



**PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

TAHENA BLANCO IRIGOYEN

**A PRESENÇA DO REPÓRTER E PERSONAGEM: ELEMENTOS DO
JORNALISMO GONZO NAS REPORTAGENS DO PLANETA EXTREMO**

CAXIAS DO SUL

2026

TAHENA BLANCO IRIGOYEN

**A PRESENÇA DO REPÓRTER E PERSONAGEM: ELEMENTOS DO
JORNALISMO GONZO NAS REPORTAGENS DO PLANETA EXTREMO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito obrigatório para a obtenção do
grau de Bacharel em Comunicação Social -
Habilitação em Jornalismo na Universidade de
Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Márcio Miranda Alves

CAXIAS DO SUL

2026

TAHENA BLANCO IRIGOYEN

**A PRESENÇA DO REPÓRTER E PERSONAGEM: ELEMENTOS DO
JORNALISMO GONZO NAS REPORTAGENS DO PLANETA EXTREMO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul como requisito
para a obtenção do grau de bacharela em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Miranda Alves

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Márcio Miranda Alves
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Jacob Raul Hoffmann
Universidade de Caxias do Sul

Bruno Mucke
Rádio Caxias

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso analisa as transformações das narrativas no jornalismo televisivo contemporâneo, com foco no jornalismo gonzo e na presença do repórter como personagem da reportagem. A pesquisa investiga como a subjetividade, a experiência vivida e a participação ativa do jornalista influenciam a construção da narrativa audiovisual e a aproximação do público com os acontecimentos, tendo como objeto de análise duas reportagens do quadro Planeta Extremo, apresentadas por Clayton Conservani no programa *Esporte Espetacular* da TV Globo. Fundamentado nos conceitos de jornalismo literário, New Journalism, jornalismo gonzo e performance, o estudo busca identificar elementos característicos desse estilo narrativo e discutir os impactos sobre a credibilidade, objetividade e o envolvimento do telespectador. Conclui-se que subjetividade e informação não são necessariamente elementos opostos, mas podem coexistir na construção de narrativas mais envolventes, humanas e significativas.

Palavras-chave: Jornalismo Gonzo; Planeta Extremo; Jornalismo Esportivo; Esporte Espetacular.

ABSTRACT

This undergraduate thesis analyses the transformations of narratives in contemporary television journalism, focusing on gonzo journalism and the reporter's presence as a character in the report. The research investigates how subjectivity, lived experience, and the journalist's active participation influence the construction of the audiovisual narrative and the audience's connection to events, using as an object of analysis two reports from the "Planeta Extremo" segment, presented by Clayton Conservani on the TV Globo program "Esporte Espetacular". Based on the concepts of literary journalism, New Journalism, gonzo journalism, and performance, the study seeks to identify characteristic elements of this narrative style and discuss the impacts on credibility, objectivity, and viewer engagement. It concludes that subjectivity and information are not necessarily opposing elements, but can coexist in the construction of more engaging, human, and meaningful narratives.

Keywords: Gonzo Journalism; Planeta Extremo; Sports Journalism; Esporte Espetacular.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 NARRATIVAS JORNALÍSTICAS	
2.1 O jornalismo literário	11
2.2 O New Journalism	17
3 UMA NOVA FORMA DE NARRAR A REALIDADE	
3.1 O jornalismo gonzo	21
3.2 O jornalismo gonzo em reportagens televisivas.....	26
4 O JORNALISMO ESPORTIVO DE AVENTURA NA TELEVISÃO	
4.1 Televisão.....	30
4.2 Impacto da performance do repórter na reportagem de televisão	34
4.3 O Esporte Espetacular e a consolidação da reportagem esportiva televisiva	37
4.4 O quadro Planeta Extremo	39
5 METODOLOGIA	
5.1 Análise do Discurso.....	40
5.2 Apresentação das reportagens analisadas	42
6 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	
6.1 Deserto de Utah.....	45
6.2 A frota fantasma de Truk Lagoon	52
7 CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS	60

1. INTRODUÇÃO

O jornalismo contemporâneo passa por constantes transformações nas formas de narrar os acontecimentos, incorporando recursos que vão além dos modelos tradicionais pautados pela objetividade e pela imparcialidade. Nesse contexto, surgem estilos narrativos que valorizam a experiência do repórter, a construção literária do texto e a imersão do profissional nos fatos relatados. Entre essas vertentes, destacam-se o jornalismo literário, o New Journalism e o jornalismo gonzo, movimentos que contribuíram para ampliar as possibilidades de produção e interpretação da informação.

Dentre esses modelos, o jornalismo gonzo se diferencia por inserir o jornalista como personagem central da narrativa, rompendo com a ideia de distanciamento entre observador e acontecimento. Criado pelo jornalista norte-americano Hunter S. Thompson, o estilo propõe uma abordagem subjetiva, na qual experiências pessoais, percepções e emoções do repórter se tornam elementos constitutivos da reportagem. Essa proposta narrativa influenciou diferentes formatos jornalísticos e desperta debates sobre limites éticos, credibilidade e legitimidade como prática jornalística.

No audiovisual, especialmente nas reportagens televisivas, observa-se a presença de características que dialogam com os princípios do jornalismo gonzo e das inovações introduzidas pelo New Journalism. A participação ativa do repórter, a valorização da experiência vivida e a construção de narrativas mais envolventes têm sido utilizadas como estratégias para aproximar o público dos acontecimentos e ampliar o potencial de engajamento das produções jornalísticas.

Diante desse cenário, esta pesquisa busca compreender em que medida o jornalismo gonzo pode ser considerado uma forma legítima de comunicação jornalística, mesmo ao desafiar normas tradicionais relacionadas à objetividade e à imparcialidade. O estudo propõe uma reflexão sobre os impactos, as contribuições e os desafios desse modelo narrativo no jornalismo audiovisual contemporâneo, propondo uma análise de como a subjetividade do repórter influencia a construção da reportagem.

Dessa forma, o estudo tem como tema a presença do repórter como personagem nas reportagens do Planeta Extremo, destacando elementos do jornalismo gonzo para responder à seguinte questão de pesquisa: “Como o jornalismo gonzo se manifesta no *Esporte Espetacular* e quais os impactos da performance participativa do repórter no programa? Como objetivo geral, o trabalho pretende

analisar como o jornalismo gonzo se manifesta no *Esporte Espetacular* e quais os impactos da performance participativa do repórter no programa Planeta Extremo. Entre os objetivos específicos, destacam-se: contextualizar o jornalismo gonzo enquanto estilo narrativo; identificar as principais características do jornalismo gonzo em reportagens audiovisuais; analisar os aspectos positivos e as limitações desse formato.

Para atingir esses objetivos, serão analisadas duas reportagens especiais produzidas e apresentadas por Clayton Conservani para o quadro Planeta Extremo, exibido no programa *Esporte Espetacular*: Mergulho na História, exibido em 3 de abril de 2015, e Deserto de Utah (EUA), exibido em 1 de março de 2015. A metodologia adotada baseia-se na Análise de Discurso, proposta por Eni Orlandi (2005), que permite identificar elementos narrativos, recursos de linguagem e características do estilo gonzo presentes nas produções selecionadas.

O interesse em compreender a presença do repórter como participante da narrativa motivou o aprofundamento dos estudos sobre jornalismo literário, New Journalism, jornalismo gonzo e telejornalismo. Nesse sentido, destacam-se as contribuições de Felipe Pena (2004), que compreende o jornalismo literário como uma ampliação das possibilidades narrativas do jornalismo tradicional, e de Tom Wolfe (2004; 2005), um dos principais teóricos do New Journalism, que defende o uso de técnicas literárias para tornar as reportagens mais imersivas e aproximar o público da experiência narrada.

Já a discussão sobre o Jornalismo Gonzo tem como principal referência Hunter S. Thompson (2004; 2007; 2010), criador do gênero, que propõe a inserção do jornalista na narrativa e a valorização da experiência vivida como forma de construção do relato jornalístico. Entre as obras de Thompson, destacam-se *Medo e delírio em Las Vegas*, publicado em 1972, *Hell's Angels*, publicado em 1967, entre outros. A pesquisa também dialoga com autores como Arlindo Machado (1999; 2000), Arbex Júnior (2001; 2002), Rezende (2000) e Deuze (2005), que discutem as transformações do telejornalismo, a influência da imagem na construção da realidade e a aproximação entre informação, entretenimento e participação do jornalista. Complementam a fundamentação autores como Debord (2002), Marcondes Filho (1988; 1994), Siqueira (1999) e Sodré (2002), cujos estudos contribuem para compreender a televisão como espaço de construção de narrativas capazes de informar, emocionar e envolver o público.

Além da análise das técnicas narrativas empregadas, o estudo também aborda as implicações éticas decorrentes da participação ativa do jornalista na construção da reportagem, discutindo questões relacionadas à parcialidade, à interpretação dos fatos e à credibilidade da informação.

A estrutura deste trabalho de conclusão de curso compreende esta introdução, correspondente ao primeiro capítulo, e outros seis capítulos que desenvolvem a pesquisa.

O segundo capítulo abordará os conceitos de Jornalismo Literário e New Journalism, apresentando suas principais características, origens e contribuições para a construção de narrativas mais aprofundadas e humanizadas. Também são discutidos os elementos que diferenciam essas vertentes do jornalismo tradicional, especialmente a valorização da contextualização, da construção de personagens, da imersão do repórter e da utilização de técnicas narrativas oriundas da literatura.

O terceiro capítulo é dedicado ao Jornalismo Gonzo, estilo criado por Hunter S. Thompson que radicaliza as propostas do New Journalism ao inserir o repórter como participante ativo da narrativa. Além de apresentar os fundamentos teóricos do gênero, o capítulo discute a presença de elementos do jornalismo gonzo nas reportagens televisivas contemporâneas, refletindo sobre questões como subjetividade, experiência, imersão e o papel do jornalista na construção do discurso audiovisual.

O quarto capítulo trata do jornalismo esportivo de aventura na televisão, contextualizando a evolução da linguagem televisiva, a influência da performance do repórter na construção das reportagens e a trajetória do programa Esporte Espetacular. Também são abordadas as características do quadro Planeta Extremo, destacando sua proposta de imersão e participação ativa do jornalista em experiências extremas, aspecto fundamental para a análise desenvolvida neste trabalho.

Em seguida, o quinto capítulo apresenta os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa. Nele, são descritos os fundamentos da Análise do Discurso, método utilizado para investigar a construção de sentidos nas reportagens selecionadas, bem como os critérios de escolha do corpus e os aspectos observados durante a análise.

Por fim, o sexto capítulo contempla a análise das reportagens produzidas por Clayton Conservani para o quadro Planeta Extremo.

A partir dos referenciais teóricos discutidos ao longo do trabalho, busca-se identificar elementos do Jornalismo Gonzo presentes nas narrativas e compreender de que forma a performance do repórter contribui para a construção da mensagem jornalística e para o envolvimento do telespectador com os acontecimentos retratados.

As considerações finais estão no Capítulo 9, que indica se foi possível responder à questão norteadora. Por meio dela, as hipóteses serão retomadas e descartadas ou confirmadas. Os objetivos também serão resgatados, a fim de constatar se eles foram atingidos ou não.

2. NARRATIVAS JORNALÍSTICAS

Neste capítulo apresenta-se a definição de Jornalismo Literário e New Journalism, movimentos que incorporaram técnicas narrativas da literatura à prática jornalística sem abrir mão do compromisso com a realidade dos fatos. Ao valorizar a descrição detalhada, a construção de personagens, a contextualização dos acontecimentos e a experiência humana, essas vertentes ampliaram as possibilidades narrativas do jornalismo e contribuíram para o desenvolvimento de reportagens mais imersivas. Assim, este capítulo busca apresentar os principais conceitos, características e contribuições do Jornalismo Literário e do New Journalism, compreendendo seu papel na renovação das formas de narrar acontecimentos e sua influência sobre práticas jornalísticas contemporâneas.

2.1 O jornalismo literário

A relação entre literatura e jornalismo evidencia a discussão sobre a delimitação dos gêneros textuais. Ao longo do tempo, foram estabelecidas normas e classificações com o objetivo de definir fronteiras entre diferentes formas de escrita, como fábula, poesia, crônica e jornalismo. Porém, em determinadas situações, essas divisões são imprecisas, como ocorre no caso do Jornalismo Literário.

A definição desse gênero ainda não é consensual entre os estudiosos. Para alguns autores, o Jornalismo Literário está associado ao período em que a atividade jornalística era desempenhada predominantemente por escritores, especialmente no século XIX, quando os textos ainda não seguiam a principal característica do jornalismo moderno: o lide americano. Outros compreendem o Jornalismo Literário como equivalente ao *New Journalism*. Há também aqueles que utilizam o termo para designar produções jornalísticas voltadas à literatura, como críticas e resenhas de obras literárias.

Felipe Pena considera o Jornalismo Literário um campo de ação que engloba tanto o New Journalism como o jornalismo feito por literatos. Para definir melhor o termo, Pena criou no livro *Jornalismo Literário* (2004) um esquema que chamou de “estrela de sete pontas”. Cada ponta corresponde a uma característica do Jornalismo Literário, e para uma obra ser considerada de tal gênero é preciso se encaixar de alguma forma nessas categorizações.

A primeira ponta diz respeito à tentativa de autores americanos como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote de potencializar os recursos do jornalismo através de técnicas literárias. No Brasil, o uso dessas técnicas no jornalismo também acontece, sendo um processo muitas vezes anterior à revolução do jornalismo literário dos anos 60. São exemplos os trabalhos jornalísticos de João do Rio, Euclides da Cunha e Oswald de Andrade.

Sobre potencializar o jornalismo, Pena diz que o Jornalismo Literário não ignora o que aprendeu no jornalismo diário moderno nem joga suas técnicas narrativas no lixo. As desenvolve para criar novas estratégias que buscam aproximar o leitor e fazer um jornalismo “melhor” (Pena, 2004).

O conceito é muito amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer amplamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. (Pena, 2004, p. 13)

Ao utilizar o termo “definidores primários”, Pena faz referência às chamadas “fontes oficiais”, consideradas pela lógica tradicional da imprensa como responsáveis por conferir legitimidade ao discurso jornalístico. Nesse contexto, Hunter S. Thompson criticou ao longo de sua trajetória o chamado “jornalismo de fontes”, posicionamento também compartilhado por Tom Wolfe. Ambos defendiam a valorização de perspectivas alternativas, buscando apresentar “o outro lado da história” por meio da escuta de fontes não oficiais.

Na obra *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, publicada em 1970, Wolfe relembra que, durante a década de 1960, os profissionais associados ao chamado *New Journalism* foram frequentemente acusados de distorcer a realidade. Críticos e intelectuais da época consideravam incompatível a combinação entre fatos jornalísticos e recursos estilísticos típicos da literatura. Embora o movimento tivesse como proposta tornar os textos jornalísticos mais envolventes e atraentes, seus autores eram constantemente questionados quanto ao compromisso com a veracidade das informações. Para Wolfe, essa crítica representava uma contradição, já que a inovação narrativa não significava abandono da apuração factual.

A ideia era dar uma descrição completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos: a vida subjetiva ou emocional dos personagens. Por isso foi tão irônico quando os velhos guardiões tanto do jornalismo como da literatura começaram a atacar esse

Novo Jornalismo como “impressionista”. As coisas mais importantes que se tentava em termos de técnica dependiam de uma profundidade de informação que justamente nunca havia sido exigida do trabalho jornalístico. (Wolfe, 2004, p. 37-38)

A segunda característica essencial do Jornalismo Literário, segundo Felipe Pena, é ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano, da notícia factual. “O jornalista rompe com duas características básicas do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade. Ele não está mais enjaulado no *deadline* (expressão jornalística que identifica o prazo final para entrega de um material ao jornal).” (Pena, 2004, p. 14). Essa talvez seja uma das maiores dificuldades do jornalista contemporâneo e sua relação com o Jornalismo Literário: conseguir driblar a frenética necessidade de atualização constante que a internet criou como demanda.

A terceira ponta da estrela proposta por Pena consiste em contextualizar a informação da maneira mais ampla possível. Para o autor, esse processo exige “mastigar informações, relacionar com outros fatos, comparar com diferentes abordagens” (Pena, 2004, p. 15). Dessa forma, o jornalista ultrapassa a simples reprodução factual dos acontecimentos e passa a desenvolver uma análise mais crítica e aprofundada da realidade. Ao abordar a quarta ponta da estrela, Pena retoma um dos princípios fundamentais do jornalismo, a cidadania.

Um conceito tão gasto que parece esquecido. Tão mal utilizado por quem não tem qualquer compromisso com ele que caiu em descrédito. Mas você não pode ignorá-lo. É seu dever, seu compromisso com a sociedade. Quando escolher um tema, deve pensar em como sua abordagem pode contribuir para a formação do cidadão, para o bem comum, para a solidariedade. Não, isso não é um clichê. Chama-se espírito público. E é um artigo em falta no mundo contemporâneo. (Pena, 2004, p. 14)

Até agora, Pena aborda características do Jornalismo Literário, mas aquelas que estão mais relacionadas ao interesse jornalístico e não necessariamente à estética. Ultrapassar os limites do cotidiano, sair do factual, contextualizar a informação de forma abrangente e fazer um jornalismo cidadão são características que poderiam ser encontradas em uma grande reportagem que nada tenha de literária.

Para ser considerado Jornalismo Literário, uma reportagem precisa entrar no âmbito da estética, que aparece como quinta ponta da estrela de Pena. É essencial romper com a estratégia do lide que busca, ainda no primeiro parágrafo de uma

matéria, responder às seis perguntas “essenciais” do jornalismo: Quem? O quê? Como? Onde? Quando? Por quê?

Wolfe diz que naquela época era difícil aceitar as reportagens que saíam do padrão do lide: “A reportagem realmente estilosa era algo com que ninguém sabia lidar, uma vez que ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética” (Wolfe, 2004, p. 23). Para Wolfe, existe algo na reportagem que vai além das informações que podem ser passadas rápida e objetivamente através das respostas básicas do lide. É como se a reportagem não devesse ser um “relatório” da realidade, mas uma história bem contada e contextualizada.

Quando se passa da reportagem de jornal para essa forma nova de jornalismo, como eu e muitos outros fizemos, descobre-se que a unidade de reportagem básica não é mais os dados, a peça de informação, mas a cena, uma vez que a maior parte das estratégias sofisticadas da prosa depende de cenas. (Wolfe, 2004, p. 83)

A sexta ponta da estrela diz respeito às fontes jornalísticas. O autor critica a procura irrestrita dessas “fontes oficiais” num jornalismo que deveria ser plural e informativo. Ele diz que é necessário “criar alternativas, ouvir o cidadão comum, a fonte anônima, as lacunas, os pontos de vista nunca abordados” (Pena, 2010, p. 15).

Hunter S. Thompson, em seu livro *Hell's Angels*, publicado em 1966, criticou várias vezes a imprensa por dar tanto crédito às autoridades oficiais como fonte de informação. O livro é uma grande reportagem sobre o fenômeno das gangues de motoqueiros das décadas de 50 e 60 nos Estados Unidos, em especial o grupo chamado de Hell's Angels. Para escrevê-lo, Thompson passou mais de um ano convivendo com os motoqueiros, a ponto de ser encarado pela sociedade como um. Na época, os Hell's Angels se tornaram um fenômeno nacional amedrontador, justamente devido à cobertura sensacionalista da imprensa.

Thompson fala dos jornais que usavam sem resguardos informações do que ficou conhecido como “Relatório Lynch”, um documento escrito por um promotor público que discorria sobre os Hell's Angels. Posteriormente, o relatório foi acusado de parcialidade e de trazer dados inverídicos na busca pela repressão do grupo. No capítulo 2 será exemplificado como o Jornalismo Gonzo primava pela apuração *in loco* (presencial), num patamar que transformava o repórter quase em um voyeurista. Neste contexto, Thompson retrata em *Hell's Angels* (2010) o feriado do Dia do Trabalho, até hoje um dos mais importantes dos Estados Unidos, em que os

americanos fazem viagens, especialmente de carro, em busca de diversão. Por sua vez, os Hell's Angels também saem em suas "jornadas". No feriado de Quatro de Julho de 1965, lá estava Thompson, a caminho da cidade de Bass Lake, na Califórnia, onde os Angels iriam se reunir. Estacionado em um bar, com dezenas de Angels roncando os motores para sair em direção à cidade, o assunto nacional mais comentado no último ano não tinha cobertura jornalística alguma no local. Até aquele momento, a cobertura era feita a partir de fontes oficiais, como o relatório Lynch, diferentemente do que Thompson se propôs a fazer.

Não havia nenhum artista presente, muito menos fotógrafos ou informantes da grande imprensa de Nova York. Lá estava o rádio falando sem parar sobre a iminente destruição de uma cidade de veraneio da Califórnia por um exército de quinhentos vândalos de motocicletas e nem um único repórter de alguma agência de notícias estava lá para conseguir um relato de primeira mão. Na verdade, a imprensa estava acompanhando o caso através da polícia, por telefone - o que parecia estranho, dada toda a publicidade adiantada que eles haviam provocado. (Thompson, 2010, p. 148)

Thompson foi o único repórter a não recorrer às fontes oficiais para cobrir essa história na época. Hoje, para saber o que realmente foi o fenômeno dos Hell's Angels, seu livro é um dos documentos jornalísticos e históricos mais apurados, justamente pela sua preocupação com as fontes primárias, aqui entendidas como aqueles que participam diretamente da ação, e a apuração *in loco*.

A sétima ponta da estrela que Felipe Pena idealizou é o que ele chama de "permanência", uma consequência da segunda característica - não se manter no factual (Pena, 2010). A ideia de "permanência", de ficar para a posteridade, é contraditória para um jornal diário no qual uma notícia está velha no dia seguinte. Mas o Jornalismo Literário proporciona uma obra perene, realizando o que Wolfe descreve como o sonho da maioria dos profissionais da imprensa nos anos 60. A questão da consagração do repórter e da necessidade de "ser tão consagrado como um romancista" é abordada repetidamente por Wolfe. Ele lembra que muitos jornalistas da época queriam, na verdade, ser escritores, mas precisavam sobreviver. Aqueles que se viam como talentosos, mas não eram ricos, encontravam no jornalismo um "meio termo".

O que todos tinham em comum era que consideram o jornal um motel onde você se hospedava para passar a noite a caminho do triunfo final. A ideia era conseguir um emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer "o mundo", acumular „experiência“, talvez eliminar um pouco de gordura do seu estilo- depois em algum momento, demitir-se pura

e simplesmente, dizer adeus ao jornalismo mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses, e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final é conhecido como O Romance. (Wolfe, 2004, p. 13)

Com a ideia de que a “vocação” deveria ser seguida e que o jornalismo era um “motel”, muitos escritores se fizeram e se consagraram no jornalismo, sem escrever “O Romance” e sem se mudar para uma cabana no meio do nada. Embora Thompson tenha de fato se mudado e vivido até seu suicídio em um rancho afastado na cidade de Aspen, no estado do Colorado, sua memória vive até hoje muito mais pelas suas reportagens e muito menos pelos seus dois romances publicados: *Diário de um jornalista bêbado*, escrito nos anos 60 e publicado somente em 1998 e que ficou conhecido depois do lançamento do filme homônimo, estrelado por Johnny Depp, grande amigo de Thompson; e *The curse of Lono*, publicado em 1983 e que carrega as características gonzo para a ficção, mas foi um dos trabalhos mais subestimados de Thompson, como afirma Joseph M. Owens (2010), um estudioso de metaficção e de Jornalismo Gonzo da Universidade de Nebraska, no artigo *Hunter S. Thompson and the blurry line between fiction and nonfiction*. Ainda existe registro de um livro de ficção não publicado, que foi mencionado no seu obituário no *The Guardian*. Ele se chama *Prince Jellyfish* (ou Príncipe Água Viva, em tradução livre) e conta a história de um garoto de Louisville, cidade natal de Thompson, que vai para a metrópole e luta contra os ignorantes para seguir seu caminho.

As últimas pontas da estrela de Pena são, então, romper com o lide, investir nas fontes não oficiais e buscar a permanência. Thompson cumpre categoricamente essas estruturas, assim como seus colegas do New Journalism. Voltando à ponta que garante a diferenciação do Jornalismo Literário, que fala da mistura entre estética e conteúdo, Tom Wolfe (2004) faz uma meticulosa descrição das principais características do New Journalism, a expressão mais significativa do Jornalismo Literário.

As últimas pontas da estrela proposta por Pena correspondem à ruptura com o lide tradicional, à valorização de fontes não oficiais e à busca pela permanência do texto jornalístico ao longo do tempo. Hunter S. Thompson contempla de maneira evidente esses elementos, assim como outros representantes do New Journalism. Retomando a característica que diferencia o Jornalismo Literário do tradicional, a articulação entre estética narrativa e conteúdo informativo, Tom Wolfe apresenta uma

descrição detalhada das principais características do *New Journalism*, considerado a manifestação mais expressiva do Jornalismo Literário.

2.2 O New Journalism

Na obra *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005), Tom Wolfe explica a origem da expressão *New Journalism*, termo utilizado, em alguns momentos, de maneira pejorativa para designar um movimento jornalístico de difícil definição, que alcançou seu auge durante a década de 1960.

Não faço ideia de quem cunhou a expressão “New Journalism”, nem de quando foi cunhada. Seymour Krim me conta que ouviu a expressão ser usada pela primeira em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hammil o chamou para dizer que queria que ele escrevesse um artigo chamado “O New Journalism” e que falasse sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. (Wolfe, 2005, p. 40)¹

Apesar de possuir características próprias, o New Journalism não contou com um líder específico nem com um manifesto formal que definisse seus princípios. Tom Wolfe é reconhecido, inclusive por si próprio, como um dos principais representantes do movimento e também como um dos autores que mais se dedicaram a reunir e sistematizar ideias na tentativa de compreender e explicar o fenômeno do *New Journalism*.

Não havia manifestos, clubes, salões, nenhuma panelinha; nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo. Na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo, e isso em si já era algo novo. (Wolfe, 2010, p. 41)

A obra *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005) resgata os objetivos e a estética do New Journalism e o contexto que possibilitou o surgimento desse movimento. Conforme já mencionado, Pena (2004) compreende o *New Journalism* como uma das vertentes abrangidas pelo Jornalismo Literário, ao lado da biografia e do livro-reportagem. As técnicas empregadas nessas três modalidades de não-ficção podem apresentar diversas semelhanças, embora o *New Journalism* tenha se

¹ (Seymour Krim e Peter Hammil eram jornalistas da revista *Nugget*. Jimmy Breslin e Gay Talese eram os jornalistas “alvos” da matéria, que faziam o que foi definido por Hammil como “novo jornalismo”).

destacado principalmente pelo caráter experimental da narrativa. Essas técnicas foram sistematizadas por Tom Wolfe e contribuem para complementar a chamada estrela de sete pontas proposta por Pena, utilizada para caracterizar o Jornalismo Literário, especialmente em sua manifestação vinculada ao *New Journalism*.

O Jornalismo Literário, compreendido como técnica literária aliada ao jornal, existia muito antes dos anos 1960, inclusive no Brasil. Era um modelo baseado na estrutura francesa, anterior à implementação do lide pelos americanos nos anos 1950.

Antes de João do Rio, grandes escritores, como José de Alencar, Machado de Assis e Olavo Bilac embrenharam-se nas redações. Mas o jornalismo que faziam estava muito mais próximo da crônica e dos editoriais de hoje. Baseado no modelo francês privilegiava a análise e o comentário, não a informação. Na história do jornalismo, o rodapé alencariano evoluiu para a crônica de Machado e Bilac, e só no início do século XX abriu espaço para a reportagem e a entrevista, até então raramente usada. Foi esse modelo de reportagem de campo que marcou o nascimento do jornalismo moderno. (Costa, 2005, p. 41)

O New Journalism não é só a mistura de literatura com jornalismo. É o uso do que já havia sido ditado pelo jornalismo “moderno” (a entrevista, o questionamento das fontes, a apuração metódica, a checagem de informação) acrescido de um nível artístico, estético.

Os principais recursos que Wolfe coloca como essenciais ao New Journalism são características do movimento literário chamado realismo.

Por meio de experiência e erro, por ‘instinto’ mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu ‘imediatismo, sua ‘realidade concreta’, seu ‘envolvimento emocional’, sua qualidade ‘absorvente’ ou ‘fascinante’. (Wolfe, 2004, p. 53)

Segundo Wolfe, são quatro recursos. O primeiro é a construção cena-a-cena, que ele considera essencial pela necessidade de proximidade do objeto retratado.

O básico era a construção cena-a-cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica, daí os feitos de reportagem às vezes extraordinários que os novos jornalistas empreendiam para poder testemunhar de fato as cenas da vida das outras pessoas no momento em que elas aconteciam. (Wolfe, 2004, p. 53-54)

O segundo era registrar o diálogo completo, porque, segundo Wolfe, “o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele

também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso” (Wolfe, 2004, p. 54).

A terceira estratégia é o ponto de vista: “Apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem” (Wolfe, 2004, p. 54). Thompson fazia desta forma, escrevendo como protagonista e inserindo seu ponto de vista, transformando-se sempre em personagem principal. Wolfe, por sua vez, conseguia ser “mais radical” nesse sentido, mudando do seu ponto de vista para o do entrevistado, e do entrevistado para qualquer outra pessoa que fizesse sentido no momento. Já o quarto recurso é a contextualização, que para Wolfe sempre foi o menos compreendido.

Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilo de mobílias, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, arrumar a casa [...] e outros detalhes simbólicos que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do status de vida da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamentos e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo. (Wolfe, 2004, p. 56)

Ou seja, o repórter deveria interpretar a vida de cada personagem, cada situação e transmitir para o leitor suas impressões. O New Journalism usava esses recursos básicos e muitos outros. Wolfe, por exemplo, era um dos mais radicais quando se falava de pontuação e troca de ponto de vista. Ele mesmo diz que ficou reconhecido por certos maneirismos como pontos de exclamação “fora da hora”, travessões, gritos, onomatopéias, interjeições e pontuações que não existiam antes. “Descobri que coisas como pontos de exclamação, itálico, mudanças abruptas (travessões) e síncope (pontos) ajudavam a dar a ilusão não só de uma pessoa falando, mas de uma pessoa pensando.” (Wolfe, 2004, p. 39).

A impressão é que nunca houve tanta preocupação com o leitor quanto no New Journalism. Eles queriam informar, entreter, sacudir. E conseguiram. Abordando temas polêmicos, se inserindo na casa das celebridades, interagindo com todo tipo de gente, se concentrando na apuração *in loco*, vendo acontecimentos cena-a-cena para poder contar cena-a-cena.

Reconhecido por se transformar no protagonista das reportagens, Hunter S. Thompson também usou todas essas técnicas, criando o que muitos – inclusive Wolfe, Pena e o próprio Thompson, consideram uma variante dentro do New Journalism, o Jornalismo Gonzo. Ele tem várias características específicas e é

considerado uma das experiências jornalísticas literárias mais experimentais já formuladas.

3. UMA NOVA FORMA DE NARRAR A REALIDADE

Neste capítulo será abordado o conceito de Jornalismo Gonzo, um estilo narrativo que rompe com os padrões tradicionais de objetividade ao colocar o repórter no centro da história de forma ativa, participativa e subjetiva. Criado e popularizado pelo escritor e jornalista norte-americano Hunter S. Thompson na década de 1970, o gênero se caracteriza pela inserção explícita do jornalista na narrativa, pela valorização da experiência pessoal e pelo uso de recursos como sátira, hipérbole, críticas e descrições detalhadas dos acontecimentos. A partir dessa perspectiva, também será analisada a presença de elementos do jornalismo gonzo nas reportagens televisivas, especialmente no que se refere à atuação do repórter como participante da experiência narrada. No telejornalismo, essa postura pode contribuir para aproximar o público dos fatos, transmitindo sensações de proximidade, identificação e confiança. Além de informar, a reportagem televisiva tem a capacidade de despertar emoções, provocar reflexões e envolver o telespectador, tornando a figura do repórter um importante mediador entre a realidade retratada e a audiência.

3.1 O jornalismo gonzo

Os limites do discurso jornalístico e da literatura, como já dito, não têm fronteiras categóricas. Enquanto o Jornalismo Literário engloba o New Journalism, o Jornalismo Gonzo, por sua vez, é considerado uma subdivisão deste último, visto que recorre a elementos do Jornalismo Literário e ganha força justamente nos anos 1960 e 1970, junto com o New Journalism, incorporando também suas técnicas e características. O que o diferencia do Jornalismo Gonzo é seu nível de radicalização, de experimentação, tanto de imersão do repórter quanto dos assuntos retratados.

Hunter Stockton Thompson é o inventor do Jornalismo Gonzo e muitas vezes considerado seu único representante. O nome surgiu de uma gíria, que um jornalista português chamado Bill Cardoso, amigo de Thompson, usou para caracterizar uma de suas reportagens mais radicais, *O Kentucky Derby é decadente e degenerado*, publicada na revista *Scalan's Monthly*, em 1970. Quando Cardoso leu a matéria, mandou uma carta para Thompson dizendo “esqueça toda merda que você tem escrito. Isso é puro Gonzo. Se isso é um começo, continue fazendo o que está

fazendo”. (Simonson & Torrey, 2008, p. 47) Gonzo significa algo como louco ou fora dos padrões.

A reportagem *O Kentucky Derby é decadente e degenerado e retrata* um marco na consolidação do estilo jornalístico de Hunter S. Thompson, reunindo duas características que se tornariam centrais em sua produção: a pressão do prazo de entrega e a participação do próprio repórter como personagem da narrativa. Conforme relatam Simonson e Torrey (2008), Thompson enfrentou um intenso bloqueio criativo após a cobertura do evento e, sem conseguir escrever o texto da forma convencional, decidiu enviar ao editor as anotações feitas durante a apuração, retiradas diretamente de seus cadernos. Para sua surpresa, em vez de críticas, recebeu elogios da redação, que considerou o material inovador e de grande qualidade. Esse episódio acabou sendo reconhecido como um dos momentos decisivos para o surgimento e a consolidação do jornalismo gonzo (Simonson & Torrey, 2008, p. 46).

Esse episódio evidencia uma das principais características do jornalismo gonzo: a valorização da experiência direta do repórter e da escrita construída a partir da vivência imediata dos acontecimentos. Em vez de organizar os fatos de forma distanciada e retrospectiva, Thompson transformava suas próprias percepções, anotações e emoções em parte essencial da narrativa. Conforme Simonson e Torrey (2008), o autor defendia uma abordagem diferente daquela adotada por nomes do New Journalism, como Tom Wolfe e Gay Talese. Enquanto esses jornalistas costumavam reconstruir acontecimentos já concluídos, Thompson preferia estar no centro da ação, acompanhando os fatos em tempo real e envolvendo-se pessoalmente com a história que contava. Essa postura reforça o caráter experimental do gonzo, em que a presença do repórter deixa de ser apenas um recurso narrativo e passa a constituir um elemento fundamental da própria reportagem.

Em *Medo e delírio em Las Vegas*, reportagem publicada originalmente em artigos na Rolling Stone, em 1971, que virou livro depois, ele está a caminho de Las Vegas quando recorda: “Qual era a pauta exatamente?” (Thompson, 2007a, p. 20) e ele mesmo responde em seguida “Ninguém se dignou a dizer. Teríamos que descobrir sozinhos. Livre- Iniciativa. O Sonho Americano. Horatio Agler destruído pelas drogas em Las Vegas. Puro jornalismo Gonzo” (Thompson, 2007a, p. 20).

O trabalho de Thompson se diferencia bastante do jornalismo tradicional, pós-implementação do lide quando discorre sobre a questão de “narrar de dentro” versus “narrar de fora”.

Cristiane Costa fala do contexto brasileiro quando revela que, durante a ditadura militar dos anos 60, o país utilizava o romance de não-ficção numa alternativa à imprensa. O jornalismo diário, censurado por muitos anos, não dava conta de informar corretamente o leitor. Os romances tiveram seu espaço na informação, muitas vezes feito por jornalistas. Mesmo que o papel tradicional do jornalista seja “narrar de fora”, o romance de não ficção e mais radicalmente o Gonzo, quebram esses padrões.

Olhar de fora é papel do jornalista. Entrar na pele do romancista. Mas, ao colocar o jornalista como protagonista da história, a ficção do período inverteu os papéis, estrategicamente permitindo narrar de dentro os fatos que só eram descritos de fora e friamente pelos jornais. (Costa, 2005, p. 164)

Apesar do incômodo que causou diversas vezes, sendo acusado de mentir e inventar, Thompson deixava claro que estava filtrando a realidade. A questão do “narrar de dentro” é ainda mais intensa quando ele diz que gostaria de “narrar de dentro enquanto a coisa acontece”. Sob essa ótica, o autor argumenta que sua obra *Medo e delírio em Las Vegas* representou uma tentativa malsucedida de aplicar o Jornalismo Gonzo em sua forma mais pura; seu objetivo inicial era registrar os fatos em tempo real e publicá-los sem qualquer tipo de filtro ou revisão posterior. Para Thompson (2004, p 46), a mente do jornalista deveria operar de maneira análoga a uma lente fotográfica, produzindo um relato que, embora seletivo e interpretativo por natureza, permaneceria intocado após o registro inicial, assemelhando-se ao conceito de um negativo fotográfico que dispensa cortes ou manipulações de laboratório.

Medo e delírio em Las Vegas é visto como um trabalho de Jornalismo Literário. Thompson, mesmo não satisfeito com o resultado, admite isso no texto de capa do livro *A grande caçada* (2004)

Sinto que posso me arriscar a defendê-lo como uma primeira tentativa manca de avançar para um território com o qual aquilo que o Tom Wolfe chama de New Journalism está flertando há quase uma década. O problema de Wolfe é que ele é intolerante demais para participar de suas próprias matérias. As pessoas com quem ele se sente à vontade são mais entediadas que merda de cachorro velha, e as pessoas que parecem fasciná-lo como escritor são tão esquisitas que o fazem ficar nervoso. (Thompson, 2004, p. 49)

Apesar de todo trabalho da apuração jornalística, Thompson admite, não sem algo que poderia ser identificado como uma pequena decepção, a estrutura narrativa literária que ele precisou utilizar para tornar o que escrevia mais inteligível.

Isso é uma coisa difícil de se fazer. No final das contas acabei impondo uma estrutura essencialmente ficcional ao que começou como uma peça jornalística convencional/maluca. A verdadeira reportagem Gonzo requer os talentos de um mestre do jornalismo, o olho de um artista/fotógrafo e os colhões firmes de um autor. Porque o escritor precisa participar da cena enquanto escreve sobre ela, ou pelo menos gravá-la, ou mesmo desenhá-la. Ou as três coisas. (Thompson, 2004, p. 47)

Para uma apuração completa, Thompson pareceu perceber intuitivamente a importância das diferentes mídias e de “atacar por todos os ângulos”. Nessa mistura para fazer jornalismo Gonzo era o elemento multimídia. Não na recepção geral da obra final, mas definitivamente na concepção da mesma. Hunter andava sempre com uma câmera que registrou muito da sua visão sobre os Hell’s Angels.

As diferentes mídias disponíveis na época ajudavam a criar uma visão de mundo em que a objetividade jornalística era descartada em prol de uma visão individual e crítica. O objetivo era deixar cada vez mais claro para o leitor qual era a ótica de Thompson sobre o assunto, qual era a interpretação dele sobre os fatos. Talvez por isso, levar Steadman ao seu próprio estado de embriaguez, “medo e delírio” ajudava nessa concepção. O conceito multimídia vem sendo definido e redefinido em função do avanço tecnológico e das concepções dos estudiosos. Neste trabalho acarreta a ideia básica e mais convencional de um produto que, na hora de ser concebido, é pensado para ser compreendido através de mais de uma modalidade perceptiva. Com essa definição simples, podemos perceber que o trabalho de Thompson não é de fato multimídia, pois a recepção não se dá com som ou vídeo, imagens em movimento, ou qualquer outra mídia agregada às suas reportagens impressas. Pode-se perceber somente uma concepção multimídia que busca conectar a si mesmo com uma visão exata (porém pessoal, subjetiva) do momento presente e passá-la para o leitor.

A questão da subjetividade sempre foi um dos questionamentos envolvendo o Jornalismo Gonzo e o *New Journalism* e norteia a concepção de experimentalismo, já que o jornalismo objetivo impediria, essencialmente, as grandes experimentações

que foram realizadas. Thompson declarou repetidamente que Medo e Delírio em Las Vegas não era uma obra mentirosa, mas subjetiva.

Quase tudo era verdade ou realmente aconteceu. Eu descreveria, nas palavras de Truman Capote, como um romance de não ficção. Eu posso ter distorcido algumas coisas, mas foi um retrato bastante preciso. Foi, mais do que literatura, uma incrível façanha de balancear as coisas. (Simonson & Torrey, 2008, p. 97)

Sobre a questão de “inventar”, Thompson sempre se posicionou contra esse tipo de interpretação do seu trabalho que, como já foi apontado por muitos, é uma referência em apuração jornalística.

É um estilo de “reportagem” baseada na ideia de William Faulkner de que a melhor ficção é muito mais verdadeira do que qualquer tipo de jornalismo – e os melhores jornalistas sempre souberam disso. Isso não significa que a Ficção seja necessariamente “mais verdadeira” do que o Jornalismo – ou vice-versa – mas que tanto “ficção” quanto “jornalismo” são categorias artificiais. As duas formas, em seus melhores momentos, são apenas dois meios diferentes para alcançar o mesmo fim. (Thompson, 2004, p. 46)

Saindo do pragmatismo que o jornalismo ou qualquer outra obra criada por uma pessoa consegue de fato ser objetiva, conseguimos perceber que o trabalho de apuração de Thompson chega cada vez mais perto de um jornalismo verdadeiro, no sentido que tenta não esconder do leitor os pormenores da pauta, mas declara livremente que está construindo uma interpretação do assunto retratado.

Outros fatores importantes no trabalho de Thompson que não podem ser deixados de lado são sua predileção pela temática *underground*, o uso de drogas e a criação de um personagem, que chega a ultrapassar as páginas dos livros para se confundir com sua figura pessoal/pública.

Thompson não só fugia do jornalismo tradicional e objetivo como também o criticava ferozmente. Não só pela questão estética, como frisava Wolfe, mas também por sua visão de que o jornalismo precisava ser crítico. “Eu não consigo pensar em termos de jornalismo sem pensar em termos de fim político. A menos que haja reação, não houve jornalismo. É causa e efeito.” (Simonson; Torrey, 2008, p. 127)

Eu não tenho nenhuma satisfação diante da velha visão do jornalismo tradicional – „eu cobri a história, eu dei uma visão balanceada“. O jornalismo objetivo é uma das principais razões pela qual se permitiu que os políticos americanos fossem tão corruptos. Você não pode ser objetivo sobre Nixon. Como é possível ser objetivo sobre Clinton? (Simonson; Torrey, 2008, p. 126)

Para Thompson, o posicionamento dentro do jornalismo era essencial e isso fazia grandes jornalistas: “Se você considera os grandes jornalistas na história, você não vê muitos jornalistas objetivos na lista. [...] Eu não entendo essa adoração à objetividade no jornalismo. Mas entenda: sair mentindo é muito diferente de ser subjetivo”. (Simonson; Torrey, 2008, p. 126)

Um estilo de reportagem baseada na idéia do escritor William Faulkner segundo a qual a melhor ficção é muito infinitamente mais verdadeira que qualquer tipo de jornalismo – e os melhores jornalistas sempre souberam disso. (*apud* Burns, 2001)

Com isto, Thompson não quer dizer que a ficção seja um gênero melhor do que o jornalismo - e nem o contrário. Thompson acredita que tanto a ficção quanto o jornalismo são categorias artificiais (Giannetti, 2002) e que as duas, quando feitas da melhor forma possível, são caminhos diferentes para um mesmo fim: informar alguém sobre alguma coisa. Uma peça literária, seja de ficção ou não-ficção, cujo principal objetivo seja o de informar, necessita de um escritor que imprima verossimilhança às informações. Ou seja, precisa ser "semelhante à verdade; que pode ou parece ser verdadeiro" (Minidicionário da Língua Portuguesa, 1992).

Este conceito está intimamente ligado à coleta de informações e fatos. Thompson costumava dizer que o bom Gonzo Jornalista deveria ter o talento de um grande jornalista, o olho de um fotógrafo, e os culhões de um ator, ou seja, viver a ação e reportá-la enquanto - e como - estivesse se desenrolando. Esta técnica é comparável ao que atores chamam de *method acting*. Atores que escolhem esta técnica procuram transformar-se no seu personagem para capturar a sua essência.

3.2 O jornalismo gonzo em reportagens televisivas

O jornalismo, historicamente orientado pelos princípios de objetividade e imparcialidade, vem passando por transformações diante das mudanças culturais e midiáticas. Nesse contexto, surgem estilos narrativos que tensionam esses princípios, como o jornalismo gonzo, associado à obra de Hunter S. Thompson.

Thompson diz que não tem como um conteúdo produzido e pensado por um ser humano ser totalmente imparcial, pois está sendo descrito a partir de um pensamento, por mais que seja baseado em estatísticas, históricas, teorias

comprovadas cientificamente, para costurar a narrativa o jornalista naturalmente insere o seu ponto de vista, ao inserir o jornalista como personagem central então, o gonzo rompe com a lógica tradicional da neutralidade. “O mais honesto que um jornalista pode fazer é assumir sua própria presença na história” (Thompson, 2004, p. 23).

Essa perspectiva inaugura uma nova relação entre jornalista e fato, baseada na experiência direta e na subjetividade. O jornalismo gonzo se consolida como uma vertente radical do Novo Jornalismo, caracterizado pela presença explícita do autor e pela mistura entre relato factual e interpretação. Wolfe atesta esta o fato em uma das definições mais clássicas do movimento.

“O que se chamou de Novo Jornalismo não era simplesmente um novo estilo, mas uma nova forma de perceber a realidade, na qual o repórter mergulha na experiência e utiliza técnicas narrativas da ficção para construir o relato.” (Wolfe, 1973, p. 46)

A postura ativa do repórter pode transmitir ao telespectador afinidade, sensação de proximidade com o meio jornalístico e/ou televisivo, e também confiança nele, como um instrumento de conhecimento. Além de informar, o telejornalismo, e o próprio repórter, também emocionam, despertam sensações e sentimentos em quem os assiste.

Uma vez que as pessoas associam ver com saber, como disse Arbex Júnior (2001), a percepção visual tem sua importância reforçada no meio televisivo. A partir dessa perspectiva, entende-se que o jornalista de televisão possui grande responsabilidade ao assumir a condição de transmissor de conhecimento.

Por isso, ao experimentar situações, conhecer outras culturas, contextualizar informações e interagir com os espaços que apresenta, o repórter pode estar cumprindo um papel importante da profissão defendida por Kotscho (2001): “levar” o telespectador a lugares que, no momento, ele não pode ir sozinho.

As câmeras, postadas em diferentes lugares, podem captar mais detalhes e de diferentes ângulos, tendo um alcance visual maior e proporcionando ao telespectador a sensação de estar transitando pelos cenários apresentados. “[...] a televisão, com o seu aparato tecnológico cada vez mais aperfeiçoado, reivindica para si a capacidade de substituir com vantagem o olhar do observador individual” (Arbex Júnior, 2001, p. 34).

Se uma das funções do repórter é “levar” o telespectador para determinados locais, logo, é importante saber de que forma isso acontece, observar os fatores que tornam essa “viagem” possível e por quê.

Por isso, operar com sabedoria os elementos da linguagem televisiva para a construção de uma reportagem torna-se essencial a fim de diferenciar um bom trabalho de um trabalho comum. Além de atraente, o trabalho deve ter conteúdo, informação, acrescentar “algo”, envolver o telespectador.

A partir dessa perspectiva, o gonzo leva essa proposta ao limite, abandonando qualquer pretensão de distanciamento. Nesse sentido, Lima afirma: “O jornalismo gonzo representa a ruptura mais intensa com o paradigma da objetividade, pois desloca o eixo da narrativa do fato para a experiência do narrador” (Lima, 2009, p. 52).

Assim, o que se observa é uma inversão da lógica tradicional, o fato deixa de ser apresentado como algo externo e passa a ser vivido e interpretado.

A televisão, por sua vez, é um meio baseado na credibilidade e na padronização narrativa. O telejornalismo clássico busca minimizar marcas de subjetividade. Segundo Rezende:

A narrativa televisiva tradicional é construída de forma a transmitir ao espectador uma sensação de neutralidade, apagando os vestígios do sujeito que enuncia e privilegiando a aparência de objetividade dos fatos. (Rezende, 2000, p. 81)

Esse modelo impõe barreiras à adoção de estilos como o gonzo. A estrutura televisiva exige controle editorial, clareza e previsibilidade narrativa. No entanto, essa rigidez vem sendo tensionada. Como observa Deuze, “O jornalismo contemporâneo vive um processo de transformação no qual as fronteiras entre informação, interpretação e entretenimento tornam-se cada vez mais difusas” (Deuze, 2005, p. 448).

Essa mudança abre espaço para novas formas de narrativa. Ainda que o gonzo não se manifeste plenamente na televisão, seus elementos podem ser identificados em formatos específicos.

As reportagens imersivas representam uma aproximação com o estilo gonzo, ao inserir o jornalista dentro da experiência narrada. Nesse sentido, Deuze destaca a

mudança do protagonismo do jornalista, passa daquele que observa para aquele que é participante ativo.

A imersão do jornalista no ambiente investigado redefine seu papel, deslocando-o de observador distante para participante ativo, o que inevitavelmente introduz elementos subjetivos na narrativa. (Deuze, 2005, p. 449)

Essa participação ativa aproxima o telejornalismo de uma lógica mais experiencial. Programas que mesclam jornalismo e entretenimento evidenciam ainda mais essa transformação. Um exemplo é o programa Custe o Que Custar, mais conhecido com CQC, foi um programa exibido pela Rede Bandeirantes entre 2008 e 2015 que misturava humor, sátira política e jornalismo. Com entrevistas irreverentes e perguntas provocativas, o programa ficou marcado pelo estilo descontraído dos repórteres e pela crítica bem-humorada aos bastidores da política e do mundo das celebridades. Nesse cenário, Deuze avalia a participação dos jornalistas contemporâneos como uma estratégia de diálogo com diversas culturas.

Os jornalistas contemporâneos não apenas relatam acontecimentos, mas constroem narrativas que dialogam com diferentes formas culturais, incorporando elementos de entretenimento e expressão pessoal. (Deuze, 2005, p. 451)

Mesmo no campo investigativo, observa-se a presença crescente do jornalista como narrador ativo. Segundo Lima, a participação do repórter não interfere na veracidade do conteúdo.

A presença do repórter na narrativa não compromete necessariamente a veracidade, mas altera profundamente a forma como o fato é apresentado, introduzindo camadas de interpretação e subjetividade. (Lima, 2009, p. 60)

Esse movimento indica uma transformação no próprio conceito de objetividade jornalística. Diante das limitações do meio televisivo, o jornalismo gonzo passa por um processo de adaptação. Seus elementos são incorporados de forma parcial, resultando em formatos híbridos. De acordo com Deuze (2005, p. 452) “O jornalismo do século XXI deve ser compreendido como uma prática em constante negociação entre valores tradicionais e novas formas de expressão narrativa.” Assim, o gonzo não desaparece, mas se reconfigura.

4. O JORNALISMO ESPORTIVO DE AVENTURA NA TELEVISÃO

Este capítulo discute a presença e as possibilidades do Jornalismo Gonzo no contexto das reportagens televisivas, analisando como esse estilo narrativo desafia os princípios tradicionais de objetividade e imparcialidade que historicamente orientam a prática jornalística. A partir das contribuições teóricas de autores como Hunter S. Thompson, Tom Wolfe, Deuze, Lima, Arbex Júnior e Rezende, busca-se compreender de que maneira a subjetividade, a imersão do repórter e a participação ativa na narrativa podem ser incorporadas ao telejornalismo. Além disso, são examinadas as tensões entre a estrutura convencional da televisão, pautada pela busca da neutralidade e da credibilidade, e as novas formas de construção narrativa que aproximam informação, experiência e entretenimento. Nesse cenário, o jornalismo gonzo surge como uma referência importante para refletir sobre as transformações contemporâneas da reportagem televisiva e sobre o papel cada vez mais visível do jornalista na mediação dos fatos.

4.1 Televisão

A trajetória da televisão está diretamente ligada à evolução dos demais meios de comunicação e ao avanço das inovações tecnológicas. Segundo Machado (2000), após a consolidação da televisão como meio dominante na segunda metade do século XX, passou-se a falar com frequência na chamada “civilização das imagens”. Entretanto, a TV, especialmente no contexto brasileiro e como sucessora direta do rádio, tem sua base estruturada principalmente na comunicação oral, tendo a palavra como elemento central de sua linguagem.

Embora faça uso de recursos tecnológicos como computação gráfica, vinhetas, artes visuais e imagens diversas, a televisão mantém a oralidade como uma de suas características fundamentais, assim como ocorria em seus primeiros anos. Para o autor, grande parte da programação televisiva depende da habilidade e da expressividade na utilização da fala, seja por apresentadores, repórteres, entrevistados ou demais participantes das produções.

Enquanto Machado (2000) considera a voz o aspecto mais valioso da televisão, Arbex (2002) atribui esse protagonismo à imagem, destacando-a como o principal elemento de construção de sentido no meio televisivo.

[...] Desde que aprendeu a caminhar, o homem baseia-se na visão para assegurar-se de seu meio ambiente e para decidir a direção a tomar. Os outros sentidos informam-lhe também sobre o ambiente, seu redor, mas é a visão, de qualquer maneira, o sentido mais precioso para sua orientação (Arbex, 2002, p. 8).

A imagem funciona como um registro da mentalidade de uma época, de um determinado lugar e dos valores presentes naquele contexto histórico. Conforme Marcondes Filho (1988, p. 12), “ela nos transporta a um mundo antigo, do qual estamos enormemente distanciados no tempo, e atira nosso imaginário na reflexão de como deve ter sido a vida daquela gente”. Nesse sentido, a televisão também possui a capacidade de provocar esse deslocamento simbólico, levando o espectador a conhecer outras épocas, diferentes culturas e variadas realidades sociais.

Com a chegada da televisão, parte da experiência antes vivida nas salas de cinema passou a fazer parte do ambiente doméstico. As imagens exibidas nas grandes telas migraram para as residências, transformando hábitos de consumo cultural. O entretenimento, antes compartilhado em espaços públicos, passou a ser vivenciado no núcleo familiar, integrando-se ao cotidiano e aos momentos de descanso após a jornada de trabalho (Abruzzese, 2006).

De acordo com Arbex Júnior (2001), cinema e televisão estabelecem relações distintas com seus públicos. No cinema, o indivíduo deixa seu espaço privado para integrar uma experiência coletiva em um ambiente específico. Já a televisão realiza o movimento inverso: ela entra no espaço doméstico e passa a fazer parte da rotina das pessoas, influenciando não apenas o que é visto, mas também a forma como os espectadores percebem e interpretam a realidade. Nesse processo, quem assiste à televisão também acaba sendo impactado por ela em níveis emocionais e simbólicos.

[...] cinema e TV se tornavam capazes de produzir artificialmente encenação e comportamentos humanos - de realizar performances coletivas - que refletissem cada vez mais o mundo real, àquela altura sem precisar recorrer materialmente à fisicidade dos espaços, dos corpos ou dos aparatos cenográficos, como se dava na artificialidade do teatro, mas antes utilizando e manipulando a imagem ótica, o fantasma e, portanto, o desejo (Abruzzese, 2006, p. 65).

Marcondes Filho (1994) diz que na primeira fase da televisão ela era comparada a uma janela (transparente), por onde as pessoas viam o mundo e ficavam

sabendo o que acontecia nos mais variados lugares. E já na segunda fase, a transparência desapareceu, dando lugar a simulações do mundo.

Segundo Rocha (1995) e Abruzzese (2006), assistir à vida social nas múltiplas telas é uma das mais atraentes práticas do cotidiano. As representações do imaginário coletivo e dos acontecimentos da vida social encontram visibilidade ainda maior na tela da TV.

Esse novo cenário do império das imagens, da experiência do mundo vivida por meio da tela planetária, obriga o historiador, ou o crítico da cultura, a lançar um novo olhar sobre a teia de relações estabelecidas entre meios de comunicação de massa e o conjunto das instituições econômicas, políticas, culturais, científicas e sociais. Mais especificamente, trata-se de saber de que forma, e em que medida, esse novo cenário afeta o olhar, a vida, a relação de um indivíduo com o mundo (Arbex Júnior, 2001, p. 32-33).

Para Campedelli (1987, p. 5), televisão seria “uma espécie de liquidificador cultural, isto é, um eletrodoméstico capaz de misturar e diluir cinema, teatro, música e literatura num único espetáculo, oferecendo assim uma reforçada vitamina electrónica para o público”.

Segundo Machado (2000, p. 19, grifo do autor), “televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos”.

A televisão é um meio de comunicação pelo qual se pode veicular variados conteúdos com distintos formatos que podem pertencer a diferentes gêneros e categorias. Ainda conforme Machado (1999), os gêneros são mutáveis e heterogêneos, não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada categoria pode estar “replicando” mais de um gênero ao mesmo tempo.

‘De fato, como colocar no mesmo pé de igualdade eventos audiovisuais tão distintos entre si, como uma narrativa de ficção seriada, a transmissão ao vivo de uma partida esportiva, o pronunciamento oficial de um presidente. (Machado, 1999, p. 144)

Para cada material veiculado, dentro de uma categoria e gênero, pode haver formatos diferentes, dependendo da proposta, conteúdo e intenção do programa. Além disso, o formato também pode apresentar variações de produção e exibição.

Gomes in Duarte e Castro (2008) afirma que os grupos de mídias têm aproximado, desde a década de 1980, informação e entretenimento, porém, ainda existe alguma confusão conceitual a respeito do híbrido (junção de categorias) que se denominou infotenimento.

Entende-se por hibridismo, conforme Canclini (2003, p. 19), “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”, ou seja, a ausência de limites entre gêneros e/ou categorias, uma mistura entre eles.

Para Gomes in Duarte e Castro (2008), o maior obstáculo para a compreensão do infotenimento é a rigidez ideológica das duas categorias (informação e entretenimento), ainda que essa separação esteja perdendo força. Dejavite (2006) define o conceito como “conteúdo editorial que fornece informação e diversão ao leitor e, ao mesmo tempo, constitui uma prestação de serviço”.

Exemplos de infotenimento no meio televisivo podem ser percebidos em programas que dramatizam a vida cotidiana; programas jornalísticos populares, esportivos ou culturais; programas de colunismo social; programas que conjugam debates de assuntos da atualidade com recursos do entretenimento; etc.

Conforme o pensamento de Duarte (2006, p. 21), não faz sentido considerar um programa como entretenimento ou como informativo, porque todos eles trazem informações, têm como meta o entretenimento e “nenhum subgênero informativo escapa à espetacularização”.

Lembrando Llosa (2013), Costa (2002) e Stanislavski (2007) a superioridade das imagens na sociedade do espetáculo fez com que a televisão se popularizasse. Com uma linguagem simples, que pode ser compreendida por todos, ela se transformou em companhia diária nos lares. O telespectador passou a evitar o “mundo real” e buscar distração em “outros mundos”, fazendo da tela da TV uma vida mais agradável do que a real.

De acordo com Marcondes Filho (1988), o ato de assistir televisão tornou a vida mais tranquila, auxiliou a diminuir o estresse do trabalho e da casa e passou a ser um divertimento para o telespectador. “Desligar o aparelho parecia um retorno ao ambiente de casa, ao cotidiano, à mesmice das histórias de rua, dos parentes, dos amigos. Ligá-lo, ao contrário, abria um espaço para se entrar em outros mundos” (Marcondes Filho, 1988, p. 36).

Segundo Borelli (2001) apud Ferreira e Santana (2013, p. 127), a televisão, e também as telenovelas, ocasionaram desordens, “invadiram lares; alteraram cotidianos; apresentaram novas imagens - propondo novos comportamentos, consolidando um padrão de narrativa considerado dissonante, tanto para os modelos clássicos e cultos quanto para as tradições populares”

Siqueira (1999) acredita que a televisão exerce uma forma “não violenta” de poder e influência que pode alterar cenários sociais, culturais e políticos. A televisão, segundo Debord (2002), é um dispositivo formador de comunidade, e está colocado não apenas diante de nós, mas “conosco”.

Nesse contexto persuasivo, a televisão passa a noção de que pode cobrir todos os acontecimentos e de que tem a melhor forma de dar as notícias. Assim, o meio desperta confiança e credibilidade no receptor, que é levado a crer que a TV cuida de sua informação e de seus interesses exclusivamente (Siqueira, 1999. p. 55)

4.2 Impacto da performance do repórter na reportagem de televisão

A atuação humana está presente em praticamente todas as dimensões da vida social. Em diferentes situações do cotidiano, as pessoas assumem funções, constroem relações e exercem atividades que exigem formas variadas de comportamento e expressão. Seja no ambiente familiar, nas interações sociais ou no exercício profissional, indivíduos desempenham papéis como filhos, pais, cônjuges, irmãos, empreendedores, atletas, professores, atores e repórteres, compondo uma rede de convivência e comunicação. Em comum entre todas essas experiências está a *performance*.

No contexto profissional, é possível afirmar que o repórter de televisão e o ator compartilham diversas semelhanças em suas formas de representação. Retomando Stanislavski (2007), que destaca a importância de abordar uma história ou fato sob diferentes perspectivas para compreendê-lo melhor, percebe-se que esse princípio também está presente no processo de apuração de uma reportagem.

Segundo o pensamento de Debord (2002), a vida é um espetáculo, e através do corpo surge a performance. O que fazemos com o corpo, a forma como lidamos com a performance corporal transmite uma comunicação não-verbal essencial à nossa percepção e relação com os outros.

O corpo tem papel fundamental na performance, pois é o seu suporte de comunicação primordial. De acordo com Albuquerque (2012), por meio da performance, existe a tradução de uma mensagem visível ao espectador, ou seja, a performance é uma linguagem, um conjunto de sinais ou signos (sons, palavras, linhas, cores, gestos, movimentos) organizados de um modo único.

Não existe um limite histórico ou fixável para distinguir o que é ou não é performance. É nisso em que acreditam Mostaço, Orofino, Baumgärtel e Collaço (2009). Já para Cohen (2007, p. 40-41), “pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar”.

Para Schechner (2003), as pessoas têm vivido, no século XXI, como nunca antes, através da performance. No Brasil, existem, conforme Bião (2011), ao menos, três sentidos principais para a palavra performance.

O de um gênero de arte do espetáculo, frequentemente associado às artes visuais e às artes cênicas, inclusive multimídias (Cohen, 2007, p. 240-243); o de desempenho pessoal de qualquer tipo (de boa ou má qualidade); e o de objeto de pesquisa acadêmica inspirada pelas proposições de Schechner de Estudos da Performance (1977; 2002) e de Turner de Antropologia da Experiência e da Performance (1986) (Bião, 2011, p. 350).

De acordo com o pensamento de Bião (2011) e de Sibilia (2015), dizer que alguém fez uma boa performance no contexto dos negócios, do esporte, do sexo e até mesmo na espetacularização da vida cotidiana (pode-se pensar no jornalismo como tal, representando os acontecimentos da vida em sociedade), é afirmar que o indivíduo teve uma boa atuação, um alto padrão de desempenho, que foi bem-sucedido.

No contexto da arte, o performer é aquele que atua, seja num show, espetáculo ou outras situações cênicas, pode-se conjugar música, teatro, poesia, dança, artes visuais e auditivas e experimentações com tecnologias digitais, como o vídeo e a fotografia. No contexto da vida cotidiana, “performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem” (Schechner, 2003, p. 25, grifo do autor).

Conforme os autores, as reflexões sobre performance estão numa perspectiva que afirma que a realidade é percebida através de interpretações que devem ser contextualizadas e atender diversos pontos de vista simultaneamente, e que a sua significação depende do conceito onde estão inseridas.

Por meio desse entendimento sobre a performance é possível dizer que essas características são semelhantes, senão iguais, às indispensáveis para o bom desempenho do trabalho do repórter, ou então do próprio jornalismo, que precisa ser contextualizado, atender a diferentes modos de observar os fatos ou posicionamentos, e considerar sempre a realidade onde os fatos se encontram.

De acordo com o pensamento de Mostaço, Orofino, Baumgärtel e Collaço (2009), ao longo do tempo, novos gêneros e percepções foram somados e outros dispensados. No entanto, a noção básica é de que qualquer ação estruturada, apresentada, marcada ou exposta é considerada performance, podendo pertencer a mais de uma categoria ao mesmo tempo.

Um jogador de futebol americano, por exemplo, correndo com a bola e apontando um dedo para cima depois de um tento convertido está performando uma dança e executando um ritual como parte de seu desempenho profissional enquanto astro popular (Schechner, apud Mostaço; Orofino; Baumgärtel; Collaço, 2009, p. 26).

Para os autores, outro aspecto da performance é a recepção (leitura e audição). Os diferentes modos em que a palavra escrita ou a audição da literatura oral são praticadas influenciam as relações criadas com o texto, estimulando percepções e sentimentos distintos diante do poético.

De acordo com o pensamento de Mostaço, Orofino, Baumgärtel e Collaço (2009, p. 39), a teatralidade da performance não está naquilo que o espectador enxerga, mas no seu olhar, pois “[...] ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto. Por isso, a teatralidade e a performatividade seriam “filhas” do mesmo estímulo fenomenológico que fundamenta a mais simples experiência de um sujeito: olhar.

Ainda segundo os autores, a mídia desempenha um papel fundamental na estruturação das relações sociais. Hoje, ainda mais com as redes sociais, onde os receptores (público) podem responder, acolher, criticar ou contestar os conteúdos veiculados pelos meios de comunicação.

Para eles, a relação entre mídia e performatividade refere-se à própria história social dos meios de comunicação, e o surgimento da televisão constitui a representação da vida social por meio de imagens. Por isso, essa condição da “performatividade restaurada” pela tela da TV passa a ser também um lugar de busca pela capacidade de influência, como por exemplo, o interesse dos personagens

públicos e/ou políticos em transmitir uma imagem pessoal de qualidade para persuadir e conquistar seus fãs/eleitores.

Seguindo a perspectiva de que vida, fatos, performance, cultura, lugares, pessoas são representados na televisão por meio dos seus conteúdos, entende-se que os programas televisivos são produzidos também a partir de representação. Um exemplo disso é o programa Globo Repórter, da Rede Globo, que é exibido desde abril de 1973, tendo surgido no período, como já mencionado antes (meados de 1975), em que a Globo assumiu a liderança absoluta da audiência no Brasil. O programa é um dos mais antigos da história da TV brasileira.

Segundo o site Memória Globo, o Globo Repórter é um programa semanal de reportagens sobre comportamento, aventura, ciência e natureza. Transita por várias esferas do telejornalismo: registra momentos decisivos da história do país, aprofunda a cobertura de fatos abordados nos telejornais da Globo, exhibe matérias investigativas ancoradas na preservação dos direitos humanos e traça os perfis de importantes personalidades brasileiras.

4.3 O *Esporte Espetacular* e a consolidação da reportagem esportiva televisiva

Ao compreender a performance do repórter na reportagem televisiva, é importante analisar programas que contribuíram para consolidar formatos narrativos específicos dentro do telejornalismo esportivo brasileiro. Nesse contexto, o programa *Esporte Espetacular* ocupa posição de destaque na televisão nacional, tanto pela longevidade de exibição quanto pela maneira como transformou a linguagem da reportagem esportiva ao longo das décadas.

Segundo o Memória Globo, o *Esporte Espetacular* é o programa esportivo mais antigo da TV Globo ainda em exibição. Estreou em 1973 com a proposta de ampliar o espaço destinado a diferentes modalidades esportivas na televisão brasileira, em um período em que o futebol dominava grande parte da cobertura jornalística esportiva. Exibido nas manhãs de domingo, às 10h, o programa desenvolveu uma linguagem dinâmica e próxima do público, combinando informação, entretenimento e emoção por meio de reportagens especiais, entrevistas, transmissões e quadros temáticos.

Nos primeiros anos, o programa utilizava conteúdos adquiridos do *Wide World of Sports*, da emissora norte-americana ABC, um programa de antologia esportiva

americano apresentado pelo jornalista esportivo americano Jim McKay exibido na década de 60. O programa era um novo tipo de programa esportivo. Em vez de se concentrar em um único esporte, apresentava uma variedade de eventos atléticos em um único episódio. A cada semana o programa apresentava modalidades pouco conhecidas pelo público brasileiro, como esqui, patinação no gelo, polo e corridas de arrancada. Entretanto, a partir de 1976, o programa passou a produzir reportagens próprias, ampliando a cobertura de esportes mais presentes na realidade brasileira, como vôlei, remo, basquete, atletismo e ciclismo. Essa mudança representou um avanço importante na construção de uma identidade narrativa própria para o programa e para o jornalismo esportivo televisivo nacional.

Conforme destaca Arlindo Machado (2000), a televisão brasileira passou a desenvolver formatos híbridos, nos quais informação e espetáculo se articulam para estabelecer maior proximidade com o telespectador. No caso do *Esporte Espetacular*, essa característica tornou-se evidente por meio da valorização das histórias humanas, da emoção e da construção dramática das reportagens. Mais do que apresentar resultados esportivos, o programa passou a explorar trajetórias pessoais, bastidores de competições e desafios enfrentados pelos atletas.

Nesse sentido, a reportagem esportiva televisiva aproxima-se daquilo que Muniz Sodré (2002) define como uma narrativa marcada pelo espetáculo e pela experiência sensível. O esporte, ao ser televisionado, deixa de ser apenas um acontecimento factual e passa a constituir também uma experiência emocional e narrativa. Dessa forma, o repórter assume um papel que ultrapassa a simples transmissão da informação, tornando-se mediador da experiência vivida pelo público.

Ao longo de sua trajetória, o *Esporte Espetacular* consolidou formatos variados, como séries especiais, *realities*, desafios e reportagens de aventura. Essas produções abordaram desde Jogos Olímpicos e Copas do Mundo até temas ligados ao surfe, basquete, atletismo e esportes eletrônicos. Além disso, quadros temáticos envolvendo humor, curiosidades e personagens contribuíram para aproximar o programa de diferentes perfis de audiência.

Outro elemento marcante na identidade do programa é a valorização da aventura e da superação. Reportagens realizadas em ambientes extremos e desafios físicos enfrentados por atletas e jornalistas passaram a integrar frequentemente a narrativa do programa. Nesse contexto, a performance do repórter ganha centralidade, uma vez que o profissional deixa de ocupar apenas a posição de

observador para participar ativamente das experiências retratadas. Essa característica dialoga com as reflexões de Patrícia Kogut sobre a crescente valorização da presença e da subjetividade na televisão contemporânea.

Assim, o *Esporte Espetacular* consolidou-se como referência no jornalismo esportivo brasileiro ao combinar informação, entretenimento e narrativa audiovisual. Sua trajetória evidencia transformações importantes na linguagem da reportagem televisiva e reforça a relevância da performance do repórter como elemento fundamental na construção da experiência narrativa no telejornalismo esportivo.

4.4 O quadro Planeta Extremo

Antes de se tornar um programa independente, Planeta Extremo estreou em julho de 2011 como uma série especial do *Fantástico*, revista eletrônica dominical da TV Globo reconhecida por combinar jornalismo, grandes reportagens, documentários, ciência, denúncias e entretenimento. Exibido aos domingos no horário nobre da emissora, o *Fantástico* constitui um dos principais espaços dedicados ao jornalismo de profundidade na televisão brasileira, oferecendo reportagens com forte apelo narrativo e audiovisual.

Nas duas temporadas em que integrou a programação do *Fantástico* (2011 e 2012), Planeta Extremo tinha como proposta acompanhar o repórter Clayton Conservani em expedições realizadas em diferentes regiões do mundo, nas quais ele buscava testar os limites físicos e psicológicos do ser humano por meio da prática de esportes radicais e da vivência de situações de risco. A narrativa privilegiava a experiência direta do jornalista, que assumia papel central na condução da reportagem e compartilhava com o público suas percepções, emoções e dificuldades ao longo das jornadas.

O sucesso da série levou à criação de um programa autônomo, com a estreia da primeira temporada em um domingo à noite, por volta das 23h, do dia 25 de janeiro de 2015. Com um novo formato, Planeta Extremo passou a ser apresentado pelos repórteres Clayton Conservani e Carol Barcellos, que, juntos ou individualmente, enfrentavam desafios em diferentes partes do mundo. As reportagens retratavam provas de resistência física e emocional, expedições em ambientes inóspitos e experiências de grande complexidade, privilegiando uma narrativa imersiva e experiencial.

5. METODOLOGIA

5.1 Análise do Discurso

Esta pesquisa tem como objetivo analisar de que forma a performance do repórter Clayton Conservani interfere na construção de sentido e na absorção das informações apresentadas em suas reportagens para o quadro Planeta Extremo, do programa Esporte Espetacular, da Rede Globo.

A compreensão dos elementos relacionados à presença do jornalista, a atuação diante da câmera, participação nos acontecimentos narrados e a forma como conduz a narrativa podem influenciar a percepção do telespectador e contribuir para a construção da mensagem jornalística.

Como procedimento metodológico, será utilizada a Análise de Discurso, método que possibilita investigar o conteúdo explícito das mensagens e também os sentidos produzidos pelas condições de enunciação, pelos elementos simbólicos e pelas relações estabelecidas entre linguagem, sujeito e contexto social. Diferentemente de uma análise centrada exclusivamente no texto, a Análise de Discurso busca compreender como os significados são construídos e como determinados discursos são produzidos e legitimados em um contexto específico.

De acordo com Orlandi (2009), a Análise de Discurso parte do pressuposto de que a linguagem não é neutra nem transparente, mas atravessada por processos históricos, ideológicos e culturais que influenciam a produção de sentidos. Para a autora, o discurso é entendido como um efeito de sentido entre interlocutores, resultado da interação entre sujeito, linguagem e história. Assim, aquilo que é dito está sempre relacionado às condições de produção do discurso, às formações ideológicas e à memória discursiva que sustentam e orientam os enunciados.

Nessa perspectiva, a análise não se limita à identificação das palavras ou das estruturas linguísticas presentes no texto, mas procura compreender os mecanismos que possibilitam determinados sentidos e silenciam outros, considerando que todo discurso é produzido em uma conjuntura social específica. Conforme Orlandi (2009), os sentidos não são fixos ou naturais, mas constituídos por relações de poder, por processos de interpretação e pelas posições ocupadas pelos sujeitos na sociedade.

Por isso, a Análise de Discurso mostra-se adequada para esta pesquisa por permitir examinar como a narrativa jornalística é construída e quais estratégias discursivas são mobilizadas para produzir efeitos de sentido sobre o público.

A escolha da Análise de Discurso justifica-se pela necessidade de compreender como a presença do repórter na narrativa contribui para a construção dos significados transmitidos ao público. Conforme Pêcheux (1997), o discurso não pode ser entendido como uma simples transmissão de informações, pois está atravessado por diferentes formações ideológicas que influenciam a produção e a interpretação dos sentidos. Dessa forma, a análise buscará identificar como a atuação de Clayton Conservani participa da construção discursiva das reportagens e de que maneira sua performance se aproxima de características do Jornalismo Gonzo e de que forma os elementos podem aproximar o telespectador dos acontecimentos retratados.

O corpo da pesquisa foi composto por duas reportagens produzidas por Clayton Conservani para o programa Planeta Extremo, exibido pela Rede Globo. As produções selecionadas são: Deserto de Utah (Estados Unidos) e Mergulho na História: Lagoa de Chuuk (Micronésia). A escolha dessas reportagens se deve ao fato de ambas apresentarem características marcantes da atuação imersiva do repórter, elemento que constitui um dos principais focos desta pesquisa.

A análise será realizada a partir da observação de aspectos como a participação do jornalista nos acontecimentos narrados, a utilização da primeira pessoa, os recursos audiovisuais empregados para reforçar a experiência vivida, a construção da narrativa e os elementos subjetivos presentes no discurso. Também serão observadas as estratégias utilizadas para aproximar o telespectador dos ambientes retratados e para conferir credibilidade às informações apresentadas.

A partir da análise dos materiais selecionados, será verificada a performance do repórter que atua como um elemento potencializador da comunicação televisiva, o que contribui para a compreensão das informações e para o envolvimento do público com a narrativa. Dessa forma, será possível confirmar ou refutar as hipóteses levantadas inicialmente, oferecendo uma reflexão sobre o papel do jornalista como mediador e participante ativo na construção do discurso televisivo contemporâneo.

Sempre que houver a inserção de fragmentos da decupagem, eles serão indicados pelo tempo correspondente à gravação. A fim de facilitar a leitura, segue uma lista com os principais símbolos que serão utilizados ao longo da análise.

- (H): símbolo utilizado para indicar hora;
- ('): símbolo utilizado para indicar minuto;
- ("): símbolo utilizado para indicar segundo;

5.2 Apresentação das reportagens analisadas

Para este trabalho serão analisadas duas reportagens para identificar características gonças no comportamento do repórter na atuação junto à reportagem. Ambas são do programa Planeta Extremo, produzidas pelo repórter Clayton Conservani, e as reportagens estão disponíveis no site oficial da Globo, Globoplay.

A primeira reportagem analisada foi exibida no programa Planeta Extremo no dia 1º de março de 2015 e possui duração de 24 minutos e 08 segundos. A produção acompanha o montanhista norte-americano Aron Ralston em seu retorno ao Blue John Canyon, nos Estados Unidos, local que protagonizou uma das mais conhecidas histórias de sobrevivência do montanhismo contemporâneo. O episódio, ocorrido em 26 de abril de 2003, ganhou repercussão internacional e foi adaptado para o cinema no filme *127 Horas* (2010), dirigido por Danny Boyle e estrelado por James Franco. Baseado no relato autobiográfico de Ralston, o longa-metragem retrata os acontecimentos vívidos pelo montanhista durante os seis dias em que se encontra preso entre uma rocha e a parede do cânion. O filme foi lançado originalmente nos Estados Unidos em 5 de novembro de 2010 e chegou aos cinemas brasileiros em 18 de fevereiro de 2011. A produção recebeu seis indicações ao Oscar. Nesse contexto, a reportagem apresenta uma entrevista realizada pelo repórter Clayton Conservani, em que Aron Ralston retorna ao cenário onde ficou presos por 127 horas após ter o braço esmagado por uma pedra durante uma trilha realizada sozinho, sem comunicar seu destino a terceiros e sem os preparativos necessários para a atividade.

Durante a narrativa, Aron relembra os acontecimentos que o levaram a ficar entre a vida e a morte e relata que a única alternativa para sobreviver foi amputar o próprio braço utilizando um canivete.

A produção é construída a partir da reconstituição completa do percurso realizado por Aron Ralston. Clayton Conservani percorre ao lado do montanhista todos os trechos da aventura, reproduzindo os obstáculos encontrados e permitindo que o público acompanhe, em tempo real, as dificuldades impostas pelo ambiente

natural. A narrativa é desenvolvida em formato de imersão, característica marcante do jornalismo de aventura, na qual o repórter deixa a posição de observador para vivenciar a experiência juntamente com o personagem da história.

A reportagem inicia ainda na fase de planejamento da expedição, apresentando o trabalho dos instrutores responsáveis pelo mapeamento do trajeto, a preparação dos equipamentos de segurança e a organização dos mantimentos necessários para a travessia. Ao longo do percurso, são mostradas as condições extremas do ambiente, como o calor intenso descrito por Conservani, a escassez de água, a necessidade de utilizar água barrenta para hidratação, além do pernoite realizado ao ar livre, em sacos de dormir posicionados sobre os cânions, para que a equipe pudesse continuar o trajeto ao amanhecer.

Os desafios físicos também são destacados por meio das imagens de escaladas, descidas em rapel e passagens por espaços estreitos entre as formações rochosas. A produção utiliza *closes*, planos subjetivos e registros das reações corporais dos participantes, evidenciando o esforço exigido pela atividade. Elementos como as gotas de suor, a respiração ofegante, o cansaço e as dificuldades enfrentadas durante o percurso contribuem para construir uma narrativa sensorial.

Nesse contexto, a reportagem ultrapassa a função de relatar um fato passado e se estrutura como uma experiência narrativa baseada na vivência do jornalista.

Em contraste com a primeira reportagem analisada, cuja narrativa é construída a partir de uma aventura terrestre marcada por escaladas, caminhadas e travessias em cânions, exigindo o uso de vestuário específico como tênis, meias, bermudas, bonés e equipamentos profissionais de montanhismo, o segundo episódio desloca a experiência do repórter para um ambiente completamente distinto: o fundo do oceano. Intitulada "Mergulho na História", a reportagem foi exibida em 3 de abril e possui duração de 24 minutos. A produção leva a equipe do Planeta Extremo até Truk Lagoon, um dos quatro arquipélagos que compõem os Estados Federativos da Micronésia, localizado em uma posição estratégica no Oceano Pacífico. Durante a Segunda Guerra Mundial, a região serviu como principal base naval do Japão e foi palco de um dos maiores ataques militares da história do conflito.

Em fevereiro de 1944, a Marinha dos Estados Unidos realizou a Operação Hailstone, ofensiva que afundou mais de 47 navios e derrubou aproximadamente 270 aeronaves japonesas, deixando um saldo superior a quatro mil soldados mortos. O episódio foi tratado pelos norte-americanos como uma resposta ao ataque a Pearl

Harbor e transformou a lagoa em um verdadeiro cemitério submerso de embarcações militares. Atualmente, os destroços permanecem preservados no fundo do mar, formando o que ficou conhecido como a Frota Fantasma de Truk Lagoon, considerada uma das áreas de naufrágios mais bem conservadas do mundo.

É nesse cenário que Clayton Conservani desenvolve sua narrativa. Com pouca experiência em mergulho, o jornalista assume novamente o papel de personagem da reportagem e se lança à exploração da região acompanhado por dois mergulhadores experientes, conhecidos de outras expedições. A imersão acontece a mais de 30 metros de profundidade, exigindo treinamento prévio, equipamentos específicos e cuidados com a segurança.

Além da aventura, a reportagem incorpora um viés histórico e ambiental. Especialistas alertam que o aumento da temperatura dos oceanos e a intensificação de eventos climáticos extremos vêm acelerando a corrosão dos cascos dos navios naufragados. Como consequência, grandes quantidades de óleo armazenadas nessas embarcações começam a vaziar para o ecossistema marinho, colocando em risco a biodiversidade local e ameaçando a preservação desse patrimônio histórico submerso.

Para contextualizar esse cenário, a narrativa reúne depoimentos de moradores do arquipélago, pesquisadores que acompanham o estado de conservação da região e mergulhadores especializados que apresentam detalhes sobre os navios, os objetos ainda preservados no fundo do mar e as espécies marinhas que passaram a habitar essas estruturas ao longo das décadas. A combinação desses relatos confere à reportagem um caráter informativo que ultrapassa a experiência individual do repórter e amplia a compreensão do espectador sobre a importância histórica e ambiental de Truk Lagoon.

Assim como na primeira reportagem analisada, Clayton Conservani faz da própria vivência um elemento central da narrativa. O jornalista utiliza todos os equipamentos necessários para a imersão, incluindo roupa de mergulho, cilindros de oxigênio, respiradores, máscaras, nadadeiras e dispositivos de comunicação, além de câmeras de alta-definição capazes de registrar os detalhes do ambiente subaquático.

6. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Após discutir a performance do repórter na reportagem televisiva e apresentar as características do programa *Esporte Espetacular* como espaço de experimentação narrativa dentro do jornalismo esportivo, este capítulo dedica-se à análise de um produto audiovisual específico: a reportagem Deserto de Utah (EUA), exibida em 1º de março de 2015 no quarto episódio da série Planeta Extremo e Mergulho na História exibida em 3 de abril e possui duração de 24 minutos. O material, conduzido pelo repórter Clayton Conservani, será analisado a partir de elementos que aproximam sua narrativa das características do Jornalismo Gonzo, especialmente no que se refere à participação ativa do jornalista na experiência retratada.

6.1 Deserto de Utah

Este subcapítulo apresenta a análise da reportagem em que o repórter Clayton Conservani e a equipe do programa Planeta Extremo viaja aos Estados Unidos para acompanhar Aron Ralston, um montanhista que perdeu o braço durante uma expedição solitária no Deserto de Utah. Mais de dez anos após o acidente, o personagem retorna ao local ao lado do jornalista, refazendo o percurso e revivendo lembranças, emoções e desafios marcantes de sua trajetória.

A partir dessa experiência, a reportagem constrói uma narrativa baseada na imersão do repórter, que participa ativamente da jornada e compartilha com o público suas percepções, sentimentos e reações diante dos acontecimentos. Dessa forma, a análise busca identificar características do jornalismo Gonzo presentes tanto na estrutura narrativa quanto na performance de Clayton Conservani, observando elementos como a subjetividade, o envolvimento do jornalista com a experiência e sua inserção como personagem da própria história.

Segundo o Memória Globo, a reportagem marcou a primeira vez que uma equipe de televisão percorreu integralmente a expedição realizada pelo montanhista norte-americano Aron Ralston até o local onde ocorreu o acidente que o tornou conhecido mundialmente. O objetivo da equipe era reviver o trajeto realizado por Ralston e reconstruir, ao lado do próprio protagonista, os acontecimentos que o levaram a permanecer preso por 127 horas sob uma rocha de aproximadamente 500 quilos em uma região isolada dos cânions do estado de Utah, nos Estados Unidos.

Conforme relatado pelo próprio montanhista em entrevista ao podcast *Que História!*, da *BBC News Brasil*, o acidente ocorreu durante uma expedição solitária em uma região de cânions no oeste norte-americano. Durante a caminhada, uma grande rocha desprendeu-se e prendeu sua mão direita contra a parede do cânion, impossibilitando qualquer tentativa imediata de fuga. Nos dias seguintes, Ralston tentou diferentes estratégias para se libertar, utilizando equipamentos de escalada e até mesmo seu canivete para fragmentar a rocha. Com o esgotamento dos recursos de água e alimento, a situação tornou-se cada vez mais crítica.

Após vários dias de isolamento, o montanhista concluiu que sua única possibilidade de sobrevivência seria amputar o próprio braço. Depois de quebrar os ossos do antebraço e realizar uma amputação improvisada, conseguiu escapar. Ainda enfrentou um percurso extremamente difícil, rastejando por trechos estreitos do cânion, descendo um paredão de aproximadamente 18 metros e caminhando cerca de dez quilômetros até encontrar ajuda. A história ganhou repercussão internacional por representar um exemplo de resistência física e psicológica diante de uma situação extrema.

É justamente essa trajetória que serve de base para uma das reportagens analisadas neste trabalho. Ao longo de aproximadamente 24 minutos, a narrativa conduzida por Clayton Conservani não se limita à reconstituição factual do acontecimento. O repórter acompanha Ralston durante o retorno ao local do acidente, percorre os mesmos caminhos e busca experimentar, dentro dos limites possíveis, as sensações físicas e emocionais envolvidas naquela experiência. Dessa forma, o jornalista deixa de ocupar exclusivamente a posição de mediador dos fatos para tornar-se também personagem da narrativa.

Essa característica aproxima a reportagem de elementos frequentemente associados ao Jornalismo Gonzo. Conforme observa Hunter S. Thompson (2004), a subjetividade do jornalista não deve ser ocultada, mas assumida como parte integrante da construção narrativa. Nesse modelo, o repórter participa ativamente dos acontecimentos, relata suas impressões e transforma sua própria experiência em elemento constitutivo da reportagem. Como afirma Thompson (2004, p. 23), "o mais honesto que um jornalista pode fazer é assumir sua própria presença na história".

A aproximação entre a proposta do Planeta Extremo e os pressupostos do jornalismo gonzo já pode ser percebida antes mesmo do início da reportagem. A abertura oficial da série apresenta uma sequência de imagens dos repórteres Clayton

Conservani e Carol Barcelos, nas quais eles enfrentam ambientes considerados hostis, como desertos, geleiras, oceanos gelados, montanhas e vulcões ativos. Diferentemente da representação tradicional do jornalista como observador externo dos fatos, a vinheta posiciona os profissionais como participantes diretos das aventuras que serão narradas.

A montagem rápida, associada à trilha sonora marcada por ritmo acelerado e forte percussão, reforça visualmente temas como risco, superação e enfrentamento dos limites humanos. O foco das imagens não está apenas nos cenários extremos, mas na interação dos repórteres com esses ambientes. Assim, desde sua identidade visual, o programa constrói uma narrativa em que o jornalista aparece inserido na ação, vivenciando os desafios ao lado dos personagens retratados.

Nesse sentido, a própria estrutura do Planeta Extremo antecipa algumas das características centrais do Jornalismo Gonzo, como a imersão do repórter no acontecimento, a valorização da experiência subjetiva e a construção de uma narrativa em primeira pessoa. A partir dessa perspectiva, os próximos tópicos analisam trechos específicos da reportagem sobre Aron Ralston, identificando recursos narrativos, estratégias discursivas e elementos performáticos que aproximam o material televisivo das práticas associadas ao jornalismo gonzo.

O primeiro momento em que Clayton Conservani aparece na reportagem oficialmente, ou seja, com o microfone na mão, ocorre por meio de uma passagem, recurso característico do telejornalismo em que o repórter surge em vídeo, no local dos acontecimentos, dirigindo-se diretamente ao telespectador. Conforme define Paternostro (2006), a passagem funciona como uma forma de legitimar a presença do jornalista na cobertura, demonstrando que ele esteve no local e participou da apuração dos fatos. Além disso, ela contribui para aproximar o público da narrativa.

Antes dessa aparição, a reportagem já havia apresentado, por meio da narração em *off*, que é a locução ou narração do repórter (ou apresentador) que é ouvida no momento em que as imagens são exibidas na tela, sem que ele apareça no vídeo. É o texto gravado que guia o espectador e amarra a reportagem, então o *off* neste episódio explica o planejamento da expedição que seria realizada ao lado de Aron Ralston. Um mapa detalha o percurso a ser percorrido, enquanto imagens da preparação mostram equipamentos de escalada, cordas, vestimentas apropriadas, alimentos e reservatórios de água, que evidenciam os desafios impostos pelo

ambiente. A construção narrativa, portanto, já direcionava a atenção do espectador para a experiência que seria vivida pela equipe.

Quando Clayton surge pela primeira vez diante das câmeras, ele já se encontra no topo do Blue John Canyon, local onde ocorreu o acidente de Ralston. Na sua fala, no trecho 4'16", ele afirma: "Aqui de cima já dá para ter uma ideia de como é complicado caminhar por esta região. São cânions, pedras, terreno muito acidentado. Dia muito quente, sol muito forte. Acho que vai ser uma jornada muito interessante".

Imagem 1: Primeira passagem do repórter Clayton Conservani no Blue John Canyon no oeste do EUA



Fonte: reportagem publicada no site Globoplay na data de 1/03/2015

Essa passagem revela aspectos importantes da construção narrativa da reportagem. Em vez de priorizar informações objetivas sobre o acidente ou apresentar dados históricos sobre o local, o discurso concentra-se nas percepções do próprio repórter diante do cenário que está prestes a enfrentar. O foco foge do acontecimento em si para a experiência de quem o narra. O telespectador é convidado a acompanhar a jornada vivida por Clayton Conservani.

Nesse sentido, a reportagem passa a apresentar características que se aproximam do Jornalismo Gonzo, quando o repórter mergulha no universo que está investigando, convivendo com personagens e participando das situações retratadas. Sobre essa imersão do repórter, Deuze destaca que:

A imersão do jornalista no ambiente investigado redefine seu papel, deslocando-o de observador distante para participante ativo, o que

inevitavelmente introduz elementos subjetivos na narrativa. (Deuze, 2005, p. 449)

Essa perspectiva também dialoga com as formulações de Hunter S. Thompson (2004), para quem o jornalista não deve ocultar sua presença na narrativa, mas assumi-la de forma explícita. Ao descrever as dificuldades do terreno, o calor intenso e sua expectativa em relação à jornada, Clayton não apenas informa; ele compartilha sensações e antecipa ao público aquilo que pretende sentir ao longo da expedição.

Além disso, a presença física do repórter em um ambiente de risco constitui outro elemento que aproxima a reportagem da estética gonzo. No jornalismo tradicional, o profissional costuma atuar como mediador dos fatos, mantendo certo distanciamento em relação ao acontecimento. Já no Planeta Extremo o repórter integra a ação, enfrenta os mesmos obstáculos do personagem principal e transforma sua própria trajetória em parte da narrativa.

No trecho 9'39", imagens mostram quando Clayton Conservani e Aron Ralston se aproximam do local exato do acidente que levou o montanhista a perder o braço. As imagens mostram o repórter percorrendo o mesmo caminho feito por Ralston anos antes, atravessando passagens estreitas entre as rochas e enfrentando as mesmas condições do terreno. Durante a caminhada, Clayton narra: "É impossível não pensar que uma dessas pedras encaixadas bem acima de nossas cabeças pode rolar e nos esmagar".

Imagem 2: O repórter Clayton Conservani e Arons Ralston percorrem o trajeto em meio ao canyon, de pedra em pedra em direção ao local onde Aron precisou cortar o braço para sobreviver.

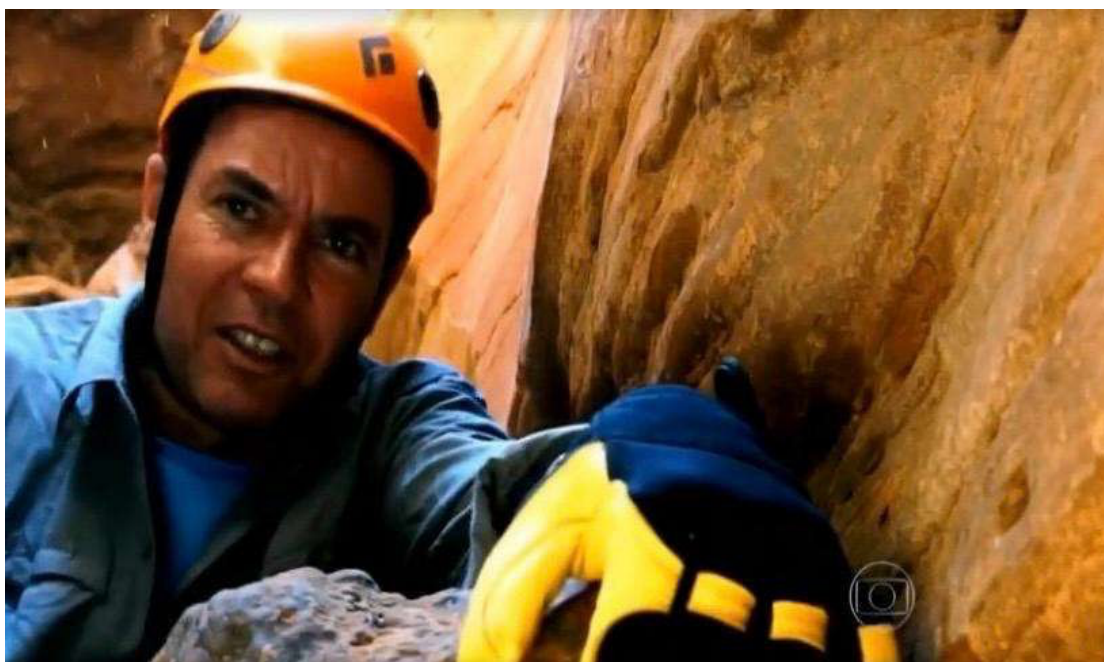


Fonte: reportagem publicada no site Globoplay na data de 1/03/2015

Nesse trecho, observa-se outra característica do Jornalismo Gonzo: a narrativa em primeira pessoa. Em vez de se limitar à descrição objetiva do local ou dos fatos, o repórter compartilha seus pensamentos e sensações diante do cenário. O medo, a tensão e a percepção do risco passam a integrar a narrativa, aproximando o telespectador da experiência vivida pelo jornalista. Como afirma Lima (2009, p. 52), “o jornalismo gonzo representa a ruptura mais intensa com o paradigma da objetividade, pois desloca o eixo da narrativa do fato para a experiência do narrador”.

A combinação entre a presença do repórter no local, o relato subjetivo e as imagens da expedição reforça características típicas do Jornalismo Gonzo, em que a experiência pessoal do jornalista se torna elemento central da reportagem.

Imagem 3: repórter Clayton Conservani ao lado da pedra que despencou e caiu em cima do braço do montanhista Aron, em 2003.



Fonte: reportagem publicada no site Globoplay na data de 1/03/2015

No trecho 20'40'', Clayton narra o percurso que faziam em meio às pedras: “todo esse caminho aqui o Aron já fez com o braço amputado. Imaginem a dificuldade que ele passou fazendo isso.” Um pouco mais adiante, em 21'23'', os dois se depararam com a mesma cena que Aron viveu há mais de 10 anos. Na busca pela sobrevivência, Aron avista uma nascente de água que ficava alguns metros abaixo do local em que estava percorrendo, mas, para chegar até lá, ele conta que precisou descer com um rapel improvisado e que aquela água era o que iria fazê-lo sobreviver ao menos por mais algumas horas. Neste momento Clayton diz: “Aron me convida para compartilhar um momento decisivo desta história: descer era a única saída e ele fez esse mesmo rapel que eu estou fazendo agora só que em condições precárias de saúde.” Neste trecho, a descrição do ambiente sem cortes, com um texto com expressões naturais, expressando aquilo que está enxergando e sentindo, revela outra característica gonza. O momento em que, em texto e imagens, o jornalista faz o rapel e vai relatando a experiência exemplifica a característica gonza da proximidade do repórter ao fato, sem nenhum afastamento da notícia, além de adicionar ao seu discurso um exemplo pessoal. Uma configuração típica do jornalismo gonzo é esse retrato da pessoa jornalista, em que o jornalista acaba por se tornar tão importante quanto o fato reportado.

6.2 A frota fantasma de Truk Lagoon

A segunda reportagem analisada nesta monografia propõe um mergulho literal e simbólico na história. Produzida para o quadro Planeta Extremo, a equipe viaja até Truk Lagoon, na Micronésia, um dos quatro arquipélagos que compõem os Estados Federativos da Micronésia, localizado no Oceano Pacífico. Conhecida como a "frota fantasma", a região foi a principal base naval do Japão durante a Segunda Guerra Mundial e tornou-se cenário de um dos maiores ataques militares do conflito, realizado pelas forças norte-americanas em 1944. Atualmente, os navios, automóveis, munições, armamentos e aeronaves submersas transformaram o local em um dos mais importantes pontos de mergulho do mundo, reunindo vestígios históricos e uma rica biodiversidade marinha.

A construção narrativa da reportagem já evidencia essa dualidade entre destruição e renovação logo nos primeiros segundos. No trecho de 1'01, Clayton Conservani afirma: "A vida se multiplica" e, poucos segundos depois, complementa: "A frota imperial japonesa, atacada pelos americanos durante a Segunda Guerra Mundial, preserva detalhes e esconde perigos que podem destruir esse santuário" (1'04). A abertura estabelece um contraste entre passado e presente, morte e vida, preparando o telespectador para uma narrativa que vai além da exploração do ambiente subaquático e resgata a memória de um dos episódios mais marcantes da guerra.

Assim como na reportagem sobre Aron Ralston, Clayton Conservani constrói a narrativa a partir de sua própria experiência. Mesmo possuindo pouca prática em mergulho técnico, o jornalista assume novamente o papel de personagem da reportagem e se lança à exploração de Truk Lagoon ao lado de dois mergulhadores experientes. A imersão, realizada a mais de 30 metros de profundidade, exige treinamento específico, equipamentos especializados e rigorosos protocolos de segurança. Ao compartilhar suas impressões, desafios e descobertas ao longo da jornada, o repórter aproxima o público da experiência vivida, reforçando uma característica recorrente do jornalismo gonzo: a participação ativa do jornalista como elemento central da narrativa e da construção dos sentidos da reportagem.

Já no trecho 4'0, Clayton Conservani apresenta uma das primeiras descrições pessoais da reportagem, afirmando: "Nosso primeiro dia de mergulho. Natural um pouco de ansiedade, você quer logo entrar na água, mas ao mesmo tempo não sabe

o que vai encontrar lá embaixo. Eu tenho pouquíssima experiência em mergulho em naufrágios, mas é mais um grande desafio para mim. Estou com os mergulhadores Romeo Tibi e Gustavo Aba, dois mergulhadores de minha extrema confiança, então isso me dá bastante segurança para fazer essa exploração.”

Nesse momento, o primeiro destaque gonzo atrela-se à exposição das limitações do jornalista, em vez de ocultar suas emoções em busca de uma suposta neutralidade, Conservani compartilha com o público seus sentimentos de ansiedade, insegurança e expectativa diante do desconhecido. A notícia deixa de ser apenas a descrição de um acontecimento externo e passa a ser construída também a partir da percepção subjetiva do jornalista. Essa estratégia aproxima-se do que defende Pena (2023), no jornalismo literário, segundo o qual a subjetividade não representa uma fragilidade metodológica, mas um recurso narrativo capaz de conferir autenticidade e aprofundar a compreensão da realidade. Assim, ao admitir sua pouca experiência em mergulhos em naufrágios e revelar a confiança depositada nos demais mergulhadores, Clayton Conservani humaniza sua figura e estabelece uma relação de proximidade com o espectador, característica recorrente das narrativas de inspiração gonzo.

Outro aspecto já identificado na reportagem anterior repete-se nesta: a centralidade da experiência do repórter na construção da narrativa. Em vez de apresentar apenas informações técnicas sobre o mergulho ou sobre o cenário histórico que será explorado, Clayton compartilha sentimentos de ansiedade, insegurança e expectativa, o que torna explícito as suas limitações e emoções diante do desafio. A reportagem deixa de ser um relato sobre Truk Lagoon e passa a incorporar a vivência pessoal do jornalista como parte fundamental da história.

Ao admitir sua pouca experiência em mergulhos em naufrágios e destacar a confiança depositada nos profissionais que o acompanham, Clayton humaniza sua atuação e estabelece uma relação de identificação com o público. O jornalista assume uma posição de vulnerabilidade, compartilhando medos e expectativas que poderiam ser os mesmos de qualquer espectador diante de uma situação semelhante. Dessa forma, a reportagem reforça um dos princípios centrais do jornalismo gonzo: transformar a experiência humana do repórter em elemento narrativo capaz de aproximar informação, emoção e envolvimento do público.

Imagem 4: O repórter Clayton Conservani em um barco no arquipélago de Truk Lagoon, na Micronésia, durante os preparativos para o mergulho que dará início à exploração dos naufrágios da Segunda Guerra Mundial.



Fonte: reportagem publicada no site Globoplay na data de 3/4/2015

O jornalismo gonzo tem suas origens no movimento do Novo Jornalismo (*New Journalism*), corrente surgida nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 que incorporou técnicas da literatura à prática jornalística. Diferentemente do modelo tradicional, pautado pela objetividade e pela estrutura da pirâmide invertida, técnica de redação jornalística em que as informações mais importantes e de maior impacto são colocadas logo no início do texto, enquanto os detalhes secundários e o contexto ficam para o final, o Novo Jornalismo propõe uma narrativa mais imersiva.

Segundo Tom Wolfe (2005), um dos principais representantes do movimento, a unidade básica da reportagem deixa de ser apenas a transmissão de informações e passa a ser construída por uma sucessão de cenas narrativas. Em vez de resumir os acontecimentos, o jornalista reconstrói a experiência por meio de descrições detalhadas, diálogos completos e da caracterização dos personagens.

Esses elementos, característicos do Novo Jornalismo, constituem também a base narrativa do jornalismo gonzo e podem ser identificados na reportagem analisada. No trecho localizado aos 10 minutos, Clayton Conservani afirma: “bem aqui debaixo d’água, a 35 metros de profundidade, está um pedacinho do Brasil: é o navio Rio de Janeiro, que também foi bombardeado durante a guerra.” Enquanto realiza a narração, as imagens mostram o repórter mergulhando em direção aos destroços da

embarcação. Em seguida, uma sequência de cenas acompanhadas por trilha sonora apresenta plantas marinhas, conchas e peixes em meio à água cristalina, conduzindo o espectador até o navio.

Imagem 5: Repórter Clayton Conservani no meio dos destroços do navio brasileiro que foi bombardeado durante a segunda guerra japonesa e está no fundo de Truk Lagoon - lagoa abrigava a principal base naval do Japão no Pacífico Sul.



Fonte: reportagem publicada no site Globoplay na data de 3/4/2015

Ao chegar ao local, o jornalista continua sua descrição: “O nome segue intacto no casco do gigante navio japonês, que tem 140 metros de comprimento e transportava imigrantes para o Brasil entre 1931 e 1939. Antes da Segunda Guerra, o Rio de Janeiro foi reformado para servir à frota imperial japonesa. Durante os confrontos, foi afundado por duas bombas de 500 kg. A artilharia pesada está meio camuflada por peixes e corais. Ficamos pequenos ao lado da hélice.”

Imagem 6: destroços de munições usadas nos ataques da segunda guerra japonesa encontrados no fundo da lagoa na Micronésia.



Fonte: reportagem publicada no site Globoplay na data de 3/4/2015

A narrativa é construída por meio de uma sucessão de cenas que acompanham o deslocamento do repórter e a descoberta do ambiente, permitindo ao espectador vivenciar o acontecimento em tempo real, em vez de receber apenas um relato resumido dos fatos. Essa estrutura inclui-se em uma das características apontadas por Wolfe (2005): a organização da reportagem em cenas narrativas, recurso que aproxima a linguagem jornalística da linguagem cinematográfica e literária.

Além disso, observa-se o emprego de diálogos e falas reproduzidas de maneira integral ou muito próxima da forma como são enunciadas, conferindo autenticidade ao relato e reforçando a sensação de presença do público na experiência narrada. A combinação entre junção detalhada, sequência visual, narração em primeira pessoa e ritmo semelhante ao de um documentário resulta em uma narrativa fluida e imersiva, características que caracterizam a influência do Novo Jornalismo na construção do jornalismo gonzo e demonstram a adaptação desse estilo às reportagens audiovisuais.

Passados 20 minutos de episódio, após a equipe de mergulhadores e Clayton fazerem o último e mais profundo mergulho planejado para a experiência em Truk, chegar até o navio Aikoko Maru, o cargueiro com 160 metros de comprimento que transportava armamentos que foi atingido e deixou cerca de 730 pessoas mortas.

Restos de ossos humanos podem ser vistos no fundo do mar até hoje. A cerca de 60 metros de profundidade, a equipe encara o principal desafio. Logo quando chega à superfície, os mergulhadores relatam os imprevistos que ocorreram enquanto estavam imersos na água: “No começo do mergulho eu gravei os ossos e, de uma hora para outra, ela parava de gravar automaticamente. Eu tentava colocar para gravar de novo, ela gravava três, quatro segundos e parava. Parece que alguma coisa ali não queria deixar eu gravar.” Em seguida, outro integrante da equipe afirma que seu relógio deixou de funcionar debaixo d'água, fazendo com que perdesse a referência de tempo, localização e profundidade.

Em vez de excluir esses episódios por não se enquadrarem em um roteiro previamente estabelecido, o que aconteceria na construção de uma reportagem convencional, a reportagem os incorpora como parte da experiência vivida pelos participantes. Os imprevistos deixam de ser falhas técnicas e passam a compor a construção narrativa. Essa opção narrativa chama a atenção para uma das marcas do jornalismo gonzo, a valorização da experiência em sua imprevisibilidade, na qual o repórter e os demais personagens reagem aos acontecimentos em tempo real, permitindo que o acaso influencie o desenvolvimento da história (Thompson, 1979; Pena, 2023).

Essa interpretação também dialoga com a noção de imersão do gonzo, pois demonstra que a narrativa não é rigidamente controlada pelo jornalista, mas construída a partir da interação entre planejamento, experiência e acontecimentos inesperados, reforçando a autenticidade do relato.

7. CONCLUSÃO

O interesse pelo desenvolvimento desta pesquisa surgiu da trajetória acadêmica e profissional da pesquisadora, marcada pela atuação no telejornalismo e pelo contato com produções audiovisuais que fogem dos formatos tradicionais da reportagem. A experiência adquirida em emissoras de televisão, aliada ao interesse pessoal pelo universo esportivo, despertou o desejo de compreender de que maneira a presença ativa do repórter influencia a construção da narrativa jornalística e a percepção do público.

Essa inquietação levou ao estudo do jornalismo gonzo, estilo que rompe com os princípios clássicos da objetividade ao inserir o jornalista como personagem da história, valorizando a experiência vivida e a subjetividade como elementos constitutivos da narrativa. Nesse contexto, o programa *Planeta Extremo*, exibido no *Esporte Espetacular*, da TV Globo, foi escolhido como objeto de análise por apresentar reportagens nas quais os repórteres participam diretamente dos desafios propostos, compartilhando emoções, dificuldades e descobertas com o telespectador. Para compreender esse fenômeno, foi necessário aprofundar os estudos sobre jornalismo literário, New Journalism, jornalismo jonzo, telejornalismo e performance. As contribuições de Felipe Pena (2004), Tom Wolfe (2004; 2005) e Hunter S. Thompson (2004; 2007; 2010) permitiram estabelecer um referencial teórico capaz de fundamentar a análise da presença do repórter como protagonista da narrativa e de sua influência na construção do relato jornalístico.

A pesquisa teve como tema a presença do repórter e personagem nas reportagens do *Planeta Extremo*, destacando elementos do jornalismo gonzo. A questão norteadora buscou responder como esse estilo jornalístico se manifesta no programa e quais são os impactos da performance participativa do repórter na narrativa audiovisual.

A partir da análise realizada, foi possível constatar que o jornalismo gonzo se manifesta no *Planeta Extremo* por meio da participação direta do repórter na experiência narrada, da utilização de uma linguagem informal, da valorização das emoções, da construção da narrativa em primeira pessoa e da exposição das vulnerabilidades do jornalista diante dos desafios enfrentados.

Verificou-se, ainda, que a performance do repórter constitui um importante recurso narrativo. A presença ativa de Clayton Conservani não compromete a função

informativa da reportagem, mas amplia suas possibilidades de comunicação ao combinar informação, experiência e entretenimento.

Nesse sentido, conclui-se que o telejornalismo e a performance compartilham características relacionadas à representação da realidade e à construção de sentidos diante do público. Embora possuam finalidades distintas, ambos dependem da atuação de um sujeito que comunica experiências e produz significados. No caso do Planeta Extremo, essa performance fortalece a narrativa e contribui para uma compreensão mais próxima e humanizada das informações.

Apesar da presença da subjetividade, observou-se que a informação permanece como eixo central da narrativa. As reportagens não se limitam à experiência dos jornalistas, mas contextualizam os desafios, apresentam personagens locais, exploram aspectos históricos, culturais e geográficos dos destinos visitados e oferecem informações relevantes ao telespectador. Assim, a valorização do repórter não substitui o compromisso jornalístico, mas atua como estratégia para potencializar o interesse e o engajamento do público.

Por fim, esta pesquisa contribui para ampliar as discussões sobre as possibilidades narrativas do telejornalismo contemporâneo, evidenciando que a presença do repórter como personagem pode fortalecer a experiência comunicacional sem comprometer a credibilidade da informação. Ao desafiar os modelos tradicionais de objetividade, o jornalismo gonzo demonstra que subjetividade e informação não são necessariamente elementos opostos, mas podem coexistir na construção de narrativas mais envolventes, humanas e significativas.

Além de responder aos objetivos propostos, este trabalho abre caminho para futuras pesquisas sobre performance jornalística, narrativas híbridas e formatos audiovisuais que exploram a participação do repórter como elemento central da comunicação, contribuindo para o debate sobre as transformações do jornalismo na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BURNS, Alex. Hunter S. Thompson. Disinfo, 2001. Disponível em: (<http://www.disinfo.com/pages/dossier/id361/pg1.html>). Acesso em: 11 maio 2026.

COSTA, C. Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DEUZE, Mark. What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. Journalism, v. 6, n. 4, p. 442-464, 2005. Disponível em: (<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1464884905056815>). Acesso em: 11 maio 2026.

FIGARO, Roseli. Estudos de recepção para a crítica da comunicação. Comunicação & Educação, São Paulo: ECA-USP/Segmento, 2000. Disponível em: (<http://www.revistas.usp.br/comeduc/article/viewFile/36895/39617>). Acesso em: 10 abr. 2026.

GIANNETTI, Cecília. A noite é longa e a saia é curta na Lapa mas o mar não tá pra piranha: a Lapa é o Rio em 2002. Irmandade Raoul Duke, 2002. Disponível em: (<http://planeta.terra.com.br/arte/familiadacoisa/IRD/lapa.html>). Acesso em: 11 maio 2026.

GLOBOPLAY. Disponível em: (<https://globoplay.globo.com/>). Acesso em: 15 fev. 2026.

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

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. São Paulo: Senac, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. Esporte Espetacular. Disponível em: (<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/programas-jornalisticos/esporte-espetacular/>). Acesso em: 27 maio 2026.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: (<https://memoriaglobo.globo.com>). Acesso em: 1 mar. 2026.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Pesquisa social: teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

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

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PENA, Felipe. Jornalismo literário. São Paulo: Contexto, 2004.

PENA, Felipe. Jornalismo literário. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2023.

PENA, Felipe. Teoria do jornalismo. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

PLANETA EXTREMO. Deserto de Utah (EUA). Exibido em 1 mar. 2015. Disponível em: (<https://globoplay.globo.com/v/4041363/>). Acesso em: 27 maio 2026.

PLANETA EXTREMO. Mergulho na história. Disponível em: (<https://globoplay.globo.com/v/4929230/?s=0s>). Acesso em: 27 maio 2026.

PODCAST BBC NEWS. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=REiU7YEZzIY>). Acesso em: 3 jun. 2026.

REZENDE, Guilherme Jorge de. Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

THOMPSON, Hunter S. Fear and loathing in Las Vegas. New York: Vintage Books, 2004.

THOMPSON, Hunter S. Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas. Porto Alegre: L&PM, 2004.

WOLFE, Tom. The New Journalism. New York: Harper & Row, 1973.

Artigo eletrônico

Hunter S. Thompson e a tênue linha que separa ficção e não ficção. Disponível em: (https://www.academia.edu/407666/Hunter_S_Thompson_and_The_Blurry_Line_Between_Fiction_and_Nonfiction). Acesso em: 2 maio 2026.