



MEDO E DELÍRIO NA REALIDADE:

CONVERGÊNCIAS ENTRE O CINEMA DE MICHAEL MOORE E O JORNALISMO GONZO

FEAR AND LOATHING IN REALITY: CONVERGENCES BETWEEN THE FILMS OF MICHAEL MOORE AND GONZO JOURNALISM

RENATO GUIMARÃES FURTADO¹

1. Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: renatogfurtado.34@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3656-9832>

RESUMO O presente artigo objetiva analisar as convergências entre a estética e o estilo do Jornalismo Gonzo criado por Hunter S. Thompson e a filmografia de Michael Moore a partir do estudo de caso do filme Sicko – SOS Saúde, de 2007. Através de revisão bibliográfica e análise do longa supracitado, demonstraremos como as estratégias estilísticas e narrativas empregadas por Moore são convergentes com pilares do Jornalismo Gonzo: imersão participativa, recusa à neutralidade e instrumentalização da ficção enquanto crítica política. Conclui-se que, ao aproximar-se de Thompson, Moore não só complexifica as fronteiras (teoricamente) existentes entre documentário, jornalismo e ficção, como também amplifica a capacidade de uso combinado da subjetividade, da participação, da performance, da ficção e do humor no documentário como ferramentas críticas aos poderes hegemônicos.

PALAVRAS-CHAVE Michael Moore; documentário político; Jornalismo Gonzo; ficção; realidade.

ABSTRACT This article aims to analyze the convergences between the aesthetic and stylistic features of Gonzo Journalism – as pioneered by Hunter S. Thompson—and Michael Moore’s filmography, using his 2007 documentary Sicko as a case study. Through bibliographic review and film analysis, we demonstrate how Moore’s stylistic and narrative strategies align with the core principles of Gonzo Journalism: participatory immersion, rejection of neutrality, and the use of fiction as a political critique. We conclude that, by echoing Thompson’s approach, Moore not only complicates the (theoretical) boundaries between documentary, journalism, and fiction but also amplifies the critical potential of combining subjectivity, participation, performance, fiction, and humor in documentary filmmaking as tools for challenging hegemonic power structures.

KEYWORDS Michael Moore; political documentary; Gonzo Journalism; fiction; reality.

INTRODUÇÃO

Criado e desenvolvido por Hunter S. Thompson entre as décadas de 1960 e 1970, o Jornalismo Gonzo rompeu radicalmente com os paradigmas tradicionais do jornalismo, produzindo reportagens marcadas por uma abordagem subjetiva, imersiva e performática. Ocupando o lugar de personagem de suas matérias, Thompson desafiou as convenções ao explorar os tênues limites entre realidade e ficção, empregando a sátira e o humor, por vezes vulgar, para desconstruir o ideal de objetividade jornalística e engendrar suas críticas aos poderes estabelecidos.

Em nossa perspectiva, síntese semelhante poderia ser utilizada para descrever o cinema do documentarista estadunidense Michael Moore; assim, este artigo analisa as intersecções entre o Jornalismo Gonzo e a obra de Moore tomando como estudo de caso o filme *Sicko – SoS Saúde* (2007). Em um primeiro momento, empreendemos uma revisão de literatura acerca do estilo jornalístico desempenhado por Hunter S. Thompson para, em seguida, examinar como os recursos estilísticos e narrativos empregados por Moore o aproximam do Jornalismo Gonzo — especialmente no que diz respeito à imersão participativa, à desconstrução da neutralidade e ao uso da ficção como mecanismo de amplificação da verdade.

Visamos, destarte, contribuir para a discussão sobre as fronteiras entre jornalismo, documentário e ficção, destacando o potencial político dessas formas narrativas na luta contra os discursos hegemônicos. É importante investigar a profícua relação existente entre o Jornalismo Gonzo e o cinema documental de cineastas como Michael Moore porque a convergência entre os dois universos — o jornalístico e o cinematográfico — evidencia uma tendência mais ampla de contestação aos modelos hegemônicos de representação da realidade, nos quais a subjetividade e a intervenção criativa são ferramentas fundamentais para a crítica social e aos poderes hegemônicos.

REFERENCIAL TEÓRICO

No início da década de 1970, Hunter S. Thompson refinou o estilo pelo qual viria a ser mundialmente reconhecido: o Jornalismo Gonzo. Após sua experiência com outras formas jornalísticas na década anterior, atuando inclusive como correspondente internacional na América Latina e no Brasil, Thompson rompe com os moldes e os padrões da profissão ao aperfeiçoar seu estilo na reportagem “O Kentucky Derby é decadente e depravado”. No

texto, em vez de cobrir a competição de turfe que intitula a matéria, o jornalista apresenta uma feroz caricatura do público presente, narrando os eventos a partir de uma postura que recusa a mera observação objetiva em prol de uma integração ativa na cobertura, tornando-se um personagem de sua própria narrativa (Ritter, 2018; 2019).

O Jornalismo Gonzo pode ser considerado como uma vertente radical do Novo Jornalismo em que o repórter parte da subjetividade de sua experiência, da irreverência e de um tom excêntrico para questionar e desarticular a pretensa neutralidade do jornalismo tradicional. Na vertente jornalística inaugurada por Thompson, a verdade não emerge do relato puro dos fatos em si — um objetivo dos modos hegemônicos do jornalismo —, mas sim do choque entre os eventos relatados e a imersão do repórter nos acontecimentos, narrados com base em sua experiência pessoal. No enquadramento Gonzo, ocorre uma fusão entre jornalismo e literatura que mescla humor, sátira, crítica política e o uso da *parresía* — a fala franca, em espaço público, através da qual o jornalista político e literário desafia os poderes estabelecidos, mesmo sob risco pessoal, de modo a denunciar injustiças e mazelas sociais (Ritter, 2018).

O Jornalismo Gonzo se tornaria ainda mais notório com a publicação de “Medo e Delírio em Las Vegas”, em que Thompson apresenta sua cobertura da corrida de veículos off-road Mint 400, ocorrida anualmente no deserto de Nevada. No livro, o autor é representado por um alter-ego, Raoul Duke, um repórter que age como se fosse um detetive particular. Personagem principal da obra, o excêntrico jornalista baseado em Thompson admite que precisa se manter focado na cobertura da corrida apesar de não saber ao certo que história deveria cobrir exatamente. Assim, Duke decide descobrir a matéria por si mesmo em um estilo que combinava a mentalidade do *do it yourself*, o ideal do Sonho Americano e o consumo de drogas: para o personagem, esse é o puro Jornalismo Gonzo (Thompson, 1971). Em publicações como “Medo e Delírio em Las Vegas”, Thompson consolida a interação direta e imersiva do repórter e a provocação de seus entrevistados como métodos de apuração, combinando promiscuamente realidade e ficção em um jornalismo em primeira pessoa que desmonta os dogmas hegemônicos da prática jornalística (Bezerra, 2010).

Ao criar, em “Medo e Delírio em Las Vegas”, um personagem pautado pelo Sonho Americano, Thompson analisa precisamente os anseios e a desilusão da geração pós-hippie em detrimento da cobertura jornalística da corrida Mint 400. Mergulhando nas digressões e em detalhes paralelos, menores quando comparados ao que deveria ser seu objetivo principal enquanto repórter, as ações de Raoul Duke materializam as principais características do bom jornalista gonzo: o talento de reportagem; a percepção de um fotógrafo; e a coragem de um ator, vivendo e

reportando a ação ao mesmo tempo, enquanto os eventos se desenrolam. Ou, mais profundamente, o Jornalismo Gonzo deve ser conduzido por repórteres que mais se assemelham a um cineasta que escreve, filma e estrela sua própria produção uma vez que é só participando ativamente da cena que se torna possível captar o real — independentemente da estrutura ficcional imposta sobre o relato (Bezerra, 2010). Logo, enquanto derivação radical do Novo Jornalismo, o Jornalismo Gonzo transforma a apuração jornalística em uma experiência pessoal e participativa que transforma a própria narrativa.

O jornalista gonzo, portanto, ocupa sempre uma zona limítrofe, à medida que sua experiência, informada e modulada pela realidade, termina por alterá-la, em um processo recursivo de osmose. A proximidade entre o repórter gonzo e seu objeto é tamanha que os dois se mesclam e se confundem no processo da cobertura jornalística, no qual a ficção supera qualquer forma de narrativa jornalística — uma ideia defendida por Thompson a partir de uma citação de William Faulkner. Não necessariamente porque a ficção é mais precisa, mas sim porque permite transcender a factualidade e a pretensão da objetividade, de forma que a veracidade e a verossimilhança dos relatos, no Jornalismo Gonzo, surgiriam precisamente a partir da intensidade com que os eventos são vivenciados e narrados por seu autor. Não há uma hierarquia entre detalhes concretos e fabulações justamente porque sua mescla fornece um outro nível de informação ao leitor da matéria, potencializada por seu caráter experiencial e confessional (Czarnobai, 2003; Bezerra, 2010).

Para Thompson, mergulhar nos fatos, em um método de apuração totalmente imersivo e participativo, significava, por vezes, até mesmo xingar os entrevistados. A intenção não era ofender, mas disparar reações autênticas. Com isto, Thompson apostava em um processo por meio do qual poderia estabelecer uma maior ligação com seu leitor, derrubando a figura do jornalista do pedestal do observador supostamente neutro, como prega o jornalismo tradicional. No Jornalismo Gonzo, as reportagens desembocam, portanto, em um paradoxo jornalístico, no qual quanto mais subjetivo e envolvido o narrador é em suas matérias, mais autêntica se torna a informação. Estes procedimentos de Thompson não visam somente efeitos estéticos, mas também, e principalmente, políticos, dado o caráter parresíástico da conduta Gonzo (Bezerra, 2010; Ritter, 2018).

Ou seja, no jornalismo praticado por Thompson, o uso do humor, da subjetividade, da excentricidade e da irreverência compartilham espaço com os objetivos políticos da prática, à medida que o Jornalismo Gonzo tenciona dizer a verdade sem recorrer à lisonja ou à retórica. Na aplicação de seu método — que não necessariamente pode ser sintetizado em uma espécie de cartilha, vale salientar —, Thompson não oculta suas visões e seus posiciona-

mentos políticos já que estes, sendo parte do jornalista, influenciam a conduta imersiva e participativa no Jornalismo Gonzo. Trata-se de desafiar os poderes hegemônicos e estabelecidos, lutar contra as injustiças e as mazelas da sociedade, por meio de um jornalismo de combate e oposição que não se furta de lançar mão da criação ficcional e do simbolismo para agir politicamente em relação aos fatos reportados (Czarnobai, 2003; Ritter, 2018; 2019).

Uma interessante aproximação entre o Jornalismo Gonzo e o cinema documental foi salientada por Julio Bezerra (2010), em artigo no qual o autor compara o cinema verdade de Jean Rouch com o método Gonzo de Thompson. Ainda que existam divergências entre os objetivos perseguidos pelo realizador francês e pelo jornalista estadunidense, inclusive dada a própria natureza de suas formas de expressão, o que os une é o fato de que ambos inauguram novas possibilidades de confronto com o real — seja o real dos depoimentos e das histórias relatadas, seja aquele que emerge de histórias reinventadas ou (re)encenadas. Tanto Rouch quanto Thompson questionam, às suas maneiras, o conceito de objetividade, defendendo abordar a realidade por meio da imersão e da participação nos eventos narrados, nos quais a vivência e a ideologia pessoais permitem explorar a interpretação e a fabulação como meios de apreender o real.

É interessante perceber, neste sentido, como Rouch, responsável por documentários como *Eu, um Negro* e (1958) e *Crônica de um Verão* (1961), denominava seus filmes como pura ficção. Em suas obras, os personagens reais interpretam a si mesmos, participando de simulações e reencenações de fatos de suas vidas. Logo, assim como no Jornalismo Gonzo, está em jogo um princípio de construção ficcional que é a pedra fundamental do objetivo que Rouch e Thompson compartilham: revelar uma realidade que seria inacessível a não ser pela via da ficção. Assim, em síntese, “Thompson e Rouch entendem que documentários e reportagens são ficções; ficções no sentido original de *fictio* — de que são ‘algo construído’, não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento” (Bezerra, 2010, p. 149, grifos do autor).

METODOLOGIA

Por intermédio da análise de *Sicko*, isto é, de um exame dos modos como Moore emprega recursos audiovisuais formais e simbólicos para construir sua narrativa na fronteira entre o documentário e a ficção, este artigo demonstrará em que medida o cinema do realizador em questão se aproxima do Jornalismo Gonzo. Para isto, investire-

mos na comparação estilística e temática entre as abordagens de Thompson e Moore e investigaremos o longa a partir da literatura sobre cinema documentário e jornalismo, considerando que, conforme salientado por Bezerra (2018), as duas esferas são historicamente permeáveis entre si. Tanto jornalismo, quanto cinema documentário são moldados por rotinas produtivas, disputas políticas, transformações sociais, interesses comerciais e escolhas estéticas e metodológicas — aspectos estes que se imbricam ao longo do tempo (Bezerra, 2018).

Optamos por trabalhar com *Sicko* porque esta é uma película que recebe menor atenção no cerne da filmografia de Moore, em comparação, por exemplo, com *Fahrenheit 9/11*, sua obra mais conhecida e premiada — vencedora da Palma de Ouro no Festival de Cannes. Em levantamento realizado no Portal de Periódicos da CAPES utilizando como palavras-chave o nome do diretor e os títulos dos filmes, encontram-se 60 artigos que tratam de *Fahrenheit 9/11* em comparação com apenas 38 centrados em *Sicko*. Apostamos, assim, na expansão do conhecimento sobre a obra de Moore e suas intersecções com a prática jornalística.

Ainda que tanto jornalismo quanto documentário sejam comumente compreendidos como expressões que objetivam representar o real, a materialidade das práticas em ambos os registros aponta para uma direção contrária. Impuros por natureza, jornalismo e documentário não podem ser sintetizados a partir de dicotomias reducionistas que simplesmente opõem ficção e fato e/ou transparência e manipulação. A pluralidade de formas, técnicas e objetivos do jornalismo e do documentário, guardadas as devidas divergências entre os dois domínios, também engendra a convergência entre suas práticas, principalmente em um contexto em que ocorre uma saturação de imagens que propagam representações conflitantes do real (Bezerra, 2010).

Neste sentido, optamos por trabalhar com a radicalidade e a incisividade do Jornalismo Gonzo, pois esta permitirá perceber exatamente o modo como a prática jornalística e a criação do cinema de Michael Moore se aproximam nas formas através das quais pulverizam os binarismos que restringem a compreensão sobre os fenômenos do jornalismo e do documentário na contemporaneidade — bem como sobre a própria realidade em si. Nossa intenção é observar e analisar as convergências estilísticas entre Moore e Thompson, considerando de que forma a imersão irreverente na realidade, movimento compartilhado por ambos, é trabalhada em suas obras. Não se trata, portanto, de equiparar formatos, mas sim explorar métodos compartilhados — como a imersão, a performance e a ironia — em contextos distintos pelo jornalismo e pelo documentário, seguindo indicações de autores como Julio Bezerra (2010) e Bill Nichols (2005).

Por fim, por questões de foco e escopo, salientamos que não nos concentraremos em outros tópicos referentes às expressões ora investigadas como, por exemplo, a recepção crítica das produções de Moore e Thompson ou na dimensão ética dos modos como o cineasta e o jornalista abordam eventos, entrevistados e personagens de seus trabalhos.

DOCUMENTÁRIO GONZO

Amado por uns e odiado por outros, Michael Moore é um cineasta que forjou um estilo cinematográfico ímpar. Fundindo militância política e o uso da ironia, do humor e da comicidade, o realizador estadunidense se tornou um porta-voz de um discurso político alternativo ao hegemônico. Assim o define Pablo Piedras (2011), pesquisador que compreende Moore como um narrador que coleta testemunhos e produz interações sociais a serviço de um discurso preestabelecido. Tendo estreado no cinema com *Roger & Eu* (1989), Moore vem construindo desde então uma filmografia demarcada pela crítica ao sistema econômico e sociopolítico dos Estados Unidos.

Sicko – SoS Saúde é exemplar de sua estética. Nesta película, Moore destrincha e desvenda as problemáticas e deficiências do sistema de saúde estadunidense, investigando os esquemas através dos quais a indústria dos planos de saúde nos Estados Unidos negam assistência básica aos seus clientes. Para reforçar a crítica empreendida, Moore compara criticamente o sistema estadunidense com os da França, do Canadá, do Reino Unido e de Cuba, engendrando uma narrativa que, desde o princípio, evidencia sua postura frontalmente contrária à estrutura de poder governamental — representada, sobretudo, pela figura do então presidente George W. Bush — e corporativa nos EUA. De fato, como ressaltam Garcia et al. (2015), este posicionamento é praticado deste o título do filme, que remete à palavra inglesa “Sick” — “doente”, em português —, aludindo depreciativamente à atenção dispensada à saúde da população pelo Estado e pelas empresas privadas.

O filme começa apresentando casos de pessoas que tiveram seus cuidados negados pelos planos de saúde. Logo, a voz *off* de Moore entra em cena para informar aos espectadores que, de acordo com as estatísticas colhidas pela produção do filme (em números de 2007), mais de cinquenta milhões de pessoas em todos os Estados Unidos não possuem cobertura alguma de plano de saúde; já as pessoas que têm o plano, porém, não estão em situação melhor. Na perspectiva de Garcia et al. (2015), *Sicko* é uma denúncia dos modos como o sistema de saú-

de estadunidense, ao privilegiar as seguradoras e as indústrias de medicamento em detrimento do cuidado com a população em si, promove a mercantilização da vida em prol da ampliação dos lucros. Este processo se deve aos modos como o imaginário social estadunidense, desde a Guerra Fria, foi constituído para associar sistemas públicos ao comunismo.

Para desvelar as raízes desta mercantilização da vida, Moore recupera imagens de arquivo para apresentar o desenrolar do debate público sobre o sistema universal de saúde nos Estados Unidos. Por meio de discursos de Richard Nixon e Ronald Reagan, o cineasta revela como o tema foi amplamente tratado com hostilidade pela esfera governamental; ao mesmo tempo, Moore também justapõe opiniões emitidas por políticas e jornalistas na televisão estadunidense. Montando uma polifonia de vozes ao som de uma orquestra que intensifica a tensão, o realizador compõe um conjunto de discursos que associam a saúde universal à ideia de medicina socialista. Mais do que isso, seria um experimento socialista implantado nos Estados Unidos.

O recrudescimento destes discursos se dá em resposta ao posicionamento adotado por Hillary Clinton, então primeira-dama do país, governado em meados dos anos 1990 pelo democrata Bill Clinton. Moore representa a política como uma espécie de heroína, recuperando falas em que Clinton defendia abertamente a implantação de um sistema único de saúde. No entanto, dada a reação contrária ao seu posicionamento, a primeira-dama foi forçada a suavizar seu discurso e, eventualmente, a abandonar a ideia da universalização da saúde pública nos EUA. Para acentuar a mudança, Moore, que antes empregava temas musicais compatíveis com a imagem de heroísmo de Clinton, substitui a trilha por músicas infantilizadas e lúdicas, que acompanham imagens de arquivo da primeira-dama brincando com crianças, dançando em comemorações públicas e dividindo palanques com mascotes do seriado “Vila Sésamo”.

Nisto, a partir de Nichols (2005), podemos compreender como o uso de materiais gravados é um componente importante de documentários que tanto intentam representar questões e injustiças sociais quanto apresentar o encontro direto do cineasta com o mundo histórico ao seu redor. No caso mais específico de Moore, conforme demonstram Garcia e colegas (2015), o resgate e a montagem de materiais prévios aos eventos gravados pelo cineasta reforçam a perspectiva do diretor. A ironia com que Moore reconstrói a nova imagem de Clinton após a derrocada do projeto do sistema universal de saúde aponta para o fato de que a própria conformação cultural dos EUA, “marcada pelo individualismo, pela meritocracia, pela competitividade e pela crença na liberdade de escolha dos indivíduos” prejudicou a estruturação do sistema público de saúde (Garcia et al., 2015, p. 3).

No entanto, *Sicko* não se limita aos números, à coleta objetiva dos testemunhos e dos fatos ou ao uso das imagens de arquivo. Em primeiro lugar, os depoimentos veiculados e eventos retratados no princípio da película são sonoramente acompanhados por músicas instrumentais divertidas e infantis, que conferem um tom feroz e sarcástico ao modo através do qual Moore aborda a problemática. Em seguida, para reforçar sua crítica à ineficiência do sistema de saúde estadunidense, alicerçado pelos modos como a estrutura privilegia a iniciativa privada, o cineasta entra em cena como personagem de sua trama. Moore se torna protagonista e fio condutor do filme, iniciando uma jornada que o levará por países desenvolvidos da Europa — França e Reino Unido —, além do Canadá, para contrastar o serviço de saúde dos EUA com os dos locais visitados. Na França, por exemplo, Moore apresenta um sistema de saúde onde as taxas hospitalares são gratuitas e que possui programas de auxílio médico 24 horas de atendimento em domicílio. A cada descoberta, transparece no rosto de Moore o espanto, a incredulidade e o deslumbre que só o estereótipo do estadunidense pode demonstrar perante esses “absurdos impalpáveis”.

Evidencia-se, então, a existência de uma estrutura narrativa empregada por Moore em suas obras. Como definido por Nichols (2022), o cineasta é um mestre na construção de tensão e de revelações surpreendentes a partir do direcionamento das expectativas de seus espectadores, à medida que organiza, paulatinamente, o desenrolar dos eventos e das cenas. O cineasta aborda seus problemas e objetos de análise por uma via oblíqua, descrevendo uma situação para, na sequência, reverter o que estava posto e desvelar quais são as até então antecipadas, mas ainda ocultas, contradições sob a superfície relativamente estável dos fatos. Suas justaposições e montagens nos confundem propositalmente, investindo na ironia para fundamentar sua retórica e seus argumentos (Nichols, 2022).

Tais recursos integram um todo que pode ser considerado como a voz de Moore; ainda que seus filmes enfatizem a voz *off*, aqui tratamos de uma construção audiovisual integral que faz emergir a perspectiva do realizador por meio de seu arsenal de técnicas. Moore, neste sentido, fala, discursiva e argumenta não apenas com a própria voz, mas também atendo-se à forma de seu filme, construindo uma comunicação mais direta com o espectador e, simultaneamente, distante do tom de autoridade encontrado em documentários mais tradicionais. Essa postura confere à filmografia de Moore um tom contestador, que subverte comentários oniscientes e o ideal de subjetividade. A autoria expressa pela voz, não reduzida apenas à voz propriamente dita, opera como uma ferramenta para transmitir uma leitura crítica da realidade do mundo histórico, à medida que o realizador assume sua parcialidade para persuadir o espectador (Nichols, 2010).

Sugerimos, diante do exposto, que os procedimentos supracitados aproximam Moore da estética Gonzo, sobretudo na recusa explícita da neutralidade como princípio narrativo, visto que os comentários sonoros empregados não só reconstróem o histórico dos debates expostos: eles os reinterpretam. Por isso, Moore excede o relato rumo à performance, atendo-se tanto a sua voz *off* e a seus comentários irônicos quanto à ridicularização de atores políticos e aos modos como posicionamentos favoráveis ao público são diluídos diante dos interesses privados. Ao tensionar os resquícios da crença documental na objetividade, Moore estrutura uma leitura de mundo inequívoca. Nisto, não se trata de realizar um juízo de valor sobre as posições políticas do cineasta, mas sim de demonstrar como sua montagem recusa a transparência para operar como dispositivo de intervenção crítica. Assim como Thompson saturava sua escrita, Moore manipula recursos audiovisuais para denunciar a artificialidade dos discursos oficiais e suas agendas ocultas.

Em toda a filmografia de Moore, portanto, elementos visuais e sonoros são ferramentas fundamentais para embaralhar fronteiras entre relato factual e intervenção performática. O cineasta, tal qual Thompson, não busca uma verdade que existiria previamente e seria transparentemente captada pelo registro documental. Ao revés, a verdade nos filmes de Moore emerge da construção retórica que manipula imagens, ritmos, trilhas e contrastes para produzir efeitos de sentido que desestabilizam a objetividade. A ironia com que o diretor monta discursos oficiais ao som de músicas lúdicas ou recupera imagens de arquivo para reforçar o tom caricatural de seus personagens — como os políticos estadunidenses que enxergam traços de comunismo em qualquer política pública — cria, então, um regime de verossimilhança. Isto é próximo dos procedimentos Gonzo no sentido de que tanto Moore, quanto Thompson não ocultam a mediação — o filme e o texto que seriam meros veículos do real —, mas enfatizam-no. Dito de outro modo, os cortes abruptos, as colagens de materiais heterogêneos e a escolha de trilhas que reinterpretam as cenas em Moore compõem uma (re)elaboração crítica da realidade.

Não por acaso, consequentemente, as cenas acima também concentram alguns dos principais elementos constitutivos do estilo cinematográfico de Michael Moore, ou seja, o conjunto de texturas que um cineasta imprime a partir de um contexto e circunstâncias históricas específicos e que, portanto, se apresenta como “a própria carne da obra” (Bordwell, 2013, p. 22). Desde *Roger & Eu*, Moore vem aprimorando seu compêndio de técnicas, incluindo o uso de voz *off* em primeira pessoa; sua participação direta e imersiva nas entrevistas e nos fatos registrados; e a formulação de uma montagem de choque entre imagens e sons provenientes de diversas fontes, articulada de modo a persuadir, conscientizar e convencer o espectador da tese endossada pelo cineasta. Moore organiza o material profílmico de maneira a corresponder à sua visada política, estruturando lúdica, dinâmica e espetacu-

larmente sua narrativa. O cinema de Moore, portanto, adota várias características do documentário expositivo tradicional, mas as ressignifica de forma a potencializar o caráter de entretenimento e espetacularização — algo que suscita críticas éticas e estéticas aos seus filmes (Piedras, 2011).

Em Moore, estamos evidentemente distantes do documentário pautado pelo discurso da sobriedade, aquele que, conforme Brian Winston (2014), tem suas origens no cinema do realizador britânico John Grierson. Este, entre os anos 1920 e 1940, defendeu o distanciamento e a diferenciação dos filmes de ficção e não-ficção através do reforço da associação entre documentário e verdade, filmado em locações reais e com não-atores; é de Grierson, a propósito, a responsabilidade por popularizar o termo “documentário”. Ainda que reduzir o cinema documental à captação do real por meio da evidência fotográfica crua nunca tenha sido o principal intento do diretor britânico, a intervenção de Grierson ficou marcada pelo caráter educativo e didático de sua filmografia, resultando em uma consciência geral que correlaciona documentário com a verdade e com o tratamento de problemáticas sociológicas (Winston, 2014).

Ainda hoje, conseqüentemente, a ideia de documentário é comumente confundida com a forma do documentário clássico do período em que Grierson desenvolveu seus principais trabalhos; filmes que, em teoria, tinham a capacidade de construir saber sobre o mundo do qual faziam parte. Se entendemos o documentário como o tipo de cinema que transmite a autenticidade e registra o real diretamente, então, involuntariamente o apreendemos como um produto neutro e objetivo (Mariano, 2013) — algo que o documentário não é, como o cinema direto dos anos 1950 buscou demonstrar. Trata-se de uma vertente documental que questionava a supremacia da busca pela verdade e pelo real e cuja gênese foi propiciada pelo advento de novos equipamentos de filmagem e de gravação de som, como câmeras de mão e microfones portáteis. Outra influência importante foi o conjunto das vanguardas cinematográficas europeias, como o neorealismo italiano, que privilegiava a improvisação, a espontaneidade e a filmagem em locações reais (Bezerra, 2008).

Contudo, apesar da facilidade de produção propiciada pelas novas ferramentas e da influência das vanguardas europeias, o cinema direto não existiria sem o Novo Jornalismo. O movimento, surgido na era da contracultura dos anos 1960 e 1970, foi produto das transformações estéticas e políticas do período. Outros fatores também contribuíram para sua emergência, como as rupturas que filósofos pós-estruturalistas empreenderam em relação aos paradigmas cartesianos de verdade, identidade e objetividade. Constituiu-se, assim, um terreno fértil para o surgimento de novas formas narrativas. É deste ambiente de contestação e de experimentação discursiva do qual emer-

gem o Novo Jornalismo e o cinema direto, desafiando — aos seus modos particulares, mas de forma interconectada — os protocolos tradicionais de representação e a crença na transparência do registro factual (Bezerra, 2018).

Assim, para os representantes do cinema direto, seu grande objetivo era se aproximar do que Truman Capote realizou na literatura com *A Sangue Frio* (1966), uma obra de não-ficção que trouxe subjetividade e maior liberdade estilística ao texto jornalístico. No Novo Jornalismo, estruturas narrativas foram tomadas emprestadas da literatura e do romance como uma maneira de dar conta dos conflitos e das micro-ficções cotidianas, configurando uma estratégia narrativa inovadora para o jornalismo da época, preso às regras de redação e à busca pela objetividade. Assim, o cinema direto visa o inusitado, o inesperado e espontâneo, em uma estética que tanto intenta afetar sensorialmente o espectador, quanto informá-lo ao inserir a audiência em uma estrutura dramática remanescente da literatura. A ficção torna-se, então, mecanismo operacional que capta a atenção do espectador, ao mesmo tempo em que as narrativas abrem espaço para a justaposição de múltiplas perspectivas (Bezerra, 2008; 2018).

Moore, no entanto, é ainda mais direto do que o cinema direto porque mergulha pessoalmente em suas reportagens fílmicas, em um método de imersão radical que modifica o decorrer dos fatos captados no conjunto do material profílmico. Além da participação, Moore também é um performer em sua acepção dicionarizada: agir de uma determinada maneira na execução de uma atividade — de modo a atingir um fim específico, gostaríamos de adicionar. Podemos considerar, então, o cinema de Moore como um exemplo de documentário performático, aquele que, segundo Bill Nichols (2005, p. 173), “mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações dos estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias” associadas ao documentarismo clássico.

É possível identificar esta forma de abordagem na sequência que sucede a turnê europeia de Moore em *Sicko*, onde o realizador lança mão de inúmeros recursos cinematográficos que, combinados, conjuram a peça central do longa. Quando o diretor-protagonista retorna aos Estados Unidos, sentindo-se “indignado”, “inquieto” e “revoltado”, encontra veteranos de guerra estadunidense que foram feridos física ou psicologicamente em combate. Moore expõe a precariedade com que são tratados aqueles que são considerados heróis nacionais e, em seguida, conversa com as pessoas que trabalharam nos destroços do ataque terrorista do dia 11 de setembro, coletando seus dados. Alguns deles são acometidos por problemas respiratórios seríssimos até os dias de hoje e outros adquiriram graves enfermidades psicológicas que tiveram o tratamento, em sua maioria, negligenciado pelo Estado, visto a condição e a precariedade de um sistema de saúde pautado pelo lucro e pela mercantilização da vida.

Por causa disso, Moore decide fretar alguns barcos e levar esses pacientes para algum lugar onde eles pudessem receber um cuidado médico adequado. Nessa sequência, o cineasta é capturado pelas lentes de sua câmera como o heroico capitão de um navio, um desbravador dos oceanos e monta a cena com uma música de fundo extremamente patriótica para conferir a dose certa de ironia ao que ele está prestes a fazer: levar um grupo de estadunidenses para receber tratamento em Cuba, nação historicamente prejudicada pelos interesses políticos e econômicos dos EUA. Como explicita Márcia Mariano (2013) sobre os modos como Moore se utiliza da ironia, esta é empreendida como modo de expressão que desafia os discursos oficiais; a ironia é uma estratégia discursiva, tanto verbal quanto audiovisual, que desvela o que as versões institucionais mantêm ocultas. Trata-se, no cinema de Moore, de uma estratégia comunicacional potente que amplifica a persuasão da perspectiva do realizador em termos de crítica da política estadunidense, sobretudo quando combinada ao apelo emocional através do qual monta sua narrativa.

Ora, quando Moore realiza a viagem à Cuba, ao som de uma música que exala patriotismo estadunidense, diz uma coisa ao mostrar outra, investindo na ironia para demonstrar como a única forma de cuidar destes estadunidenses combalidos que o realizador leva às telonas seria justamente recorrer a uma nação considerada inimiga dos Estados Unidos. Em Havana, o cineasta procura os hospitais da cidade enquanto é seguido por um séquito de estadunidenses “médios” — com suas peles extremamente vermelhas por causa de queimaduras de sol, seus bonés, suas pochetes e sandálias. O excêntrico grupo descobre que a cada esquina existe uma farmácia e cada bairro possui um hospital de qualidade onde qualquer pessoa pode ser propriamente tratada pagando taxas irrisórias, apenas fornecendo seus nomes e datas de nascimento. Ainda, ao deixarem a ilha com remédios nos braços, o grupo é saudado pelo Corpo de Bombeiros de Havana, que presta uma homenagem aos serviços realizados pelos bombeiros estadunidenses nos dias que se seguiram ao atentado em 2001.

Por outro lado, considerando a centralidade das entrevistas na obra de Moore, percebe-se que outros modos de documentário também estão presentes, como o expositivo e o participativo. Enquanto, a voz *off*, por seu turno, guia o espectador ao longo das complexidades estruturais do sistema de saúde estadunidense — reafirmando o predomínio do modo expositivo, que endossa perspectivas e argumentos específicos, mas de forma subvertida, já que os comentários de Moore enfatizam sua participação direta. É por isto que, sob outro enfoque, as interações do cineasta com os entrevistados e a inegável impressão de sua visada de mundo, *Sicko* também pode ser considerado como um documentário (Nichols, 2010). É possível, ainda, identificar aspectos do modo reflexivo, visto que a presença do diretor em seus filmes, apesar de aparentemente não mediada, é altamente controlada e planejada. A naturalidade da inserção de Moore nos fatos relatados é produto de uma construção consciente, já

que o cineasta é evidentemente acompanhado em suas peregrinações cinematográficas por uma equipe de câmera e som (Benson; Snee, 2015).

Por meio dessa confluência, Moore mobiliza uma performance construída pela ironia, pela falsa ingenuidade e por táticas de guerrilha jornalística que desestabilizam seus interlocutores. Estes recursos produzem momentos de revelação, humor e contraste que dificilmente resultariam do registro convencional dos fatos e de entrevistas conduzidas com distanciamento. Por isto, não se trata necessariamente de indagar se os filmes de Moore transmitem a verdade ou não, mas investigar como *uma* verdade é construída e, então, transmitida. Os filmes de Moore são uma espécie de híbridos entre sátira e documentário, intensificando contrastes e empregando sarcasmo e ironia para ir além da simples factuality. Moore é mentor, participante, acusador e provocador em suas narrativas, convergência esta que confere potência retórica às suas obras (Nichols, 2010; Benson; Snee, 2015; Borda, 2015).

Portanto, a convergência entre a participação e a performance que alicerçam o cinema de Moore, bem como as formas por meio das quais o cineasta aborda os fatos e seus entrevistados, conseqüentemente, aproximam-no da estilística do Jornalismo Gonzo. Em *Sicko*, os momentos iniciais representam o momento de coleta de dados que se assemelha à técnica de apuração imersiva de Thompson. Em seguida, Moore deixa de ser o narrador-observador e se coloca como narrador personagem/protagonista para conduzir a trama adiante, tal como no Jornalismo Gonzo. O uso da ironia, do sarcasmo e de outras vulgaridades como forma de humor, a obliteração da distinção entre o que é real e o que não é, a predileção pelos temas políticos: estas são características estilísticas e estéticas compartilhadas por Thompson e Moore.

Assim como Thompson criou Raoul Duke em *Medo e Delírio em Las Vegas*, Moore delineia um personagem para si mesmo que protagoniza a reportagem que empreende — frequentemente a partir de situações deliberadamente criadas para expor verdades, em vez de registrar eventos que aconteceriam sem sua intervenção. Levar estadunidenses doentes para Cuba, neste caso, não só denota como a subjetividade é um método de Moore, à medida que o diretor participa do filme como personagem, mas também uma forma direta de provocação. Há, então, uma “osmose” *à la* Gonzo a partir do momento em que Moore tanto altera fatos quanto é alterado por eles, na ridicularização do sistema que investiga.

Por isto, na visada da teórica argentina Ana Amado (2014), Moore responde de maneira perversa à pergunta clássica proposta pelo neorrealista Roberto Rossellini — “como e a partir de que imagens da realidade pode-se

fazer surgir a ponta da verdade?”. Pois o cineasta estadunidense não interpela a realidade através de seus silêncios e tempos mortos como faria o italiano, mas sim por intermédio da manipulação direta e ficcional de suas “faces mais evidentes, nítidas e verificáveis”. Desse modo, a verdade que Moore

produz em seus documentários não procura mobiliar as intrigas de uma ficção – ainda que tome emprestado seus recursos –, mas ser um instrumento para desmascarar a ficção que os poderes constroem e dissimulam nas entrelinhas da realidade. Dito de outro modo, seus filmes se oferecem como ferramentas de indagação e captura que devem trazer à luz a verdade (Amado, 2014, p. 346-347).

Ao aplicarmos os preceitos do Gonzo ao cinema de Moore, considerando seus documentários como instrumentos de contestação dos poderes hegemônicos, podemos afirmar que o cineasta segue o projeto político-estético thompsoniano. Em *Sicko*, o uso irônico de uma trilha patriótica durante a cena da ida à Cuba, as exageradas e melodramáticas reações de espanto de Moore em hospitais europeus e a captação dos testemunhos de seus entrevistados são ferramentas mobilizadas para maximizar o impacto emocional da reportagem. Neste sentido, Ana Amado traz à tona a estridência de Moore e seus trejeitos cômicos e bufões como componentes de um cinema complexo que opera como um ponto de encontro entre forças do “bem e do mal” da seguinte maneira:

Os mais heterogêneos materiais visuais e sonoros são misturados conforme o contraste de elementos, o uso do paradoxo e uma dialética maniqueísta para expor conflitos complexos com a didática despojada de um teorema. Mas reunidos em função de um dispositivo cômico ou dramático, esses elementos múltiplos e desiguais se convertem em matérias vivas que elevam a ficção, já iniciada com o recurso da presença do próprio personagem Michael Moore, que, diante da câmera ou com sua voz em off, desempenha o papel da testemunha privilegiada, investido dos atributos do transgressor ou de espião delegado que dá rosto aos vilões do poder no próprio campo deles, flagrando-os assim com a “guarda baixa” (Amado, 2014, p. 342-343).

Tais procedimentos, é claro, tornaram impossível com que Moore passasse ileso às críticas. No caso mais específico de *Sicko*, o maniqueísmo é notado por Garcia e colegas (2015), que evidenciam o modo como o realizador não aborda nenhum ponto negativo nos sistemas de saúde que visita fora dos Estados Unidos. No Reino Unido, por exemplo, Moore não trata da neoliberalização da saúde promovida desde os anos 1980 a partir do governo de Margaret Thatcher, assim como na França, o cineasta não dá atenção a problemáticas como a dificuldade enfren-

tada pelos franceses em termos de campanhas de prevenção de doenças e coordenação de ações integradas para tratamento de enfermidades. Além disso, exceção feita à Cuba, *Sicko* explora apenas casos provenientes de países economicamente desenvolvidos, no Norte Global, desconsiderando iniciativas outras que poderiam ser retratadas desde o Sul Global (Garcia *et al.*, 2015).

Vale salientar também que, no princípio de sua carreira, o cinema de Moore foi avaliado negativamente por uma das mais famosas críticas de cinema estadunidenses, Pauline Kael; à época do lançamento de *Roger & Eu*, a jornalista considerou o longa como uma peça de demagogia gonzo vazia e tendenciosa. Contudo, como salienta Pablo Piedras (2011), Moore defende que o documentário é, antes de mais nada, um filme, especificamente no sentido de que a obra fílmica é uma construção, uma ação política na qual os fins justificam os meios. Márcia Mariano (2013) corrobora esta concepção ao demonstrar como, na visada do cineasta, não se trata de mostrar uma verdade, mas sim de comunicá-la. Sua intenção é estabelecer um vínculo político e emocional com o espectador a partir das formas como organiza as imagens mostradas e as coisas que são ditas — segundo, é claro, sua própria perspectiva de mundo e seu posicionamento ideológico.

Neste estudo, como ressaltado anteriormente, não foi nossa intenção determinar se Michael Moore — ou Hunter S. Thompson — ultrapassa limites éticos e desrespeita e ilude seus personagens em favor de sua narrativa. Essa é uma outra problemática que merece um estudo próprio. Aqui, tratamos de considerar os modos como Moore se aproxima do Jornalismo Gonzo, sobretudo no que se refere à ultrapassagem dos limites teoricamente estabelecidos entre verdade e ficção. Através de sua colocação como personagem na trama e do uso irônico dos materiais audiovisuais, Moore se aproxima da estilística de Gonzo, constituindo um discurso cinematográfico pautado pela *parresía* como ataque ao poder.

Ao fim e ao cabo, Michael Moore não pode ser considerado como um documentarista comum, ou seja, um documentarista marcado e criativamente restringido pelo discurso da sobriedade e da objetividade denunciado por Brian Winston (2014). Moore, como buscamos demonstrar, é uma espécie de agitador Gonzo das telonas; uma espécie de herdeiro da vertente jornalística praticada por Thompson. Ao mesclar realidade, performance e sátira política em *Sicko*, o diretor não apenas denuncia o funcionamento do sistema de saúde estadunidense — ele o critica firmemente através de seu humor ácido, manipulação calculada dos fatos e uma imersão pessoal e radical nos acontecimentos que desafia qualquer noção de objetividade documental e/ou jornalística.

CONCLUSÃO

É sintomático que o cartaz de *Where To Invade Next*, filme de Moore lançado em 2015, venda o filme como uma comédia. Como demonstramos no decorrer deste artigo, a cinematografia do realizador estadunidense é toda orientada ao questionamento da noção de que documentários são reproduções fiéis da realidade. Para isto, revisitamos o estilo e os objetivos políticos do Jornalismo Gonzo lançado por Hunter S. Thompson, de modo a compreender as convergências existentes entre a obra de Moore e os escritos do jornalista responsável por *Medo e Delírio em Las Vegas* e outras reportagens igualmente demarcadas pelo humor, pela sátira e pela imersão radical do repórter nos eventos narrados. Em seguida, aplicamos as bases do Jornalismo Gonzo à análise de *Sicko* para apreender de que modos Moore realiza uma ponte, não necessariamente consciente, entre suas produções e as matérias assinadas por Thompson — uma ponte, não necessariamente intencional, entre formatos contestadores de documentário e de jornalismo que aproveitam os modos como ambos os gêneros são plurais em suas capacidades de representar a realidade e questionar os poderes estabelecidos.

É importante aproximar o cinema de Moore ao Jornalismo Gonzo porque o estudo da sétima arte depende, em termos estilísticos, não só da compreensão dos modos como um dado realizador mobiliza recursos audiovisuais, formais e simbólicos. Depende também, conforme David Bordwell (2013), de um entendimento acerca das maneiras como o estilo molda os filmes, o público, a crítica e a própria indústria cinematográfica. Ainda, ao identificar como o método jornalístico extremamente subjetivo de Thompson integra o âmbito do cinema através de realizadores como Michael Moore, este artigo buscou expandir o conhecimento sobre a relação entre a ideia de verdade e o ato de documentar/registrar a realidade. Afinal, ao unir jornalismo e cinema, continuamos seguindo Bordwell (2013), que nos demonstra que o cinema não é feito só de si mesmo, só de suas texturas e sintagmas; é feito também de outras práticas sociais.

A expansão da abordagem subjetiva e performativa da realidade na dimensão do documentário cinematográfico, um movimento heterogêneo do qual Moore emerge como um de seus principais representantes, corresponde a uma tendência mais ampla de contestação do discurso da sobriedade. Brian Winston (2014), ao abordar a maldição do jornalístico e como o padrão da estética jornalística tornou-se o padrão fílmico documental, indica um contraponto importante analisando a utilização das técnicas de performance (como a atuação e a reconstituição) nos documentários contemporâneos:

[n]o entanto, após quarenta anos de domínio do cinema direto, os documentaristas estão começando a resistir a essa camisa de força. Tal resistência muito frequentemente envolve a recuperação ou a descoberta das velhas tradições do documentário. Essas abordagens do cinema não direto enfatizam a diferença entre o documentário e outras formas de não ficção ou relato, exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados (isto é, eventos que foram previamente testemunhados, mas não filmados), para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir toda uma série de coisas que o documentário jornalístico descartou ou ativamente ignorou (2014, p. 28).

Nossa intenção, em síntese, não foi afirmar o cinema de Michael Moore como uma versão cinematográfica do Jornalismo Gonzo, mas demonstrar como o estilo praticado pelo realizador possui convergências com os procedimentos jornalísticos de Thompson. Em *Sicko* e nas demais obras de Moore, assim como nas reportagens de Thompson, os fatos são apenas o ponto de partida para uma narrativa política em que a perspectiva de seu enunciador é fundamental para a modulação do relato. Thompson e Moore, neste aspecto, compartilham a rejeição à neutralidade; a fusão entre vida e obra; e, sobretudo, a hibridização entre realidade e ficção como ferramenta para denunciar e confrontar os poderes hegemônicos.

Pois em Moore, a perspectiva de Raoul Duke, *alter ego* de Thompson, ganha materialidade cinematográfica, provando que a realidade é, ao fim e ao cabo, insana (Thompson, 1971).

REFERÊNCIAS

- AMADO, Ana. "Michael Moore e uma narrativa do mal". In. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. "Michael Moore and the Rhetoric of Documentary: Art, Argument, Affect". In. BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. (eds.). *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015, p. 1-24.
- BEZERRA, Julio. *Documentário e Jornalismo: Propostas para uma Cartografia Plural*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, UFRJ, 2008.
- BEZERRA, Julio. "Pura ficção? O cinema de Jean Rouch e o jornalismo de Hunter Thompson". *Galáxia*, v. 19, p. 138-150, 2010.
- BEZERRA, Julio. "O elefante na sala: duas ou três coisas sobre o documentário e o jornalismo". In. KURTZ, Adriana; VARGAS, Heidy (orgs.). *Jornalismo e documentário: Diálogos possíveis*. Curitiba: Appris, 2018, p. 17-34.
- BORDA, Jennifer L. "Laughing through Our Tears: Rhetorical Tensions in Roger & Me". In. BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. (eds.). *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2015. p. 25-53.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- CZARNOBAL, A. F. P. Gonzo: *O filho bastardo no Novo Jornalismo*. Trabalho de Conclusão da Graduação em Jornalismo, UFRGS, 2003.
- GARCIA, Marcelo Pereira; BARDANACHVILI, Eliane; SILVA, Leticia Tereza Barbosa da; RIBEIRO, Lucas Sisinno; MELO E COSTA, Stéphanie Lyanie de. "SiCKO – SOS Saúde e a mercantilização da vida". *RECIIS*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, 2015, p. 1-5.
- MARIANO, Márcia Corrêa de Oliveira. "Projetando reflexões sobre a re(a)presentação da realidade em Fahrenheit 9/11, de Michael Moore". *Travessias Interativas*, Ribeirão Preto, n. 6, v. 3, 2013, p. 30-42.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2010.
- NICHOLS, Bill. "In the beginning". *Studies in Documentary Film*, v. 16, n. 1, 2022, p. 83-96.
- PIEDRAS, Pablo. "Alan Berliner, Ross McElwee, Michael Moore y Lourdes Portillo: El documental subjetivo, una vertiente contemporánea y productiva". *Enfoco*, San Antonio de los Baños, n. 35, 2011, p. 50-67.
- RITTER, Eduardo. "Jornalismo Gonzo e parresia na política: O texto literário de Hunter Thompson como oposição a Richard Nixon". *E-Com*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, 2018, p. 5-25.
- RITTER, Eduardo. "Jornalismo gonzo incubado no Brasil: Hunter S Thompson experimentando o estilo como correspondente internacional nos anos 1960". *Tríade*, Sorocaba, v. 7, n. 15, 2019, p. 1-17.
- THOMPSON, H. S. *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. New York: Random House, 1971.
- WINSTON, Brian. "A maldição do que é "jornalístico" na era digital". In. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 14/03/2025

Aprovado em 02/01/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.