais e o capítulo final veiculado na última temporada. Objetivamos elencar possíveis aspectos narrativos e estéticos, mesmo que parciais, do *gonzo* cooptados por uma série televisiva. Mas antes discutiremos em capítulos separados os aspectos elementares do telejornalismo e da linguagem documental, a fim de analisar se a transposição midiática resultaria em um impeditivo para cooptação do estilo ao audiovisual.

Dessa forma, poderemos diluir a sensação equivocada de que o *gonzo* não tem vida própria. A comparação serve também para, dentre outras coisas, sabermos o que preenche ou não os requisitos para se enquadrar como vértice do estilo, que embora não responda a princípios editoriais estruturalmente pré-definidos, ou seja, não é exatamente um manifesto ou movimento literário, pauta-se por elementos próprios de atuação, por mais arcaicos que seja.

2. TENDÊNCIAS DO JORNALISMO LITERÁRIO: NEW JOURNALISM

Este capítulo inicial versa sobre duas das principais tendências do jornalismo literário: *new journalism* e *gonzo*. Traçar paralelos históricos e socioculturais a fim de analisarmos possíveis diferenças e aproximações metodológicas entre essas correntes estilísticas nortearam as linhas introdutórias deste trabalho de conclusão de curso, que discute a possibilidade de cooptação da segunda (*gonzo*) em uma produção audiovisual.

O *new journalism* e o contexto sociocultural estadunidense

Estados Unidos, pós Segunda Guerra Mundial. Contrariando prismas governistas, o panorama conflagra ambiente profícuo à catarse coletiva, em oposição às políticas belicistas propagadas pelos governos responsáveis por fazer do país a grande potência militar forjada nos anos de chumbo entre eixo *versus* aliados, como atesta o historiador Robert Sean Purdy, pesquisador da Universidade de São Paulo:

Os Estados Unidos saíram da guerra como líder militar e econômico do mundo. A economia do país passou a ser controlada mais do que nunca pelas grandes corporações que moldaram um consenso político nos anos 1950, garantindo melhores salários para muitos trabalhadores em troca do controle conservador da economia e sociedade. Esse acordo foi baseado numa política fortemente anticomunista, que levou o país a uma guerra “fria” contra ameaças “radicais” além-mar e dentro das fronteiras nacionais. No entanto, sobreviveram vozes alternativas deplorando a conformidade social e cultural, a falta de direitos civis e os limites da afluência econômica (PURDY et al p.204, 2007).

Estudar o contexto sociocultural e econômico no qual o país estava imbricado auxilia compreender os desdobramentos sociais germinados no pós-cessar-fogo. O *new journalism*, estilo de jornalismo literário que ganhou ressonância nos anos 1960, nasce sob influência dessas contingências, como será exposto no decorrer deste capítulo. Mas antes, é preciso pontuar que o nacionalismo de caráter belicista é produto formulado em um recorte histórico mais abrangente. Ainda na Primeira Guerra Mundial, há ocorrência de registros demonstrando a guinada de verniz ultranacionalista, presente em peças de

publicidade estatal. Efetivamente, noções de cunho patriótico em demasia, foram difundidas em larga escala com a criação do Escritório de Informação da Guerra:

O Escritório de Informação da Guerra, fundado em 1942 para mobilizar a opinião pública, lançou uma campanha ampla de propaganda, empregando a imprensa, o rádio, o cinema e outras mídias para incitar a mobilização econômica, social e cultural. A indústria cultural juntou-se aos esforços em favor dos Aliados. “Tio Joe” Stalin tornou-se um ícone popular nos quadrinhos e em Hollywood (PURDY et al p.209, 2007).

“*I want you for U.S. army*” (eu quero você nas forças armadas dos EUA, em tradução livre), *slogan* utilizado em campanhas oficiais de alistamento voluntário durante participação estadunidense na Primeira Guerra (1917-1918), ajuda a traduzir, em parte, o ufanismo perpetrado pelos países envolvidos no conflito, que, de certa forma, perduraria nas décadas seguintes. A simbolização do texto de natureza política compõe a icônica caricatura do “Tio Sam”:

Cartunistas políticos cuidaram de popularizar a imagem da nova figura. Uma das caricaturas mais emblemáticas apareceu em 20 de novembro de 1869 na revista Harper’s Weekly. Feita pelo cartunista político Thomas Nast, Tio Sam está sentado à mesa em um jantar de Ação de Graças. Era o início da associação do personagem ao espírito nacional dos EUA - espécie de segundo Natal, o dia de Ação de Graças é um dos feriados mais tradicionais do país. (...) A imagem mais conhecida de Tio Sam nasceu, no entanto, em 1917, pelas mãos de James Flagg. Foi o cartunista o autor do dedo indicador apontando e dos cabelos brancos, nos quase 4 milhões de cópias espalhadas pelo país - o cartaz era uma adaptação de outro com Lorde Kitchener, um marechal inglês, como modelo. As peças foram encomendadas pelas Forças Armadas americanas e seriam reeditadas durante a Segunda Guerra. Tio Sam assumia, assim, o papel de mascote oficial da nação (CALADO, 2019).

O êxito nos dois conflitos, os indicadores econômicos superavitários após os anos padecendo na Grande Depressão dos anos 30, somados às políticas de caráter nacionalista não redundaram em apoio irrestrito entre os *baby boomer’s*, pessoas nascidas entre o início e o fim da Segunda Guerra.

Valores constituintes das gerações predecessoras, tais como: apreço à propriedade privada e a exacerbação do consumo como signo de apelo patriótico (*American way of life*), foram instrumentos incapazes de frear a sanha por mudanças socioculturais que desencadearia alguns dos fatores

responsáveis pelo surgimento de tendências contraculturais no início dos anos 60:

Os movimentos sociais dos anos 1960 moldaram e foram influenciados por novos desenvolvimentos culturais. Críticas aos valores e convenções da classe média foram expressas em novos estilos de vida. O mais famoso exemplo é dos hippies, que usaram roupas rústicas, cabelos compridos e drogas, rejeitando a banalidade da sociedade moderna, expressando desejos sexuais e instintos individuais mais livremente e procurando refúgio numa vida mais simples e pacífica, seja em bairros boêmios como o Haight-Ashbury, em São Francisco, seja em comunas rurais que se espalharam pelo país. Poucos abraçaram essa vida completamente, mas muitas dessas novas práticas sociais refletiram-se em correntes culturais na sociedade como um todo (PURDY et al, p.238, 2007).

Tendências contraculturais também influenciaram no surgimento de uma safra de jornalistas descrentes no modelo industrial da informação, formato que ganhou proeminência no bojo da profissionalização exigida aos colaboradores da imprensa. Inspirados pela leva inicial de jornalistas americanos no pós-guerra, os então repórteres neófitos começaram a importar estruturas estilísticas comuns aos romances em seus textos, como na clássica reportagem “*Hiroshima*”, de John Hersey, publicada originalmente em 31 de agosto de 1946, na *New Yorker*.

Buscando pavimentar caminhos para uma sociologia dos meios de comunicação, o historiador Robert Darnton, valendo-se de sua experiência como jornalista profissional, atuando principalmente no *New York Times*, escreveu no início dos anos 1990, série de artigos compilados no livro “O Beijo de Lamourette”. No capítulo intitulado “toda notícia que couber a gente pública (chiste com um conhecido jargão jornalístico)”, comentou sobre a idealização estética e ideológica, reverberadas pelo senso comum, contemplando a rotina produtiva dos funcionários de veículos liberais como o *Times*:

É comum escutar que os jornalistas tendem a ser liberais ou democratas, e como eleitores podem realmente ser de esquerda. Mas como repórteres geralmente me parecia hostis a ideologias, desconfiando das abstrações, céticos quanto aos princípios, sensíveis ao concreto e ao complexo, e, portanto, capazes de entender, se não de aceitar, o *status quo* (DARNTON, 1990, P.83).

O autor descobriu leituras idealizadas da constituição estética e política dos profissionais de imprensa. Então, é preciso pontuar que, embora a conjuntura favorecesse articulações em desfavor do *establishment* cultural e econômico, a prática nem sempre se coaduna ao relato histórico permeado por apelos nostálgicos. Mas amiúde, os anos 1960 foram pródigos em grandes reportagens com respaldo comercial nas principais redações do jornalismo norte-americano. Gay Talese, Norman Mailer, Truman Capote, Tom Wolfe, foram alguns dos autores que subscreveram o estilo de reportagem popularmente conhecido como *new journalism*. Ritter sugere que, o cenário sociocultural e político forneceu subsídio favorável ao surgimento de novas práticas textuais:

O *new journalism* surge em um momento em que o cenário cultural e político dos Estados Unidos estava favorecendo o surgimento de uma nova prática textual. Isso sem contar com o cenário da literatura da época, em que romances de não-ficção tentavam desbancar os escritores de ficção. Esse foi um período em que o jornalismo e a literatura tiveram caso de amor livre, como se estivessem inseridos na comunidade idealizada por John Williamson (RITTER, p.59, 2013).

Antes de continuar, é preciso fazer uma ponderação. A terminologia “*new journalism*”, passaria a ser utilizada somente na segunda metade dos anos 1960. Ao menos foi essa a versão apresentada por Tom Wolfe, principal representante do então incipiente estilo de captação jornalística:

Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo chamado “O Novo Jornalismo” sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. Foi no final de 1966 que se começou a se ouvir as pessoas falarem de “Novo Jornalismo” em conversa, pelo que posso lembrar (WOLFE apud RITTER, 2015, p. 109).

Edvaldo Pereira Lima concebe o *new journalism* como parte constituinte de uma escola literária subsidiada pelo realismo social do século XIX. Em suma: antes de existir classificação metodológica a respeito desse estilo que veio a lume na segunda metade dos anos 60, existiam produções que subscreviam aos dispositivos mais tarde explorados por *Wolfe* e companhia que foram, sim, precursores em gozar (por iniciativa própria) do espaço

concedido na mídia comercial para esse estilo de reportagem. A narrativa, mesmo em âmbito jornalístico, fora concebida décadas antes da “turma que não escrevia direito”³, adentrar às grandes redações:

(...) foram escritores do século XIX – especialmente os grandes nomes da escola literária do realismo social, como o inglês Charles Dickens (1812-1870) e o francês Honoré de Balzac (1799-1850) – que inspiraram os jornalistas a aplicar ao relato da realidade as técnicas narrativas que empregavam no trabalho de ficção. Os escritores do realismo social – movimento que teria repercussão na América do Norte e no Brasil do século XX, através de nomes como John dos Passos, William Faulkner, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos – haviam aberto o precedente do desenvolvimento de recursos eficazes como a técnica de símbolos do status de vida. Pesquisavam minuciosamente uma situação real – o modo de falar das classes marginais em Londres, os hábitos da classe burguesa decadente de Paris – para posicionar, naquele contexto, sua narrativa de ficção (PEREIRA LIMA, p.11, 2003).

Se os cânones do realismo social se valiam da não ficção em nome do processo criativo, vislumbrando reunir elementos para imersão e consequente apreciação literária, os adeptos do jornalismo literário partilhavam dessa premissa, recorrendo à narrativa ficcional para descrever o factual. Ao menos entre os repórteres/escritores do novo jornalismo (*new journalism*), as convenções no processo de apuração costumavam ser tão ou mais acuradas se comparadas ao senso comum das mídias.

A oposição refratária aos signos que legitimavam o jornalismo estadunidense, dentre outras coisas, galgado na idealização da “objetividade do relato factual” não resultava em textos desvinculados dos procedimentos convencionais demandados pelo processo editorial jornalístico.

Victor Necchi aponta as características específicas do jornalismo dito literário:

Profunda observação, imersão na história a ser contada, fatura de detalhes e descrições, texto com traços autorais, reprodução de diálogos e uso de metáforas, digressões e fluxo de consciência – a

³Livro do jornalista estadunidense Mark Weingarten. Publicação conta os bastidores da ascensão dos repórteres do *new journalism* às grandes redações (entre eles Hunter Thompson). O título é uma ironia. Dessa forma, a turma não escrevia direito considerando os cânones até então instituídos pelo jornalismo industrial.

gama de recursos é ampla para que a realidade seja expressa de maneira elaborada e sob os mais variados aspectos. Na linha dessa vertente, vigora um profundo humanismo e sepultam-se definitivamente alguns mitos do jornalismo, como impessoalidade, imparcialidade e a primazia do lead – as seis perguntas (O quê? Quem? Como? Onde? Quando? e Por quê?) importadas do jornalismo norte-americano que se tornaram emblema de objetividade e de uma espécie de puritanismo editorial (NECCHI, p.5, 2009).

O *new journalism*, como exposto por Necchi, renega o puritanismo editorial da “objetividade” jornalística. Esta pesquisa considera que o discurso responde a algumas contingências que não necessariamente estariam revestidas de puritanismo editorial.

O termo “jornalismo literário” fomenta interpretações diversas. Claudio Tognolli, por exemplo, ao relacionar a *práxis* jornalística ao tripé metodológico corrente em âmbito acadêmico (positivismo, marxismo e fenomenologia), cria um novo escopo de leituras a esse subgênero narrativo:

Vamos aplicar isso (**tripé metodológico, grifo nosso**) ao ofício da reportagem. Usemos como exemplo o crime. Se você for medir a criminalidade de um local apenas pelos números (policiais mortos, ladrões presos, crescimento de ataques, liberação de verbas, etc.), estará sendo de uma metodologia positivista... Jornalistas que explicam o crime pelos números, apenas, são também positivistas. Se você tentar explicar o aumento ou diminuição do crime pelas relações trabalho/capital (como diria Marx, pela *práxis*, vulgo trabalho humano infinito) estará obviamente sendo marxista. Agora, se você vai a uma cadeia entrevistar um bandido e faz um texto de impressões, está sendo fenomenológico. Aí se trata do “lance” direto entre você, o entrevistado e o “clima” que pintou. Alguém poderia chamar isso de jornalismo literário, mas na verdade quem fala algo pensou outra coisa, quem ouviu isso capturou outra coisa. Quando relatou isso num texto jornalístico, saiu outra coisa. E quem leu, vulgo leitor, entendeu outra coisa. Isso é Wittgenstein puro, ou seja, a linguagem é incapaz de tudo exprimir (TOGNOLLI, p.16, 2007).

Por essa perspectiva, tanto o *new journalism* quanto o jornalismo *gonzo* seriam essencialmente fenomenológicos. Isso é, ambos textos de impressões. O primeiro, fazendo uso de elementos estéticos e narrativos comuns à literatura romântica, mas sem negligenciar o jornalismo enquanto instituição mediadora do conhecimento. O segundo, por sua vez, concatenado a propensões estéticas de cunho iconoclastas, nunca vislumbrou atrelar-se a qualquer elemento constitutivo do jornalismo industrial.

Recapitulando: os estilos supracitados não podem ser lidos como escolas literárias. Mas o *new journalism* tivera maior organicidade que o jornalismo *gonzo*, que invariavelmente sempre estivera atrelado a Hunter Thompson, como será exposto no decorrer desta pesquisa, enquanto o estilo capitaneado por Tom Wolfe fora praticado por uma gama variada de repórteres/autores.

Retomando nosso objeto para concluir este tópico, no *new journalism*, contrariando o senso comum que se opõe no âmbito jornalístico à subjetividade, como se essa, por definição, impusesse restrições intransponíveis ao jornalismo profissional, a profunda imersão era a regra. *Truman Capote*, autor do clássico “A Sangue Frio”, livro-reportagem publicado em 1966, começou a esboçar as primeiras pesquisas sobre o assassinato da família *Clutter*, em 1959. Mas como veremos no próximo tópico, um jornalista nascido na capital do *Kentucky* levaria às últimas consequências as premissas inicialmente levantadas por Capote, Wolfe, Talese e companhia.

2.1 O Hunter Thompson: personificação do gonzo journalism

Sexo, drogas, política e esporte. O quadrinômio que poderia resumir a vida profissional de Hunter Stockton Thompson retrata parte do caminho das pedras decantado e, devidamente explorado pela indústria cultural em instâncias diversas nas últimas décadas. Não objetivamos traçar aspectos semânticos do que seja e, muito menos dissecar estruturalmente o conceito difundido por alguns dos mais notórios intelectuais frankfurtianos a respeito do processo de cooptação cultural na dita sociedade de consumo.

Não dá para falar de HST⁴ sem passar por essa seara de assuntos que podem e devem suscitar discussões e pesquisas. Quem foi Hunter Thompson? De que forma procedeu-se sua formação intelectual até chegarmos às primeiras formulações do *gonzo journalism* no início dos anos 70? Crescera em qual contexto sociocultural? Para tentar auferir o conceito estilístico instituído

⁴Eventualmente, recorreremos a este acrônimo para nos referirmos ao repórter Hunter Stockton Thompson.

pelo principal representante dessa corrente radicalizada do jornalismo literário, precisaremos discorrer, brevemente, sobre a biografia de HST.

Esta pesquisa não pretende tecer laudas infundáveis sobre elementos biográficos. Pretendemos, somente, estipular aspectos centrais que possam contribuir na associação da construção biográfica que em maior ou menor escala, corroboram para traduzir a *práxis* do *gonzo journalism* como instrumento de tipo textual possível ao jornalismo profissional.

Cabe salientar que não consideramos pesquisas de cunho biográfico pormenorizadas em termos valorativos, ao contrário, a existência desse tipo de trabalho amplia o escopo de tratamento do *gonzo* como objeto de escrutínio não é o recorte pretendido neste espaço. Mas afinal quem foi Hunter Thompson? “*Known as one of the most important writers of the 20th century*” (“Conhecido como um dos autores mais importantes do século 20”, tradução livre), a abertura da biografia presente no sítio da *Gonzo Foundation*, incorre no exagero pela falta de especificidade, mas certamente, quando o assunto é jornalismo, estamos a falar de um puro-sangue, ou um legítimo “*alpha dog*”, recorrendo a mais uma metáfora esportiva para tentar explicar os feitos jornalísticos e literários construídos por este autor em quase 45 anos de atuação profissional.

Nasceu em *Louisville*, capital do *Kentucky*, em 1939. Repórter com pretensões literárias, passou por boa parte dos mais proeminentes veículos da mídia tradicional estadunidense, entre os quais: *Playboy*, *Rolling Stone*, *Scanlan's Mounthly* e *National Observer*. Por este último, foi correspondente político em países como Brasil e Porto Rico. Nos dois primeiros, tornou-se figura presente no imaginário coletivo estadunidense após a publicação das reportagens *Fear and Loathing in Las Vegas* e *Fear and Loathing in Campaigning Trail*. Oriundo de uma família em que o uso de álcool era naturalizado tivera relação estreita com substâncias lícitas e ilícitas em boa parte da vida. “Medo e

Delírio em *Las Vegas*” talvez seja a incursão que melhor represente os estigmas carregados pelo autor durante a vida.

Thompson mantivera relação de proximidade afetiva com seu estado de origem, pano de fundo direta ou metaforicamente presente em diversos recortes de sua bibliografia, como aponta Eduardo Ritter:

(...) A cidade natal do jornalista, Louisville, que também foi onde ele passou a infância e a adolescência, está diretamente relacionada com ele e com a sua obra. Inclusive, literariamente o livro que mais influenciou Thompson foi “O Grande Gatsby”, de Fitzgerald, que faz diversas referências a Louisville (RITTER, 2015, p.88).

O fragmento expressa tendência estética e narrativa triviais à literatura produzida no ensejo da efervescência contracultural (geração *beat*), que podem orientar leituras no sentido de que as correntes não configuravam um movimento coeso, heterogeneamente articulado. Ao mesmo tempo em que existiam reivindicações em oposição aos valores da sociedade de consumo e negação ao belicismo geopolítico perpetrado pelos governos estadunidenses, no pré e pós-guerra, além de prismas ideológicos de cunho universalistas, era razoavelmente comum. Mas louvações aos signos nacionais também estavam presentes em textos de diversas origens.

Thompson morreria em *Woody Creek*, Colorado, em meados de 2005, num rancho batizado de *Owl Farm*, envolto em uma espiral bucólica aquém dos delírios etílicos vividos ao lado de Ralph Steadman, nos áureos tempos de repórter. Antes da morte, porém, Thompson vivera de forma visceral (para o bem e para o mal) as construções associadas às estrelas *do rock and roll*.

Encampou no início dos anos 1970 do século XX, despretensiosamente, o estilo de captação jornalística balizado na percepção estritamente pessoal, assumindo termos narrativos literários exportados da ficção, outrora relegados no bojo do jornalismo industrial. Filho da geração *babyboomer*, estava imerso na reificação de valores contraculturais surgidos nos pós-guerra:

Jornalismo ou ficção? *Gonzo!* A terminologia batizada por *Bill Cardoso*, editor do extinto *San Francisco Chronicle*, qualifica com precisão as aptidões do método formulado por *Thompson*, o “filho bastardo do *new journalism*”. A definição utilizada pelo gaúcho *André Czarnobai* (2003), discípulo dos postulados “*thompsonianos*” no Brasil, pauta-se em arregimentar cronologicamente, algo que, em termos gerais, pode ser lido como uma espécie de “genealogia do *gonzo*”. Citando o artigo *The Beginnings and concept of gonzo Journalism* (OTHITIS, 1994), o autor enumera as características específicas do *gonzo*, são elas: abordagem de assuntos relacionados ao sexo, violência, drogas, esportes e política (CZARNOBAI, 2003), escopo temático que marcam as principais rupturas em comparação ao *new journalism*.

Os textos redigidos em 1ª pessoa também delimitam os marcadores *gonzo* que, diferente do tratamento impessoal, quase sempre em 3ª pessoa, utilizado pelos autores do *new journalism*, o estilo materializado por HST, precisa necessariamente ter participação do repórter na formulação descritiva do objeto a ser relatado. No *gonzo*, o repórter é a notícia. O distanciamento é preterido pela experiência.

A rigor: *gonzo* enquanto corrente dissociada do *new journalism* passa a existir após a publicação de *The Kentucky is Decadent and Depraved* (CZARNOBAI, 2003). Antes, para o senso comum da mídia tradicional estadunidense, *Thompson* compunha o mesmo escopo de autores como: *Tom Wolfe*, *Gay Talese*, *Norman Mailer* e *Truman Capote*. *Czarnobai* basicamente entende que, o *gonzo* nasceu do *new journalism*. Ambos pertencem à mesma árvore estética, tendo como fio condutor o realismo social instituído por autores como *Jack London*, *Dickens*, *Orwell* etc.

A relação entre os estilos é atestada pelo pesquisador norte-americano *Martin Hirst*, que em termos gerais, considera a estilística esboçada por

Thompson, basicamente, uma versão extrema das reportagens situadas no escopo de atuação do novo jornalismo estadunidense:

New journalism já existia uma década antes de Thompson finalmente fazer sua marca como praticante da arte gonzo. Gonzo é uma versão extrema do new journalism. Ele pode ser categorizado como um subgênero. O estilo literário do new journalism americano é associado a um grupo descontente de futuros escritores dos jornais diários no início dos anos 60. De acordo com um de seus principais membros, o grupo começou a realizar na medida do possível escrever reportagens que “seriam lidas como uma novela” (WOLFE, p. 177, pp.21-22). Certamente Thompson tornou-se envolvido com esses escritores e outros, mas Tom Wolfe já havia concluído seu doutorado e estudos americanos quando começou a trabalhar no New York Herald Tribune em 1962. (HIRST, 2004, p.4).⁵

No trecho supracitado o autor rememora que, nos anos de formulação editorial do *new journalism*, Thompson era uma figura periférica no jornalismo estadunidense. As vicissitudes estéticas e ideológicas defendidas pelo movimento capitaneado por *Tom Wolfe*, direta ou indiretamente, influenciaram o então jovem jornalista de *Louisville*.

Assim como o autor de “Radical Chique”, Thompson optara pelo jornalismo profissional por conveniência. Escrever para os *media* tradicionais, respondendo às demandas do paradigma da objetividade, intrincados em estruturas tecnocratas de organização, seriam suplícios, explicitados na resposta deficitária de HST, aos prazos estipulados pelos chefes de redação, essenciais para funcionalidade do ambiente de trabalho em escala industrial.

Sem o sucesso editorial das incursões de Wolfe e companhia, provavelmente as reportagens eivadas de ironia e humor cáustico, peças autobiográficas que serviam basicamente para repassar a experiência do jornalista em detrimento da informação calcada na idealização da objetividade

⁵“New journalism was already a decade old when Thompson finally made his mark as a practitioner of the gonzo arts. Gonzo is an extreme version of the new journalism style. It can be categorised as a sub-genre. The literary style of American new journalism is associated more with disaffected group of feature writers on the daily papers in the early 1960s. According to one of its leading members, this group had come to the realisation that it was possible to write journalism “that would...read like a novel” (Wolfe 1977, pp.21-22). Certainly Thompson became involved with these writers and others, but Tom Wolfe already had a doctorate in American studies when he joined the New York Herald Tribune in 1962” (What is gonzo, Martin Hirst, 2004). Tradução do autor.

como a gente legitimador do discurso possivelmente não teria sobrevida comercial na grande imprensa norte-americana.

2.3 O gonzo é pop

O *Derby de Kentucky*, formalmente, é considerada a primeira reportagem gonzo. O texto era uma ode contrária à parte dos arquétipos e signos associados aos americanos conservadores do sul. Ironizando àquilo que o cineasta *Michael Moore* viria a satirizar em “*Stupid White Man*”, quase quarenta anos depois. O texto chancelou a reafirmação de Thompson na grande imprensa. *Esquire*, *Vanity Fair*, *Playboy* e, sobretudo a então incipiente *Rolling Stone* (1967), compuseram o *rol* de atuação do jornalista, que anos atrás fora preterido em uma entrevista de emprego no *New York Times*.

O entrosamento editorial entre *Thompson* e *Rolling Stone* é descrito da seguinte forma pelo jornalista Marc Weingarten, no livro “A turma que não escrevia direito”:

Sem dúvida Thompson havia encontrado um veículo perfeito para sua prosa turbinada, embora ele evitasse o tempo todo escrever sobre rock explicitamente, seu talento para o que era alegremente subversivo o tornou um aliado natural da publicação de Wenner (Jann, sócio-fundador de *Rolling Stone*, grifo nosso). (WEINGARTEN, p.288, 2010)

A despeito da ascensão proporcionada após a publicação de *Kentucky Derby is Decadent and Depraved*, na *Scanlan's Monthly* em junho de 1970, Thompson ainda não atingira, neste ponto de sua carreira, aura de ícone pop. O êxito comercial de “Medo e Delírio em Las Vegas” também não fizera com que HST perdesse o anonimato por completo. A fama repentina seria um infortúnio na vida do jornalista. Eduardo Ritter afirma que:

...com a apropriação da figura de Thompson e de seu pseudônimo Raoul Duke por outros meios de comunicação, o anonimato foi cada vez ficando mais longe da vida do jornalista gonzo. Em depoimento no documentário *Gonzo: The Life and Work of Dr3*. Hunter S. Thompson (Alex Gibney, 2008), o professor Douglas Brinkley, que também foi amigo do jornalista, avalia que a fama prejudicou o seu trabalho, pois o anonimato era o cerne da vitalidade de seus textos. Ele cita como exemplo, uma cobertura que Thompson foi fazer de um

discurso do então senador Jimmy Carter (presidente dos Estados Unidos entre 1977 e 1981) na Universidade da Geórgia em que o jornalista teve que dar mais autógrafos do que o futuro comandante do país. (RITTER, 2017, p.63).

Se a falta de traquejo para lidar com os floreios da fama, de certa forma, prejudicou o processo criativo do repórter que conviveu com toda sorte de maledicências socioculturais, incluindo quatro meses no habitat marginal *dos Hell's Angels*. A popularidade exerceu influência significativa na geração de jornalistas (não só de ascendência norte-americana), que cresceu tendo como pano de fundo as peripécias do repórter que trabalhava no limítrofe entre o “real e ficcional”.

O *gonzo* passara, dessa forma, às imbricações de apropriação comuns à indústria cultural. *Gonzo* também poderia ser parte integrante da cultura de massa. O *gonzo*, afinal, era *pop*. Medo e Delírio em *Las Vegas* articulou os mecanismos de formulação estético e narrativos popularizados pela vertente subversiva do *new journalism*. Thompson passaria a flertar de forma mais acintosa e metodológica com esquematismos imagéticos e narrativos em decorrência da repercussão da matéria publicada em *Rolling Stone*, como sugere correspondência enviada a Tom Wolfe:

O que eu estava tentando obter nisso era (a) técnica mente-distorcida/foto do jornalismo instantâneo, um rascunho, escrito no local a toda velocidade e basicamente sem revisão, edição, cortes, acréscimos etc. para publicação... Raoul Duke está empurrando as fronteiras do “novo jornalismo” muito mais do que qualquer coisa que você encontra em *Hell's Angels*. (THOMPSON APUD WEINGARTEN, 2010, p.299).

A mensagem ressalta o elo existente entre *gonzo* e *new journalism*. Contemporaneamente tratados em *métiers* distintos, análise historiográfica sugere que, no auge dos respectivos movimentos, não existia discriminação estética e editorial entre “filho e criatura”. Ou melhor: entre pai e filho bastardo, para ficarmos na definição de Czarnobai (2003).

Mas para tentar compreender e delimitar a reportagem que faz uso de estruturas narrativas ficcionais em primeira pessoa é preciso delimitar que, *Thompson*, mentor intelectual do *gonzo journalism*, não intercedeu em um movimento de ruptura consciente e metodologicamente definido:

(...)...ainda que seja o inventor do gênero, Thompson não tinha a intenção de criar uma nova escola literária. Pela baixíssima ocorrência de trabalhos acadêmicos que contemplem este tema, até pouco tempo atrás, Gonzo Journalism servia apenas para designar a produção de Hunter Thompson a partir de *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved* e não admitia oficialmente nenhum outro autor sob essa égide. As suas peculiaridades estilísticas, entretanto, influenciaram diretamente os trabalhos de novas gerações de jornalistas e escritores que agora já tem consistência e volume suficiente para serem classificados sob a mesma categoria. (CZARNOBAL, 2003, p.66)

Pesquisas atuais divergem em relação à autonomia do jornalismo *gonzo* enquanto movimento desvinculando das confabulações oníricas de *Hunter Thompson*, messias do método não ortodoxo de captação jornalística. Mas há consenso em, ao menos admitir existência de núcleos influenciados pelo repórter.

Leituras que tratam o *gonzo* como um estilo monotemático, obra de um único autor, tendem a tratar influenciados em potencial por emuladores puro e simples. Os que reverberam existência de “movimento orgânico autossuficiente”, como Czarnobai, não consideram como preceito excludente o fato de Thompson ser o principal artífice do movimento, ao mesmo tempo em que, seria possível existir autores metodologicamente simpáticos ao *gonzo* e intelectualmente autônomos, sem recair na caricatura.

Esta pesquisa, por ora, considera a segunda hipótese mais factível, se aventarmos a possibilidade da transposição *stricto sensu* das construções narrativas estipuladas por Thompson. Isso é, entendemos como fruto de um recorte histórico específico a obra do repórter.

Logo, compreendemos que o jornalismo *gonzo* nasce das elucubrações estéticas e políticas do autor, sendo relativamente tortuoso tentar dissociá-lo do

subgênero. A prevalência de estudos em plano narrativo e textual das noções editoriais do *gonzo* evidencia certa negligência sobre acepções de utilização das fórmulas em mídias diversas. A televisão, principalmente, é uma lacuna no sentido de não sabermos compreender em que medida o *gonzo* teria sobrevivido fora do jornalismo impresso. Consequentemente, analisar possível cooptação em uma série (“O Infiltrado”) que vislumbra possuir alguns desses arranjos estéticos, poderá ampliar o entendimento do legado *gonzo* em um contexto favorável a (re) leituras de novos e velhos tipos textuais.

3. GONZO NO BRASIL

Este capítulo pormenoriza aspectos estruturais do jornalismo *gonzo* e seu escrutínio no Brasil. Discorreremos a partir de pesquisas balizadas em pontos antagônicos sobre as possíveis adaptações parciais ou integrais do estilo de captação desenvolvida por Hunter Thompson nos anos 1970.

Ponderaremos exemplos de análises desvirtuadas ao objeto (*gonzo*). Para isso, discorreremos sobre a obra jornalística do repórter Arthur Veríssimo, tidos por alguns pesquisadores (SANTOS, 2016) como expoente do estilo em terras brasileiras.

3.1: Gonzo no Brasil: adeptos ou emuladores?

O jornalismo *gonzo* padece, nos Estados Unidos, da inevitável associação entre criador e criatura. Hunter Thompson personificaria todos os elementos associados ao método de reportagem galgado, em termos gerais, na experiência da apuração em detrimento do relato factual. No Brasil, poucas formulações conceituais primaram por tentar compreender as entranhas do estilo capitaneado por Thompson no início dos anos 70 do século XX.

O desinteresse acadêmico e as interpretações inábeis dos postulados editoriais vinculados a essa versão extrema do *new journalism*, não impuseram restrições suficientes que redundassem na inexistência do estilo no país. Ou ao menos o país não esteve alheio à safra de repórteres/programas que tentaram emular, em algum momento, os postulados *gonzo*. Ainda que essas iniciativas, quase sempre, recaíssem em caricaturas do estilo não ortodoxo de captação do factual.

Uma pesquisa despreziosa nos buscadores digitais sobre as raízes do estilo no país sugere ao pesquisador resultados que não exatamente correspondem ao objeto.

Não raro, *gonzo* no Brasil, segundo pesquisas de primeira viagem, abrangem os textos do jornalista Arthur Veríssimo na revista *Trip*, passando por programas de entretenimento, como o extinto Pânico na TV. Objetos que não correspondem aos fundamentos do gonzo, como serão expostos no decorrer deste capítulo. Mas por ora, vamos conjecturar alguns fatores que podem redundar em leituras de maior ou menor escala desvirtuadas do objeto.

O problema deve-se, em parte, às definições etimológicas do termo:

Algumas definições para Gonzo aparecem em dicionários modernos e quase todas se relacionam com o caráter estranho do gênero. Para o Cambridge International Dictionary of English, gonzo é uma gíria usada nos Estados Unidos e Austrália para definir um estilo de escrever "estranho e incomum". O Encarta Word English Dictionary também considera gonzo uma gíria, definida da seguinte forma: "1. Idiossincriticamente subjetivo; caracterizado por interpretação subjetiva e exagero; Gonzo journalism é diferente do trabalho do observador imparcial. 2; não-convencional, não-usual ou estranho". O Oxford English Dictionary define gonzo como "um estilo de jornalismo subjetivo engajado, caracterizado pela distorção factual e retórica exagerada". Já o Merriam-Webster Dictionary diz que gonzo é "idiossincriticamente subjetivo, porém engajado" e também o considera sinônimo de "bizarro" (CZARNOBAI, 2003, P.46).

Antes de iniciarmos nossa apreciação sobre os pretensos adeptos *gonzo* em terras brasileiras, com efeito, é preciso pontuar possíveis leituras desvirtuadas em relação aos elementos constituintes e a cooptação do estilo na imprensa nacional, potencializada, talvez, pela falta de interesse em âmbito acadêmico.

Para além do escrutínio literário sobre aspectos elementares da reportagem *gonzo*, existe um escopo de pesquisas em português que não alinhavam os fundamentos característicos do texto a um estilo de reportar o factual valendo-se de pressupostos literários. São relativamente comuns análises detidas em expor uma espécie de filosofia *gonzo* e sua suposta cooptação a plataformas dissociadas de seu *ethos* literário (PIRES 2010), (LOPES, 2013), (SANTOS, 2016) e (MARCHETTO, 2018).

Em artigo publicado na edição 533 no sítio do Observatório da Imprensa, o jornalista Luís Guilherme Pontes Tavares encerra o texto nos seguintes termos:

O estilo gonzo de Hunter Thompson, adotado no Brasil, por exemplo, em alguns textos da revista Trip, está espalhado além das fronteiras do jornalismo. Há qualquer coisa de gonzo no documentário baiano Dom Pepê, de Sérgio Siqueira, assim como há a moda gonzo, que ocupou oito páginas da revista Homem Vogue da primavera de 2008. Se duvidar, o estilo gonzo pode ser encontrado até no Palácio do Planalto (TAVARES, 2009).

Na citação supracitada, Tavares amplia o entendimento corrente do jornalismo *gonzo* a esferas supostamente não abarcadas pelo método não ortodoxo de reportagem. Nas estimativas deste autor, seria uma corrente filosófica onipresente e concatenada a formulações epistemológicas de modo rigoroso. Talvez a interpretação elástica esteja calcada no estilo de vida associado ao autor, prodigioso no consumo exacerbado de drogas lícitas e ilícitas. O autor interpreta o *gonzo* não como um texto de cunho autobiográfico redigido em decorrência das idiossincrasias do repórter, mas como um estilo de vida

Tavares faz uma leitura que, por exemplo, pesquisadores dos chamados estudos culturais concebem em gêneros como o *rock and roll*. Mas poderia esse tipo de expediente ser transposto a um subgênero jornalístico? O jornalismo *gonzo* poderia ser considerado um tipo de filosofia? Caio Prado Junior estima o campo filosófico como:

Uma especulação infinita e desregrada em torno de qualquer assunto ou questão, ao sabor de cada autor, de suas preferências e mesmo de seus humores. Há mesmo quem afirme não caber à filosofia “resolver”, e sim unicamente sugerir questões e propor problemas, fazer perguntas cujas respostas não têm maior interesse, e com o fim unicamente de estimular a reflexão, aguçar a curiosidade (PRADO JR, 1977, p.1).

Considerando o contexto social ao qual Thompson crescera, associar a *práxis* a uma espécie de “filosofia” não chega a ser totalmente absurdo, se estimarmos o relativo grau de cooptação cultural do *gonzo journalism* nas décadas subsequentes ao seu nascimento e os questionamentos sugeridos pelo estilo em oposição aos cânones do jornalismo baseado no *lead*. Parte da

bibliografia produzida por Thompson foi adaptada à sétima arte. “Medo e Delírio” (Terry Gillan, 1998) e *Where the Buffalo Roam* (Art Linson, 1980) são exemplos que ilustram a inserção do repórter na chamada “cultura *pop*”. Estamos a tratar de uma figura suficientemente conhecida, apta a exercer algum tipo de influência e gerar reações apaixonadas baseando-se na recorrente idealização mítica do repórter destemido, usuário dos mais variados tipos de drogas lícitas e ilícitas. O jornalista que fizera parte do *habitat* “dos anjos da morte” (*hells angels*) por livre e espontânea vontade. Enfim, um adepto da parrésia ⁶jornalística, para ficarmos na definição de Ritter (2015).

Para tentar compreender a natureza de interpretações análogas a de Tavares, que estimam o *gonzo* como um estilo de vida, uma filosofia, faremos uma breve associação entre o estilo e o *rock and roll*, ambos vértices do mesmo período sociocultural. O primeiro, filho direto do final da década de 1960 e início dos 1970. O segundo, pano de fundo musical da dita geração *baby-boomer* (pessoas nascidas no pós-guerra). É necessário fazermos o seguinte parêntese antes de prosseguirmos: esta pesquisa não sugere relação direta entre o jornalismo *gonzo* e o *rock and roll*. A comparação é apenas um indicativo de que determinados gêneros transitam por campos estéticos convergentes em alguma medida.

O *gonzo*, como exposto no capítulo inicial, fora forjado no início dos anos 1970, sob influência de um recorte sociocultural moldado contra o establishment até então em voga (belicismo estatal, idealização do consumo como a gente legitimador das relações sociais, etc). O *rock and roll*, gênero musical germinado entre meados das décadas de 1940 e 50, virou centro aglutinador de um estilo de vida contracultural.

⁶ Eduardo Riiter, em sua tese de doutorado (2015) aproximou o jornalismo *gonzo* do conceito filosófico de parrésia. O pesquisador dialogou com os estudos de Michel Foucault a respeito desse campo que remonta à Grécia Antiga. Em termos gerais, a parrésia poder ser lida como uma espécie de “fala franca”. Dessa forma, os adeptos optariam por defender suas verdades em detrimento de possíveis constrangimentos de diversas naturezas.

Guerra no Vietnã? Tabus sexuais? Definitivamente não eram valores venerados pela geração que crescera no pós-guerra. *Woodstock* simbolizaria ao final dos anos 1960 os signos defendidos por essa geração. A música não estava restrita a uma tez puramente musical. *Rock and Roll* representava um estilo de vida. Uma utopia de jovens inquietos, refratários aos valores defendidos pelas gerações predecessoras. Assumir essa identidade representava riscos. Ser “roqueiro”, neologismo contemporâneo utilizado para designar os ouvintes do gênero, à época, traduzia transgressão estética, cultural, sexual e sensorial. Patrícia Ramos, em um estudo sobre a cooptação cultural do rock, faz um levantamento sobre a representatividade dos festivais de rock na formulação da identidade cultural dos jovens que direta ou indiretamente reverberavam os mesmos anseios dos jovens que estiveram presentes no festival.

Se o gênero musical era capaz de suscitar paixões e impactar na confluência identitária entre os adeptos, o *gonzo journalism*, embora estivesse indiretamente associado ao mesmo ordenamento social em que o *rock and roll* desfrutou de relevância transgressora, não obtivera o protagonismo necessário para que os postulados defendidos (consciente ou inadvertidamente) pelo estilo constituíssem um tipo filosófico ou movimento de verniz contracultural. Desta forma, falar em “filosofia” ou “estilo de vida” *gonzo*, em termos epistemológicos e culturais, é um exagero desconectado das bases não exatamente sólidas que fundamentam o estilo. O texto é o limite para ser *gonzo*. Entender isso é fundamental para explicar a prospecção do estilo na imprensa brasileira.

3.2: Gonzo à brasileira?

No Brasil, segundo alguns autores, o jornalismo *gonzo* nomeia o compêndio de reportagens produzidas pelo jornalista Arthur Veríssimo em seus quase 30 anos de Revista *Trip*. Notabilizado pela carreira polivalente em suportes midiáticos diversos, Veríssimo é um dos nomes mais associados, no Brasil, ao estilo de captação jornalística desenvolvida por Hunter Thompson no início dos anos 1970. Algumas pesquisas em língua portuguesa detidas em

esmiuçar os elementos constituintes do jornalismo *gonzo*, pressupõe os textos do repórter como partícipe do estilo.

O pesquisador Tácio Santos, por exemplo, credencia Veríssimo a alcunha de “maior expoente gonzo do Brasil” (SANTOS, 2016). A jornalista Iracema Pires Martins, por sua vez, compreende as publicações de Veríssimo, inequivocamente, como expoentes gonzo em decorrência dos elementos subjetivos atrelados ao estilo:

O jornalista brasileiro Arthur Veríssimo bebe, claramente, da fonte de Thompson. Com todas as características principais do gonzo como a subjetividade, a parcialidade, o foco narrativo em primeira pessoa, a imersão extrema no ambiente fazendo do autor um personagem, a presença de ironia e sarcasmo no texto e a permissividade quanto ao uso da ficção, Veríssimo usa do estilo para imprimir sua opinião acerca de assuntos relacionados ao cotidiano dos leitores. Sempre fazendo uma ponte com o tema central da edição, Arthur Veríssimo faz com que a revista Trip seja a principal, e talvez a única, publicação nacional a produzir reportagens no estilo gonzo. No entanto, gonzo com jeitinho brasileiro (MARTINS, 2013, p.p.13-14).

Gonzo com “jeitinho brasileiro” talvez seja uma definição *sui generis* para conceituar o jornalismo *gonzo*. Aliás, as implicações do termo “jeitinho brasileiro”, neste caso, posto a revisitar historicamente um método de reportagem circunscrito a um recorte histórico específico, por si só valeria uma análise sociológica mais profunda. Não é objetivo desta pesquisa esboçar um ensaio sobre as origens etimológicas e sociais da expressão, apenas nos furtamos a realçar aspectos narrativos que, por sua variação de gêneros, pode ser associada a planos textuais não necessariamente relacionados ao estilo. No trecho supracitado, Martins expõe algumas características do *gonzo* para tentar associá-lo as reportagens de Veríssimo.

Fatores como: subjetividade, parcialidade, foco narrativo em primeira pessoa, “imersão extrema no ambiente”, presença de ironia, sarcasmo e a “permissividade quanto ao uso da ficção”, são ressaltados pela autora como marcadores gonzo nos textos de Veríssimo. Mas essas características são demasiadamente genéricas para legitimá-las como preceitos *gonzo* autossuficientes. As reportagens de Hunter Thompson eram gonzo também por

esses marcadores. Mas não necessariamente apenas por eles. Os enunciados não podem ser lidos de forma isolada.

A subjetividade, por exemplo, também é um elemento do *new journalism*. Atualmente existe um consenso separando “criador e criatura”. Ou melhor: pai e filho bastardo (CZARNOBAL, 2003). Ironia e sarcasmo são figuras de linguagem presentes em diferentes peças de cunho jornalístico ou não.

A permissividade quanto ao uso da ficção, no caso das reportagens de Veríssimo, é uma definição um tanto quanto exagerada, considerando a linha editorial da Revista *Trip*. Isso é: mesmo nas reportagens em que Veríssimo faz uso de elementos ficcionais para realçar aspectos descritivos, a fronteira entre o ficcional e real é de associação razoável na recepção da mensagem.

Nos textos de Thompson, a ficção é um elemento constitutivo da reportagem. A fronteira, intencionalmente, não é demarcada pelo autor. O ficcional tangencia o real.

Para melhor apreciação dos textos de Veríssimo, selecionamos trechos de duas reportagens publicadas durante o ano de 2013. O material foi extraído do sítio da Revista *Trip*. Na edição de número 218 (fevereiro), o autor protagonizou uma reportagem intitulada “Kevin Costner da Caatinga”.

Veríssimo foi instado a compor equipe responsável pela segurança da dupla sertaneja Zezé Di Camargo e Luciano. Detalhe: o convite partiu do corpo editorial de *Trip*. Veríssimo também contou com a anuência dos produtores da dupla “agro-pop”. O texto vale-se de pressupostos literários, além de ser autorreferente e não linear, marcado por interjeições humorísticas já no parágrafo inicial:

A vida é um contêiner de surpresas e eis que, desta vez, me apanho em ambiente inóspito, como parte de uma egrégora de seguranças vestidos com sua clássica indumentária, a saber: terno escuro, gravata lisa, sapato engraxado e, o mais importante de tudo, o carão. A única coisa que me diferencia de meus colegas é minha cabeleira,

que não segue o padrão cabelos rentes e aparados da Forceseg, empresa que presta serviço de segurança pessoal. Tento disfarçar a juba, que parece um xaxim da Serra do Mar (VERÍSSIMO, 2013).

Os maneirismos retóricos não traduzem qualquer elemento associável ao tipo de texto jornalístico/ficcional perpetrado por Thompson em meados do século passado. Nesta reportagem, basicamente, o que prevalece é um jogo de cena entre repórter, produção e artistas. Em termos estruturais, não difere dos quadros de entretenimento espalhados a esmo pelas grades dominicais da televisão brasileira. Ao final da matéria, Veríssimo é fotografado sorridente ao lado dos sertanejos.

Em suma: a reportagem foi uma espécie de “aventura consentida”, uma troça entre repórter, artistas e equipe de produção.

Tudo não passara de uma *mise-en-scène*. O texto não utiliza qualquer elemento gonzo para informar. Parte da bibliografia produzida pelo fundador do jornalismo gonzo em quase 40 anos de vida profissional, embora estivesse no limbo entre jornalismo e ficção, informava, por vias não ortodoxas tessituras sociais que normalmente não eram abarcadas pelos veículos tradicionais. Quem leu “Medo e Delírio em *Las Vegas*”, possivelmente não tivera dificuldades para relacionar à narrativa ao contexto sociocultural dos Estados Unidos à época.

O material publicado em série de reportagens pela *Rolling Stone* durante o ano de 1970 foi, basicamente, um manifesto nostálgico, defenestrando os motivos, segundo a concepção do então jovem repórter, como propulsores do fim do “sonho americano” propagado por parte da geração que crescera no pós-guerra. A ficção informava uma série de contingências dotadas de certo grau de complexidade. Jornalismo gonzo não é um emaranhado de chavões em primeira pessoa estruturados em linguagem literária.

Thompson era filho da geração *beat*. Seu ideário do chamado “sonho americano” foi descrito por Fitzgerald nas páginas de “O Grande Gatsby”. A noção de liberdade estava diametralmente associada a idealização dos Estados Unidos como força aglutinadora das transgressões. O sonho comum

das utopias contraculturais. Leitura até certo ponto ingênua da conjuntura sociopolítica e da construção dos signos nacionais estadunidense.

A desilusão pelo esfacelamento dos sonhos projetados durante os anos 1960, era traço marcante no discurso do repórter. Em meio às distorções conscientemente orquestradas nas páginas de Medo e Delírio em *Las Vegas*, HST também concatenava pequenos comentários sobre o panorama político dos E.U.A.

Tim Leary prisioneiro de Eldridge Cleaver na Argélia, Bob Dylan passando dificuldades em Greenwich Village, os dois Kennedy assassinados por mutantes, Owsley dobrando guardanapos em Terminal Island e, por fim, Cassius/Ali derrubado de seu pedestal por um hambúrguer humano, um homem moribundo. Como Nixon, Joe Frazier acabou saindo vitorioso por motivos que gente como eu se recusou a compreender – ao menos em público. Mas essa foi outra época, há muito encerrada, bem distante das realidades grosseiras deste asqueroso Ano de Nosso Senhor de 1971 (THOMPSON, 2004, p.23)

A obra de Thompson, como expresso no trecho supracitado, tinha forte componente político. Veríssimo nos textos analisados pela pesquisa versa, basicamente, por esoterismos diversos, expressa na reportagem “*El Cuero Se Va Comer*”, presente na edição 222 de *Trip* e publicada no dia 12 de junho de 2013.

A matéria é precedida por um *sublead*: “Despachamos nosso repórter até *Pucamayo*, nas profundezas da Bolívia, onde, uma vez por ano, mais de 200 comunidades andinas se encontram para dançar, beber e cair na mão (sangue & morte inclusos). Arthur apanhou – mas também bateu”.

O texto relata as experiências do repórter durante seus dias de estadia com os índios *pucamayos*, tribo boliviana. Utilizamos o termo estadia por Veríssimo ter sido instado a conviver em território tribal. A pauta também surgiu por conveniência. Na ocasião, Veríssimo aproveitou a disponibilidade de datas ensejadas pelas gravações de seu extinto *reality* no *Discovery*: “Na fé com Arthur Veríssimo”. Nas linhas iniciais o autor fez essa ressalva, mas não serviu para dissimular o aspecto conativo do texto, que fundamentalmente, corroborou na divulgação da série televisiva, a exemplo do trecho:

No dia seguinte, meus tresloucados anfitriões me levam para onde está sendo finalizado o néctar da festa. Uma destilaria artesanal onde é preparada, fermentada e produzida a chicha. A chicha morada é uma bebida fermentada (e bem alcoólica!), à base de milho, canela e outras especiarias. Imensos tachos e caldeirões estão guardados para a festa do Tinku. Estou ressabiado com o que irá acontecer no encontro final, na batalha campal. Como é possível uma festa religiosa, de comunhão com a natureza, no qual o êxtase seja uma luta violenta e sangrenta? Falta de refinamento espiritual ou tradições milenares preservadas na sua forma original? (VERÍSSIMO, 2013)

A narrativa novamente reúne traços comuns à literatura. A descrição é feita de modo a realçar os pormenores. Diferente da primeira matéria selecionada para apreciação desta pesquisa, “*El Cuero Se Va Comer*”, é alimentada pelo esoterismo do início ao fim. Aliás, o esoterismo é traço marcante na obra do autor, que preenche requisitos para ser enquadrada em algum campo do jornalismo literário, mas não se coaduna aos fundamentos gonzo. O compilado de reportagens assinadas pelo repórter e publicadas em *Trip* é definido por Eduardo Ritter da seguinte forma:

O que Arthur Veríssimo faz na sua coletânea de reportagens para a *Trip* são matérias jornalísticas de viagem que sempre colocam o lado místico em primeiro plano. São textos em um tom Paulo Coelho de fazer jornalismo. Neles, Veríssimo busca algo como a pedra filosofal. Ele explicita a sua paixão e admiração por temas como magia, espiritismo, macumba e qualquer coisa mística – o que não tem nada a ver com a obra de Thompson. Já no primeiro texto, ele explica; “Embalado pela experiência de outros festivais, sigo o fluxo em direção ao rio sagrado” (VERÍSSIMO, 2014, p.11, grifo nosso). Confundindo preconceito com gonzo, ele utiliza aos montes clichês e piadas relacionadas a sexo para descrever um evento no Japão. “Uma pequena parada gay se forma com travecas, bigodões ocidentais e bichinhas nipônicas” (VERÍSSIMO, 2014, p.22, grifo nosso). Na visão do autor, o uso de gírias, piadas preconceituosas e clichês é o que torna um texto gonzo – o que na verdade está do lado oposto do estilo criado por Thompson. Aliás, outra característica dos textos místicos de Veríssimo contam com pessoas que “suam e babam e deliram em transe coletivo” (p.53). Sintetizando, de jornalismo gonzo de Hunter Thompson, o livro de Veríssimo tem apenas o nome. (RITTER, 2015, p.63)

A relação entre Veríssimo e gonzo é especialmente intrigante, pelo fato do brasileiro ter capitalizado em decorrência da associação equivocada entre objeto idealizado (jornalismo gonzo) e a obra do autor supostamente adepto dos cânones gonzo. Em 2014, a editoria Realejo publicou um livro intitulado “*Gonzol!*”, compilação dos principais textos publicados por Veríssimo nos anos

de Revista *Trip*. O título não condiz com o conteúdo. O conteúdo depõe contra o título e vice-versa. Neste capítulo tentamos estipular o porquê de ser infundado conjecturarmos um “componente filosófico” (em sentido não figurado) no jornalismo *gonzo*, que a princípio, consideramos uma leitura exagerada pelo estilo não nutrir alguns dos princípios basilares do campo. Mas se por ventura pinçássemos, isoladamente, os componentes supostamente filosóficos do gênero, estritamente associados à persona de Hunter Thompson, ainda sim os textos de Veríssimo não poderiam ser enquadrados à narrativa *gonzo*, que para além dos signos narrativos, era catártico e provocativo. Vociferava as agruras da personalidade do autor:

Estava louco para dar umas voltas em Las Vegas dirigindo aquele negócio. Talvez fazer uns pegas na Strip; parar naquele semáforo imenso em frente ao Flamingo e gritar para os outros carros: “Tudo bem, seus covardes de merda! Suas bichas! Quando essa porra de sinal ficar verde eu vou pisar fundo e tirar todos vocês do meu caminho, seus cuzões!” Isso mesmo. Desafiar os filhos da puta em seu próprio território. Cantar pneu na faixa de pedestres e arrancar derrapando, segurando uma garrafa de rum e enfiando a outra mão na buzina para abafar a música... olhos vidrados, pupilas dilatadas escondidas por trás de óculos escuros minúsculos de armação folheada a ouro, berrando coisas sem nenhum sentido... um bêbado realmente perigoso, fedendo a éter e psicose terminal. Acelerando até o motor chiar, esperando o sinal abrir... Não é muito comum ter uma chance como essa. Uma oportunidade de deixar os filhos da puta incomodados até a medula. Quando sentem que vão morrer, os elefantes velhos cambaleiam até as montanhas; os americanos velhos, por sua vez, vão para rodovias e rumam para a morte em carros imensos (THOMPSON, 2004, p.p.19-20)

Em linhas gerais podemos resumir as reportagens de Veríssimo como jornalismo alinhavado ao entretenimento. Escapismo televisivo, em uma análise menos detida. Os termos associados à obra do repórter não se coadunam ao método *gonzo*. Considerá-lo um expoente do jornalismo *gonzo* no Brasil, peca por dificultar leituras mais detidas em esmiuçar os fundamentos do subgênero e suas implicações em plataformas que diferem de sua natureza impressa.

Como veremos no próximo capítulo, não são isoladas as tentativas de enquadrá-los à mídia de maior apelo comercial no Brasil, a televisão.

4. O INFILTRADO: QUADRO GERAL

A versão brasileira do canal *History* exibiu entre 2013 e 2014 a série “O Infiltrado”. Capitaneada pelo jornalista Fred Melo Paiva, a produção era um híbrido entre linguagem documental e seriada. Dividida em duas temporadas, o subtexto da produção, escrito por Paiva, fundamentava-se nas idiossincrasias do interlocutor (no caso, o repórter), que a princípio, deveriam entrar em conflito com o agendamento narrativo sugerido pelo corpo editorial do programa, mas que na verdade eram o cerne da produção.

Este capítulo trará um estudo de caso a fim de analisar as características básicas do programa objeto de pesquisa visando a verificação se poderia ser considerado um exemplo de telejornalismo *gonzo* ou não. Estipulamos entender em que medida os elementos poderiam ser cooptados pela mídia televisiva. Para isso, discutiremos brevemente a evolução da linguagem documental no bojo dos subgêneros expostos por Nichols (2005) concatenando-os aos precedentes cinematográficos, objetivando entender o tipo audiovisual trabalhado na série.

Nos tópicos subsequentes iremos apresentar leituras academicamente distintas sobre o jornalismo praticado em âmbito audiovisual. O esforço em evidenciar perspectivas diversas sobre o fazer televisivo justifica-se pela necessidade em saber se, a simples transposição de mídia (televisiva para impressa), implicaria em uma não possibilidade do jornalismo *gonzo* na televisão.

Por fim, esta pesquisa destrinchará três episódios de *O Infiltrado*, respectivamente, os dois primeiros da temporada inicial e o último da segunda temporada. Pretendemos verificar se as estruturas narrativas identificadas na produção são associáveis à constituição teórica do *gonzo* discutidas ao longo da monografia.

4.1 Subgêneros da linguagem documental: O Infiltrado e os precedentes históricos do modo participativo

A fim de esboçarmos os padrões da linguagem seriada e seu suposto revestimento em tendências estéticas associáveis ao jornalismo *gonzo*, estimaremos elementos básicos e os subgêneros comuns à linguagem documental, que em parte, conclama princípios semelhantes ao tipo seriado em plataforma audiovisual.

Bill Nichols exprime em seis distintos modos o cinema documental, a saber: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Sobre o período de transição entre os modos, o autor estipula que:

O modo observativo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16 mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois se provou ser possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção. A observação estava necessariamente limitada ao momento em que os cineastas registravam o que acontecia diante deles. Mas a observação compartilhava um traço, ou convenção, com os modos poético e expositivo: também ela camuflava a presença do cineasta e sua influência criadora. O documentário participativo tomou forma com a percepção de que os cineastas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas, contando histórias ou observando acontecimentos que pareciam ocorrer como se eles não estivessem presentes (NICHOLS, 2005, p.p.135-136).

Os modos não primam pela autossuficiência narrativa. É perfeitamente plausível a coexistência entre os seis modos (para ficarmos apenas nas categorizações expostas por Nichols). A separação em modos conflagra diferentes acepções estéticas sobre a representação documental.

O documentário participativo, grosso modo, seria o relato de determinado acontecimento sob o prisma idiossincrático do autor. Fundamento estético análogo ao tipo narrativo da série *O Infiltrado*, aspecto a ser detidamente analisado no decorrer do capítulo.

Filmes documentais estabelecidos por inferência autoral compõe escopo razoável de produções ao longo das últimas décadas:

No caso de cineastas como Jean Rouch (*Crônica de um verão*, 1960), Nick Broomfield (*Aileen Wournos: The selling of a serial killer*, 1992), Kazuo Hara (*Yuki yukite shingun*, 1987) e Jon Silver (*Watsonville on strike*, 1989), o que acontece por causa da presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece apesar dela (NICHOLS, 2016, p.136).

Exemplo contemporâneo do modo participativo em produções cinematográficas de cunho documental, *Super Size Me*, lançado pelo cineasta Morgan Spurlock em 2004, reúne algumas estruturas estéticas comuns a esse tipo de narrativa audiovisual. O documentarista escreveu, roteirizou e protagonizou o próprio filme. O arco narrativo era composto, essencialmente, no esmero do diretor em provar os efeitos deletérios de uma dieta baseada no cardápio de uma rede de *fast food* (no caso, os restaurantes *MC Donald's*).

Objetivando evidenciar os possíveis distúrbios provenientes de uma alimentação disfuncional em termos nutricionais, o cineasta formulou o seguinte desafio: só poderia alimentar-se nos restaurantes da rede. Foi estipulado prazo de um mês para o cumprimento da tarefa. O recorte espacial não foi concebido por um rigor metodológico, embora Spurlock, antes da incursão gastronômica no mundo do “MC lanche feliz”, tenha realizado bateria de exames para certificar-se dos riscos da empreitada.

Spurlock serviu como cobaia por um objetivo grandiloquente: informar através de um método extremo os revestimentos nocivos da exposição excessiva a substâncias como sal e açúcar. Durante os 30 dias alimentando-se exclusivamente do menu da rede fundada pelos irmãos Richard e Maurice MC Donald no longínquo ano de 1940, o autor manifestou sintomas análogos ao quadro apresentado por usuários regulares de opioides e cocaína, segundo depoimento dos médicos consultados pelo documentarista.

Em *Super Size Me* a experiência pessoal conduz o andamento descritivo dos percalços enfrentados. O pitoresco informa por uma via não objetiva, pouco convencional. Ainda assim o quadro traçado pelo autor é respaldado por

fontes verificáveis. A experiência não é fruto dos devaneios de uma persona exótica. Spulorck não quer chamar atenção ecoando o nada, mas sim delimitar aspectos contornáveis de uma realidade norte-americana: o sobrepeso em diferentes faixas socioeconômicas e etárias.

Não é objetivo desta pesquisa aproximar ou reduzir o modo participativo a uma espécie de “encadeamento” editorial/artístico entre autores que nutrem leituras próprias a respeito desse subgênero. Os subgêneros documentais, como exposto por Nichols, confluem um universo multifacetado de narrativas. Os modos são influenciados por série de contingências não necessariamente atreladas ao audiovisual. A exposição dos modos e filmes contribui, somente, para registrar o desenvolvimento da linguagem documental e evidenciar que nosso objeto não é resultado de uma linguagem que padece de precedentes históricos.

Existe filmografia razoavelmente numerosa de produções que bebem de fontes semelhantes das utilizadas por Paiva em “O Infiltrado”. Isso é, filmes de não-ficção determinados pelas noções idiossincráticas do autor, que não raro acumula funções no quadro funcional da obra criativa. A especificidade do programa resulta da participação do repórter/apresentador no desenvolvimento da narrativa, protagonizando o roteiro como ator principal.

Esse tipo de expediente não representa ineditismo. A série constrói sua identidade por outras vias. Isolando apenas o aspecto participativo, talvez a novidade esteja relacionada à utilização do modo em uma série que mescla elementos jornalísticos alinhados ao entretenimento. Tal apreciação não compõe o escopo analítico deste trabalho. Não nos cabe inferir nos limites desta pesquisa, se O Infiltrado representa ineditismo na veiculação do modo participativo valendo-se desses pressupostos.

O modo participativo pressupõe a completa imersão do autor sobre o objeto a ser contemplado:

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é

representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos (NICHOLS, 2005, p.153)

Características reverberadas por Paiva, apresentador/repórter de “O Infiltrado”, os elementos associados às subjetividades do interlocutor são reafirmados na vinheta de abertura, conduzida por uma narração em off⁷.

Eu sou Fred. Minha profissão de jornalista me leva a situações inusitadas e pessoas diferentes. Mas eu já fui punk, e mesmo um ex-punk tem uma maneira muito própria de pensar. Eu podia ser um repórter convencional. Mas decidi experimentar um outro ponto de vista. Nessa série eu sou “O Infiltrado” (PAIVA, 2013).

Às subjetividades são contempladas a fim de delinear as eventuais diferenças do ator principal para com as personagens, situações e objetos descritos na série. O texto arregimenta verossimilhança à medida que os elementos constituintes da personalidade do repórter ganham traços discursivos críveis o suficiente para legitimar o arco narrativo, justificado pelo conflito em instâncias diversas (política, religiosa, estética, etc).

A heterodoxia jornalística redundava no apelo não convencional do texto, conduzidos por marcadores textuais propensos ao diálogo. Os traços inerentes à personalidade do repórter no contexto dirigido pela série não são termos absolutos. As diferenças explicitadas com alguma insistência, servem também, para legitimar possíveis aproximações entre ator e personagens. Possíveis fontes diretas ou indiretas que ajudam explicar à linguagem reverberada na série, o cinema direto e o *new journalism*, responsáveis por pavimentar novas convenções estéticas em suas respectivas searas narrativas, nasceram no mesmo contexto político-cultural, o pós-guerra.

⁷ Jargão jornalístico. Em âmbito televisivo significa: narração feita sem a intervenção presencial do repórter/apresentador/âncora.

Vertentes estéticas de campos comunicacionais distintos, o dito jornalismo literário, praticado entre meados dos anos 1960 e 1970, nutre algumas semelhanças à linguagem documental, mais precisamente ao cinema direto, também suscitado na conjuntura história na qual floresceu o estilo praticado por Capote, Wolfe, Breslin, Talese e companhia.

Em um ensaio buscando identificar aproximações conceituais e políticas entre o *new journalism* e o cinema direto, Cláudio Bezerra entende que:

Basicamente, dois fatores contribuíram para a eclosão do cinema direto nos Estados Unidos: um de ordem tecnológica e outro político-ideológico. Em termos técnicos, têm-se a pesquisa e o desenvolvimento de equipamentos portáteis de som sincrônico e películas mais sensíveis, sob o patrocínio de emissoras de televisão. Em termos políticos, a liberdade de expressão nos regimes democráticos do pós-guerra contribuiu para a formação de novos paradigmas conceituais e para um novo entendimento da realidade, colocando em xeque os valores estéticos e o saber um tanto quanto “autoritário” do documentarismo clássico griersoniano, estruturado por asserções sobre o mundo histórico, mesmo de modo poético (BEZERRA, 2019, p.47)

O cinema direto fundado por Robert Drew em seu documentário *Primary* (1960), seria um esforço disruptivo de uma geração de cineastas imbuídos em romper com os cânones do documentário clássico. Tal qual o *new journalism*, os cineastas adeptos ao tipo documental concebido por Drew acentuavam a necessidade de reformar, ou simplesmente renegar à estética intrínseca ao *establishment* sociocultural da época.

Eles não procuravam criar unidade dialógica entre os estilos, até porque, como analisado no capítulo inicial, o próprio *new journalism* e seu grupo relativamente extenso de autores não formavam um movimento literário codificado em padrões absolutos e autossuficientes. Tampouco existia uma confraria ou relação estreita entre os escritores simpatizantes. A leitura feita por Bezerra evidencia o caráter transcendente específico de uma geração, em que os elementos refratários aos signos e valores especulativos, possibilitaram a coexistência de vertentes até então restritas aos seus nichos de atuação.

A formulação de ambos os gêneros não eram excludentes. O Infiltrado, como exposto anteriormente, vale-se, ao menos parcialmente, de estruturas constituintes à estética documental (modo participativo), além de responder a alguns modelos narrativos possivelmente associáveis ao gonzo. A amálgama dos estilos em âmbito televisivo representaria a diferenciação da série para com os modelos em estado puro. Mas a televisão seria o veículo ideal para transposição dos elementos gonzo fora de sua natureza impressa?

4.2 Telejornalismo: aspectos narrativo e sociopolítico

Para apreciação do desenvolvimento da série, selecionamos quatro episódios, respectivamente: os de abertura e encerramento das duas temporadas, vislumbrando identificar seus elementos narrativos que poderiam ou não se associar ao gonzo. Mas antes de iniciarmos a análise sobre os elementos *gonzo* elencados e supostamente cooptados em um texto televisivo, precisaremos estabelecer um panorama introdutório as diferentes leituras a respeito da legitimidade da televisão linear como veículo jornalístico.

O preâmbulo se faz necessário por dois fatores: a suposta incompatibilidade editorial entre os textos jornalísticos praticados na imprensa escrita e audiovisual. Questiona-se: o *ethos gonzo*, detido em negar os princípios basilares do jornalismo industrial poderia configurar alguma restrição à linguagem audiovisual em âmbito televisivo? Por ser um tipo narrativo estruturado em linguagem escrita, esses fatores negariam sua adaptação em um veículo de natureza distinta a seu *habitat* de origem, cuja linguagem, em tese, pressupõe um ordenamento discursivo próprio?

Se conseguirmos compreender algumas das problematizações acadêmicas a respeito da legitimidade da TV como difusora de conteúdo noticioso, poderemos cotejar teoricamente um tipo não ortodoxo, híbrido entre jornalismo e ficção, poderia de fato, ser transposto ao audiovisual. Antes de analisarmos, se é ou não viável, os traços narrativos característicos do gonzo supostamente cooptados em um programa televisivo, julgamos relevante

discutir se a simples transposição entre plataformas (impressa e audiovisual), não implicaria por si só em um impeditivo editorial.

A natureza impressa do jornalismo *gonzo*, a princípio, seria a antítese do texto televisivo. O *gonzo*, como exposto nos capítulos anteriores, nutre-se de marcadores textuais comuns ao discurso literário.

Em suma: a narrativa conota certo grau de complexidade estética e textual. As descrições factuais são minuciosamente destrinchadas pelo autor. O texto determina o fio narrativo a ser trabalhado.

A concisão e o caráter autoexplicativo são traços do chamado telejornalismo. Em um ensaio dirigido, dentre outras coisas, por pressupostos frankfurtianos⁸ talhados em compreender as estruturas do texto informativo e sua cooptação à cultura de massa, e a consequente veiculação da informação sob critérios até então desvinculados dos cânones jornalísticos, José Arbex concebe o jornalismo televisivo nos seguintes termos:

Identificamos nos noticiários de televisão uma estrutura semelhante à da telenovela. Os fatos são apresentados segundo uma ordem e hierarquização destinadas a confirmar certa percepção do mundo, a não perturbar nosso sono. Chegamos, neste ponto, ao paradoxo: concluímos, diariamente, que o mundo está mesmo um caos, isto é, tudo está igual ao que sempre foi, e, portanto, posso dormir em paz. Essa característica abole a busca do fato inédito, inesperado e perturbador que caracterizava o jornalismo tradicional. Cada fato novo é apresentado pelo telejornal como algo que já foi vivido e sentido pelos telespectadores. (ARBEX, 2004, p.75.76).

O telejornalismo, pela perspectiva aventada por Arbex, seria uma instituição de segurança inserida em um modelo discursivo pronto a reafirmar as idealizações de mundo do chamado telespectador, categorização genérica das pessoas que, independente das horas em frente ao aparelho televisivo, têm no veículo uma fonte de predileções em diversas frentes (informativa, escapista, *etc*).

⁸ Grupo de autores adeptos aos estudos da teoria crítica, formulada pelos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, conhecidos por terem conceituado, dentre outras coisas, o termo indústria cultural, que estabelece alguns dos padrões normativos de cooptação da cultura na lógica de produção capitalista (COELHO, 2008).

Embora reverbera leitura crítica às estruturas discursivas triviais ao meio em questão, o autor não adere, com efeito, teorias balizadas em uma suposta falta de resposta dos receptores aos estímulos narrativos e visuais, a exemplo do que defendiam os adeptos da agulha hipodérmica, teoria precursora em tentar analisar os efeitos da mediação em seu aspecto técnico, político e social.

Enquanto Arbex estima, apenas, os padrões discursivos estruturais, mediados, fundamentalmente pela imagem. Paternostro resume em sete as características elementares do texto televisivo, são elas: informação visual, imediatismo, instantaneidade, alcance, envolvimento, superficialidade e audiência.

A autora também pondera, em um esforço paradidático, as diferenças textuais entre a produção jornalística nas mídias impressa e televisiva:

Uma das características da televisão como veículo de comunicação é a instantaneidade. Isso significa que o receptor deve “pegar a informação de uma só vez”. Se isso não acontece, o objetivo de quem está escrevendo, ou seja, transmitir a informação fracassa. A diferença entre o texto de um jornal impresso e o texto de um telejornal. O jornalista é o mesmo, a página no computador é semelhante, a intenção de informar é igual. O que é diferente é a forma de transmitir a informação (PATERNOSTRO, 77, 2006).

Para além dos fundamentos básicos do jornalismo televisivo expostos por pesquisadoras como Vera Íris Paternostro, e suas possíveis amarras narrativas replicantes de um ideário ensejado pelos pressupostos do ordenamento sociopolítico vigente, hipótese instada por Arbex, o jornalismo praticado em âmbito audiovisual responde às suas próprias demandas, hierarquizadas em um modo de produção demasiadamente influenciado pela instantaneidade.

O *newsmaking*, teoria da comunicação que explica contingências organizacionais na produção do conteúdo noticioso, auxilia construir leituras não somente detidas em conceber os aspectos sociopolíticos da veiculação jornalística, mas sua apreciação através da cultura profissional. Os padrões normativos estudados no dia a dia das redações determinam o fio especulativo da teoria, apresentada no contexto desta pesquisa, somente, a fim de traçarmos panorama contemplando interpretações teóricas que, por vias

distintas, tentam compreender à prática profissional. Tomando como laboratório a redação do RJTV1, telejornal veiculado pela TV Globo no município do Rio Janeiro e região metropolitana da capital fluminense, Vizeu Pereira Junior chegou ao seguinte parecer sobre o processo de produção baseada no jornalístico global, mas que pode ser aplicado a outros telejornais:

Os critérios estabelecidos pelos editores de texto na hora de editar as matérias, como o número de pessoas e coisas inusitadas, são classificações que indicam um enquadramento que busca padronizar o que foi elaborado dentro de uma rotina de trabalho. Diariamente os editores têm que ir administrando as dificuldades. O editor-chefe está sempre preocupado com o fechamento do jornal, com a falta de matérias que pode prejudicar o andamento do telejornal. Os editores, pressionados pelo tempo e pela própria estrutura do RJTV1, por exemplo, não podem refazer com o repórter uma matéria mal estruturada porque eles sempre estão na rua fazendo novas matérias, daí que procuram fazer de tudo para que não falem notícias para o jornal (VIZEU, p.p.20.21, 2006).

O pesquisador apresentou dados empíricos que corroboram apreciações concebidas em deter a influência das contingências organizacionais para confecção do conteúdo noticioso, entendido também como mercadoria a contemplar às demandas corporativas das empresas de mídia, como o preenchimento padronizado de matérias para composição da grade de programação, questão relativamente sensível para os jornalistas que trabalham em televisão.

Ou seja, os integrantes da redação, em maior ou menor escala, não detêm controle absoluto sobre os acontecimentos abordados em um telejornal. As estruturas são formuladas para harmonizar, na medida do possível, o relacionamento por vezes tortuoso entre “Igreja e Estado”, isso é, a separação entre informação de interesse público dos ditames comerciais.

Sobre a recepção informativa e a construção do texto em sua amplitude de significantes discursivos, Vizeu entende que:

O telejornal é uma montagem de vozes, um espaço imaginário onde são propostos múltiplos espaços de participação à audiência; uma paisagem, de qualquer maneira, onde a audiência pode escolher o seu caminho com mais ou menos liberdade. Ao longo de todo o seu caminho, a audiência encontra atalhos, trilhas e personagens

diversos com os quais procura ou não estabelecer uma relação, segundo a imagem que lhe é oferecida, o modo pelo que é tratada ou a intimidade que lhe é proposta. O texto jornalístico é um espaço habitado, pleno de decorações e de objetos: ler é pôr em movimento esse universo, aceitando-o ou recusando-o, indo à direita ou à esquerda, investindo mais ou menos esforço, fingindo escutar ou escutando (VIZEU, p.33-34, 2006).

Expusemos neste tópico panoramas teóricos de verificação da *práxis* do jornalismo em sua versão televisiva. Análises sociopolíticas e organizacionais, ressaltadas as diferenças metodológicas, convergem em um ponto nevrálgico para o entendimento da mediação da mensagem: o telespectador é um ser dotado de aptidões cognitivas, decisivas para leitura do conteúdo noticioso em sua complexidade de espaços. Compreendemos que, a simples transposição midiática (imprensa para audiovisual), não confere um impeditivo editorial para utilização dos elementos narrativos identificados no jornalismo *gonzo*. O modo pelo qual os fundamentos serão utilizados é que determinarão se a cooptação em âmbito audiovisual será ou não bem-sucedida.

4.3 O Infiltrado no mundo dos evangélicos: narrativa e estética gonzo transpostas para o audiovisual

O dia sete de maio de 2013 marcou a estreia da série *O Infiltrado*, veiculada nas noites do canal a cabo *History* até meados de 2014. No episódio inaugural, Fred Melo Paiva, apresentador e um dos mentores criativos da produção, resolveu enveredar por um tema espinhoso: religiosidade, mais precisamente o protestantismo em sua vertente neopentecostal. A expansão dos núcleos associados às denominações análogas a esse tipo de fé, é uma tendência demográfica atestada por alguns dos principais institutos de pesquisa do país⁹.

Consciente dos riscos em confrontar, satirizar e polemizar em um campo marcado pela exacerbação de paixões dogmáticas em oposição a uma retórica racionalista, Paiva utiliza o humor para introduzir o telespectador ao clima do episódio:

⁹ Número de evangélicos aumentou 61% em 10 anos (2002 a 2012), segundo dados do IBGE reproduzidos em matéria no sítio G1 <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html>

Pedala, papa Francisco, porque até 2020, a população de evangélicos no Brasil pode chegar a 100 milhões de fiéis. Com a força do dízimo, as Igrejas enriqueceram e seus pastores viraram políticos poderosos. Pra me infiltrar nesse universo, eu resolvi abrir uma Igreja. Isso me levou a cada figura. Só tinha um problema. Eu acreditava mais em duende do que em deus. Agora, é aquele negócio também, né? Tá no inferno abraça o capeta. Quem sabe não rolava comigo o milagre da fé (PAIVA, 2013).

Autodeclarado ateu, Paiva impusera-se a tarefa de empreender uma Igreja protestante nos moldes associados a chamada “teologia da prosperidade”, praticada por denominações como Igreja Universal e Assembleia de Deus. Para isso, deslocou-se ao Tabernáculo dos Profetas, templo neopentecostal situado na zona leste paulistana, liderado pelo apóstolo Gilson Henriques. Convertido em pastor, o homem que acumula extensa ficha criminal (homicídio, tráfico, etc), foi selecionado pelo repórter como seu “guia teológico”. O jornalista presenciou um culto a fim de captar os trejeitos retóricos utilizados pelos líderes/empreendedores espirituais para, eventualmente, reverberá-los em sua própria congregação e cativar potenciais adeptos.

O conflito ideológico sucedeu-se nos minutos iniciais. Em off, o apresentador brandiu: “de cara eu saquei. Igreja rica, fiel saindo pelo ladrão. Uma maravilha aquilo lá. O Gilson era um bem-sucedido empresário da fé. Mas o mais importante, é que ele dava consultoria para quem queria abrir uma Igreja”. O trecho exprimi uma forte resistência ao tom lamurioso identificado nos discursos de púlpito. As diferenças eram reafirmadas de forma ostensiva.

Não obstante, a ironia mais ácida não fora vocalizada nas conversas com o apóstolo. Paiva contemporiza prováveis críticas dotadas de maior teor cáustico, com suas interpelações despidas de agressividade vocal. As interpelações são envoltas por um sotaque mineiro carregado. Paiva fala de forma pausada, em tom aparentemente apaziguador, abandonado, ocasionalmente, nas narrações em *off*.

Do Tabernáculo dos Profetas às ruas. O apresentador trouxe à tona Wellington de Paula, um blogueiro evangélico para auxiliar na construção do hipotético “pastor Fred”, que seria experimentado nas praças de São Paulo.

Paiva o tratou como “*personal* teólogo”, um claro deboche que uma vez mais capitalizou em função das distinções socioculturais entre o autor e as personagens do objeto de imersão (o mundo dos evangélicos). Basicamente o homem deu dicas estéticas (tipos de terno, sapatos, *etc*), além de fazer interlocução com o seu mentor espiritual, pastor Wesley de Paula, que teria a incumbência de converter um postulante a pregador assumidamente despido de credices espirituais.

O repórter apresenta o panorama elucubrando as restrições naturais oriundas da sua falta de fé:

E o meu deficit de fé? Como eu ia resolver isso? Talvez o Wesley pudesse me mostrar o caminho da salvação. Ele foi gerente do Bradesco. Hoje é o guro do meu *personal* teólogo. O Wesley comanda 22 igrejas da Assembleia de Deus e mil e quinhentos fiéis na periferia de São Paulo. Ou seja: ele é uma máquina de converter gente (PAIVA, 2013).

Diferente do que aconteceu nos diálogos preliminares no Tabernáculo dos Profetas, nesta parte do episódio, as indagações do apresentador ganham mais complexidade, assumindo riscos não postos no quadro inicial. O repórter/apresentador demarca a separação ideológica para com os objetos esmiuçados no episódio. O Infiltrado, não seria necessariamente a gente passivo na construção da personagem idealizada, no caso, um pastor evangélico. Para conotar mais precisamente os termos da conversa, selecionamos o diálogo na íntegra para realçar a ebulição dos conflitos:

Pastor - A primeira coisa, é crer. Pô, eu creio que Jesus, conforme diz a bíblia, morreu... deus deu seu filho pra morrer por mim,

Paiva - Mas essa é a dificuldade, Gilson [**Paiva erra o nome do pastor, grifo nosso**]. Eu não sei se eu creio, cara. Entendeu? Eu não sei se eu creio. Isso me aflige de certa maneira porque, aí você vê o Wellington (de Paula, pupilo do pastor, grifo nosso) falar comigo e outras pessoas dizerem que pô, você tem que resolver isso logo porque o mundo aí tá acabando, cara.

Pastor - Muitas vezes você fala, ah, mas na bíblia, mas será que a bíblia é verdadeira?

Paiva - Eu acho que ela é verdadeira. Essa questão não me aflige. Aflige [o **quê, grifo nosso**] é a sensação de que ela é muito fantasiosa. Porque ela é, né? Uma construção metafísica...

Pastor - Mas quando você vê ela(*sic*), o livro fechado [**Paiva interrompe, grifo nosso**],

Paiva - Parece que alguém tomou um LSD, sabe? [o **repórter gargalha, o pastor esboça uma risada, aparentemente constrangida, grifo nosso**]

Pastor – Mas quando você abre ela... ela é viva, diz que a palavra é viva e eficaz,

Paiva- Eu ouvi isso hoje várias vezes. Que alguma coisa vai tocar meu coração. Que eu vou receber um chamado. Eu fico achando que tem que baixar alguma coisa em mim, arrrgh,

Pastor- Não é baixar. Até porque Jesus é muito educado no sentido... Ele fala assim “ se(*sic*) chegai-vos a mim, e eu achegarei a vos”,

Paiva- Cê(*sic*) acha que eu tenho salvação?

Pastor- Sim, claro. A bíblia diz: “se você crer em Jesus Cristo, tudo isso daí vai acontecer na sua vida”.

Até este momento, o teor do programa, pautado em termos gerais pela experiência do repórter, sempre em conflito com os objetos apreciados, é evidenciado. Intencionalmente a série deslegitima parte dos padrões normativos do jornalismo industrial, sobretudo o apelo à objetividade do relato factual. O jornalismo *gonzo* é, também, uma espécie de tabula discursiva,

essencialmente compelida em difundir estruturas ficcionais, postas a informar por vias heterodoxas. Os principais elementos característicos do subgênero não aparecem no episódio de estreia, diferente dos demais analisados nesta pesquisa.

Finda a conversa com o pastor Wesley, Paiva articulou novos encontros para colocar em xeque suas convicções, migrando para finalização do experimento inicial da série. Encontrou-se com um pai de santo buscando expandir as leituras sobre questões não abarcadas pela ciência contemporânea, como a existência de supostas entidades sensoriais. Por fim, vivenciou algumas horas na família da pastora Adriana Andreassa, uma criança, à época com 11 anos de idade, pastora em uma igreja de um bairro pobre de São Paulo.

Se é verdade que deus fala com mais frequência pela boca das crianças. Não podia ter melhor mensageira de suas palavras que Adrianinha. Eu tinha visto um vídeo dela na internet. Aos 11 anos ela prega igualzinho a um locutor de futebol. Tão pura e transbordando uma fé tão genuína, eu haveria de ser contagiado. Ou, pelo menos na matinê do reino dos céus eu esperava ser admitido (Paiva, 2013).

O encontro com uma criança reconhecida como autoridade religiosa em sua comunidade, gozando inclusive de beneplácito paterno, serviu como subterfúgio para o apresentador encontrar um álibi suficientemente forte para dar prosseguimento ao plano de fundar uma igreja. Mas para dar vazão a ideia, seria necessária sua conversão ao espectro teísta da sociedade. Adrianinha conseguiu cativar o apresentador por demonstrar traços afetivos comuns às crianças.

O apelo emocional não fora o bastante para convertê-lo em pastor. Paiva não concluiu o plano. A sucessão de encontros não foi capaz de instigá-lo a encenar uma apresentação como líder do “rebanho do reino de deus”.

A não realização do plano inicial, atende parcialmente ao elemento *gonzo* da digressão alheia ao objeto que, em tese, deveria explicar. No episódio de estreia, é um dos raros itens identificados na construção narrativa.

No cômputo geral foi apenas um leve deslocamento objetivo. Não redundando no abandono do tema principal.

O desfoque narrativo foi justificado no texto de encerramento:

A convivência com Adrianinha me encheu de compaixão. Os evangélicos são assim, todos têm uma história de sofrimento por trás de sua fé. Mas no lugar dos espíritos imundos que tomavam o corpo da sua mãe. Eu só conseguia ver um problema psiquiátrico. A minha falta de fé parecia não ter cura. Tem gente que sonha em ser engenheiro, médico, jogador de futebol. Adrianinha é mensageira de deus. Eu fico pensando o que é um engenheiro perto de um mensageiro de deus. Nada! Caso deus exista. O culto daquele dia ia acontecer numa casa de recuperação de drogados(sic). É um ambiente pesado pra levar as crianças. Mas se você é um mensageiro de deus. Se você acredita nisso é ali que você deve estar. Se deus não existe, os crentes que eu conheci inventaram um pra suportar a própria existência. No final das contas. O dízimo me parece uma boa relação de custo-benefício. Eu te dou a grana, você me devolve a paz. A gente ainda canta, dança. Pode até arruma uma namorada no culto. Deus sabe o esforço que eu fiz. Mas o negócio é que eu continuei ateu. E ateu abrir igreja é até pecado, né? Foi por isso que eu desisti. A fé que não costuma faiar. Dessa vez, faiu (Paiva, 2013).

Em seu episódio de estreia, os valores estruturantes da série foram razoavelmente sedimentados. A experiência do repórter é apresentada ao telespectador como fio a ser explorado. Os conflitos são elencados em função do choque sociocultural, estético e político propostos pela série. Mas os traços textuais análogos ao jornalismo *gonzo* praticado por Hunter Thompson em meados dos anos 1970, não foram identificados na incursão de Paiva pelo mundo dos evangélicos, ao menos em quantidade taxativa para considerá-la expoente do estilo em âmbito audiovisual. Os episódios subsequentes, analisados no espaço desta pesquisa, imergiram mais profundamente no relato mediado pela experiência.

O que, de certa forma, expandiu o escopo narrativo para possível aproximação da linguagem *gonzo* em plano audiovisual. Ou, ao menos em parte.

4.4 O Infiltrado no mundo do MMA

As artes marciais mistas (*mixed martial arts*, *MMA* na sigla em inglês), contemporaneamente difundidas pelos eventos do *Ultimate Fighting Championship* (UFC), são resultado da cadeia evolutiva derivada das lutas entre praticantes dos mais variados matizes no início dos anos 1990. À época conhecido como vale-tudo, o atual esporte mediado por regras e testes antidopagem fora germinado nas ruas do Rio de Janeiro, em decorrência da disputa entre os adeptos do *jiu-jitsu* e luta livre. O vale-tudo, como o nome sugere, tinha caráter marginal e servia apenas para sinalizar suposta superioridade no combate direto das artes envolvidas. Procedimentos históricos descritos pelo jornalista Felipe Awi no livro “Filho teu não foge à luta” (Intrínseca, 2012).

Como exposto no início desta digressão, houve mudanças acentuadas e hoje o *MMA* é um espetáculo esportivo. Mas ainda assim é um entretenimento sanguinolento, com índices consideráveis de violência, praticadas, faça-se a ressalva, por atletas profissionais. Esses fatores podem afugentar ou mesmo causar repulsa nos pacifistas em geral.

Pois bem, esse é o mundo no qual Fred Melo Paiva se propôs a explorar no segundo episódio de *O Infiltrado*. Ele insere o telespectador ao ambiente do programa justificando:

Desde sempre o pau quebrou por três motivos: sexo, comida ou poder. Com os gladiadores, isso virou entretenimento. Hoje o *MMA* é um esporte popular. Seu campeonato mais famoso, o UFC, vale 1 bilhão de dólares. Duzentos e setenta e cinco lutadores disputam os seus cinturões. Outros milhares se pegam pela oportunidade de bater e levar. Pra me infiltrar nesse universo, eu resolvi me transformar em um lutador. Eu só tinha brigado uma vez na porta da escola, e a minha mãe apareceu para separar. Agora era comigo, eu ia achar o meu guerreiro interior e descer a lenha (PAIVA, 2013).

O texto denota propensões não belicistas do apresentador, que teria de despi-las no transcorrer do capítulo. Para tirar do papel e dar sobrevida ao plano de se tornar lutador, o apresentador recorreu à *X-GYM*, conceituada academia carioca de *MMA*, administrada pelo mestre Rogério Camões, tutor de

campeões como Anderson Silva e os irmãos Nogueira. Logo no início de sua estadia, Paiva, apelidado de “salsicha” pelos companheiros de treino, foi posto à prova.

O apresentador trocou golpes de *jiu-jitsu* com Érica Paes, responsável pelo primeiro revés da curitibana Cris *Cyborg*. A atleta radicada nos Estados Unidos é notabilizada pelo cartel (contabilização dos resultados em ordem cronológica) permeado por nocautes, e é tida por alguns especialistas como a melhor lutadora da história do incipiente esporte. Ou seja: possíveis encenações à parte, o apresentador não teve vida fácil, como chegou a conjecturar:

O negócio era sério, mas o Salsicha deveria sair de lá com todos os dentes. Eu já tava(sic) esperando esse bullying do novato quando cheguei no batalhão. Mas isso eu ia resolver era na porrada. Minha primeira adversária era uma mulher. Eu achei que o mestre Silvio Hering talvez tivesse querendo me dar uma moral. Vê se eu não conseguiria uma vitoriazinha nessa minha estreia. É...Mas isso fazia parte do bullying. Por que logo depois eu descobri que a Erica Paes foi a única que ganhou da Cris *Cyborg*. A campeã que tá um tempão sem lutar porque ninguém tem coragem pra lutar com ela (PAIVA, 2013).

No decorrer do episódio, o apresentador é inserido aos maneirismos retóricos e gestuais propalados pelos lutadores, imersos a uma atmosfera de autoajuda e preleções de cunho religiosos, diferente da incursão “pelo mundo dos evangélicos”, os conflitos não dissuadiram o repórter em tornar viável o desejo de infiltrar-se em um mundo até então desconhecido. O repórter estava disposto a colocar suas inseguranças no centro do ringue em nome da imersão jornalística a desbravar o desconhecido.

Mas o nível de *performance* exigido pela academia celeiro de alguns dos principais nomes do *MMA*, requereria esforços técnicos e físicos para além da capacidade do candidato a atleta. Paiva, a convite de Érica Paes, foi encaminhado a um centro fisioterápico. Lá, conheceu o ex-lutador Mangueira, empresário que articulava se seria possível encaixá-lo em algum evento amador. O “Gringo *Fight*”, campeonato realizado em cidades da Baixada Fluminense foi o palco selecionado para o repórter experimentar alguns

minutos como lutador profissional. Paiva seria contemplado por uma bolsa de mil reais. Receberia R\$ 500,00 a mais em caso de vitória.

O apresentador respondeu ao desafio rindo da própria sorte: “O importante é que eu fizesse um bom espetáculo para o público. Se era para perder, que fosse com estilo, perdendo um dente, deslocando o maxilar, abrindo o supercílio” (PAIVA, 2013). O episódio conferiu uma verve mais cômica se comparado à estreia. Os conflitos foram pontuais. No início, Paiva demonstrou algumas restrições ao *MMA* e esportes análogos, sobretudo em relação à “cultura de violência física”, que constitui parte da identidade dos adeptos que, em linhas gerais, nutrem algum interesse por *performances* belicistas como fonte de entretenimento.

Mas o jornalista parecia disposto a desconstruir suas idealizações pré-concebidas sobre as artes marciais mistas. Para dar continuidade ao intento, se deslocou à Vila Cruzeiro, uma das favelas que integram o Complexo do Alemão, na zona norte do Rio Janeiro. O homem que fora designado para esculpir o lutador imaginado, foi o mestre Relma, líder de um projeto comunitário para assistência social a jovens lutadores em potencial.

Abaixo, optamos uma vez mais por antepor a íntegra dos diálogos entre o ator principal (repórter) e as personagens que circundam o objeto. Mestre Relma foi nomeado como “treinador” para uma identificação mais precisa.

Eis a conversa (no vídeo disponível no *Youtube*, os diálogos começam aos 21:10):

Treinador- Qual a sua motivação para você entrar no mundo do *MMA*?

Paiva- Eu quero subir no ringue porque eu sou jornalista, e quero saber como é que sente um cara que entra ali dentro, entendeu?

Treinador- Mas o negócio não é brincadeira não, Fred. Ali os cara(sic) cai(sic) na briga mesmo, entendeu? Sangra. Por isso que eu tô(sic) te perguntando, pra você não entrar ali mais na emoção, na empolgação, entendeu? O negócio é sério.

Entretanto, os alertas feitos por Relma não dissuadiram o repórter de entrar no octógono. Após o soar do gongo, Paiva sobreviveu por 40 segundos aos golpes do também iniciante Cosme dos Santos. Os percalços dos dias de treino, pelas estimativas apresentadas, seriam justificados apenas se o apresentador concluísse o projeto inicial. Após o resultado, articulou:

Dizer que a minha luta durou 40 segundos é diminuir demais o meu esforço. O lutador de MMA é um guerreiro em tempo integral. Ele precisa bater e levar. Engordar e emagrecer. Caminhar nesse fio da navalha entre a violência e o respeito. A dignidade e o nocaute que pode fazer você dormir. Eu preferia ver outros esportes fazendo tanto sucesso, o tênis de mesa, peteca, o *curling*. Eles parecem muito melhores se a gente quer promover uma cultura de paz. Mas eu vou te falar uma coisa: se nesse mundo tivesse mais gente como o Relma, a Jennifer, o Chatuba e o delegado. A gente tava(sic) tranquilo. Eu vou torcer pra esses caras pra sempre. Uma vez Relma. Relma até morrer (PAIVA, 2013).

Analisando os desdobramentos do episódio constatamos que, a empreitada sou como “brincadeira” aos lutadores profissionais, sentimento não compartilhado pelo repórter, que sim, levou a sério o desafio. No segundo programa a série flertou abertamente com elementos *gonzo* de forma mais concatenada. O apresentador imergiu e explorou um universo distante às suas construções socioculturais. Resolveu informar por um caminho em que seria o protótipo dos experimentos. Porém, os componentes *gonzo* são ordenados de modo esporádico. Eles aparecem em pontos específicos, intercalados por narrativas de outras naturezas. No que tange ao *corpus* da nossa análise, isso é, especificar quando (e se) há construções *gonzo* no escopo estético e narrativo trabalhados em O Infiltrado, notamos uma progressão no capítulo se espelhamos os padrões identificados aos domínios discursivos presentes na estreia da série.

4.5 O Infiltrado no mundo dos fanáticos por futebol

O último episódio da série reservou o tema mais sensível para o apresentador, a fim de potencializar possíveis conflitos entre ator principal e fontes. Autodeclarado torcedor fanático do Clube Atlético Mineiro, Fred Melo Paiva foi instado a desconstruir sua paixão. Para isso, teria de se aproximar de um cenário relativamente hostil as crenças dos que “morrem de amor” por alguma agremiação esportiva: Paiva precisaria adentrar ao recinto da torcida adversária, no caso, a do Cruzeiro Esporte Clube, histórico rival do clube alvinegro. Galo e raposa, como são conhecidos popularmente os respectivos clubes, são hegemônicos em sua cidade de origem, Belo Horizonte, capital mineira. No texto de abertura, Paiva faz uma reflexão sobre os excessos em âmbito futebolístico:

O fanatismo já provocou guerra, genocídios e linchamentos. É fato que os opostos se atraem. Que não haveria Flamengo sem Fluminense. Corinthians sem Palmeiras. Grêmio sem Internacional. Quando não chega às vias de fato. O torcedor fanático destrói seu casamento, perde o emprego e a compostura diante da derrota. Tipo eu quando o Galo perde. Pra conhecer os doentes por futebol, eu ia curar minha própria doença. E deixar de ser prisioneiro da minha paixão. Nem que eu tivesse de abrir o coração para o inimigo cruzeirense (PAIVA, 2014).

Para entender a origem do seu fanatismo, Paiva buscou refúgio em suas raízes familiares. Foi a casa dos pais, em Belo Horizonte, para um almoço em que se levantou algumas hipóteses sobre as causas do seu excesso de amor pelo Galo. Fatores distintos podem explicar paixões em diversos matizes. No futebol, faz-se a correlação com a preferência clubista que representa o maior contingente familiar. A ala cruzeirense da família Paiva não fora persuasiva o suficiente para convencer o então bebê Fred. Ao menos foi essa a explicação da mãe quando instigada a responder os motivos pelos quais o filho tornara-se um “dependente futebolístico”

Obstinado em tentar soterrar o fanatismo, bradado sempre como uma espécie de “agrura existencial”, o apresentador foi a um bar assistir Atlético e América-MG. Lá, encontrou Reinaldo, ex-jogador com passagens pela seleção

brasileira, é um dos principais ídolos do Atlético. Paiva referiu-se ao ex-atacante em termos laudatórios

Naquele dia, deus estava tomando uma cerveja. Entre os meus ídolos da juventude estão Mahatma Ghandi e John Lennon. Mas coitado deles perto do Reinaldo. O Reinaldo é o maior artilheiro da história do Atlético. Só não é o maior campeão porque foi roubado em 1977, 80 e 81. Falar mal do Rei pra uma criança atleticana era como falar mal de Maomé para o pequeno Bin Laden. Você corria o risco de criar um fanático fundamentalista. E esse foi o meu caso (PAIVA, 2014).

Neste ponto do episódio o apresentador retoma o tom auto afirmativo, movido por um ímpeto em tornar verossímil sua propalada paixão. Na incursão que encerra a série dividida em duas temporadas, é importante nos determos em um traço não vislumbrado nos episódios anteriormente analisados: Paiva não precisaria interpretar ou escamotear suas vicissitudes identitárias. Dessa vez o desafio consistiria em admoestar sua própria personalidade. Ele não mais precisaria navegar por águas desconhecidas. O futebol era parte indissociável na edificação de sua persona. O conflito resultaria justamente na contraposição com os apaixonados do lado oposto. Ou seja: o confronto deveria nascer da interação com os cruzeirenses que padeciam de fanatismo proporcional.

O cruzeirense tresloucado solicitado pela produção a conversar com o apresentador foi um homem chamado Alexandre Eustáquio, vulgo Fubá, integrante da torcida organizada intitulada “máfia azul”. Trajando uma camiseta da organizada “Galoucura”, Paiva e Fubá protagonizaram uma discussão que conflagraria em um dos momentos mais tensos do programa. O repórter justificou o encontro em decorrência do fanatismo do torcedor rival.

O “infiltrado” objetivava espelhar seu próprio vício na imagem e semelhança do adversário, para assim, entender os limites que circundam a fronteira entre paixão e o descontrole emocional. Mas o jornalista resolveu radicalizar ainda mais em sua investida no mundo dos torcedores: infiltrar-se na torcida do Cruzeiro. Autor de dois livros sobre o Atlético MG, e responsável por

uma coluna no jornal Estado de Minas, pautada basicamente pelo clube alvinegro, Paiva precisou assumir alguns riscos.

O plano seria executado sob auxílio de Márcio Murari. Ex-integrante da Galoucura convertido em militante *hare krishna*, o homem abandonara o hooliganismo (do inglês *hooligan*, grupo de torcedores adeptos à violência como traço identitário) convertendo o afã belicista por indagações existencialistas sobre o mundo e o Atlético. Paiva batizou a imersão no universo cruzeirense de “Operação Galo de Troia”. Seria uma tarefa particularmente ingrata, considerando a acentuada devoção pelo clube, demonstrada no texto que abre o episódio:

O Atlético (**mineiro, grifo nosso**) ocupa 90% do meu pensamento. Dez por cento eu dedico ao trabalho e a família. Eu precisava saber como essa doença tinha começado. O Galo nasceu da utopia de juntar preto com branco. Rico com pobre. E eu como milhões de torcedores morreria por ele. A três anos escrevo uma coluna sobre o Galo no Estado de Minas e até o fechamento deste episódio já contabilizava 40 ameaças de morte e seis boletins de ocorrência. Não precisava ser na base do homicídio, não é, Cruzeiro Esporte Clube? Por que não levam na esportiva? Ainda assim eu tava[**sic, grifo nosso**] disposto a perdoar esse povo, coitado. São vítimas do bullying atleticano desde a infância (PAIVA, 2014).

O plano fora conduzido de um modo curioso: os atleticanos adentrariam as cercanias do Mineirão fantasiados de mascotes. Mas o périplo em território “inimigo” duraria poucos minutos. Desconfiados, os torcedores da raposa começaram a interceder de forma a hostilizar os infiltrados. A exemplo do que aconteceu no segundo episódio da primeira temporada, é possível elencar alguns elementos *gonzo* também no episódio final. Identificamos nos discursos proferidos pelo repórter estruturas comuns ao domínio literário.

A vocalização textual sobreposta por imagens, embora feita em linguagem coloquial, denota pressupostos como ironia e o fluxo de consciência, que auxiliam a construção narrativa, amparados sobretudo pelas percepções do autor. Seja ou não proposital, “O Infiltrado” dialoga, ao menos parcialmente, com essas estruturas. Diferente dos textos do jornalista Arthur Veríssimo, os elementos possivelmente associáveis não são linhas auxiliares na formulação

do conteúdo. O Infiltrado, assim como o *gonzo*, verbaliza também um componente político considerável, que começa pela definição dos objetos de imersão. Nos minutos finais, Paiva sentencia:

O futebol usa muitas vezes da metáfora da guerra. Seus jogos são batalhas. Seus jogadores, guerreiros. No final, espera-se que o torcedor entenda que tudo isso é uma brincadeira. O problema é o fanático que leva tudo ao pé da letra. Esse tá disposto a matar ou morrer como se estivesse mesmo no front. Não tem nada nesse mundo que eu seja mais que atleticano. Mas assim como o futebol ensina que até na guerra pode ter *fair-play* [**jogo limpo, em tradução literal, grifo nosso**]. O torcedor fanático podia ser uma lição para os fanáticos em geral. Aquele menino [**criança cruzeirense que interagiu com os atleticanos infiltrados, grifo nosso**] não ia ligar se eu tivesse com a camisa do Galo. Ele é a esperança que um dia a máfia-azul possa receber a Galoucura. Como a Portela recebe a Mangueira antes de cada carnaval. Corinthians, Palmeiras, Flamengo, Vasco, Vitória, Bahia, Ceará, Fortaleza. Tamo junto. Como Galo e Cruzeiro nas manifestações [**referência a junho de 2013, grifo nosso**]. O inimigo é outro. Yes, we CAM [**alusão ao slogan utilizado na primeira campanha do ex-presidente americano Barack Obama, grifo nosso**]. CAM de Clube Atlético Mineiro. Mas também do nosso grito mais poderoso: eu acredito! (PAIVA, 2014).

A imersão contemplativa ao universo da torcida cruzeirense contribuiu para o apresentador experimentar um outro ponto de vista (para ficarmos nas palavras do autor). A disposição em ressignificar a própria identidade, foi uma demanda identificada nos três episódios analisados. Seja no púlpito, octógono ou em uma van travestido com fantasias burlescas, Fred Melo Paiva enveredou por uma via genuinamente jornalística: reportagem de campo. “O Infiltrado” sintetiza jornalismo de verve literária e entretenimento. Caminhos de naturezas distintas, mas não necessariamente excludentes.

5. CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa apresentamos acepções teóricas que norteiam algumas das discussões acadêmicas contemplando um objeto razoavelmente desconhecido: o jornalismo *gonzo*, subgênero híbrido entre jornalismo e ficção, fundado por Hunter Thompson nos anos 1970. Nos detivemos em analisar quais e em que medida os pressupostos do estilo seriam adaptáveis ao audiovisual. No pré-projeto, vislumbrávamos hipoteticamente que *O Infiltrado*, série exibida entre 2013 e 2014 pelo canal a cabo *History*, reunia elementos possivelmente associáveis ao *gonzo*. Durante o processo de elaboração desta pesquisa desconstruímos algumas idealizações prévias a respeito do objeto (*O Infiltrado*) e do próprio jornalismo *gonzo*, compreendendo ser difícil dissociá-lo da personalidade de Hunter Thompson e ao recorte histórico em que fora forjado, o pós-guerra.

Na análise dos capítulos da série concluímos que ela utiliza alguns expedientes narrativos comuns ao tipo propagado por Thompson. A transposição integral, *stricto sensu*, está fadada à emulação, em decorrência do personalismo excessivo associado ao autor. Mas os elementos podem coexistir de forma interdependente, desde que dialoguem com os principais preceitos do estilo, isso é, façam valer os componentes políticos e iconoclastas presentes na obra do patrono *gonzo*. A linguagem pode ser adaptada, até porque o jornalismo *gonzo* não é um estilo autossuficiente. Os traços constitutivos da linguagem é que não podem ser lidos isoladamente, sob o risco de estimularmos anacronismos teóricos. Partes dos pressupostos engendrados no jornalismo *gonzo* podem ser adaptados por meios comunicacionais distintos à mídia impressa. O que determina a viabilidade das aproximações são os diálogos convergentes às estruturas que legitimam a obra de Thompson. Concluímos, portanto, que o jornalismo *gonzo* pode ser adaptável em termos parciais. Sem esgotar o *corpus* epistemológico utilizado nesta análise, estimamos que estudos mais completos sobre a cooptação do estilo poderão futuramente vir à tona.

6. REFERÊNCIAS:

ARBEX, José. **O poder da televisão**, Editora Scipione, 1ª edição, 2004.

BEZERRA, Cláudio (et al). **Jornalismo e documentário: diálogos possíveis**, Appris, Curitiba, 2018

BIAGI, Orivaldo Leme. **A contracultura e o rock'n'roll: a relação dos movimentos de contestação social e a música jovem dos anos 60 e 70**, Revista Técnico-Científica das Faculdades de Atibaia.

CALADO, Fabrício. **Quem foi o Tio Sam, o homem que se tornou mascote dos EUA?** Revista Aventuras na história, Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-quem-foi-tio-sam-estados-unidos.phtml>

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **Teoria crítica e ideologia na comunicação contemporânea: atualidade da Escola de Frankfurt e de Gramsci**, *Líbero* - Ano XI - nº 21 – Junho de 2008.

CZARNOBAI, André Felipe Pontes. **Gonzo: O filho bastardo do new journalism**, Porto Alegre, UFRGS, 2003.

DARTON, Robert. **O beijo de Lamourette**, Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

HIRST, Martin. **What is gonzo?** The Etymology of a urban legend. The University of Queensland, St Lucia, 2004.

JACQUES, Tatyana. **Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais**. Buenos Aires, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**, Papirus, 5ª edição Campinas, 2010.

NECCHI, Vitor. **A impertinência da denominação jornalismo literário: Estudos em jornalismo e mídia**, Ano VI, nº1, pp.99 - 109, jan./jun. 2009.

NEW JOURNALISM: **a reportagem como criação literária** / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Especial de Comunicação Social. – Rio de Janeiro: 2003. 96 p.:il. – (Cadernos da comunicação. Série Estudos; v.7)

O INFILTRADO: **No mundo dos Evangélicos**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o5jYytiNRz0>

O INFILTRADO: **No mundo dos doentes por futebol**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMMkh9u8iQY>

O INFILTRADO: **No mundo do MMA**. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yj1r9bHZ9_4

PRADO Jr., Caio. **O que é filosofia**, Brasiliense, São Paulo, 1981.

PATERNOSTRO, Íris, Vera. **O Texto na TV: manual de telejornalismo**, Elsevier, Rio de Janeiro, 2006.

PIRES, Phillipe Gustavo Portela. **Características do Gonzo no Brasil e suas peculiaridades na mídia impressa**: revista Piauí, XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Novo Hamburgo, 2010.

PURDY, SEAN (et al.). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI, São Paulo, Contexto, 2007.

RITTER, Eduardo. **Jornalismo gonzo e parresía**: mentiras sinceras outras verdades, Porto Alegre, PUCRS, 2015

RITER, Eduardo. **New Journalism: o livre amor entre jornalismo e literatura**, Rizoma, Santa Cruz do Sul, v.1, n.1, p.56, julho, 2013.

RITTER, Eduardo. **Hunter S. Thompson: a personificação caricatural do jornalista**, Sessões do Imaginário, pp. 59-69, v. 22, nº37, Porto Alegre, 2017.

SANTOS, Tácio. **Gonzo: O jornalismo literário de Hunter Thompson e Arthur Veríssimo**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2016.

TAVARES, Luís. **O estilo gonzo no Brasil**, Observatório da Imprensa, edição 533. Disponível em:

<http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/o-estilo-gonzo-no-brasil/>

THE GONZO FOUNDATION: **HUNTER S. THOMPSON:**

The Activism and Literature of a Great Man, Disponível em:

<http://www.thegonzofoundation.org/foundation/hunter-s-thompson/>

TOGNOLLI, Cláudio. **Mídia, Máfias e Rock'n'Roll**, Editora do Bispo, São Paulo, 2007.

THOMPSON, Hunter. **Medo e delírio em Las Vegas**, L&pm Pocket, 2010.

VERÍSSIMO, Luís. **Kevin Costner da Caatinga**. Revista Trip, 2013. Disponível em:

<https://revistatrip.uol.com.br/trip/kevin-costner-da-caatinga>

VERÍSSIMO, Luís. **El cuero se va comer**. Revista Trip, 2013. Disponível em:

<https://revistatrip.uol.com.br/trip/el-cuero-se-va-comer>

VIZEU, Junior, Pereira (et al). **Telejornalismo: a nova praça pública**, Insular, Florianópolis, 2006.

WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito**, Record, Rio de Janeiro, 2010.

