

LAS VEGAS NA CABEÇA E O ESTRANHO FREUDIANO

por
Leonardo Martinelli de Campos Mattos
(Mestrando do Curso de Teoria Literária)

Dissertação apresentada ao
Departamento de Letras na
disciplina Estudos Especiais em
Teoria da Literatura.
Orientadora Acadêmica:
Prof. Dra. Terezinha Maria Scher
Pereira

MATTOS, Leonardo Martinelli de Campos. *Las Vegas na Cabeça e o estranho freudiano*. Juiz de Fora: UFJF; FALE, 1º. Sem. 2007. 109 fl. Mimeo. Dissertação do Mestrado de Teoria Literária.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Terezinha Maria Scher Pereira
Orientadora

Professor Doutor Alexandre Graça Faria
Membro titular interno

Professor Doutor André Monteiro Guimarães Dias
Pires
Membro titular externo

Projeto examinado:

Em:

Conceito:

Esta obra é respeitosamente dedicada à memória de Hunter Stockton Thompson, um mentiroso convicto, porém obcecado pela verdade.

Agradecimentos

A Waltencyr Mattos, meu pai, pioneiro comunicador local, a minha mãe e a todos os meus familiares e amigos. À professora Terezinha Maria Scher Pereira por ter acreditado neste projeto desde o início.

SINOPSE

Estudo do entrelaçamento da realidade e da ficção no gênero jornalístico *híbrido*, conhecido como Gonzo, tendo como base a obra de Hunter Thompson, principalmente o livro *Las Vegas na Cabeça*, cuja leitura será realizada sob a luz do conceito do “estranho”, elaborado por Sigmund Freud.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 LAS VEGAS NA CABEÇA

2.1 A OBRA

2.2 O ESTRANHO FREUDIANO

2.3 AS ILUSTRAÇÕES

3 REALIDADE E FICÇÃO

3.1 REALIDADE E FICÇÃO EM HUNTER THOMPSON

3.2 O USO DE DROGAS NA LITERATURA

3.3 O JORNALISMO GONZO

4 CONCLUSÃO

5 REFERÊNCIAS

1 INTRODUÇÃO

A relação entre literatura e comunicação sempre ocorreu de forma peculiar. Durante anos, diversos jornalistas secretamente aspiraram ascender à condição de escritores para finalmente poderem usufruir da credibilidade e do respaldo crítico que os literatos possuem. Enquanto isso, o mundo das letras ia, aos poucos, expandindo seus horizontes para o diálogo com outras disciplinas, linguagens e mídias, entre elas o jornalismo, visando o enriquecimento de suas pesquisas e uma maior aproximação das grandes massas, que ainda tinham a literatura como um campo extremamente acadêmico e distante da realidade contemporânea.

Com o advento recente dos Estudos Culturais, o intercâmbio da literatura com outras disciplinas passa a ser uma prática ainda mais comum. Dessa forma, ampliam-se as possibilidades de leitura e de interpretação que podem tender para a área filosófica, histórica, política e sociológica, onde as questões de cada campo são consideradas de modo dinâmico e em eterno movimento, uma vez que seus conceitos passam a prescindir de uma definição fixa *a priori*.

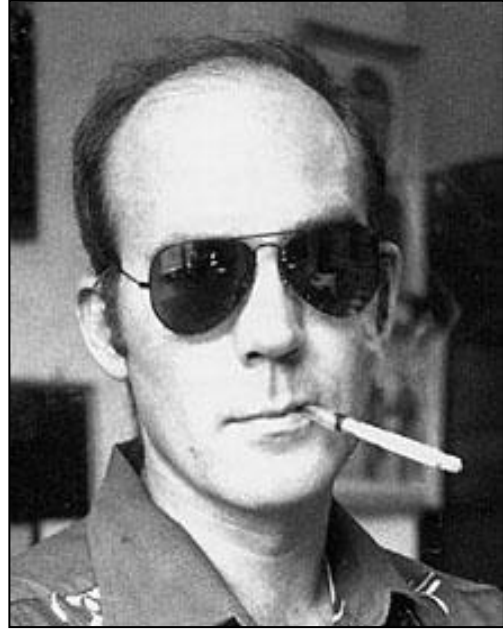
Os Estudos Culturais surgem na Inglaterra em 1950, com o objetivo de propor uma leitura social da literatura, visando assim eliminar a distância entre ela e o leitor, afastado do ato da leitura, tanto pelo preciosismo acadêmico, quanto pelas próprias condições sócio-econômicas excludentes impostas pela sociedade capitalista. Através dos Estudos Culturais, o conceito de cultura ganha um tom antropológico e deixa de ser posse de um grupo restrito para ser encarado como

um modo de vida, o que faz das manifestações culturais que a elite rotula como cultura popular seu objeto de estudo.

Tal flexibilidade teórica possibilitou a academia a investir na interdisciplinaridade e na multiplicidade de discursos, fato que, nos dias de hoje, possibilita perfeitamente a um jornalista graduado, como eu, a possibilidade de cursar um mestrado em Estudos Literários, conciliando assim áreas que, de certa forma, sempre ostentaram uma relação de intensa proximidade entre si, porém, careciam que tal relacionamento contasse com a devida aprovação acadêmica.

Minha intenção com este projeto é celebrar a iniciativa do intercâmbio discursivo com um tema ainda muito pouco conhecido e trabalhado, tanto no campo da Literatura como da Comunicação, porém, cujo pioneirismo já antecipava o hibridismo de discursos propagado pelos Estudos Culturais e o seu ímpeto de luta como agente transformador. Pretendo ainda refletir sobre o atual fascínio dos grandes centros acadêmicos por uma literatura marginal, ainda que norte-americana, que gira em torno do cotidiano de personagens que podem ser essencialmente descritos como *outsiders*. Assim é a escrita visionária e maldita de Hunter Thompson, uma figura polêmica e revolucionária que fez de seus textos um jogo “psicodélico”, a medida que suas descrições detalhadas reforçam o alto teor imagético da sua escrita, entre realidade e ficção, outro tópico que será devidamente abordado ao longo deste trabalho.

Hunter Stockton Thompson nasceu em 18 de julho de 1937, durante a depressão norte-americana, em Louisville, no estado sulista do Kentucky. Os desvios de conduta que o tornariam célebre começaram a se manifestar logo aos oito anos de idade, quando ele e um grupo de garotos depredaram um banheiro do Parque Cherokee, atirando latas, espalhando lixo e



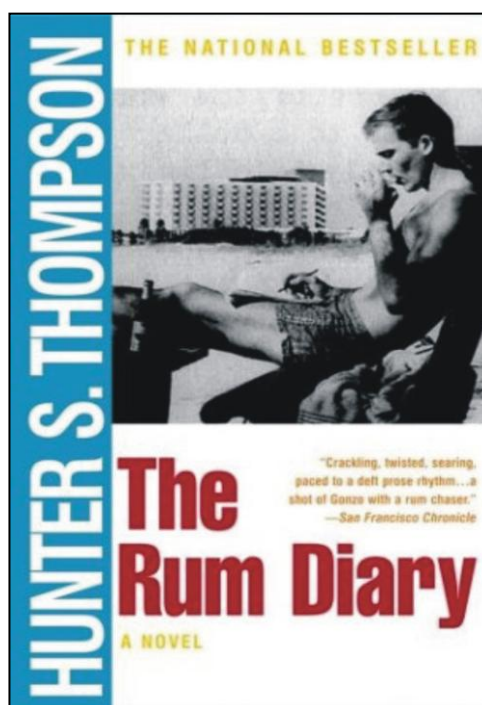
pichando paredes. Seus pais, Jack e Virginia Ray, eram alcoólatras e freqüentemente o agrediam. Assim, aos 15 anos, Thompson perde seu pai, vítima de embolia cerebral, e assiste sua mãe afundar cada vez mais nas drogas, tema que seria intensamente trabalhado pelo jornalista em seus futuros livros.

No início da década de 60, após enfrentar os mais variados tipos de problemas trabalhando em pequenos jornais nas cidades por onde passou, Hunter decide aceitar o convite da *National Observer* e atuar como seu correspondente internacional na América Latina, chegando inclusive a residir no Rio de Janeiro. Durante sua breve passagem pela capital carioca, o jornalista foi preso por praticar tiro ao alvo em animais empalhados dentro do hotel em que estava hospedado, sendo libertado da prisão somente após a intervenção da embaixada norte-americana.

Posteriormente, Thompson muda-se para Porto Rico e passa a escrever sobre boliche para a revista *El Esportivo*, convencido pelo editor desta de que a publicação logo se tornaria a “*Sports Illustrated* do Caribe”. Nessa época, o boliche

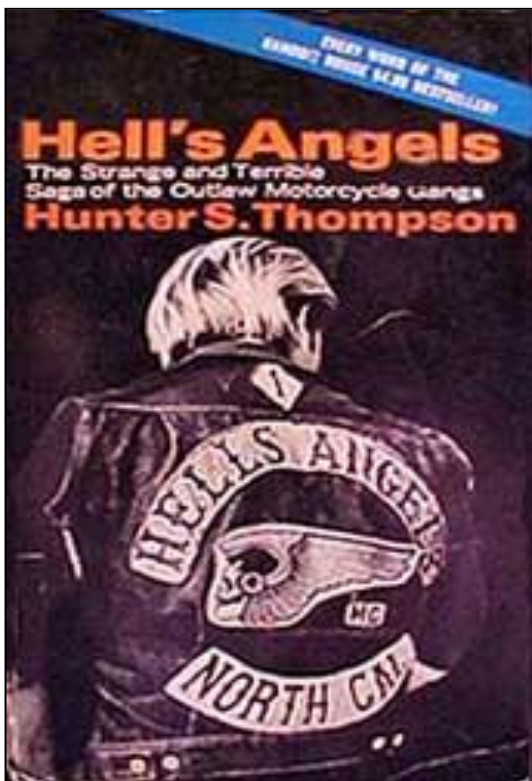
estava sendo introduzido na cidade, fato que logo alçou o esporte à condição de sensação. Adeptos proliferavam por toda parte, fazendo com que, basicamente, o trabalho de Hunter se limitasse a garantir que o nome de cada jogador em San Juan aparecesse no *El Esportivo*. Segundo o próprio jornalista, a monotonia do trabalho, aliada a própria limitação do tema, fizeram com que, desde então, ele passasse a odiar a palavra boliche.

Porém, tal experiência não foi totalmente improdutiva e acabou servindo como matéria-prima para seu primeiro romance, *The Rum Diary*, que só foi ser publicado nos Estados Unidos em 1998. No Brasil, o livro foi lançado em 2005 pela editora Conrad, que detém os direitos sobre seu material no país, sob o título de *Rum - Diário de um Jornalista Bêbado*. A obra gira em torno de Paul Kemp, um melancólico repórter



americano que, por falta de opção, trabalha em um jornal de Porto Rico, ironicamente batizado como *Daily News*. Utilizando a figura de Kemp como veículo, Thompson empreende uma ácida reflexão sobre a influência e alienação do imperialismo norte-americano sobre a América Latina. Além disso, o livro é um irônico relato sobre a dependência alcoólica do autor. Apesar do caráter experimental, *The Rum Diary* já era um prenúncio da vertente literária que o escritor, que geralmente utilizava o pseudônimo Rauol Duke, iria ajudar a fundar.

Pouco tempo depois, Hunter retorna aos Estados Unidos e passa a percorrer os estados do meio-oeste e oeste norte-americano escrevendo sobre festivais de música para a *National Observer*. Assim como a maioria de seus contemporâneos, Thompson enfrentava o típico dilema do especialista em reportagens, pois desejava escrever ficção, mas via-se aprisionado na sobriedade do jornalismo, enquanto sua literatura não alcançasse algum êxito.



Em 1965, ele escreve um artigo para a revista *Nation* sobre os Hell's Angels, no qual descreve sua temporada de dezoito meses vivendo ao lado da mais perigosa gangue de motoqueiros dos Estados Unidos, fundada em 1957 por Sonny Barger e Don "Boots" Reeves. Sua intenção era fugir do sensacionalismo que imperava nas matérias convencionais sobre o grupo e lançar sobre ele um olhar mais humano, retratando-o como fruto de uma sociedade que optou por mantê-lo à margem, e deixando que o leitor formule seus próprios conceitos sobre os motoqueiros. Curiosamente, foi neste mesmo período de convivência com os Angels que Thompson experimentou LSD pela primeira vez, passando a usar drogas com frequência desde então.

A repercussão do artigo foi tamanha que, em 1967, ele é transformado em livro, intitulado *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the California Motorcycle Gang*, e tendo sido reeditado mais de 35 vezes. Em 2004, a obra

ganhou uma versão brasileira, batizada como *Hell's Angels - Medo e Delírio Sobre Duas Rodas*. Porém, seu estilo ferino, repleto de sarcasmo e de mordazes críticas à sociedade americana irritou os Angels, que o agrediram após o lançamento do livro, cujo teor reprovaram. Os Hell's Angels chamariam a atenção do mundo novamente apenas em 1971, quando um jovem negro foi esfaqueado por membros da gangue durante um show dos *Rolling Stones* em São Francisco, que terminou em baderna generalizada.

Ao longo de sua insólita trajetória, Thompson transitou pelos mais diversos temas, sempre conferindo-lhes sua perspectiva dotada de um humor único, despiu a América de seus falsos pudores e a mostrou por completo, sem medo do que poderia encontrar no processo, com a plena consciência de que também fazia parte deste cenário decadente. Crítico voraz dos vícios da sociedade, o escritor era um reproduzidor eficiente dos mesmos excessos comportamentais que apontava, misturando de forma quase indissociável o crítico e o objeto da crítica, abordando a essência humana e o todo o *nonsense* que ela pode gerar.

Além de seu fascínio pela cultura *underground*, o escritor tinha fortes convicções políticas e era um aficionado por armas e esportes, tendo coberto a corrida presidencial de 1972 nos EUA, vencida por Richard Nixon, um de seus maiores opositores, e o *Super Bowl*, a grande final do campeonato de futebol americano, que a cada ano movimentava milhões de dólares em mídia e no mercado de apostas. Sua obsessão pela verdade oculta nos bastidores do poder pode ser resumida por uma declaração dada, nos anos 90, à revista *Rolling Stone*, especializada em música, na qual afirma que "ninguém fala a verdade das 9 às 17 horas".

Outra publicação do jornalista lançada no Brasil, no último ano, é a coletânea de textos *A Grande Caçada aos Tubarões*, na qual divaga sobre *hippies*, violência policial, o caso Watergate e sua passagem pela América do Sul. Recentemente, a editora Conrad também lançou o *pocket-book Screw Jack*, que reúne três contos extremamente *nonsenses* do jornalista, nos quais ele relata, entre outras coisas, sua primeira experiência com mesalina. Seu último trabalho foi *Hey Rube: Blood Sport, The Bush Doctrine and the Downward Spiral of Dumbness*, uma antologia de suas colunas, ainda inédita no Brasil.

Obcecado em manter sua privacidade, o escritor, durante os anos 80, se distanciou até mesmo de seus amigos mais íntimos e diminuiu intensamente seu ritmo de produção. Desde então, Thompson passou a viver em uma casa fortificada na cidade de Woody Creek, Colorado, onde se dedicava a produção de colunas semanais sobre futebol americano para o *website* do canal esportivo ESPN, sob o título de *Hey, Rube!*. No dia 20 de fevereiro de 2005, aos 67 anos, o jornalista se suicidou com um tiro na cabeça, enquanto falava ao telefone com sua mulher. Segundo ele, já não havia mais o que dizer.

2 LAS VEGAS NA CABEÇA

2.1 A OBRA

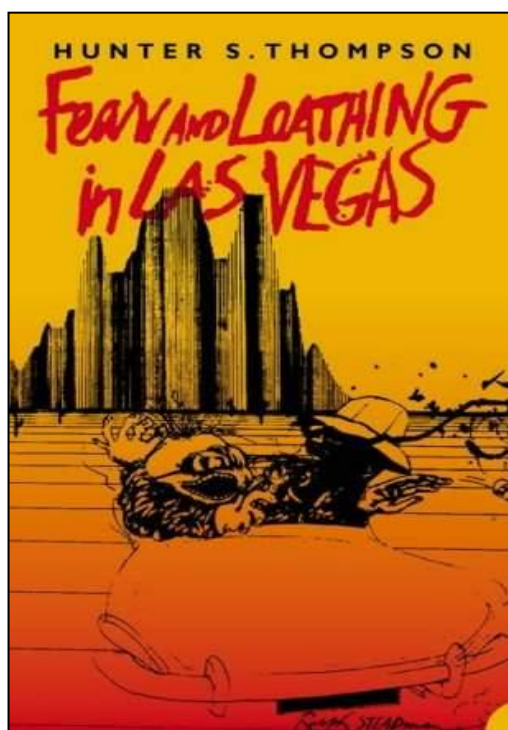
No final da década de 60, Hunter Thompson, valendo-se do pseudônimo de Rauol Duke, é escalado para cobrir, a serviço da *Sports Illustrated*, a Mint 400, uma popular corrida anual de motocicletas no deserto norte-americano de Nevada. Na companhia de seu advogado samoano, conhecido apenas como Doutor Gonzo, ele parte em direção a Las Vegas para se encontrar com um fotógrafo português que deveria ser seu parceiro na futura matéria. Porém, antes disso, a dupla gasta todo o dinheiro fornecido pelos editores de Duke com drogas, armas e alugueis de carros, além de executar suas habituais fugas de hotéis luxuosos e se deparar com eventuais problemas com a polícia.

Logo, o jornalista deixa de lado sua reportagem para concentrar-se em redigir uma profunda análise sociológica, extremamente particular, dos *outsiders* americanos em geral. Thompson descobre que sob o luxo e os néons dos cassinos de Nevada esconde-se uma sombria realidade, composta por viciados em jogos e drogas, e, desse modo, lança-se em uma lírica busca pelo chamado Sonho Americano, para cobrar sua dívida com os milhares de cidadãos que foram ludibriados por suas falsas promessas de realização financeira, e hoje amargam uma vida extremamente infeliz à margem da sociedade. Além disso, Hunter Thompson sabe que Las Vegas é o lugar ideal para empreender sua jornada, pois além de representar todo excesso e miséria dos EUA, é talvez a única região dos Estados Unidos onde o Sonho Americano teima em provar que de fato existe,

através da ingênua noção de que qualquer um pode se tornar um milionário da noite para o dia em um cassino.

Assim, o autor e seu advogado, sempre entorpecidos por algum tipo de substância ilícita, aventuram-se por cassinos e bares à beira de estrada, destroem quartos de hotel, dão carona a um ingênuo rapaz, assistem a uma insólita palestra sobre os perigos das drogas e ainda tentam se livrar de uma menor de idade que foi embriagada e sodomizada pelo Doutor Gonzo, tudo isso enquanto lutam para sobreviver as suas inúmeras *bad trips* de ácido e às bizarras alucinações que elas provocam. Devido ao seu peculiar *tour* por Vegas, Thompson só consegue chegar à Mint 400 quando esta já estava encerrada. Indignada com sua postura inseqüente, a *Sports Illustrated* se recusa a publicar o material. Apesar disso, em novembro de 1971, seu artigo é lançado ao longo de duas edições da revista *Rolling Stone*, um verdadeiro ícone da contracultura dos anos 70.

O material ganha relativo destaque na mídia e logo é editado como livro, sob o título de *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to The Heart of the American Dream*. A obra chega ao Brasil apenas em 1984, pela editora Brasiliense, que batiza a publicação como *Las Vegas na Cabeça*. Inicialmente, a repercussão deste lançamento no país foi praticamente nula, fato que obrigou o livro a logo sair de catálogo. Desse modo, a obra de Hunter Thompson amargaria cerca de vinte anos



de ostracismo para, somente em 2004, voltar ao mercado brasileiro através da editora Conrad, atendendo a uma demanda crescente de jovens leitores, compostos geralmente por estudantes de comunicação e aficionados pela escrita confessional dos *blogs* de internet.

Apesar dos percalços editoriais, com o passar dos anos, *Las Vegas na Cabeça* torna-se um clássico *underground*, ao relatar a alucinada viagem de Thompson e seu advogado pelo oeste dos Estados Unidos em sua irônica e, ao mesmo tempo, lírica busca pela essência do chamado Sonho Americano e suas promessas de realização econômica e ascensão social. Assim, o livro ajuda a consolidar a vanguardista proposta literária do autor, que já vinha amadurecendo desde *The Rum Diary* e *Hell's Angels*, de criar uma escrita híbrida que pudesse se valer tanto de recursos literários, como a liberdade criativa que a ficção oferece, quanto jornalísticos, o tom de registro utilizado em algumas passagens, que lhe conferem um inquestionável aspecto verossímil, por mais que na verdade sejam mentiras absurdas inventadas por Thompson.

Assim, o jornalista mescla relatos autobiográficos com passagens que ele mesmo admite terem sido fruto de sua imaginação, jogando o tempo todo como o chamado pacto autobiográfico, através do qual autor, narrador e personagem mantêm uma relação de identidade, e pressupõe-se que toda narrativa contida na obra é verídica e foi, de fato, vivenciada pelo escritor, cuja autenticidade do relato é evidenciada pela sua assinatura, pelo seu nome próprio. Tal característica torna ainda mais nebulosa a tarefa de classificar *Las Vegas na Cabeça*, ou até mesmo *The Rum Diary* e *Hell's Angels*, dentro de um determinado gênero literário, visto que rotular a obra de Thompson seria lhe negar o que ela tem de mais rico, sua

interdisciplinaridade e multiplicidade de discursos. Porém, caso a alcunha de Jornalismo Gonzo ainda soe muito abstrata para destacar a escrita de Hunter, talvez a designação de “relato de viagem”, ou até mesmo “diário de bordo”, sejam algumas das classificações que melhor traduzam, dentro do possível, seu estilo extremamente particular, visto que dão conta de determinados fatos, ocorridos dentro de um certo período na vida de seu narrador em um local específico.

Outro ponto que merece destaque em *Las Vegas na Cabeça* é a bizarra dicotomia entre Raoul Duke e seu advogado samoano, pois ao mesmo tempo em que desfrutam de uma tocante amizade, se provocam constantemente em busca de seus limites. Além disso, seu visionário teor *pop* e suas constantes citações a canções de bandas como Beatles, Rolling Stones e Jefferson Airplane, logo alçaram o jornalista à condição de guru da contracultura. Neste aspecto, Thompson subverteu a imagem séria e rigorosa geralmente atribuída à figura do repórter e a substituiu pela postura *cool* do crítico musical, discorrendo de forma despreziosa e extremamente pessoal sobre temas como *rock and roll* e atuando como uma espécie de precursor de nomes famosos da chamada literatura pop, como o inglês Nick Horby, autor de livros como *Alta Fidelidade* e *Um Grande Garoto*. Abaixo, um trecho de uma de suas célebres colunas para a *Rolling Stone*, na qual o autor fala um pouco sobre sua relação com a música, uma de suas temáticas prediletas, e com esta tem enorme influência em seu comportamento:

“Eu sempre precisei de combustível. Sou um grande consumidor. Em algumas noites, eu ainda acredito que um carro com a agulha do combustível no 'vazio' pode rodar cinqüenta milhas a mais se tiver a música certa tocando alto no rádio. Um Cadillac V-8 vai

andar dez ou quinze milhas a mais se você lhe servir uma dose completa de "Carmelita". Isso já foi comprovado diversas vezes. Essa é razão pela qual você vê tantos Cadillacs parados em frente às paradas de caminhões da Rota 66 à meia-noite. São compulsivos sexuais por velocidade, abastecendo mais do que mera gasolina. Você observa um desses lugares por algum tempo e percebe uma espécie de padrão: um grande carro pára rente à porta e uma garota de aparência selvagem desce, nua exceto por um casaco de pele ou uma parca de esquiador, entra no lugar com um punhado de dinheiro, louca para descolar algumas fitas com música espanta-tédio para dirigir.

Isso acontece de novo, e de novo, e cedo ou tarde você é fisgado, e fica viciado. Toda vez que ouço *White Rabbit*, estou de volta à meia-noite viscosa de San Francisco, procurando por música, dirigindo uma motocicleta vermelha veloz ladeira abaixo em direção ao presídio, me curvando desesperadamente nas curvas através dos eucaliptos, tentando chegar ao *Matrix* a tempo de ouvir Grace Slick tocar sua flauta.

Não havia música enlatada nessas noites, nada de fones de ouvido ou walkmans ou mesmo capota plástica para nos abrigar da chuva. Mas eu conseguia ouvir a música de qualquer jeito, mesmo quando vinha de cinco milhas de altura. Uma vez que você ouvisse a música tocada direito, você podia trancafiar isso na sua cabeça e levar para qualquer lugar, para sempre." (THOMPSON, 1999, p. 61)

Com seu olhar crítico e devastador, Hunter Thompson, em *Las Vegas na Cabeça*, logo se encarregou de desvendar o lado obscuro da capital mundial dos cassinos, um verdadeiro templo do conservadorismo e do *kistch* norte-americano. Ali, Thompson revela o triste fim do agonizante Sonho Americano, uma forma de propaganda anti-comunista, surgida durante o pós-guerra, destinada a divulgar as vantagens sociais e econômicas de se viver em uma sociedade capitalista. Sua difusão, destinada a públicos de todo o globo, sempre ocorreu, no que diz respeito à questão da propaganda, através de uma mídia massiva e aparentemente ingênua, como os filme de Hollywood, os desenhos animados de Walt Disney e até mesmo algumas histórias em quadrinhos. Todos estes veículos ostentaram,

por vezes, personagens extremamente maniqueístas, vinculados a claras mensagens de cunho político e a uma estreita visão de bem e mal.

Porém, Hunter é um escritor oriundo do universo midiático e conhece suas estratégias de manipulação. Ele sabe que o *American Way of Life* só pode ser vivenciado em sua plenitude se o indivíduo for o melhor naquilo que faz, o autêntico *self-made-man* norte-americano, que parte da miséria para se tornar um milionário. Ele também sabe que na dura realidade da chamada “Terra das Oportunidades”, que há muitos fascina com suas promessas de liberdade democrática, para se chegar à condição de *the best* é preciso derrotar todos aqueles que possam se converter em uma possível ameaça.

Em sua contradição primordial, o Sonho Americano promete a todos uma democracia utópica, mas exige que ela seja alcançada através de um capitalismo aparentemente saudável e de uma concorrência voraz, que na verdade apenas aumenta a exclusão social. E é justamente sobre aqueles que ficaram à margem desse processo que Hunter Thompson estrutura a maioria de seus textos, inclusive *Las Vegas na Cabeça*. Assim como ele próprio, seus personagens são figuras excêntricas, ao mesmo tempo melancólicas e hilárias, que servem como um veículo para sua crítica à sociedade norte-americana. Nesse ponto, sua trajetória e seus textos mesclam-se de uma forma que torna quase impossível sua dissociação, visto que, enquanto *outsider*, Thompson faz de sua própria vida um manifesto contra as farsas do Sonho Americano. O componente físico, corporal e, por que não dizer, performático de sua obra torna-se algo de extrema importância nesse aspecto, pois o jornalista estabelece com o leitor um pacto que coloca sua vida e seus textos em questão, vivendo sua atribulada existência como se fosse

um personagem e valendo-se de seu próprio corpo como uma espécie de laboratório para suas experiências lisérgicas, temática extremamente ligada aos movimentos de contestação dos anos 60 e 70.

Assim, sem o menor receio de ter sua escrita rotulada como maldita, o autor cria um híbrido bastardo entre literatura e jornalismo, recortando as características que mais lhe interessam em ambas as áreas. Dessa forma, o escritor coloca em prática, *avant la lettre*, o pressuposto de interdisciplinaridade dos estudos culturais, que privilegia a inter-relação entre os fenômenos culturais e sócio-econômicos. Além disso, diversos dos pressupostos teóricos básicos do movimento podem ser encontrados na obra de Thompson, como o experimentalismo, dada a sua inovadora proposta narrativa de fusão interdisciplinar, o envolvimento político, a medida em que o autor escuta “o outro”, lhe dá voz e levanta-se contra um *establishment* que oprime seus párias, e a sobreposição da crítica relação à criação, visto que a ficção pura e simples não lhe serve, interessando-se mais pelo uso de determinados recursos ficcionais como uma ferramenta para tornar sua crítica mais atraente aos olhos do leitor.

Fruto do trabalho de professores de inglês da *Workers Educational Association*, os Estudos Culturais foram institucionalizados como disciplina universitária após o término da revolução social dos anos 60. Se por um lado o movimento perde muito de sua significação política, com grande parte de seus professores sendo absorvidos pelas universidades, por outro, cresce em termos de alcance, visto que agora os estudos culturais contavam com todo um aparato acadêmico para conduzir suas pesquisas. Desse modo, seus adeptos puderam se focar em diversas áreas que muito têm em comum com as propostas literárias de

Thompson, como o interesse no texto e na intertextualidade, ultrapassando o cânone e dando voz à escrita dos excluídos, e o estudo da relação entre comunicação e sociedade.

O aspecto visionário dos textos de Hunter Thompson foi um fator que, ao lado de uma série de inovações no campo literário, auxiliou o rompimento das, antes intransponíveis, barreiras entre literatura e comunicação e fez com que, mesmo de uma forma tida como maldita, o autor realizasse o antigo sonho de grande parte dos jornalistas, ao adentrar no campo literário. Irônico notar que quando finalmente deveria alcançar um suposto respaldo acadêmico ao tornar-se escritor, Thompson acaba sendo rotulado como maldito, devido as suas controversas temáticas, e vê seus textos serem relegados à condição de subliteratura pelo seu projeto visionário de mesclar ficção e jornalismo, algo até então inadmissível tanto no campo literário como no jornalístico.

Durante anos, o autor limitou-se ao *status* de ícone da contracultura, com obras de repercussão mediana e cuja circulação restringia-se a um circuito limitado de jovens entusiastas. Se nos Estados Unidos dos anos 60 e 70, quando inúmeros dogmas da sociedade norte-americana eram questionados, muitos ainda não compreendiam a proposta literária de Thompson, a recepção da obra do autor no Brasil foi ainda mais apática, visto que quando *Las Vegas na Cabeça* foi lançado no país, o Brasil atravessava a Ditadura Militar. Porém, com a chegada dos anos 80 nos EUA, a geração de jovens leitores sessentistas norte-americanos já havia se estabilizado no mercado de trabalho, muitos deles em grandes centros midiáticos como Hollywood, o que possibilitou uma maior divulgação da obra de Hunter.

A primeira iniciativa nesse sentido é a obscura produção de 1980 *Where The Buffalo Roam*, título que presta homenagem a uma célebre canção do cantor *folk* Neil Young, presente na abertura do longa-metragem. Inédito no Brasil, o filme é dirigido por Art Linson e conta com o comediante Bill Murray, no papel do jornalista, e com Peter Boyle como seu advogado samoano Karl Lazlo. *Where*



The Buffalo Roam gira em torno de três pequenos contos sobre diferentes momentos na vida de Hunter Thompson e seu advogado, não se atendo assim há nenhuma obra específica do jornalista, embora a emblemática passagem de *Las Vegas na Cabeça* na qual a alucinada dupla dá carona a um tímido rapaz tenha sido adaptada para o longa.

Durante o filme, observamos o peculiar método de redação de Thompson, que, isolado em sua casa na gélida Colorado, corre contra o tempo para finalizar mais uma de suas polêmicas colunas, enquanto também consome doses consideráveis de rum e ácido e ainda pratica tiro com um boneco de Richard Nixon. Logo depois, em um *flashback*, voltamos para o ano de 1969, quando o jornalista testemunha seu advogado ser preso após causar baderna no tribunal em que seus clientes, um grupo de *hippies*, foram sentenciados a cinco anos de prisão por porte de maconha. Anos depois, vemos Thompson deixando de cobrir a

final do *Super Bowl* para ajudar Karl Lazlo, recém-saído da cadeia, a contrabandear armas para um bando de guerrilheiros mexicanos. O último conto da produção mostra Hunter cobrindo a corrida presidencial de 1972, quando ele embriaga um respeitável repórter do *Washington Post* em um avião, apenas para roubar sua identidade e assim se aproximar do candidato Richard Nixon, um dos políticos mais combatidos pelo jornalista.

Mesmo planejando um pouco a figura de Hunter Thompson, privilegiando mais seu comportamento excêntrico do que suas reflexões sobre política, movimentos jovens e o consumo de drogas, *Where The Buffalo Roam* ainda se apresenta como uma satisfatória introdução ao peculiar universo do jornalista, graças às boas atuações de Peter Boyle e Bill Murray. Curiosamente, durante uma partida de golfe com o próprio Murray, Thompson protagonizou mais uma de suas histórias insólitas. Entediado com o jogo, o escritor propôs mudanças nas regras e, na partida seguinte, levou ao campo dois rifles para disparar contra as bolas arremessadas. Como resultado, ambos acabaram sendo expulsos do clube logo após as primeiras tacadas. Curiosamente, este episódio foi o tema da última coluna do jornalista para o site da ESPN, publicada em 15 de fevereiro de 2005.

Porém, só em 1998 *Las Vegas na Cabeça* ganha uma versão cinematográfica comandada pelo ex-integrante do grupo de humor inglês *Monty Python*, Terry Gilliam, que também havia dirigido as ficções-científicas *Brazil – O Filme* e *Os Doze Macacos*. O roteiro para o projeto já circulava por diversos estúdios desde os anos 80, porém, segundo Gilliam “este seria um filme interessante para começar os anos 90”, pois é uma obra que trata essencialmente da intensidade e do livre arbítrio de se viver uma existência livre, um sentimento

tão reprimido na década de 90, devido ao fim da Guerra Fria e à disseminação de doenças como a AIDS.

O longa, batizado no Brasil como *Medo e Delírio*, conta com Johnny Depp, no papel de Hunter Thompson, e Benicio Del Toro, como seu advogado. Vale ressaltar que o projeto



contou com a colaboração do próprio Thompson, que faz uma rápida aparição especial na produção. Para se preparar para o papel, Depp se hospedou durante semanas na casa do jornalista, onde dormiu em uma espécie de masmorra especialmente criada para ele, repleta de animais empalhados e fotografias pornográficas. Logo, o ator se juntou ao escritor em sua rotina de praticar tiro ao alvo em móveis da casa, consumir vorazmente filmes pornôs e drogas alucinógenas. Além disso, Johnny Depp ainda excursionou com ele na turnê de divulgação de um de seus livros, na qual foi encarregado de chefiar a segurança. Depois de ter seu cabelo raspado pelo próprio Hunter Thompson, o ator dedicou-se a imitar com perfeição todos os trejeitos do jornalista, que ainda afirmou que “ver aquele moleque me imitando era como estar chapado sem ter tomado nada”.

A insólita experiência consolidou a amizade entre os dois e garantiu ao ator um papel primordial durante os rituais fúnebres, que se seguiram após a morte do autor. Depois de ter seu corpo cremado, Thompson teve suas



cinzas lançadas do alto de um prédio por um canhão, disparado pelo próprio Depp, seguindo exigências do falecido jornalista. Ainda em 2005, foi anunciado que o seu primeiro romance, *Rum - Diário de um Jornalista Bêbado*, também irá ganhar uma versão cinematográfica, dirigida por Bruce Robinson. Na futura produção, Johnny Depp reprisará seu papel como Hunter S. Thompson, contando novamente com Del Toro como seu parceiro.

Embora seja primordialmente um *outsider*, sem o menor vestígio de ingenuidade, em *Las Vegas na Cabeça* o escritor estabelece um interessante paradoxo ao empreender sua jornada pela essência do *American Way of Life*, pois, ao mesmo tempo em que se aventura pelo submundo do coração da América e expõe as suas mazelas, ele vive sua versão própria bizarra do Sonho Americano, ao se hospedar em hotéis cinco estrelas e alugar carros de último tipo. Dessa forma, o autor propõe um ensaio sobre a liberdade, preocupando-se acima de tudo em refletir um estado de espírito livre e viver sua existência errante até o limite, em uma espécie de apropriação moderna e particular do termo em latim *carpe diem*, “proveitem o dia”.



Sua peculiar narrativa, que dedica inúmeras páginas à descrição dos efeitos de ácido, cocaína e LSD sobre sua mente conturbada, aliada aos excessos de seus instintos autodestrutivos e de suas visões distorcidas da realidade,

fatos que geram um mosaico precioso de imagens surreais, como a insólita cena em que seres humanos se transformam em répteis gigantescos ou em que os deserto de Nevada é acometido por nuvens de morcegos. Logo nas primeiras páginas de *Las Vegas na Cabeça*, o autor descreve toda variedade de entorpecentes que levava no porta-malas de seu automóvel, o que incluía duas bolsas de repletas de maconha, setenta e cinco botões de mesalina, cinco cartelas de ácido, um saleiro cheio até a metade de cocaína e estimulantes, tranqüilizantes, garrafas de tequila e rum, uma caixa de cervejas, cerca de um litro de éter e duas dúzias de nitrito de amila.

A precisão descritiva do jornalista é tamanha, que ele chega a dedicar um capítulo inteiro de seu livro à descrição dos efeitos alucinógenos decorrentes do uso de *adrenochrome*, uma droga extremamente rara e potente. Ao longo da obra somos conduzidos em uma vertiginosa viagem pela mente de um dependente químico, fato que pode gerar no leitor duas sensações antagônicas, uma sensação de profundo incômodo e um desejo constante de retornar a realidade - visto que não há uma só passagem no livro em que os protagonistas apareçam

sóbrios - ou a vontade de se perder, cada vez mais, no insólito e febril mundo de cores berrantes e homens-reptéis criado pelo jornalista, dado o seu inegável apelo visual.

2.2 O ESTRANHO FREUDIANO

A sensação de angústia causada pelos textos de Hunter Thompson nos conduz ao conceito do “estranho”, lançado por Sigmund Freud. O “estranho”, ou do original em alemão *unheimlich*, é aquela categoria do assustador que nos remete ao que, de alguma forma, já nos foi conhecido em um passado distante. Freud estabelece essa idéia para exemplificar a exploração dos efeitos de “alguma coisa que é secretamente familiar, que foi submetida à repressão e que retorna ao indivíduo”, desse modo o *unheimlich*, seria “o nome para alguma coisa que tem que permanecer oculta e secreta e tornou-se visível”.

Seu oposto semântico seria a palavra *heimlich*, cujas traduções mais próximas seriam familiar, doméstico, íntimo e amistoso. Logo, podemos pensar que tudo que nos é assustador se dá por não nos ser conhecido. Porém, nem tudo que não nos é conhecido é assustador. Dessa forma, *heimlich* passa a exibir certa semelhança com seu aparente antônimo, pois significa o que é familiar e agradável e, por outro lado, o que está oculto e se mantém fora de vista. Portanto, *heimlich* desenvolve seu significado na direção da ambivalência, até que finalmente coincida com seu oposto *unheimlich*, que é, de certo modo, uma subespécie de *heimlich*.

Logo, pode-se afirmar que uma experiência do “estranho” ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser levado para o “estranho” na ficção sem modificações profundas, pois

a fantasia depende, para seu efeito, do fato de que seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado paradoxal é que muito daquilo que não é estranho em ficção seria se ocorresse na realidade e que existem muito mais meios de criar estranhos na ficção, do que na vida real.

E é justamente desta subjetividade ficcional de que Hunter Thompson se vale para criar a sensação de estranhamento que permeia seus textos. Ele amplifica o caráter latente do “estranho” na realidade, ao transportá-lo para a ficção por meio de personagens insólitos e quase caricatos, cuja existência na vida real nunca fica clara ao leitor, ou através de descrições minuciosas de suas alucinações surrealistas, fruto de inúmeras *bad trips*. A melhor definição para suas criações vem da descrição que o próprio jornalista faz de seu advogado samoano, tido como “estranho demais para viver e raro demais para morrer”. Theodore Roszak analisa a questão do comportamento errante de alguns autores como uma das maiores contribuições da contracultura:

“A medida que o fascínio do pensamento científico ou quase-científico estendeu-se em nossa cultura das ciências físicas às chamadas ciências behavioristas, e finalmente à erudição nas artes e letras, a tendência marcante tem sido transferir tudo quanto não seja plena e articuladamente passível de manipulação empírica ou matemática na consciência desperta a uma categoria globalista puramente negativa (na verdade, a lata de lixo da cultura) chamada o “inconsciente”... ou o “irracional”... ou o “místico”... ou o “puramente subjetivo”. O indivíduo que se comporta segundo tais estados esfumados de consciência será, na melhor das hipóteses, um excêntrico divertido; na pior, um louco varrido”. (ROSZAK, 1972, p. 64)

Além disso, a narrativa do autor vem sempre acompanhada de seu humor ácido e sombrio, que brota do absurdo e do impossível. Sem medo algum de

beirar o ridículo, Hunter se expõe às situações mais constrangedoras para extrair delas um riso nervoso que explora o *nonsense*, sempre em tom de crítica. Um exemplo perfeito dessa característica do jornalista é a passagem de *Las Vegas na Cabeça* em que ele e Dr. Gonzo tentam decidir o que fazer com uma menor de idade com quem Gonzo acabou de ter relações sexuais e que também foi drogada pelo advogado. Certo de que a justiça os condenaria da forma mais severa possível pelo ocorrido, Thompson, sem conseguir vislumbrar mais nenhuma alternativa, sugere ao seu parceiro que a garota poderia lhes render alguns dólares sendo sodomizada pelos policiais da região:

"Ela é perfeita para este serviço," eu disse. "Estes policiais pagariam 50 paus por cabeça para cobri-la de porradas e depois fazer uma suruba. Nós podemos colocá-la em um daqueles hotéis de segunda, pendurar imagens de Jesus por todo o quarto e depois soltar estes porcos em cima dela... ela é toda forte, e sabe se cuidar" (THOMPSON, 1971, p.114-115)

Dessa forma, o jornalista expõe toda a hipocrisia de uma América dita séria e respeitável, destacando o cotidiano daqueles que se encontram geralmente à margem da utopia norte-americana como ele próprio, um excêntrico notório. Sempre vinculado à contracultura, o jornalista acabou se tornando uma espécie de porta-voz dos párias e excluídos, produzindo literatura "estranha" para um público também rotulado como "estranho", composto por *hippies*, pacifistas, entre outros. Theodore Roszak, afirma que, embora fosse um movimento extremamente heterogêneo, a contracultura possuía uma visão do "eu" que possibilitava a união de todas as suas facções, fato que as tornava muito receptivas às propostas literárias de Hunter Thompson:

“Quando pela primeira vez se lança o olhar sobre as variedades de rebelião da juventude, pode parecer que haja nessa contracultura muito menos coerência do que sugeri. Por um lado, há a boêmia descuidada dos beats e dos hippies; por outro, o ativismo político exacerbado da Nova Esquerda estudantil (...) Para a maior parte da Nova Esquerda, nenhuma ideologia possui em última instância mais valor ou lógica do que uma pessoa lhe empresta em virtude de sua própria ação: a política é feita de envolvimento pessoais, e não de idéias abstratas (...) A consciência de classe cede lugar, como princípio generativo, à... consciência da consciência. É aí que a Nova Esquerda e a orla boêmia dão-se as mãos. Pois até nas caricaturas mais hostis da orla boêmia de nossa cultura jovem torna-se evidente seu caráter distintivo, fundado num exame intensivo do eu, da esquecida riqueza de consciência pessoal”. (ROSZAK, 1972, p. 66-67-72)

Segundo Roszak, em outra citação de seu livro *A contracultura*, os insólitos e excêntricos gurus da contracultura surgiram para preencher a lacuna da carência ideológica que acometia os jovens dos anos 60, que já não compartilhavam dos mesmos interesses de seus pais, representantes de todo um *status quo* reacionário e moralista que desagradava profundamente a contestatória juventude sessentista:

“Ao se desesperar com a timidez e a letargia de sua própria classe, esperava-se que o revolucionário burguês marxista desertasse para o proletariado. Por isso, na América contemporânea, o radical adulto, enfrentando uma platéia cada vez menor entre os “robôs satisfeitos” de sua própria geração, é naturalmente atraído pelos descontentes jovens da classe média. Quem mais lhe dará ouvidos? (...) Por outro lado, os jovens rebeldes da classe média estão em disponibilidade, sofrendo de uma estranha forma nova de “empobrecimento” gerada por estarem perdidos entre uma infância permissiva e uma idade adulta odiosamente conformista, experimentando desesperadamente novas formas de ingressarem com dignidade num mundo que desprezam, pedindo socorro. Por isso os radicais adultos oferecem-se como gurus aos jovens alienados, ou talvez sejam estes que os convocam a seu serviço”. (ROSZAK, 1972, p. 45)

A relação entre os jovens e seus ídolos, além de sua dicotomia de identificação e projeção, é abordada pelo próprio Hunter Thompson, em uma de suas colunas para a revista *Rolling Stone*, intitulada *Ei, cabeça-oca! Eu te amo - reflexões lúgubres a respeito de combustível, loucura e música*. Nela, Thompson discorre, de maneira bem particular, a respeito da tensão pré-milênio, sempre entremeado pela inserção de assuntos que lhe são caros, como música, armas e drogas. Como era costumeiro do autor, ele inicia seu discurso com uma citação, no caso, um trecho da bíblia retirado de Samuel 16:16: "Dize, pois, Senhor nosso, a teus servos que estão na tua presença, que busquem um homem que saiba tocar harpa; e quando o espírito maligno da parte do Senhor vier sobre ti, ele tocara com a sua mão, e te sentirás melhor":

"Eu costumava respeitar William Burroughs por ele ter sido o primeiro cara branco a ser preso por porte de maconha na minha época. William era o cara. Ele foi vítima de uma batida policial ilegal em sua residência na Wagner Street 509, um subúrbio barato do outro lado do rio em New Orleans, onde tinha se estabelecido para treinar um pouco sua mira e fumar marijuana.

William não era de frescura. Era sério a respeito de tudo. Quando o *Real Deal* caiu por terra, William estava lá, esperando com uma arma. Click! BOOM. Um passo para trás. EU sou a lei. Ele foi meu herói mesmo muito antes de eu ouvir falar dele.

Mas ele não foi o primeiro cara branco a ser preso por porte de maconha na minha época. Não. Foi Robert Mitchum, o ator, que foi preso três meses antes em Malibu na porta da frente de sua casa de praia por posse de maconha e suspeita de molestar uma adolescente em 31 de Agosto de 1948. Eu me lembro das fotos: Mitchum estava vestindo uma camiseta e rosnando para os tiras com o oceano estourando ao fundo e as palmeiras balançando ao vento.

A garota nas fotos com Mitchum parecia ter uns quinze anos, e também estava vestindo uma camiseta ordinária, com um pequeno e elegante mamilo despontando. Os tiras tentavam cobrir o peito dela com uma capa de chuva enquanto irrompiam

porta adentro. Mitchum também foi indiciado por sodomia e contribuição à corrupção de menores.

Sim, senhor, esse é que era meu garoto. No meio de Mitchum e Burroughs e James Dean e Jack Kerouac, me vi iniciado pra valer antes dos vinte anos de idade, e não havia retorno. Comprou o bilhete, cumpra o percurso.” (THOMPSON, 1999, p.61)

Relatos como este chamam atenção para o fascínio do autor pela transgressão e por figuras públicas que destacaram-se por seu comportamento incomum. A análise, e talvez a simples presença, de tais indivíduos em nossa sociedade se faz ainda mais urgente a medida que, como alerta o próprio Freud, vivemos cada vez mais em um mundo onde “a felicidade não é um valor cultural”. Em *Totem e Tabu*, o psicanalista parte do princípio de que civilização se baseia na permanente subjugação dos instintos humanos, em um processo inevitável e irreversível. A livre gratificação das necessidades instintivas do homem é incompatível com a sociedade civilizada, daí a renúncia e a repressão surgem como pré-requisitos para o progresso.

O horror ao caos e à barbárie levou o homem primitivo a criar estratégias para evitar a violência que a expressão sem barreiras de seus desejos provocariam. Assim surge o tabu, termo polinésio de difícil tradução que contém dois significados extremamente opostos, o de “sagrado e santificado” e o de “terrível, perigoso, proibido e impuro”. Sua função seria a de aplacar, atenuar e conduzir as emoções e ações mais intensas do homem primitivo, atuando assim como o primeiro esforço moralizador da humanidade. Daí o medo do indivíduo de que qualquer violação do tabu, como a prática do incesto, por exemplo, levará a uma terrível punição por parte da sociedade. Sigmund Freud chama atenção para

a atitude ambivalente do ser humano, visto que, este deseja e detesta aquilo que lhe é proibido. A proibição é consciente, enquanto o desejo é inconsciente. Segundo o psicanalista, “em seu inconsciente não existe nada que mais gostassem de fazer do que violá-los, mas temem fazê-los; temem precisamente porque gostariam, e o medo é mais forte que o desejo”.

Logo, para Freud, a história do homem é a história de sua repressão. A subjugação efetiva dos instintos, mediante controles repressivos, não é imposta pela natureza, mas pelo próprio indivíduo. A luta contra a liberdade reproduz-se na psiquê do homem e sua auto-repressão apóia-se em seus padrões e suas instituições. Desse modo, o ser humano substitui o princípio de prazer, seus impulsos mais instintivos e animais, pelo princípio de realidade, sua vertente racional, que aprende a distinguir entre bom e mau, verdadeiro e falso, útil e prejudicial. O motivo pelo qual a sociedade impõe essa modificação da estrutura instintiva é econômico, pois como ela não tem meios suficientes para sustentar a vida de seus membros sem seus serviços, trata de restringir o número de seus membros e desviar suas energias das atividades sexuais para o trabalho.

Porém, em *Eros e Civilização*, Herbert Marcuse intensifica uma das questões mais obscuras deixadas pela leitura de *Totem e Tabu*. Marcuse questiona se os benefícios da cultura teriam compensado o sofrimento assim infligido aos indivíduos. Para o autor, o progresso intensificado está vinculado a uma igualmente intensificada ausência de liberdade. Por toda civilização industrial, o domínio do homem pelo homem cresce em âmbito e em eficiência. Os campos de concentração, extermínios em massa e bombas atômicas não são "recaídas no barbarismo", mas a implementação irreprimida das conquistas da ciência

moderna, da tecnologia e dominação dos nossos tempos. Esses aspectos negativos de nossa atual sociedade industrial podem muito bem indicar o anacronismo das instituições estabelecidas e a emergência e novas formas de civilização, que finalmente tornariam a repressão desnecessária e conciliariam os princípios de prazer e realidade.

A conturbada trajetória de Hunter Thompson pode ser, de certa forma, considerada como um manifesto, uma via alternativa cujo pressuposto baseava-se essencialmente em uma existência livre, que rejeita os tabus impostos pela sociedade repressora. Como comprova a teoria do “estranho” freudiano, tudo aquilo que é reprimido, se submetido às devidas condições, pode retornar com avassaladora potência. Thompson é um sintoma do que estava perdido e retornou, ele dá voz a toda uma geração marginalizada pelas falsas promessas de realização social e econômica do Sonho Americano.

Desse modo, o caráter anarquicamente politizado de sua escrita também nos possibilita uma utilização ainda mais ampla do conceito freudiano do “estranho”. De acordo com Martin Jay, em seu texto intitulado *Os Estranhos Anos Noventa*, nos últimos anos, o conceito do *unheimlich* migrou da crítica literária pós-estruturalista para as artes visuais e os estudos culturais. Tais análises partiram dos estudos sobre Walter Benjamin que expandiram o conceito do “estranho”, extraído do contexto meramente psicológico e estético e inserido em uma nova categoria, de implicações sociais e culturais mais amplas.

Um exemplo desta expansão é o resgate que Derrida faz da qualidade “espectral” do status usual de Marx, em meio ao atual panorama político mundial de capitalismo neo-liberal. Derrida observa que a hegemonia ainda constitui

repressão e, portanto, a confirmação de um assombramento. Ele defende um senso de espera pelo que voltará, um tempo repetitivo que está perpetuamente deslocado, remetendo à qualidade do *unheimlich* de um lugar sinistramente familiar que, contudo, nunca foi realmente habitado e, portanto, nunca poderá ser recuperado. Derrida também salienta o “estranho” enquanto parte de uma “assombrologia”, não uma fonte de terror e desconforto, mas também um baluarte contrário à perigosa tentação de encantamento vinda de vários espectros em nome de um universo compensador, uma realização de fantasias narcisistas, uma restauração de um verdadeiro *heimat*, lar.

Passados mais de trinta anos desde o lançamento de *Las Vegas na Cabeça*, é interessante notar como a obra, nos dias de hoje, também funciona como uma espécie de discreta paródia dos exageros lisérgicos sessentistas, visto que Thompson, munido sempre de muito bom-humor, caracteriza primordialmente seus personagens como irresponsáveis convictos. O comportamento excêntrico do jornalista e suas críticas aos antigos costumes, de certa forma, nos remetem à *Dom Quixote de La Mancha*, clássico literário concebido pelo escritor espanhol Miguel de Cervantes, em 1602.

O livro, uma sátira aos preceitos que regiam as histórias fantasiosas dos galantes heróis de cavalaria, conta a história de um esqualido e empobrecido camponês do Reino de Castela, na Espanha, que devotou a maior parte dos seus cinquenta anos de existência à leitura sobre os grandes feitos dos heróis de cavalaria. Até que um dia, consumido por uma súbita inquietação, decide se lançar pelo mundo como um autêntico cavaleiro e corrigir as injustiças que afligem os fracos e oprimidos. Logo, junta-se a ele o pequenino e roliço Sancho Pança, um

lavrador de uma aldeia local, logo promovido à condição de escudeiro, e que tenta, entre outras coisas, inutilmente inculcar em Dom Quixote alguma noção de realidade.

A associação entre esta dupla incomum e Raoul Duke e seu advogado samoano é inevitável. Além do fato de ostentarem uma notável semelhança física entre si, todos estes personagens estão envolvidos em uma busca por algo infinitamente maior do que eles mesmos, uma jornada fantasmática, virtualmente impossível de ser realizada, e por causa disto, repleta de um certo



lirismo. Eles são figuras excêntricas, constantemente escarnecidas pela sociedade, mas que, no entanto, se preocupam com os rumos que ela poderá tomar. Se o Cavaleiro da Triste Figura criticava a morte do romantismo, visto que, segundo ele, a pólvora e o chumbo haviam liquidado os verdadeiros heróis, Hunter Thompson também refletia melancólico sobre a letargia que acometeu os grandes ideais utópicos de sua época. No oitavo capítulo do livro, por exemplo, o autor discorre sobre o fim da ideologia socialmente revolucionária da década de 60, afirmando que “menos de cinco anos depois, de uma colina alta em Las Vegas, olhando para o Oeste, com o tipo certo de olhos, você quase vê a marca da maré, o lugar onde a onda finalmente arrebentou e recuou”.

Porém, se em seu leito de morte o enfermo Dom Quixote demonstra ter recuperado a sanidade e põe-se a amaldiçoar todas as assombrações da literatura de cavalaria que tanto influenciaram sua vida, Thompson demonstra uma postura mais ousada e extrema em relação ao mundo durante o fim de sua trajetória. Na década de 80, justamente quando se viu alçado a condição de celebridade, o jornalista preferiu a reclusão à assimilação por parte de um sistema corrupto e hipócrita. Na visão de Theodore Roszak, esse sistema combatido pelo jornalista recebe o nome de Tecnocracia, uma forma social mais desenvolvida nos Estados Unidos do que em qualquer outro país e que ocorre quando uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o regime dos especialistas ou daqueles que podem empregá-los, o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização e planejamento:

“(…) Herbert Marcuse chama nossa atenção sobretudo para o “poder absorvente” da tecnocracia: sua capacidade de proporcionar “satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto”. À medida que amadurece, o sistema tecnocrático parece realmente capaz de anabolizar toda e qualquer forma de insatisfação.” (ROZAK, 1972, p. 26)

Thompson era realista demais para acreditar em ideologias, pois já tinha acompanhado e lamentado a queda de várias delas diante de suas contradições básicas. Mas o autor acreditava intensamente nas causas que defendia, principalmente na idéia de que os Estados Unidos deveriam ter a coragem de olharem para si mesmos, sem medo da imagem que iriam encontrar. Hunter

Thompson não entraria para a história como um Judas, ele não trairia seus seguidores, os *losers* e *outsiders* da América, com um beijo. Para ele, render-se ao inimigo nunca foi uma opção, e por isso, em 20 de fevereiro de 2005, ele se suicidou com um tiro na cabeça. Vítima da própria paranóia armamentista que ajudou a denunciar. Vítima de sua própria, e extremamente particular, visão romântica do mundo. Heloísa Buarque de Hollanda faz uma interessante análise sobre a proposta da produção cultural marginal das décadas de 60 e 70, definitivamente posta em prática por figuras como Thompson:

“A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. (...) A integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento”. (HOLLANDA, p.68, 1975)

Porém, o Romantismo na escrita de Hunter Thompson não se manifesta da mesma forma que foi retratado por poetas como Lord Byron e William Blake ou por romancistas como Edgar Allan Poe. Embora ostente em sua literatura um sentimento de angústia em relação ao universo que o cerca, tipicamente romântico, Thompson o mascara com uma farta dose de cinismo, escárnio e bom-humor. Mesmo demonstrando uma visão quase apocalíptica da humanidade, o autor prefere zombar das contradições e da fragilidade do ser-humano, a se prostrar em uma melancólica reflexão sobre os rumos da sociedade.

Apesar de ostentar acaloradas opiniões políticas, o realismo e a descrença existentes em Thompson jamais o permitiram acreditar em ideologias revolucionárias. A idealização de uma pátria utópica, outra característica marcante do Romantismo, nunca foi algo presente em suas obras. Talvez, justamente pelo fato de ser um jornalista, interessava mais ao autor expor os bastidores, o lado obscuro dos fatos, revelar aos norte-americanos uma América que lhes era desconhecida, ou que então optavam por não enxergar.

Enquanto os escritores românticos se valiam de entorpecentes para empreenderem um escapismo psicológico dos problemas sociais de sua época, Hunter Thompson privilegiava a interação com a realidade, vista então sob um novo prisma, devido às alterações promovidas pelas drogas nas percepções do autor. Como competente jornalista que era, ele abordava as pessoas, em sua grande maioria os excluídos de uma sociedade dita normal, ouvia suas histórias, seus desejos e suas angústias, e mesmo escrevendo sob uma ótica extremamente particular, sempre transmitia um certo anseio popular em sua escrita, ouvindo, dando voz ao “outro” e fazendo de sua escrita um ato, sobretudo, político. Durante seu auge produtivo na década de 70, Thompson não fazia do constante uso de drogas um ato de fuga, mas uma alternativa para apurar seu senso de observação da realidade, que se desfraldava para ele em um mosaico de imagens surreais.

Por outro lado, os textos do jornalista também mantêm inúmeras similaridades com a proposta literária dos românticos do século XIX. Ambos romperam abruptamente com os padrões clássicos que os antecederam, sejam eles os conceitos de objetividade jornalística ou as formas poéticas dos modelos

greco-latinos, privilegiando assim o uso de uma liberdade criativa irrestrita e até então inédita. O autor também faz de sua obra o retrato de uma realidade interior, pessoal e extremamente parcial, cultuando, em uma atitude tipicamente narcisista, o "eu" interior, em que o individualismo prevalece em detrimento ao mundo exterior.

O Romantismo está presente em Hunter Thompson através da exaltação que ele confere as suas percepções e aos seus sentidos, desta forma, tudo o que é provocado pelo impulso é permitido. Com sua escrita febril e alucinógena, o autor evoca o culto ao fantástico, que não carece de fundamentação lógica, uma vez que o uso da razão e a busca da mimese são descartados por completo. Sua verdadeira intenção é deformar a realidade vigente, que antes de ser exposta através da obra, passa pelo crivo extremamente particular e subjetivo da emoção. Theodore Roszak analisa essa questão como um dos pressupostos básicos da contracultura:

”É nisto que consiste, creio, a meta fundamental da contracultura: proclamar um novo céu e uma nova terra, tão vastos, tão maravilhosos, que as pretensões descabidas de técnica tenham de se retrair, diante de tamanho esplendor (...) Devemos estar dispostos a admitir a espantosa afirmação de homens como Blake: a de que existem homens que vêem o mundo não como a visão trivial ou a investigação científica o vêem, mas transformado, indescritivelmente fulgurante; e que, vendo o mundo assim, vêem-no como ele realmente é. Ao invés de nos apressarmos a degradar os relatos extasiados de nossos videntes, de interpreta-los ao nível mais ínfimo e convencional, devemos estar dispostos a considerar a escandalosa possibilidade de que, onde quer que a imaginação visionária fulge, a magia, aquela velha inimiga da ciência, renova-se, transmutando a realidade cotidiana em algo maior, talvez mais assustador, decerto mais audaz que a racionalidade atrofiada da consciência objetiva jamais permitir”. (ROSZAK, 1972, p. 242)

Os românticos marcam uma importante mudança de postura na arte, a proximidade maior entre a vida do autor e sua obra, visto que a grande maioria dos seus adeptos partia em busca de fortes emoções e aventuras na tentativa de colher experiências novas e criadoras. Desta forma, muitos autores do Romantismo chegaram a se envolver drogas ou participaram ativamente de lutas sociais. A semelhança de tal atitude com a própria vida de Hunter Thompson é inegável.

Thompson levou a sua alucinada existência até o limite, fazendo de sua mente e seu corpo um autêntico campo de testes para cada nova droga comercializada durante as décadas de 60 e 70, sua atitude errante em relação à vida poderia até mesmo ser considerada como uma espécie de apropriação moderna do Byronismo, um estilo de vida boêmia, noturna, voltado para o vício e os prazeres da bebida, do fumo e do sexo. Assim como muitos escritores românticos, o jornalista teve uma morte trágica, suicidando-se com um tiro na cabeça e, coincidentemente, o suicídio é apontado como a solução definitiva para os adeptos do "mal-do-século", uma das mais extremas e melancólicas correntes advindas do Romantismo, na qual o artista se vê diante da impossibilidade de realizar o sonho do seu "eu" e, desse modo, cai em profunda angústia e frustração.

Sob o aspecto político, o Romantismo é fruto de uma época de intensa movimentação social, representando assim os anseios de uma classe burguesa, que estava em ascensão durante o século passado. Ele surge ao lado do liberalismo, filosofia que promove o "eu" individual, divulgada pela Revolução

Francesa, cujos ideais eram liberdade, igualdade e fraternidade. Enquanto a revolução chegava ao poder, quebrando a hierarquia social, a literatura abandonava a aristocracia para caminhar ao lado do povo, da cultura leiga e aos românticos cabe a tarefa de criar uma linguagem nova e uma visão de mundo inovadora, em sintonia com os padrões da classe média e da burguesia.

No entanto, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, a produção cultural encontrou novas formas de expressar uma visão subjetiva da realidade, que também podem ser consideradas como percussoras do trabalho de Hunter Thompson e sua angustiante visão da sociedade contemporânea. Entre tais movimentos estéticos podemos destacar o Surrealismo, por excelência uma corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. A fantasia, os estados de tristeza e melancolia exerceram grande atração sobre os surrealistas, e, no aspecto da especulação das possibilidades desconhecidas que ampliam o real, eles se aproximam dos românticos, embora a proposta do Surrealismo seja ainda mais radical.

A publicação do *Manifesto Surrealista*, assinado por André Breton em outubro de 1924, marcou historicamente o nascimento do movimento. Suas raízes remetem aos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud e às incertezas políticas da época, que criaram um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a cultura europeia e a frágil condição humana diante de um mundo cada vez mais complexo.

Desta forma, os surrealistas visavam o campo do irreal, pois, segundo eles, um artista só pode expressar sua emoção, em todas as suas possibilidades, se almejar uma aproximação com o fantástico, no ponto onde a razão humana perde

o controle. Seus seguidores pretendiam atingir uma outra realidade, situada no plano do subconsciente e do inconsciente. Para o Surrealismo, o que vale é o impulso psíquico como força criadora, sem as contenções do espírito crítico, pressuposto que Thompson também coloca em prática em seus textos ao se valer do uso de entorpecentes como ferramenta textual.

A livre associação e a análise dos sonhos, ambos métodos da psicanálise freudiana, se transformaram nos procedimentos básicos do Surrealismo, embora aplicados a seu modo. Por meio de qualquer forma de expressão em que a mente não exerça nenhum tipo de controle, os surrealistas tentavam retratar, seja através de formas abstratas ou figurativas simbólicas, as imagens do subconsciente humano, intento semelhante ao de Hunter Thompson em suas psicodélicas e detalhadas narrativas sobre os devaneios que o consumo de drogas lhe causava.

Além de todas estas influências históricas, é preciso salientar que a escrita de Thompson é fruto de uma época de intensa revolução sócio-política. O término dos anos 60 foi palco de diversos acontecimentos históricos como a morte por overdose de ídolos do *rock and roll* como Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison, todos eles com apenas 27 anos de idade. Neste mesmo período Elvis Presley se oferece secretamente para atuar como agente secreto do departamento de narcóticos do governo Nixon e o psicopata Charles Manson é sentenciado à pena de morte, ao lado de mais três membros de sua seita, pelo brutal assassinato da atriz Sharon Tate, então grávida do cineasta Roman Polansky.

Além disso, em 1971, quando *Las Vegas na Cabeça* foi lançado, os Estados Unidos assistiam estarecidos à Guerra do Vietnã, à dissolução dos

Beatles, ao violento terremoto que acometeu o sul da Califórnia e à eleição da revista *Time* que apontava o então presidente norte-americano, Richard Nixon, como “o homem do ano”. Assim, o idealismo sessentista tornava-se um implacável cinismo e o chamado Sonho Americano virava um verdadeiro pesadelo.

Desse modo, Hunter Thompson analisa a contestação e a anarquia sessentista sob uma ótica extremamente particular. Os preceitos de amor livre e o uso indiscriminado de drogas visando ampliar as percepções da mente, típicos da década de 60, são lembrados enquanto espectros moribundos de uma geração que viu todos os seus sonhos e ideais se dissiparem com a expansão do capitalismo e da mentalidade *yuppie*, difundida com a chegada dos anos 80. Na visão do autor, os anos 60 se alimentaram de promessas falsas de um mundo melhor e deixaram em seu rastro “uma geração de aleijados permanentes, fracassados, que nunca entendeu a falha fundamental da cultura do ácido: a idéia desesperada de que alguém, ou alguma energia, está cuidando da luz no fim do túnel”. Para Theodore Roszak, o fim do sonho sessentista está muito ligado à ingenuidade e inexperiência dos jovens que compunham os movimentos da contracultura:

“O fato é que foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida (...) Não é ideal, e provavelmente nem sequer é bom que aos jovens caiba tamanha responsabilidade em criar ou imaginar soluções para toda uma sociedade (...) Na verdade é trágico que numa crise que exige o tato e a sabedoria da maturidade, tudo quanto existe de mais promissor em nossa cultura esteja sendo construído a partir de tentativas canhestras, o que não pode deixar de acontecer quando os construtores são de todo neófitos”. (ROSZAK, 1972, p. 37-38)

Esta afirmação nos permite ampliar ainda mais o discurso do autor e traçar um paralelo entre ele e o Existencialismo Sartreano, uma corrente filosófica e literária que defende o primado da existência sobre a essência. Tal definição destaca a liberdade, a subjetividade e a responsabilidade do homem, visto que este é senhor de seus atos e de seu destino. Em 1º de outubro de 1944, em uma carta dirigida a Jean Paulhan, Sartre discursava sobre as premissas do Existencialismo:

“O homem deve criar a sua própria essência; é jogando-se no mundo, lutando, que aos poucos se define (...) a angústia, longe de oferecer obstáculo à ação, é a própria condição dela (...) O homem só pode agir se compreender que conta exclusivamente consigo mesmo, que está sozinho e abandonado no mundo, no meio de responsabilidades infinitas, sem auxílio nem socorro, sem outro objetivo além do que der a si próprio, sem outro destino além de forjar para si mesmo aqui na terra.” (SARTRE, 1944. p. 1)

A angústia gerada pela escolha, decorrente da consciência de que Deus não existe, é inevitável, mas ela não deve paralisar a ação, mas desencadeá-la. Tanto o indivíduo Sartreano quanto os *outsiders* de Hunter Thompson se vêem imersos em uma avassaladora solidão, pois enquanto um foi abandonado pelo conforto cristão de uma salvação no pós-vida, o outro percebe que o Sonho Americano é apenas um mito criado pela propaganda capitalista e que as seitas alternativas, oferecidas pela contracultura, que atribuem aos tóxicos um caráter de transcendência religiosa, se tornaram apenas um pretexto para que jovens consumam entorpecentes. Analisando a relação entre a juventude sessentista da contracultura e os tóxicos, Theodore Roszak chega a seguinte conclusão:

“A gama das drogas cuja dependência nossa sociedade está disposta a aceitar interrompeu-se ao chegar às psicodélicas. Em minha opinião isso aconteceu porque, além da preocupação pelo risco que elas impõem à saúde, tais substâncias associaram-se na mente pública à agressiva boêmia dos jovens. Ironicamente, talvez não tenham sido os jovens que sofreram condenação pública por sua associação com as drogas; possivelmente, foram as drogas que sofreram devido a sua associação com jovens inconvenientes. Relutantes em culpar a si próprios pela alienação de seus filhos, os pais e mães têm preferido culpar as drogas, que se tornaram conveniente bode expiatório para o mau comportamento dos jovens. E quanto maior o número de bandeiras que os jovens agitam em prol das drogas, mais a sociedade adulta aumenta sua hostilidade àquilo que constitui essencialmente uma epifenômeno da rebelião jovem (...) Não foi o uísque clandestino que criou a boêmia da “geração perdida” e não foram os tóxicos que geraram a geração beat e hip”. (ROSZAK, 1972, p. 176)

Para Sartre, o homem “esta condenado a ser livre” e isso sempre será a sua maior benção e maldição, pois ao mesmo tempo em que tudo lhe é permitido, o homem, quando lançado ao mundo, “é responsável por tudo quanto fizer”. Incapazes de lidar com tal responsabilidade, muitos sucumbem ao escapismo lisérgico oferecido pela drogas, como, segundo o próprio Hunter Thompson, aconteceu com grande parte dos jovens dos anos 60, daí a citação do célebre crítico literário inglês Dr. Samuel Johnson, utilizada por Thompson para abrir *Las Vegas na Cabeça*, “aquele que faz uma besta de si, livra-se da dor de ser um homem”.

Em um apelo enfático ao engajamento, Jean-Paul Sartre afirma que todo ser deve procurar um compromisso consciente com a humanidade e com a época em que vive, visto que, para ele, o indivíduo é reconhecido pelo seu projeto, e é nessa universalidade, o “estar-no-mundo”, que ele deve criar seu compromisso com o restante dos homens. Uma forma diferente de engajamento político é

administrada por Hunter. Descrente demais em ideologias para se permitir acreditar em alguma, Thompson não chama à ação e nem acredita em revoluções, mas tenta, na medida do possível, alertar seu leitor para o mundo a sua volta através do poder da crítica. A intenção do autor é romper a ingenuidade social de seu público e lhe mostrar toda a sujeira que o chamado *American Way of Life* tentou esconder. Acerca da relação entre literatura, contestação política e seu contexto histórico, Heloísa Buarque de Hollanda afirma que:

“Pode se dizer, certamente, que uma obra engajada não requer qualquer outra qualidade, ou, ao contrário, que uma obra, apesar de politicamente engajada, deve apresentar qualidade literária. Entretanto, Benjamin demonstra que o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária. E é exatamente essa opção literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra. (...) O conceito de técnica literária dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. Ou seja: em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo” (HOLLANDA, p.27, 1975)

Mesmo sendo figuras bizarras, os personagens de Thompson se mostram como uma espécie de último foco de resistência dos párias norte-americanos contra a difusão dos valores hegemônicos do *American Way of Life*. Em sua luta quixotesca e fantasmática, por estar eternamente fadada ao fracasso, suas criações, com seu comportamento errático e exagerado, manifestam uma enfática recusa ao amadurecimento, ainda mais quando isso, nos textos do jornalista, significa se render ao inimigo, o sistema propriamente dito.

2.3 AS ILUSTRAÇÕES

As cenas narradas por Hunter Thompson tornam-se ainda mais estranhas quando somadas aos psicodélicos desenhos de Ralph Steadman, artista plástico que ilustra *Las Vegas na Cabeça*. Com o passar dos anos, Steadman se tornou um colaborador freqüente de Thompson, além de seu amigo íntimo, atuando inclusive como coadjuvante de alguns contos do escritor. Versátil, o artista já ilustrou versões de vários clássicos da literatura como *Alice no País das Maravilhas* e *A Ilha do Tesouro*, além de já ter realizado exposições com painéis baseados nas obras de autores como William Shakespeare e William Burroughs.

Famoso por ser um observador rigoroso, percebendo os pequenos detalhes que fogem à atenção da maioria das pessoas e os aplicando a sua escrita através de descrições surreais, Hunter Thompson encontra em Ralph Steadman o seu gêmeo artístico, o veículo perfeito para expor toda a insanidade e demência de seu universo extremamente particular e insólito. Sintético, o jornalista consegue facilmente expor todos os detalhes pertinentes a um objeto ou uma pessoa em duas ou três frases, enquanto cria uma representação imagética muito forte daquilo que está descrevendo. Por exemplo, em *Las Vegas na Cabeça*, o carro alugado por Raoul Duke e seu advogado samoano não é apenas um mero automóvel conversível, mas “um grande tubarão vermelho”. Desse modo, o texto do autor irrompe de suas páginas com uma carga visual impactante que, ao aliar-se à arte expressionista de Steadman, jamais fica aquém do que foi inicialmente imaginado pelo leitor.

O traço nervoso e pictórico de Ralph Steadman transforma os personagens de Hunter em monstruosas criaturas, cada vez mais distantes de uma pretensa humanidade, a medida em que prosseguem com a sua turbulenta viagem pelo universo

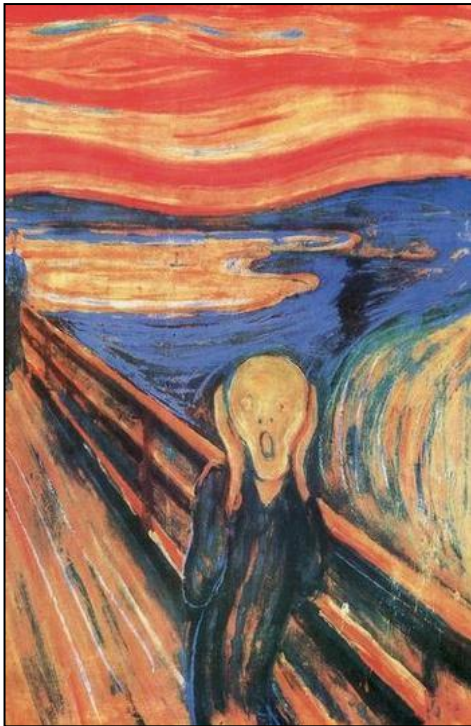


das drogas. Para abrir seu livro, Thompson usa uma frase do crítico literário Dr. Johnson: "Aquele que faz uma besta de si, livra-se da dor de ser um homem". Tal frase não poderia expressar melhor a forma como Steadman ilustra a obra, visto que *Las Vegas na Cabeça*, essencialmente, fala sobre duas pessoas que chegam ao extremo de suas existências, seja no consumo de tóxicos ou em sua própria relação de amizade, e que dessa forma brutalizam-se.



Rauol Duke, por exemplo, é retratado pelo artista como uma figura esguia, frágil e esquelética, quase enferma. Embora suas emoções não possam ser facilmente captadas pelo leitor, visto que o personagem está sempre utilizando óculos escuros, sua boca denuncia suas inquietações. Ela está sempre aberta, quase escancarada, como que gritando em agonia, emitindo um alerta silencioso à

sociedade norte-americana, alertando-a para o fato de que existem milhares de pessoas que foram simplesmente deixadas de fora do Sonho Americano. Thompson acreditava no poder da palavra, fosse ela verbalizada ou escrita, e fazia de seu discurso politizado sua maior arma.



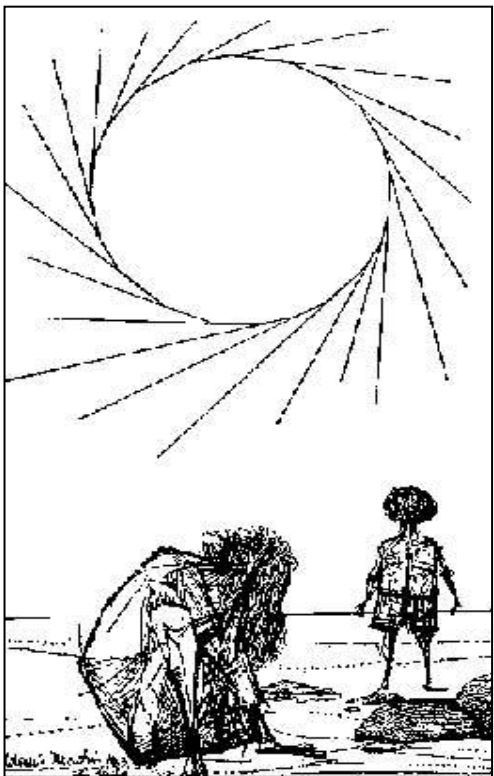
A forma febril e angustiante como Ralph Steadman ilustra o jornalista nos remete ao célebre quadro do pintor norueguês Edvard Munch, *O Grito*. Expressionista, Munch era um especialista em retratar emoções, chegando até a afirmar que o importante não era o fato de se pintar pessoas, mas sim os seus sentimentos. Tal princípio também rege as obras de Steadman, visto que a mimese da realidade pura e simples é sempre preterida em virtude de um fator cognitivo, a sensação que seu traço e suas cores visam transmitir ao expectador. Em *O Grito*, não é apenas o personagem central que clama por algo. Toda a natureza ao seu redor também emite um grito de desespero. As cores na pintura Munch transmitem uma sensação de vertigem e movimento que parecem envolver o personagem em um turbilhão de loucura, da mesma forma como o ilustrador Ralph Steadman retrata Hunter Thompson. Em seus desenhos, Steadman vale-se de poucas cores justamente para ressaltar o contraste entre elas. Se de um lado temos uma pintura com tons de azul mais sóbrios, logo o artista se apressa em preencher determinados espaços da mesma obra com um pulsante e visceral vermelho sangue.

O advogado samoano de Thompson, Dr. Gonzo, também se transforma em uma criatura bestial através do traço de Steadman. O obeso Doutor torna-se um grotesco e poluído “homem-coisa”, quase um mero borrão de nanquim do artista, algo que remotamente parece ostentar traços humanóides. Neste ponto, e na forma angustiante e desolada com que retrata o deserto norte-americano, seus desenhos



apresentam notável semelhança com as ilustrações que o artista plástico Aldemir Martins elaborou para o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, em 1938. Logo, a aridez alucinante e o desespero da Nevada de Ralph Steadman não se parecem mais tão distantes assim da desolação geométrica do sertão nordestino composta por Martins, uma vez que tanto *Las Vegas na Cabeça* quanto *Vidas Secas* tratam de pessoas colocadas à margem de uma sociedade dita progressista.

Porém, enquanto Raoul Duke e seu parceiro tornam-se monstros por opção, em uma recusa às regras impostas por uma realidade vorazmente opressora, Fabiano e sua família, protagonistas do livro de Graciliano Ramos, carecem desta liberdade de escolha. Seu mundo é infinitamente menor e para eles não há escapatória do universo do sertão. Açoitados por um gigantesco e implacável sol, que parece tragar a tudo como um faminto buraco-negro, só lhes resta serem assimilados pelo cenário e se tornarem tão secos e estéreis quanto determinadas paisagens do nordeste brasileiro.



Quando aplicada ao contexto de *Vidas Secas*, a citação do crítico literário Samuel Johnson, utilizada por Hunter Thompson para abrir *Las Vegas na Cabeça*, ganha uma conotação mais melancólica. Surge não como uma alternativa de confronto ao *status quo* pela instauração de uma atitude marginal em relação à sociedade, mas como uma constatação do desespero de uma família que, em sua fracassada luta por melhores condições de vida, depara-se com um panorama tão pífio de expectativas que as conduz, sem outra opção, a um processo de “coisificação” em meio ao nordeste do país. Desse modo, enquanto Thompson alerta o leitor sobre a hipocrisia das promessas de realização social e financeira do chamado Sonho Americano, Graciliano Ramos faz de *Vidas Secas* uma chocante denúncia sobre o fim da inocência do imigrante no Brasil.

Las Vegas na Cabeça e *Vidas Secas* têm em comum o fato de que, mesmo uma obra sendo uma espécie de relato de viagem e a outra um romance, ambas tratam da mesma temática, de uma jornada que termina em desilusão, do fim da inocência daqueles que foram colocados à margem de um processo supostamente progressista e da percepção da inexistência de grandes mitos divulgados pela propaganda política, como o próprio *American Way of Life* ou o sonho do imigrante em enriquecer nos grandes centros do Brasil.

3 REALIDADE E FICÇÃO

3.1 REALIDADE E FICÇÃO EM HUNTER THOMPSON

Além de utilizar seus textos para refletir de maneira ousada sobre temas pertinentes a sua época, como a questão das drogas, do movimento hippie e do caso Watergate, uma das maiores contribuições de Hunter Thompson para o meio literário reside na relação que sua escrita estabelece entre ficção e realidade. De maneira até então inédita, o autor liberta o texto jornalístico de sua obrigação com a objetividade e permite que ele ganhe vida própria. Desse modo, sua escrita flui como um alucinante jorro de reflexões com alto teor imagético, fruto de uma mente que, na maior parte do tempo, encontrava-se sob a influência de alguma espécie de entorpecente.

Por sua atuação visionária, Thompson é considerado fundador do que convencionou-se chamar de Jornalismo Gonzo, cuja maioria das definições curiosamente está relacionada a questão da estranheza. Segundo o *Cambridge International Dictionary of English*, esta expressão surgiu de uma gíria utilizada nos Estados Unidos e na Austrália para definir um estilo de escrever "estranho e incomum". Já o *Encarta Word English Dictionary* considera esta vertente jornalística como algo "1. Idiossincriticamente subjetivo; caracterizado por interpretação subjetiva e exagero; *Gonzo journalism* é diferente do trabalho do observador imparcial. 2; não-convencional, não-usual ou estranho". Enquanto isso, o *Oxford English Dictionary* define Gonzo como "um estilo de jornalismo subjetivo engajado, caracterizado pela distorção factual e retórica exagerada". E por fim,

temos o *Merriam-Webster Dictionary*, que afirma que esse novo modo de se fazer jornalismo é "idiossincriticamente subjetivo, porém engajado" e também o considera como um sinônimo de "bizarro".

Com seu texto frenético e mordaz, Hunter Thompson subverte diversos paradigmas jornalísticos e flerta com a escrita íntima, devido ao aspecto de sua concepção subjetiva da realidade. Desse modo, ele cria um *híbrido* bastardo entre jornalismo e literatura, maldito por natureza e cuja melhor definição é o termo Gonzo, que coincidentemente também prima pela falta de uma significação apropriada. Apesar de seu tom extremamente ficcional, Thompson, devido a sua formação jornalística, acredita que um escritor só pode escrever sobre determinado assunto, caso o domine de fato.

Para tal, ele prioriza a experiência real, vivida *in loco*, na qual a ficção baseia-se na realidade para alterá-la de acordo com as suas próprias necessidades literárias. Um de seus pressupostos mais célebres era a idéia de que um repórter Gonzo eficiente deveria possuir o talento de um grande jornalista, o olhar aguçado de um fotógrafo e a coragem de um ator, para que ele possa viver a ação e reportá-la enquanto ela se desenrola.

Partindo deste princípio, Hunter faz de si mesmo seu próprio personagem, através de um processo muito semelhante aos que os atores chamam de *method acting*, no qual um intérprete procura realmente encarnar o seu papel, através de um extenso trabalho de pesquisa e laboratório, para melhor capturar sua essência. A valorização do fato/fenômeno e a conseqüente credibilidade que ele confere ao discurso subseqüente do autor, novamente nos remetem a questão da alegoria de Walter Benjamin, aqui analisada por Sérgio Paulo Rouanet:

“O caminho da verdadeira investigação filosófica, para Benjamin, é a representação. Representação, por um desvio do universal – a ordem das idéias. Tal representação não implica nenhuma diferença quanto ao particular – a ordem dos fenômenos. Pois essas idéias são em si mesmas opacas e “permanecem obscuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem” (p. 57) Longe dos fenômenos, as idéias são vazias, do mesmo modo que os fenômenos, longe das idéias, estão condenados à dispersão e à morte: dispersão porque não podem agrupar-se em unidades significativas, e morte porque estão entregues, sem defesa, ao pensamento abstrato, que as destrói em sua particularidade.” (ROUANET, 1984, p.13)



E é justamente para incrementar seu constante jogo entre o real e o imaginário que, em *Las Vegas na Cabeça*, o jornalista apresenta ao leitor seu alter ego, Raoul Duke. Coincidência ou não, Reinaldo Ferreira, figura lendária do jornalismo português nas primeiras décadas do século passado, também utilizava o mesmo pseudônimo que Hunter Thompson e, assim como ele, conferia um cunho extremamente peculiar as suas reportagens. Nascido em Lisboa em 1897, Ferreira era

atraído pelo macabro e pelas grandes questões sociais, valendo-se sempre de todos os seus artifícios para arrancar a face oculta do cotidiano e revelá-la em primeira mão, de um modo original e audacioso.

Reinaldo já reportou os bastidores de conspirações e guerras, além de ter violado o sigilo de tribunais, da polícia e dos militares. Uma de suas matérias de maior repercussão foi uma reportagem na qual disfarçou-se de mendigo para

escrever sobre a pobreza. Visionário e errante como o próprio Thompson, o jornalista português, que também assinava seus textos como “Repórter X”, faleceu em 1935, aos 37 anos, devido a uma vida dedicada aos excessos com entorpecentes.

Segundo Hunter Thompson, Raoul Duke nasceu para esconder suas contravenções reais, visto que o escritor tornou-se célebre por roubar automóveis, invadir propriedades e fugir da polícia. Porém, à medida que se avança na leitura do livro, pode se constatar que Raoul é muito mais do que um mero alter ego para o autor, mas sua própria faceta própria faceta de monstro, assim como o Edward Hyde concebido por Robert Louis Stevenson no clássico literário *O Médico e O Monstro*:

“Pânico. Ele percorreu minha espinha como as primeiras vibrações de uma viagem de ácido. Todas essas realidades horrendas começaram a amanhecer em mim: Aqui estava eu, completamente sozinho em Las Vegas com esse maldito carro incrivelmente caro, completamente chapado, sem advogado, sem dinheiro, sem matéria para a revista - e ainda por cima eu tinha uma maldita conta gigantesca de hotel para lidar. Dentro daquele quarto nós havíamos pedido tudo que mãos humanas poderiam carregar - incluindo cerca de seiscentas barras de sabonete transparente Neutrogena.” (THOMPSON, 1971, p.70)

Essa questão nos remete aos trabalhos do teórico Michael Foucault sobre o nome de autor. Para ele, o nome próprio não possui uma significação pura e simples, pois se encontra, assim como o nome de autor, entre os pólos da descrição e da designação, visto que ele tem alguma ligação com o que nomeia, mas não algo específico. Segundo Foucault, se algum dia a biografia de um escritor ilustre, como William Shakespeare, sofrer alguma alteração devido à

pesquisas históricas, tal fato não alteraria o funcionamento de seu nome. Mas se for descoberto, por exemplo, que *Romeu e Julieta* não foi escrito por ele, todo o funcionamento do nome de autor será alterado.

Desse modo, pode-se afirmar que o nome de autor não é um nome próprio como outro qualquer, pois ele não é apenas um mero elemento de discurso, visto que exerce sobre este uma função classificativa. Assim, o fato de poder se afirmar que algo foi feito por determinada pessoa confere unidade e diferenciação ao discurso. Diferente do nome próprio, o nome de autor não transita no interior de um discurso para o indivíduo real, ele recorta, delimita, torna manifesto no texto seu modo de ser. Manifesta a instauração de um discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura:

O nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. Poderíamos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função "autor", ao passo que outros são dela desprovidos (FOUCAULT, 2000, p. 46).

A função autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. O texto sempre traz consigo um número de signos que reenviam para seu escritor, os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e lugar, a conjugação verbal. Em textos que não contam com a função autor, tais elementos reenviam para o locutor real, já nos discursos em que ela aparece, seu papel é mais complexo e variável. Em um romance que se apresenta como a história de um narrador, o pronome de primeira

pessoa, o tempo no presente, os signos de localização nunca reenviam diretamente para o escritor, para o momento em que ele escreve ou para o gesto de sua escrita, e sim para um alter ego cuja distância do escritor pode variar ao longo da própria obra. Dessa forma, Foucault propõem que “seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2000, p. 55).

A história de *Las Vegas na Cabeça* pode ser considerada como uma espécie de relato autobiográfico de Hunter Thompson, que narra todo o livro na primeira pessoa, sob o pseudônimo de Raoul Duke. Dessa forma, o jornalista perpetua o que seria, talvez, a maior contradição de sua obra, visto que tenta constantemente manter-se no anonimato, ao mesmo tempo em que expõe até mesmo os momentos mais constrangedores de sua vida. Importante citar também que, com o passar dos anos, Thompson tornou-se cada vez mais paranóico e obcecado em preservar sua privacidade, fato que o levou a isolar-se até mesmo de seus amigos mais próximos e viver uma existência de reclusão em sua casa fortificada na cidade de Woody Creek, Colorado. Um dos textos que melhor sintetiza a paranóia que acometeu o autor em seus últimos anos é sua coluna de maio de 1999 para a revista *Rolling Stone*, intitulada *Ei, cabeça-oca! Eu te amo - reflexões lúgubres a respeito de combustível, loucura e música*:

“Na noite passada um enorme gato preto tentou saltar em mim perto da piscina, e subitamente desapareceu. Dei outra volta e avistei três homens em capotes verdes me observando de uma porta distante. Ops, pensei, algo estranho está acontecendo por aqui. Mergulhe fundo n'água e rasteje pelo fundo próximo ao meio da piscina. Fique distante das bordas. Não permita que te estrangulem por trás. Fique alerta. O trabalho do Diabo nunca é completamente revelado até depois da meia-noite.

Foi nesse momento que comecei a pensar a respeito da minha carta de amor. As luzes no céu acima da piscina pareciam envoltas em névoa, plantas estranhas se movendo em escuridão espessa e completa. Era impossível enxergar de um extremo a outro da piscina.

Tentei me manter imóvel e permitir que a água se acalmasse. Por um momento pensei ter ouvido outra pessoa entrando na piscina, mas não poderia ter certeza. Um rompante de terror me fez ir ainda mais fundo na água e assumir uma posição de auto-defesa. Existem apenas uma ou duas coisas mais aterrorizantes no mundo do que a súbita sensação de que você está nu e sozinho e que algo grande e hostil está se aproximando de você em água escura.

São momentos como esse que te fazem querer acreditar em alucinações – porque se três homens grandes vestindo capotes estivessem me aguardando de verdade nas sombras atrás daquela porta e alguma outra coisa estivesse deslizando na minha direção na escuridão, eu estaria condenado.

Sozinho? Não, eu não estava sozinho. Eu com certeza vi três homens e um enorme gato preto, e então consegui distinguir a silhueta de outra pessoa se aproximando. Ela estava mais fundo na água do que eu, mas podia com certeza ver que era uma mulher.

Claro, pensei. Deve ser minha garota, chegando furtivamente para me fazer uma bela surpresa na piscina. Sim, senhor, é apenas aquela vadiazinha biruta. Ela é uma romântica incorrigível e conhece bem esta piscina. Houve uma época em que nadávamos aqui toda noite, brincando feito lontras.

Jesus Cristo!, pensei, que idiota paranóico eu fui. Devo estar ficado louco. Uma torrente de afeto me atravessou enquanto eu me posicionava e me movia rapidamente para abraçá-la. Eu já conseguia sentir seu corpo nu em meus braços... Sim, pensei, o amor a tudo conquista.

Mas não por muito tempo. Não - levei um minuto ou dois de busca desesperada na água antes que eu entendesse que, na verdade, estava completamente sozinho na piscina. Ela não estava aqui, e nem aqueles escrotos estavam no canto. E não havia gato nenhum. Eu fui um imbecil e um ingênuo. Meu cérebro estava me pregando peças e me senti tão fraco que mal consegui sair da piscina.

Foda-se, pensei, não consigo mais suportar este lugar. Está destruindo minha vida com toda essa esquisitice. Saia e não volte nunca mais. Tinha enganado meu afeto e estilhaçado meu senso

de romance. Essa experiência horrível me valeria a indicação para Cabeça-Oca Do Ano em qualquer anuário ginasial.

(...) Essa é a Lei de Oferta e Demanda – e esse é, afinal de contas, o ano insano e final do século americano e as pessoas estão ficando nervosas. Saqueadores estão saindo do armário, murmurando sombriamente a respeito do *Bug* do Milênio e comprando carne enlatada. Figos secos estão em voga, juntamente com arroz e presunto enlatado. Eu, pessoalmente, estou estocando balas. Munição sempre vai ser valiosa, especialmente quando as luzes se apagam e a comida dos seus vizinhos começa a acabar. É aí que você vai descobrir quem são seus amigos. Até mesmo familiares próximos se voltarão contra você. Após o ano 2000, as únicas pessoas que será seguro ter como amigas serão pessoas mortas.” (THOMPSON, 1999, p.61)

Além disso, a tênue linha que separa a realidade da ficção no universo de Hunter Thompson torna-se ainda mais obscura quando se levado em conta o fato de que o autor era célebre por sua habilidade em contar mentiras. Segundo John Burton, um amigo íntimo do autor, mentir é a coisa que ele fazia melhor. O próprio jornalista inclusive já chegou a admitir que muitas das histórias descritas em seus artigos jamais aconteceram. Mesmo assim, sua habilidade narrativa, que faz uso de uma linguagem clara e direta, somada ao fato de que seus textos estruturavam-se sempre em primeira pessoa e ao seu próprio estilo de vida errante e auto-destrutivo, confere uma aura de legitimidade a sua escrita, por mais que as situações descritas pareçam absurdas ou inacreditáveis. Em uma de suas colunas para a *Rolling Stone*, Thompson chega a afirmar que, durante a infância, o próprio FBI chegou a capturá-lo devido as suas atividades marginais:

“Eu andava tendo meus próprios problemas com a lei por aqueles anos. Na quinta série, fui oficialmente detido pelo FBI por derrubar uma caixa dos correios na frente de um ônibus. Logo em seguida, me tornei um detento habitual em várias prisões pelo sul, sob acusações de embriaguez, furto e agressão. As pessoas me chamavam de criminoso, e, em cerca de metade das vezes,

estavam certas. Eu era um delinqüente juvenil irremediável, e tinha um monte de amigos.

Nós roubávamos carros e bebíamos gim e fazíamos um bocado de pegas pela noite dirigindo para lugares como Nashville e Atlanta e Chicago. Precisávamos de música nessas noites, e normalmente o rádio resolvia isso – estações de rádio como a WWL de New Orleans, e a WLAC de Nashville.” (THOMPSON, 1999, p.61)

As versões do próprio Thompson sobre fatos que supostamente vivenciou também variam ao longo dos anos. Por exemplo, ele chegava a afirmar que o jovem caroneiro que aparece logo nas primeiras páginas de *Las Vegas na Cabeça* realmente existiu, apenas para em algumas declarações posteriores negar sua existência. Assim sendo, ele poderia tanto ser uma alucinação provocada pelo abuso de tóxicos, quanto uma pessoa real ou ainda um mero elemento narrativo acrescentado para extrair maiores informações sobre os dois personagens principais do livro. De qualquer forma, a incógnita da existência do tímido caroneiro não influi em sua função narrativa, que é a de servir como testemunha do nível de loucura compartilhado por Rauol Duke e pelo Doutor Gonzo. Além disso, ele acaba atuando também como uma representação dos questionamentos do próprio Hunter Thompson sobre os rumos da geração pós-hippie, visto que, apesar de seu visual marginal, o jovem recusa todas as ofertas de drogas e bebidas feitas durante a viagem.

A diferença básica entre a escrita íntima e a ficção não se dá pelo texto em si, mas pelo chamado paratexto, o compromisso do autor em dizer a verdade sobre si mesmo para o leitor. Enquanto o registro memorialístico busca a verdade dos fatos, o relato ficcional celebra a instauração de um jogo que visa um

distanciamento, o próprio descompromisso. Desta forma, a escrita íntima caracteriza-se por conter são elaborações discursivas que abrigam, sob a garantia de sinceridade criada por um pacto de leitura firmado entre autor e leitor, uma flexibilidade de limites entre o documental e o ficcional.

Porém, para Luiz Costa Lima, esta oscilação entre realidade e ficção faz com que o registro memorialístico seja tido apenas como uma subcategoria do discurso histórico e visto com desprezo devido a sua busca da verdade, que supostamente a distancia do campo da arte e a exila da literatura. No entanto, a essência do gênero autobiográfico não é a verdade, mas a busca da verdade que, diferente do que pode pensar Costa Lima, não a afasta da literatura ou da arte em si, mas a aproxima de outras disciplinas, como a própria história, e a permite exercer em sua plenitude todo o seu potencial de criação literária. Essa flexibilidade disciplinar dos relatos memorialísticos surge também como um reflexo de nosso momento atual nos estudos literários, no qual os estudos culturais, os quais muitos críticos culpam por deslocar o julgamento do valor literário, ampliam o trânsito entre os discursos das ciências humanas com uma série de processos interdisciplinares.

Em meio a esta discussão, Hunter Thompson surge com uma escrita que desafia tanto os limites do jornalismo como os da literatura. Sua obra se constitui como uma verdadeira afronta ao *status quo*, a tradição e ao cânone, nos moldes do que podem ser considerados pequenos diários de viagem, visto que todos os seus relatos possuem uma limitação de tempo e espaço. Seus textos flertam com a escrita íntima, porém, não podem ser considerados como autobiografias convencionais pois, nesse caso, Hunter se coloca na ação sem outro motivo que

não o de escrever algo. Seu discurso é crítico, irônico e revisionista, visando lançar uma nova perspectiva sob os valores e estereótipos estabelecidos pela pretensamente respeitável sociedade norte-americana.

3.2 O USO DE DROGAS NA LITERATURA

O jogo que Hunter Thompson estabelece entre realidade e ficção em seus textos torna-se ainda mais evidente quando este se vale dos mais variados tipos de entorpecentes para conduzir sua escrita. Como se a mente febril e inquieta de Thompson já não bastasse para conceber personagens e situações insólitos por si só, soma-se a isto o fato do jornalista ser um notório usuário de tóxicos, o que torna ainda mais nebulosa a veracidade de seus relatos, fazendo assim o leitor questionar grande parte do que foi escrito e o se o jornalista estava de fato fazendo uso de drogas quando elaborou determinadas partes de sua obra. Quando questionado sobre sua posição a respeito do uso de entorpecentes durante uma palestra em uma universidade em 1972, o autor respondeu com a habitual sinceridade irônica, “eu detesto defender substâncias estranhas, álcool, a violência ou insanidade de qualquer um... mas todas elas sempre funcionaram comigo”.

Sabe-se que historicamente a busca do homem por um aditivo para suas percepções sensoriais é antiga. Manuscritos relatam a existência de diversas técnicas de entorpecimento nos mais variados períodos históricos. Em praticamente todos povos encontramos relatos como as grandes orgias oferecidas a Baco, o deus do vinho, ou como os de sacerdotes que usavam ervas alucinógenas em rituais. Na América andina, a folha de coca era comumente utilizada entre os nativos. Já na América Central, os índios se valiam do peiote e da mescalina.

No campo literário, porém, o escritor e poeta norte-americano Edgar Allan Poe ocupa lugar de destaque com sua ficção pioneira na descrição de estados febris e delirantes. Assim como ocorre com a escrita de Thompson, os personagens de Poe eram reflexos e extensões de sua própria personalidade conturbada. Suas criações são seres angustiados, de imaginação fértil, criaturas noturnas que invariavelmente alimentam algum tipo de vício, patologia ou obsessão, o que abala a credibilidade de seus relatos perante o leitor. O jogo entre o delírio e o que realmente aconteceu, umas das características mais marcantes do Jornalismo Gonzo, torna-se a base de célebres contos do autor, como *O Gato Preto* e *O Poço e O Pêndulo*, além do clássico poema *O Corvo*.

Criador do romance policial no final do século XIX, através dos seminais *Os Crimes da Rua Morgue* e *O Escaravelho de Ouro*, Poe também deu origem a outras vertentes literárias como a ficção-científica, retratada em obras como *A Aventura Sem Par de um Certo Hans Pfaal*, e as histórias de terror, no conto *A Queda da Casa de Usher*. Seus textos tratavam de temas essenciais à condição humana, como a morte e o sexo, além de questões como o crime e o enigma. Segundo Poe, que faleceu em setembro de 1847 devido a uma vida de excessos com a bebida, a verdade não passa de um mero acessório utilizado apenas para dar mais veracidade ao sentimento criativo e imaginário do seu trabalho. Assim como ocorreu com Hunter Thompson, a escrita objetiva e arrojada de Edgar Allan Poe lhe rendeu a incompreensão de seus contemporâneos e o título de maldito, sendo redescoberta apenas anos mais tarde, através do escritor francês Charles Baudelaire, que, em 1848, publicou na França *Histórias Extraordinárias*, uma coletânea de contos do escritor.

Influenciado pelos textos de Poe, em 1860, Baudelaire publica *Paraísos Artificiais*, uma obra especulativa e confessional, composta pelos poemas *De l'Idéal artificiel*, *Le haschisch* e *Le poème da haschisch*, que descrevia suas experiências com o haxixe e o ópio. O título do livro parte do conceito do autor de que o homem busca satisfações momentâneas para fugir da mediocridade existencial a que a grande maioria estava condenada, mesmo que o despertar daquele fugaz momento de êxtase tivesse horríveis conseqüências.

É interessante notar que, em sua descrição sobre os efeitos do consumo de drogas, Baudelaire permeia seus textos com inúmeras expressões de cunho religioso, como "graça", "elevação", "forças espirituais" e "angélico". Segundo ele, o que cada um procura ao se valer de determinado entorpecente é atingir o Nirvana, um estado de absoluta plenitude transcendental. De acordo com o escritor, o viciado termina por descobrir nas drogas "uma fonte de alegrias mórbidas", mesmo que recorrer a elas seja um "paraíso artificial", construído ao custo da debilidade física e psíquica do usuário. Ainda ostentando um tom religioso, Baudelaire, que durante anos recorreu aos entorpecentes a fim de estimular sua inspiração, concluiu que deveria existir alguma espécie de "gênio maléfico" que explicasse a inclinação do homem para cometer certos atos e pensamentos repentinos. Este conceito das forças do mal que cercam a humanidade ainda reapareceria em diversos outros trabalhos do autor.

Outro pioneiro na descrição do uso de entorpecentes sobre a mente humana no campo literário é Walter Benjamin. Em *Haxixe em Marselha* Benjamin descreve os efeitos que tal droga causou em sua psiquê, durante uma caminhada noturna pelos bares e pela zona portuária da cidade francesa. Contrastando com

um constante sentimento de solidão, o autor freqüentemente é acometido por surtos de intenso êxtase, algo que, segundo ele, provém da capacidade do haxixe em saber “convencer a natureza a nos conceder aquele esbanjamento da própria existência que caracteriza o amor”. Sua escrita volátil reflete seu estado de instabilidade que, ora sente uma felicidade plena, ora se vê aterrorizado pela horrenda multidão de desconhecidos com os rostos disformes, devido aos efeitos perceptivos do uso da droga, em uma passagem que muito tem em comum com as angustiantes descrições de Hunter Thompson.

Mesmo que alguns de seus biógrafos tentem diminuir a relação de Benjamin com as drogas, o fato é que, se durante as primeiras experiências ele manteve uma certa observação autocrítica, posteriormente ele também conheceria sessões de absoluto devaneio. Com o passar do tempo, seus relatos ultrapassariam as fronteiras da percepção mediana, descrevendo o que ele escolheu chamar de "iluminações profanas", momentos nos quais ele vislumbrava o quanto a vida cotidiana poderia ser deformada, uma vez que o “haxixe ajudava a esclarecer a natureza alucinógena da própria razão instrumental a que recorremos sempre, com cega confiança, em nossa vida cotidiana. O haxixe produz caricaturas da situação real em que as pessoas vivem (sem terem consciência disso)”.

Outro trabalho clássico nesta mesma área foi o de Thomas De Quincey, autor da crônica *Confissões de um comedor de ópio*, publicada em 1820. Inicialmente, De Quincey procurou a droga na esperança de amenizar uma doença gástrica, fruto de uma vida de excessos, porém, ao longo de três anos, a dependência progrediu de tal forma que o escritor passou a consumir doses

diárias de ópio. Mesmo assim, Thomas De Quincey não se detém aos danos físicos e psicológicos que se seguiam ao êxtase do consumo ou aos tormentos que o seu uso prolongando provocava. O que de fato interessava ao autor é uma análise da ingestão de ópio como uma maneira de atingir algum tipo de racionalidade por vias não convencionais, esperando assim ativar o seu senso de harmonia. Nos relatos presentes em seu livro, tido como um estudo pioneiro sobre a interferência do subconsciente nos sonhos, De Quincey afirma que a droga assemelha-se a uma revelação divina que lhe permitiu adentrar o mecanismo da imaginação e explorar sua própria vida interior. Como analisa Theodore Roszak, em seu livro *A contracultura*, outra intenção do autor com sua pesquisa foi a de verificar a função das drogas enquanto ferramenta de controle social:

“A História demonstra sem dúvida que o papel dos narcóticos consiste precisamente em abrandar e estabilizar. Ao confessar na década de 1820 seu próprio vício sensacional ao mesmo tempo em que insinuava perversamente a preeminência do uso de ópio entre os aristocratas e artistas ingleses da época), De Quincey estava persuadido de que o hábito florescia entre os mais sofridos operários têxteis. Embora nunca tenha sido realizada uma pesquisa em profundidade do papel dos entorpecentes em amortecer a intranqüilidade social do começo da Revolução Industrial Inglesa, todos quantos estudam o período sabem que comumente as mães que trabalhavam habituavam seus filhos aos narcóticos desde o berço, ministrando aos bebês fortes doses de láudamo (“benção da mamãe”, como era chamado). (ROSZAK, 1972, p. 178)

Um dos primeiros escritores do século XX a estudar as alterações psíquicas provocadas pelo uso dos tóxicos foi Aldous Huxley, um dos maiores ícones da contracultura. Em seu livro intitulado *As Portas da Percepção*, publicado em 1954, ele descreve sua experiência com a mescalina, um alcalóide extraído do peiote,

um cacto mexicano. O título da obra provém de uma célebre citação do poeta William Blake, "se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito". Baseado neste conceito, Huxley assume que o cérebro humano filtra a realidade, não permitindo que todas as imagens e percepções que de fato existem cheguem até ele. Se tal fato não ocorresse, o processamento de tamanha informação seria simplesmente insuportável.

Segundo o autor, as únicas formas de atenuar a existência deste filtro e vivenciar o mundo como ele realmente é seriam através do consumo de drogas, de práticas de jejuns prolongados e auto-flagelação e de períodos prolongados de silêncio e isolamento. Com o intuito de verificar esta teoria, Huxley passa a ingerir, sob orientação médica, doses de mescalina, LSD, psilocibina, entre outros entorpecentes. Sob o efeito destes tóxicos, sua principal impressão é a de que os objetos do nosso cotidiano perdem a sua funcionalidade, passando a existirem "por si mesmos". O espaço e as dimensões tornam-se irrelevantes, pois a percepção se alarga de uma forma espantosa e humilhante, já que o ser humano assim percebe sua incapacidade de assimilar tantas impressões. Desse modo, Huxley elabora uma cartografia das áreas não-mapeadas da consciência humana, tratando da descoberta de uma tradição arcaica que a droga tornaria visível: a semelhança entre a mente do homem e a realidade substancial do cosmos.

Curiosamente, em sua obra anterior, o clássico da ficção-científica *Admirável Mundo Novo*, de 1932, o escritor enfoca os entorpecentes como mecanismos de manipulação de massas a serviço da produção capitalista. No mundo futurista imaginado por ele, a droga hipotética SOMA, uma solução sintética e livre de efeitos colaterais, surge como a solução do Estado para

garantir alienação e a apatia do povo, criando assim “homens sãos, homens obedientes, estáveis em seu contentamento”. No entanto, é preciso ressaltar que Aldous Huxley sempre foi uma figura contraditória, polêmica e exótica. Ao final de sua carreira, Huxley deixou de ser um crítico pessimista e racional da sociedade ocidental para se tornar um espiritualista oriental e psicodélico, posição que justifica em livros como *A Ilha*.

Tal obra, claramente inspirada pelos movimentos *hippies* das décadas de 60 e 70, retrata a vida em uma utópica sociedade, voltada para a subsistência e para o convívio harmônico com a natureza, como alternativa à vida dominada pela produção e acumulação capitalistas; e que conta com uma espiritualidade oriental e com o uso de drogas, como recurso para o aumento da percepção sensorial, inclusive em cerimônias religiosas. Assim, definitivamente, Huxley não pode ser reduzido à condição de mero apologista das drogas e nem ser visto apenas como um futurista. A essência de seu discurso reside em um debate sobre a liberdade, sobre originalidade do ser humano frente às manipulações.

No campo da medicina, um dos pioneiros a refletir sobre os efeitos causados pelos entorpecentes no comportamento humano foi o psicanalista Sigmund Freud, autor da teoria do “estranho”. Enquanto jovem neurologista, Freud utilizou regularmente cocaína durante onze anos. Ao longo deste período, publicou alguns artigos sobre supostos usos terapêuticos da droga, que, segundo ele, teria a capacidade de ajudar a superar casos de abstinência de morfina e ópio.

A importância de Freud neste campo de pesquisa se dá pelo fato de que ele não se satisfiz com a mera revisão da experimentação humana e animal que havia sido feita até aquele momento com a cocaína. Sendo assim, trabalhou então

com uma versão purificada da droga, fez registros cuidadosos de suas experiências em si próprio e correlacionou os resultados com suas mudanças de humor e percepção. Dessa forma, seu trabalho de pesquisa sobre as drogas revela o mesmo caráter inovador ostentado pelo Jornalismo Gonzo de Hunter Thompson e sua ruptura com os arquétipos da objetividade jornalística. Ambos ousaram se lançar ao desconhecido e fazer de seus corpos um lugar de experimentação, de registro e manifesto.

Citando suas próprias experiências, o psicanalista mantinha a posição de que a dependência de cocaína ocorria somente em casos de viciados em outros entorpecentes, como a morfina, que, uma vez que acreditavam estarem curados de seus vícios, migravam para a cocaína. Além disso, Sigmund Freud afirmava que ela poderia ser abandonada a qualquer momento e que seu uso prolongado poderia gerar aversão, ao invés de intensificar o desejo de consumo.

Um longo tempo foi necessário até que Freud pudesse assimilar a amarga verdade de que o único uso de valor medicinal para a cocaína, descoberto por suas pesquisas, eram as propriedades anestésicas da substância para pequenas cirurgias oftalmológicas. Mesmo assim, tais estudos fizeram dele um dos fundadores da psicofarmacologia e influenciaram seus trabalhos sobre os sonhos e o inconsciente, visto que o levaram a se afastar de uma abordagem física e orgânica para o tratamento das dificuldades mentais, fato que, por fim, o conduziu à descoberta do inconsciente e da psicanálise. Theodore Roszak compara o *modus operandi* das pesquisas do psicanalista com os textos de Aldous Huxley:

“(…) quando Aldous Huxley e Alan Watts empreenderam experiências psicodélicas que estavam destinadas a exercer influência social muito maior que as de Ellis e James, as investigações, as investigações ainda se caracterizavam pelas mesmas amostragens controladas e observações cultivadas. Ainda dessa vez, o objetivo era obter uma nova perspectiva, interior, de modos de consciência e tradições religiosas que a ciência estreitamente materialista da época relegara a um enorme arquivo “morto” classificado como “misticismo” – no sentido de “coisa sem importância”. A missão que Watts e Huxley se haviam imposto era, portanto, de síntese e assimilação. Quase dentro do mesmo espírito com que Freud empreendera a reabilitação do sonho como manifestação capaz de suportar o peso da especulação científica, Watts e Huxley desejavam recuperar o valor de tradições culturais desprezadas, para as quais não existia nenhum método disciplinado de estudo. O método que propunham era o cultivo sistemático de estados de consciência anormais, que abordavam essas tradições sobrelevando o intelecto discursivo, lógico”. (ROSZAK, 1972, p. 163)

Porém, se Huxley e Freud se interessam em refletir sobre os efeitos do consumo de drogas sob uma perspectiva que pode até ser nomeada como curiosidade científica, a descrição das alucinações lisérgicas de Thompson remete a uma questão quase estética. Recusando a mera apologia, Thompson se vale dos entorpecentes para reforçar o caráter bizarro e insólito de suas empreitadas e intensificar a estranheza de seus personagens.

Durante os anos 60, talvez apenas uma pessoa tenha exercido tanta influência junto ao público jovem quanto Hunter Thompson em relação à questão das drogas, o ex-acadêmico Timothy Leary. Expulso de Harvard em 1963 por seu envolvimento com entorpecentes, Leary, após inúmeros problemas com a justiça, fundou a Liga para Descoberta Espiritual, da qual se intitulou profeta. Para Leary, o uso de tóxicos não era uma traquinagem juvenil, mas o rito sagrado de uma nova era, que escondia por trás de exóticas tradições religiosas a própria salvação do homem. Suas teorias mesclam o psicodelismo com uma forma extravagante de

darwinismo que integra o toxicômano a uma “nova raça”, ainda em processo de evolução:

“Portanto, a “revolução psicodélica” reduz-se a um silogismo simples: mude o modo prevalecente de consciência e você muda o mundo; o uso de tóxicos *ex opere operato* muda o modo prevalecente de consciência; portanto, universalize o uso de tóxicos e você muda o mundo”. (ROSZAK, 1972, p. 173)

Grande parte do público de Thompson durante os anos 60 era composta por jovens que, na ânsia de contestar os rígidos valores de seus pais, se maravilharam com os relatos lisérgicos do jornalista. Muitos destes, em uma interpretação errônea de seu discurso, erguiam a bandeira da revolução social, apenas como uma desculpa para se tornarem viciados em drogas e, com o passar dos anos, muitos destes indivíduos se tornaram a nova geração do Jornalismo Gonzo. Theodore Roszak analisa a relação entre a juventude sessentista e os tóxicos da seguinte maneira:

“Como projeto intelectual, essa experimentação pode ter sido sensata. Entretanto, as experiências estavam fadadas a se transformar em algo mais que uma forma de inusitada pesquisa psicológica. Em lugar disso, foram tragadas para o bojo de um grande movimento social – e nesse contexto sua influência foi bem pouco sadia (...) Talvez a experiência com drogas frutifique quando plantada no solo de uma mente madura e cultivada. Entretanto, de repente, a experiência passou para as mãos de uma geração de jovens pateticamente acultural e que freqüentemente traz para a experiência nada além de um anseio vazio. Em sua rebelião adolescente, esses jovens lançaram fora a cultura corrompida de seus pais e o próprio corpo da herança ocidental – na melhor das hipóteses, em favor de tradições exóticas que só compreendem marginalmente, na pior, em favor de um caos introspectivo no qual os dezessete ou dezoito anos de suas vidas informes flutuam como átomos no vazio (...) Ao nível da adolescência rebelde, a perspectiva oferecida pela experiência psicodélica – a de expansão da consciência – está fadada a abortar. Aplicados em personalidades amorfas e alienadas, as drogas psicodélicas têm precisamente o efeito inverso: diminuem a consciência, através da

fixação. A totalidade da vida passa a centralizar-se despoticamente num único ao, num único modo de consciência”. (ROSZAK, 1972, p. 164-165)

Tal fato é um reflexo do crescimento da cultura de drogas no ocidente nos últimos quarenta anos. Desde o advento do movimento hippie, essa problemática vem ganhando cada vez mais espaço na mídia. Enquanto o tráfico internacional gera um mercado milionário, movido à violência e corrupção, países como a Holanda permitem o uso de entorpecentes em locais específicos e incentivam sua descriminalização. Além disso, é crescente número de organizações a favor do uso medicinal e recreativo de tais substâncias. O que se vê nos dias de hoje é uma espécie de consolidação da estética das drogas, uma crescente associação do viciado a uma noção auto-destrutiva de *glamour*. Para Theodore Roszak, as origens desse processo situam-se na contracultura, cujo impacto social levou à mídia a buscar novas formas para tornar o movimento “vendável”:

“Folheando-se outros seminários *underground*, encontra-se a mesma obsessão pelos problemas das drogas. As colunas de cartas estão cheias de novos preparados caseiros, alguns de arrepiar os cabelos. Os editoriais transformaram as leis sobre narcóticos e as maneiras de burlar as autoridades fiscalizadoras no alfa e ômega da política. Entretanto, os anúncios traem o fato de que as publicações tornaram-se cada vez mais dependentes de uma economia hip local, cujas mercadorias – roupas, espetáculos luminosos, música de rock, cartazes, luzes eletrônicas, jóias, botões de lapela, guizos, colares de contas, óculos para luz negra, cachimbos para tóxicos e amplo sortimento de “equipamento mental” – destinam-se na maioria a ser percebidas através de uma névoa narcótica, ou pelo menos tentam de toda forma glamurizar as drogas, aprofundando a fascinação ou a necessidade”. (ROSZAK, 1972, p. 168)

O mercado, sempre atento às tendências, se aproveita do fenômeno das mais variadas formas possíveis. Se, durante os anos 60, os movimentos de contracultura, liberação sexual e o uso de drogas alcançaram grandes avanços quanto à liberdade individual, por outro lado, analisando-se estes fenômenos por uma visão econômica, tal progresso ocorreu apenas por que o capitalismo tinha interesses, ligados ao consumismo e ao controle social, na massificação do sexo livre e de entorpecentes. Em *Impressões de Viagem*, a historiadora Heloísa Buarque de Hollanda reflete sobre a mercantilização de determinados fenômenos culturais:

“A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformar num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões”. (HOLLANDA, 1975, p.93)

Um exemplo recente, que ilustra perfeitamente esta questão, é a criação de periódicos como a *High Times*, revista norte-americana especializada no cultivo e uso da maconha. Neste cenário de “institucionalização” das drogas o Gonzo perde muito da sua força anárquica e contestadora, algo bem diferente da realidade vivida por Hunter Thompson na década de 60, quando tal problemática ainda era um tabu cercado por mistérios e sensacionalismo. Se antes, a grande questão relativa às drogas era a polêmica em torno dos seus atributos de expansão mental e seu caráter contemplativo, utilizados pelos jovens norte-americanos como uma forma de escapismo perante a sociedade, nos dias de hoje, o cenário é completamente diferente. Vinculado agora aos valores de mercado e aos sistemas de produção em massa, o uso de entorpecentes não é mais fruto de um

sentimento de contestação e busca por modos de vida alternativos, mas de pertencimento a um determinado grupo dentro de um sistema capitalista e sua opção pela cocaína como recurso para superar o *stress* da vida urbana.

Assim, com a chegada da década de 80, o mercado vai aos poucos descobrindo novas formas de assimilar a cultura dos tóxicos e utilizá-la para fins comerciais. Enquanto o tráfico internacional movimentava milhões de dólares fornecendo entorpecentes cada vez mais pesados, como a cocaína e o crack, para os subúrbios dos grandes centros e para o alto-escalão da sociedade em geral, a produção cultural, como de costume, incumbiu-se de registrar tal fenômeno através de diversas obras. Porém, aquela que melhor retratou o *boom* comercial das drogas entre a elite durante os anos 80, mais precisamente no ano de 1987, foi o romance *O Psicopata Americano*, do escritor Bret Easton Ellis.

Lançada em 1991, a obra narra a história do Patrick Bateman, um jovem e bem-sucedido executivo de 27 anos que trabalha em uma das mais famosas firmas de fusões e aquisições de empresas de Wall Street. Buscando preencher o enorme vazio existencial que o consome, gasta quantias absurdas de dinheiro em roupas de grife, restaurantes internacionais, tratamentos de estética, carros importados e, principalmente, com o consumo voraz de cocaína em festas com seus colegas de trabalho. Enfim,



Bateman é o típico *yuppie* oitentista, que tem Donald Trump com ídolo máximo, escuta cantores *pop* da moda como Phil Collins e Whitney Houston e compete incessantemente para se destacar dentre os demais executivos de sua companhia, colocando em prática um dos pressupostos básicos do capitalismo norte-americano, o conceito daquele que deve ser o melhor naquilo que faz, a cultura do *the best*. O próprio personagem trata do niilismo que corroí seu dia-dia logo nos momentos iniciais do romance: “Há uma idéia de quem seja Patrick Bateman, uma abstração. Mas eu não sou real, somente uma entidade, algo ilusório. Embora eu possa esconder meu olhar frio e apertando minha mão você sinta minha carne, e até pense que temos o mesmo estilo da vida, eu simplesmente não existo.”

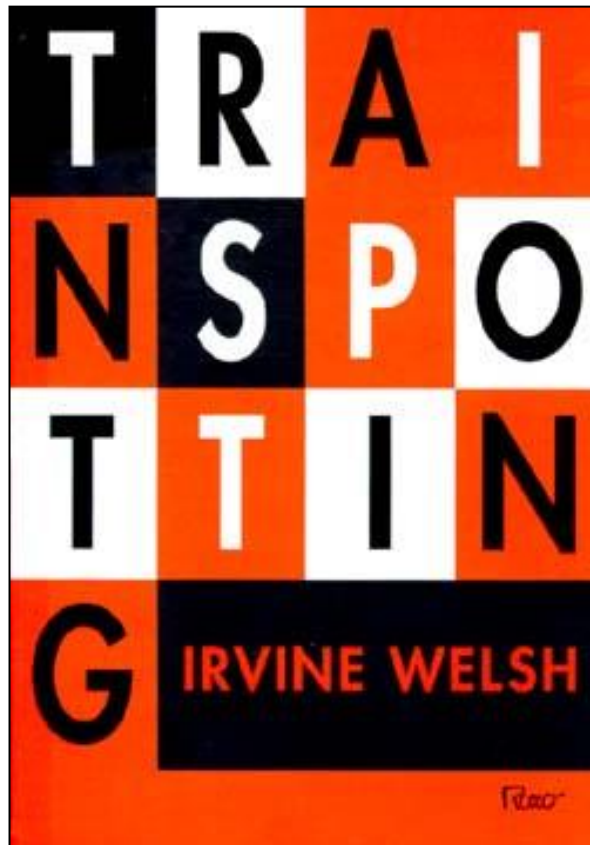
Porém, o *stress* da vida em uma grande cidade, aliado ao tédio de uma trajetória profissional que prematuramente já alcançou seu topo, levam o paranóico rapaz a buscar por algo que dê um sentido a sua apática existência. Logo, Bateman descobre o que lhe falta quando assassina um mendigo, acreditando que ninguém daria por falta de um sem-teto. A sensação de prazer e preenchimento que lhe acomete o leva a mergulhar em uma sombria jornada pelo submundo de Manhattan, onde executa prostitutas com uma serra-elétrica, e que entende-se até os escritórios de sua corporação, na qual mata um de seu colegas de trabalho apenas por que este ostenta um cartão de apresentação mais sofisticado que o seu.

Como ocorre com as obras de Hunter Thompson, ao longo do livro somos levamos a questionar os atos de seu protagonista e se, de fato, ele os cometeu, dada a visível paranóia e instabilidade física e mental que ele demonstra durante o

desenvolvimento da trama. Ambos autores também têm em comum o uso de um humor ácido e extremamente particular em seus livros, enquanto Thompson nos proporciona uma série de situações absurdas e espalhafatosas, que beiram o *nonsense*, Ellis zomba sutilmente do comportamento extremado de Bateman e suas futilidades. Além de discorrem sobre o uso de entorpecentes em suas obras, Hunter Thompson e Bret Easton Ellis ainda ostentam outra similaridade, o debate sobre o que foi feito do chamado Sonho Americano em suas respectivas épocas, se Thompson trata da desilusão de uma geração de jovens *hippies*, enganados pelas propostas revolucionárias da cultura do ácido, Ellis faz de Patrick Bateman uma síntese e uma sátira do *American Way of Life* oitentista, muito mais um fenômeno do que uma pessoa, o jovem *yuppie* é um produto do seu meio, um ambiente que gera funcionários tão parecidos entre si, tanto no quesito físico quanto comportamental, que os próprios colegas de trabalho se confundem entre si.

Apesar de focar com maestria temas como o exacerbado materialismo e o niilismo da geração *yuppie* e sua relação com as drogas como um meio de lhe garantir a sensação de pertencimento a um determinado grupo e usufruir de seu respectivo *status*, *O Psicopata Americano* foi recebido com polêmica e controvérsia durante seu lançamento, devido ao seu conteúdo, considerado por muitos grupos conservadores como violento demais, visto que o autor dedica inúmeras páginas para descrever com detalhes as atrocidades cometidas pelo *serial killer*. O mesmo ocorreu com sua aclamada adaptação cinematográfica, lançada em 2000, que conta com direção de Mary Harron e com Christian Bale no papel principal.

Porém, se durante os anos 60 e 70 havia um caráter de ativismo contestatório no uso de entorpecentes como a maconha e o LSD, além da concepção de que eles atuariam como uma ferramenta para que a mente humana descobrisse toda a real potencialidade de suas percepções, e se na década de 80 a cocaína surgiu como o símbolo de uma geração de jovens executivos em busca de *status*, nos anos 90 as drogas, entre as quais



se destacam a heroína e o ecstasy, foram retratadas por nossa produção cultural como o último refúgio de uma juventude perdida, sem o idealismo sessentista ou a realização financeira dos *yuppies*.

O romance responsável por imortalizar esta questão é *Trainspotting*, primeira obra do romancista e roteirista escocês Irvine Welsh. Publicado em 1993, logo o livro foi alçado à condição de clássico *cult*. Seu título refere-se a uma típica gíria escocesa utilizada para descrever qualquer atividade sem sentido prático que implique em uma total perda de tempo, como, por exemplo, dedicar horas para conferir o horário da chegada de trens à estação, o que seria uma espécie de tradução literal da expressão. A obra, ao longo de suas 352 páginas, é repleta de vinhetas batizadas como *Dilemas de um Viciado*, adaptações de trechos de um diário que o próprio autor mantinha durante seus anos de dependência química.

Trainspotting narra uma jornada selvagem ao obscuro submundo das drogas de Edimburgo onde acompanhamos o jovem Mark Renton em sua tentativa de abandonar o vício em heroína. Sua empreitada complica-se ainda mais devido ao seu peculiar círculo de amizades, composto pelos mais dementes *junkies* da Escócia, como Begbie, um psicopata ultra-violento, e Sick Boy, um ambicioso viciado que após a morte de sua filha torna-se cafetão e traficante. Considerando a possibilidade de amadurecer simplesmente aterradora, ainda mais quando ela corresponde ao clássico ideal da classe-média de arrumar um emprego estável em uma grande empresa, casar e ter filhos, este grupo renuncia a uma vida adulta que lhe carece de sentido e mergulha no vício para fugir da dor e banalidade de ser jovem em um mundo de portas fechadas. O próprio Renton resume sua filosofia de vida nas páginas iniciais do livro, “escolhi não viver. Escolhi outra coisa. E os motivos... Não há motivos. Quem precisa de motivos quando tem heroína?”

Sem moralismo e falsas mensagens, e regado a um humor extremamente ácido e peculiar, outro ponto que Welsh tem em comum com Thompson além de suas reflexões sobre os rumos tomados pela juventude e suas constantes referências ao universo pop, o romance acompanha a rotina alucinante de Renton e seus amigos, que passam a maior parte de seu tempo embebedando-se em *pubs* ou assistindo jogos de futebol pela televisão. Descrevendo pequenos acontecimentos na vida destes autênticos *losers* em capítulos com narradores alternados, o livro trança um cinzento retrato da desesperançada geração dos anos 90, jovens sem perspectiva que cresceram sob o fantasma da Guerra Fria e tiveram que lidar com o surgimento da AIDS, doença que torna ainda mais

complicada a filosofia uma juventude que optou por uma existência errante e fulgaz em detrimento a participar de uma sociedade tida como burocrática e deprimente.

Em 1996, o romance foi adaptado para o cinema pelo diretor Danny Boyle, responsável por filmes como *A Praia* e *Extermínio*, em uma produção batizada no Brasil como *Trainspotting - Sem Limites*, com Ewan McGregor no papel principal. O longa, muito fiel à obra original de Irvine Welsh, foi sensação no Festival de Cannes, onde causou polêmica devido ao conteúdo extremamente forte de algumas de suas passagens, como a cena em que Renton mergulha em uma privada imunda apenas para recuperar seus supositórios de ópio. Em 2002, Welsh lança *Porno*, que revela o que aconteceu com Renton e seus amigos dez anos depois, quando seus caminhos se cruzam novamente no distrito de Leith. A trama mostra Sick Boy, recém-divorciado, decidido a enriquecer produzindo filmes pornográficos, porém, para tal, ele terá que reunir seus antigos colegas para que estes lhe ajudem na empreitada.

3.3 O JORNALISMO GONZO

Nos Estados Unidos, durante o início da década de 60, os jornais da época abrigavam basicamente duas espécies de jornalistas. O primeiro era o responsável por conseguir informações inéditas, em primeira mão. Já o segundo era o especialista em reportagens, uma forma de texto que não se encaixava na categoria da notícia propriamente dita, abrangendo tudo relacionado a histórias de interesse humano, ou seja, textos que versavam sobre acontecimentos cômicos ou trágicos na vida de pessoas comuns.

Enquanto os responsáveis pelas notícias eram vistos com prestígio no meio jornalístico, os especialistas em reportagens eram tidos como profissionais menores. Coincidentemente, muitos destes repórteres tinham em comum o sonho de um dia se tornarem romancistas respeitados e, por conta deste desejo, permeavam suas reportagens com diversas técnicas narrativas utilizadas na ficção realista, representada por nomes como Ernest Hemingway, John dos Passos, James Cain, John Steinbeck, entre outros.

Muito desta obsessão dos repórteres pela figura do romancista se justifica pelo fato de que a maioria dos escritores que se tornaram célebres nos anos 30 tiveram histórias de vida bastante ordinárias, o que facilita a identificação do norte-americano comum com estes autores. O fato dos romancistas serem pessoas normais ajudava a conferir uma aura de legitimidade a suas obras, além de incutir no inconsciente coletivo da população a possibilidade de um dia mudar de vida através da literatura, mais uma das muitas premissas do chamado Sonho Americano.

Assim nascia o *New Journalism*, a mais sincera forma de homenagem ao romance que os jornalistas podiam prestar. Para muitos teóricos, o seu advento está relacionado às teorias do escritor William Faulkner, célebre romancista norte-americano da década de 30, segundo o qual a melhor ficção é infinitamente mais verdadeira do que qualquer tipo de jornalismo. Mesmo que não seja reconhecido por seus fundadores como um movimento literário, foi assim que o *New Journalism* foi tido pela crítica.

Influenciados pela literatura de ficção européia do século XIX, os percussores dessa corrente jornalística se valiam das mesmas técnicas usadas por autores como Charles Dickens e Honoré de Balzac para a captação de material para seus textos. Dickens, por exemplo, era famoso por realizar extensas pesquisas sobre a linguagem, os tipos humanos e os costumes de pessoas pertencentes às classes marginalizadas, enquanto Balzac se tornou célebre pelo alto nível de detalhamento que conferia às descrições de seus ambientes.

Desse modo, os representantes do *New Journalism* partiam de um fato real para desenvolverem um texto não-ficcional, porém narrado como uma espécie de conto, devido às inúmeras técnicas literárias utilizadas, que incluem, por exemplo, a construção cena a cena, a reprodução do diálogo dos personagens, a exploração das mais distintas possibilidades expressivas do foco narrativo, o registro de gestos e hábitos, a descrição detalhada de estilos de decoração, roupas e comportamentos, entre outros fatores.

Apesar de sua crescente popularidade ao longo dos anos, durante a década de 80, o *New Journalism* vê sua credibilidade posta em xeque, quando a repórter Gail Sheehy, uma de suas maiores praticantes, foi duramente criticada

pelo uso da técnica em uma série de reportagens para a revista *New York*, na qual entrevistou diversas prostitutas e gigolôs da cidade e os fundiu em um só personagem, batizado como *Sugarman*. Em 1981, outra representante do *New Journalism*, Janet Cooke, se vê obrigada a devolver o seu recém-conquistado Prêmio Pulitzer de Jornalismo, quando a mídia descobriu que a série de reportagens que a jornalista havia escrito para o *Washington Post*, sobre um menino de oito anos viciado em heroína, foi totalmente inventada.

Influenciado pelo *New Journalism*, durante os anos 50, Hunter Thompson decidiu romper com qualquer compromisso com a verdade, fazendo de seus textos relatos insólitos e extremamente pessoais, nos quais realidade e ficção se misturam de maneira alucinógena. Assim, Thompson torna-se sujeito ativo na construção de suas matérias para alterá-las de todas as formas possíveis. Fazendo da desobediência e do desrespeito às normas estabelecidas sua bandeira, ele se torna um dos principais ícones da contracultura, em uma turbulenta época em que os jovens hippies questionavam os valores rígidos de seus pais e acreditava-se que o uso de drogas era uma forma de expandir a consciência.

Assim nascia o Jornalismo Gonzo, também conhecido como Jornalismo Fora-da-lei, Jornalismo Alternativo ou Cubismo Literário. O termo Gonzo surgiu de uma carta que o repórter Bill Cardoso escreveu para Hunter Thompson, na qual comentava seu estilo singular, "eu não sei que porra você está fazendo, mas você mudou tudo. É totalmente gonzo". De acordo com Cardoso, a palavra originou-se da gíria franco-canadense *gonzeaux*, que significaria "caminho iluminado". A contestação das normas vigentes no jornalismo e a ácida análise política e social

seriam alguns de seus pressupostos básicos, sintetizados com perfeição pelo símbolo máximo do movimento, a lâmina de um punhal mesclada a um punho cerrado sobre um botão de peiote, conhecido alucinógeno indígena extraído de algumas espécies de cacto.

Em termos de estrutura narrativa, o Jornalismo Gonzo pode ser caracterizado por três características essenciais como a captação participativa, através da qual o repórter constrói sua matéria devido à interação com o objeto analisado, o uso do narrador em primeira pessoa e a dificuldade do leitor em discernir entre a ficção e a realidade, fator que pode ser reforçado quando o jornalista escreve seu texto sob o efeito de algum entorpecente, um elemento adicional,



porém recorrente no Gonzo, cujo uso dependerá exclusivamente do julgamento do repórter.

Outro fator marcante dos textos de Thompson é sua tendência em se distanciar de seu assunto principal e se enveredar por questões que em nada tem a ver com a temática inicial de sua matéria. Assim, o jornalista empreende uma ousada tentativa de escrever sobre aquilo que ele acredita que seus leitores querem de fato ler, em uma corrente alucinada, e aparentemente desconexa, de informações, cuja forma assemelha-se ao processo cognitivo das associações aleatórias estabelecidas pelo fluxo do pensamento humano. Sob este aspecto, sua

escrita se assemelha ao conceito de tratado, proposto por Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama barroco alemão*. Na apresentação deste livro, seu tradutor, Sérgio Paulo Rouanet resume o tratado da seguinte forma:

“O tratado é comprável ao mosaico: ele justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens, e “nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade” (pg. 51) (...) o primado do fragmentário sobre o sistemático, a constante retomada dos mesmos temas, a passagem brusca, sem transição, de um tópico para o outro.” (BENJAMIN, 1984, p.22)

Seus insólitos textos sempre discorriam sobre seus temas prediletos: esportes, drogas, política e sexo. Pelo fato do jornalista ter sido o fundador do Jornalismo Gonzo, por consequência, tais questões acabaram inconscientemente tornando-se as quatro principais temáticas desta vertente jornalística, embora este pudesse eventualmente abarcar uma série de outros temas. Além disso, deve-se frisar que tais questões não se manifestavam aleatoriamente na escrita de Hunter, mas justamente por representarem, de certa forma, as principais obsessões do povo norte-americano. Assim, o autor não estava escrevendo apenas a seu respeito, mas sobre uma gigantesca parcela da população.

Apesar de sua proposta clara, o Gonzo não é uma fórmula que possa ser aplicada a um texto, consolidando-se assim, mais como uma atitude diante do mundo e do jornalismo. Ao contrário de outros formatos textuais mais rígidos, o Jornalismo Gonzo encontra dificuldades em ser definido com precisão por ser personalizado de acordo com as demandas e expectativas de seu escritor, fruto direto da própria anarquia e liberdade que o gênero permite, uma vez que

simplesmente não existem regras. O Gonzo crê que o discurso da objetividade jornalística é uma farsa, que visa iludir o leitor com um falso caráter de isenção, e mascara a ideologia que permeia uma matéria, seja ela neo-liberal ou marxista. Assim, ele desnuda um fato, revelando que nenhuma linguagem é neutra.

Desconstruindo estereótipos, o Gonzo rompe com o arquétipo do jornalista sério e respeitável em detrimento de um narrador errático, inconseqüente e, muitas vezes, ridículo. Calcado em um humor corrosivo e áspero, Hunter expõem as fraquezas dos bastidores jornalismo e o obriga a rir de si mesmo. Com sua narrativa sempre em primeira pessoa, essa proposta jornalística alternativa narra acontecimentos e discorre sobre a experiência de um determinado indivíduo com eles. O fato de que há um mediador entre a notícia e o leitor passa a ser valorizado, ao contrário do que ocorre na imprensa convencional. O Gonzo sempre se apóia em um acontecimento real para as suas reflexões, visto que a ficção pura e simples não lhe serve. A busca de um acontecimento bizarro não é uma prioridade, porém, visa-se conferir uma perspectiva insólita e pessoal a um fato, mesmo que ele seja banal e cotidiano.

Deste modo, o tom extremamente subjetivo com a qual Thompson permeia seus textos, sua ênfase ao abordar uma questão enquanto experiência vivida *in loco* e as próprias ferramentas textuais de que se vale para construir suas descrições, logo nos remetem ao conceito de alegoria, elaborado por Walter Benjamin, e apresentado por Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro *Impressões de Viagem*:

“Ao contrário do símbolo, universal-concreto que exprime uma visão de totalidade, a alegoria, segundo Benjamin, é representação do outro, de vários outros, mas não do todo. Sua alusividade é pluralista, tende à diversidade. No mundo alegórico, o universo concreto aparece então desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa. A alegoria desta forma denuncia uma atitude ambivalente em face da realidade. Podemos dizer nesse sentido que o procedimento alegórico é fundamentalmente crítico: não se prestando à construção de naturezas estáticas, ele mostra uma profunda desconfiança da realidade e da linguagem”. (HOLLANDA, 1975, p.59)

Com o passar dos anos, porém, o Gonzo se popularizou, em muito devido à internet, invadindo o *mainstream* e gerando repórteres que adotaram essa mesma linha. Com isso, muito se perdeu da sua verdadeira proposta, uma literatura confessional e sem censura, que se tornou sinônimo de desobediência e relatos incoerentes dos efeitos dos mais variados tipos de entorpecentes. Em seu livro *A contracultura*, Theodore Roszak discorre, entre outras questões, sobre a forma como o sistema assimila manifestações culturais espontâneas e as reduz à condição de estereótipos, com fins exclusivamente comerciais:

“Os chamados *beatniks* e hippies, sejam o que forem, nada têm a ver com aquilo em que os transformaram o *Time*, *Esquire*, *Cheeta*, a televisão, as comédias da Broadway e Hollywood. A imprensa decidiu que a rebelião “vende” bem. Mas o máximo que consegue fazer é isolar as aberrações mais insólitas e, conseqüentemente, atrair para o movimento muitos *poseurs* extrovertidos”. (ROSZAK, 1972, p. 47)

“(…) a contracultura não tarda em ver-se invadida por oportunistas cínicos ou ingênuos que se transformam (ou convenientemente permitem que sejam transformados) em porta-vozes da rebeldia jovem. Por conseguinte, temos hoje figurinistas, cabeleireiros, editores de revistas de moda e uma verdadeira falange de artistas populares que, sem terem na cabeça um só idéia que não tenha partido de seus relações-públicas, passaram de repente a advogar “a filosofia da atual juventude contestadora” para benefício dos suplementos dominicais”. (ROSZAK, 1972, p. 80)

Enquanto nos Estados Unidos o Jornalismo Gonzo florescia sob um clima de intensa movimentação política, social e cultural, no qual se debatiam questões polêmicas como a Guerra do Vietnã, a ameaça das drogas e o novo papel das minorias em sua luta pelos direitos civis, no Brasil o cenário não era diferente, embora não muito propício para os ideais libertários do Gonzo. Em 1966, embalado pela rebeldia calculada da Jovem Guarda, o país já encontrava-se à sombra de um governo militar, que ainda iria sufocar o povo brasileiro pelos próximos 19 anos com o seu totalitarismo coercitivo.

Apesar do cenário desfavorável à liberdade de expressão e ao trabalho da imprensa de uma forma geral, em abril de 1966, chegava às bancas a primeira edição da revista *Realidade*, um verdadeiro marco no mercado editorial do país, além de um contundente documento de época. *Realidade* foi precursora de um jornalismo investigativo e criativo, que lhe rendeu muitos seguidores até os dias de hoje e pode, de certa forma, ser considerada como uma espécie de embrião do que viria a ser o Jornalismo Gonzo brasileiro.

Em uma época de censura e hipocrisia, a revista não teve medo de expor temas considerados tabus nos anos 60, como a guerra entre estudantes e a polícia, o casamento de padres ou a situação da mulher brasileira. Em janeiro de 1967, uma de suas edições debateu temáticas polêmicas como sexo, casamento e aborto do ponto de vista feminino, sendo logo apreendida pelos órgãos censores da época e liberada somente 20 meses depois. Assim, em apenas seis meses, *Realidade* alcançou a maior tiragem do país até então, com 475 mil exemplares e mais de um milhão e meio de leitores por edição. Em seus dez anos de existência,

ganhou diversos prêmios, provocou debates e contribuiu para a discussão de grandes problemas locais.

Além disso, a publicação ajudou a revelar diversos nomes do jornalismo brasileiro e difundiu técnicas de reportagem típicas ao Gonzo, como seus recursos literários e sua captação ativa dos fatos. Em uma série sobre a Guerra do Vietnã, por exemplo, o enviado especial da revista, o repórter José Hamilton Ribeiro, acabou se transformando em mais uma vítima do conflito, ao perder a perna esquerda por ter pisado em uma mina terrestre em Saigon, capital do Vietnã do Sul.

Em agosto de 1967, o repórter Roberto Freire e o fotógrafo Geraldo Mori seguiram os passos dos meninos de rua do Recife, crianças entre sete e 15 anos que sobreviviam roubando, prostituindo-se e traficando drogas. Durante a produção da matéria, a dupla conheceu Maria e Maurício, que há oito anos tentavam salvar os menores abandonados locais e cuja história rendeu à equipe de *Realidade* o prêmio Esso de Reportagem de 1967.

Outra publicação de sucesso no Brasil em 1966 e que privilegiou a criatividade e o estilo pessoal de seus jornalistas ao invés de guiar-se pelos modelos pré-estabelecidos foi o vespertino *Jornal da Tarde*, que alcançou picos de tiragem na época e mantém, até hoje, uma boa vendagem exatamente porque rompeu com as normas de estilo então vigentes. Sua equipe foi visionária ao dar ênfase ao lado humano de suas histórias, enfocando mais os homens e mulheres responsáveis por determinado acontecimento do que o fato propriamente dito. Curiosamente, assim como Hunter Thompson em *Las Vegas na Cabeça*, um dos repórteres do jornal, ao cobrir uma corrida de automóveis, dedicou grande espaço

para discorrer sobre o público do evento, sem informar, no entanto, quem venceu a corrida.

Apesar de iniciativas inovadoras por parte de publicações como a *Realidade* e o *Jornal da Tarde*, o Jornalismo Gonzo, propriamente dito, só foi difundido de fato no Brasil com a chegada dos anos 90, que deixava para trás o fantasma da repressão da Ditadura Militar e trazia consigo a revolução tecnológica da internet, mídia onde o Gonzo ganhou maior notoriedade. Tendo o seu desenvolvimento dentro das redações tradicionais reduzido em detrimento de uma postura editorial conservadora, o Jornalismo Gonzo encontra na hipermídia o veículo ideal para difundir suas propostas devido à liberdade temática e formal que o meio oferece. Neste contexto, os *blogs* também se tornaram grandes divulgadores, visto que permitem ao usuário publicar tanto diários virtuais quanto matérias jornalísticas específicas.

Enquanto isso, no segmento do jornalismo impresso, o pretense Gonzo brasileiro vivia um dos seus mais pitorescos episódios envolvendo repórter e entrevistada. Em 1994, o jornalista Alex Solnik, da revista *Sexy*, foi escalado para entrevistar a apresentadora televisiva Dóris Giesse. Porém, ao se conhecerem, a dupla optou por deixar a entrevista de lado para se dedicar à quatro horas de loucuras sexuais, todas elas devidamente registradas pelo gravador no bolso do paletó de Solnik. Posteriormente, a matéria foi publicada na íntegra pela *Sexy*, com direito a tórridas fotos e detalhes do ocorrido, narrados em primeira pessoa pelo repórter, que se casou com Dóris pouco tempo após a publicação da reportagem, apenas para, alguns anos depois, divorciar-se da apresentadora.

Em 1998, é lançado na internet o zine eletrônico *Cardosonline*, composto por oito colunistas e diversos colaboradores eventuais. Inicialmente voltado para o *underground*, aos poucos, o site alcançou um sucesso inesperado, chegando inclusive à marca de 4,5 mil assinantes, e ajudou a difundir ainda mais o Jornalismo Gonzo no Brasil. Em janeiro de 2001, foi publicada a primeira reportagem Gonzo, propriamente dita, no zine, o que começou a despertar o interesse de centenas de internautas. A matéria, intitulada "Vai um 1984 aí?", descreveu um dia na vida do repórter durante a terceira edição do *Rock in Rio*, gigantesco evento musical ocorrido na cidade do Rio de Janeiro. Assinado pelo pseudônimo "Suruba", o autor relata os absurdos que envolviam toda a atmosfera do local, a começar pelo seu próprio estado de saúde.

Outro website extremamente importante para a difusão do Gonzo no Brasil foi a *Irmandade Raoul Duke*, que teve sua primeira versão lançada em março de 2002. Inicialmente, a *Irmandade* era apenas uma lista de discussão acerca da corrente jornalística criada por Hunter Thompson, mas logo evoluiu para um site focado na publicação de reportagens de campo, com cerca de doze repórteres fixos e uma quantidade indefinida de colaboradores. Apesar de ter durado apenas um ano, a *Irmandade Raoul Duke* ajudou a fomentar de forma inédita o estilo no país, como pode se perceber pelo manifesto presente no antigo site:

"A Irmandade Raoul Duke reúne escritores, jornalistas e outros vagabundos da mesma estirpe interessados em diversos aspectos do Gonzo Jornalismo, das técnicas caóticas de reportagem desenvolvidas por Hunter Thompson ao traço nervoso de Ralph Steadman.

Apesar de nos auto-denominarmos uma irmandade de Gonzo Jornalismo, não somos Gonzo jornalistas. O único Gonzo jornalista de verdade que já pisou nessa terra foi o próprio Thompson, uma vez que esta é apenas uma denominação que outro jornalista bebum chamado Bill Cardoso deu pro nosso amigo. Sendo assim, limitamo-nos a fazer a nossa interpretação tosca do que seria Gonzo e escrever nossas histórias seguindo alguns preceitos que fazem parte da nossa Carta de Princípios, inspirada nas técnicas e na filosofia desenvolvidas por Thompson em sua busca pela verdade.”

Durante a existência da *Irmandade*, um dos seus mais populares repórteres foi o jornalista André "Cardoso" Czarnobai. Natural de Porto Alegre e formado pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, ele se destacou por sua criação profílica e cheia de maneirismos característicos no Jornalismo Gonzo:

“A porta aberta nos catapultou para um universo paralelo. Um imenso placar eletrônico piscando números vermelhos, dezenas de aparelhos de televisão mostrando bolas numeradas, centenas de mesas ocupadas pelos mais diversos tipos de ouvintes do Zambiasi. O pé direito altíssimo, espaço gelado nas cores cremes da parede e numa arquitetura cheia de colunas e firulas. Apesar do meu pequeno conhecimento das artes aplicadas, a palavra "rococó" me veio à cabeça, mas não vamos interferir no barroco.

Eu me sentia em um sonho: todas as sensações eram novas. Meus passos em câmera lenta. Eu pisava em carpetes macios e a voz de aeroporto que anunciava os números ressoava na minha caixa craniana. O conceito de "universo paralelo" era cada vez mais claro. Ninguém notou nossa entrada. Todos permaneciam de cabeça baixa, concentrados em riscar números em suas cartelas. Me distraí com o ambiente por um momento. Meu procurador já havia encontrado uma mesa vaga e estava sentado quando finalmente o encontrei. "Caralho, olha só a cara dessas pessoas", ele disse. "Um bando de drogaditos.”

Atualmente, Arthur Veríssimo, repórter da revista *Trip*, pode ser considerado como o maior expoente do chamado Jornalismo Gonzo brasileiro. Famoso por suas pautas incomuns, Veríssimo já protagonizou diversas matérias

insólitas como a que conta sua saga ao atravessar o Brasil, de Fortaleza a Porto Alegre de ônibus, sentado ao lado do banheiro. Seu estilo bem-humorado pode ser claramente demonstrado na introdução da reportagem *Passageiro da Agonia*, publicada na edição número 92 da *Trip*:

“Embarcamos num ônibus comum da Viação Penha, que há anos navega nesta rota. A princípio, o Mercedes-Benz estava com cara de limpeza. Mas o pessoal da revista havia armado nova patifaria: nossos assentos se localizavam exatamente ao lado do fedorento banheiro do Penhão. Ainda arranco o escalpo de alguém na TRIP.

Entenda o itinerário: nossa longa viagem duraria 71 horas, com 28 breves paradas. O fascinante da epopéia é que atravessaríamos, após 4.534 quilômetros, nove Estados: Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

A "casinha" ao lado de nossas poltronas exalava um odor gambarífero. Claro que o trinco não se encaixava na fechadura, e a porta do lançador de urina e fezes batia incessantemente. Decididos, eu e Carlinhos, capoeirista nativo de Canoa Quebrada de bronzeado amarelo-ictérica, consertamos a porta da jaula na porrada.

De ponta a ponta o ônibus estava empestado com a catinga de gambá podre. Junto a um grupo de passageiros, interpelei o motorista sobre limpar o pardieiro. Fomos à garagem da empresa, onde descarregaram toda a imundície da rodolatrina. Percebi depois que o problema não era tanto o banheiro – e sim a eca dos próprios passageiros.

Comecei a contar as piadas mais dementes: misturando a famosa trilogia de humor, sexo e inteligência. Um senhor de aparência enigmática era meu principal alvo. Perguntava sobre sua vida sexual, se tomava pilequinhos – e, educadamente, ele só respondia que vivia em paz.

O perigo das rodovias no Brasil lembra minhas experiências em solo indiano. Uma grande roleta-russa: os passageiros estão entregues a Deus, e os motoristas são anjos da guarda. As estradas estragadas com buracos, crateras, desvios e centenas de caminhões e carros com faróis apagados confundem e assustam quem está sentado no trono do busão.

Para as pessoas que despençaram do Ceará com o objetivo de voltar para casa, visitar parentes, encontrar marido, começar vida nova ou retornar para o convento, tudo tinha um significado. Mas Christian (o fotógrafo) e eu experimentávamos outra sensação: a de saber como ilustres anônimos tiram de letra uma jornada de 72 horas de muita resistência. Qual será a próxima roubada trilegal em que a redação vai me colocar?" (VERISSIMO, 2001, p. 43)

O interesse do público em um jornalismo mais personalista acompanha a visível decadência da fórmula engessada à qual a maioria das redações no Brasil e no mundo aparenta estar presa. Outro reflexo disso pode ser encontrado na cultura individualista, típica do capitalismo atual, que se abate sobre o imaginário popular ocidental através da mídia. Em *Metamorfoses da Cultura Liberal*, o filósofo francês Gilles Lipovetsky analisa este cruzamento de tendências da seguinte forma:

"O poder da mídia coincide com uma capacidade de imposição de modelos que, por não serem obrigatórios, não deixam de ter menos eficácia. Daí os inúmeros alertas contra as ameaças de conformismo e de despersonalização engendradas pela mídia, cuja influência, para falar como Heidegger, permitiria o desenvolvimento da típica ditadura do 'se', do impessoal. (...) Mesmo se, de fato, a mídia dirige-se a todos, ela não homogeneiza o corpo social mais do que a escola, sendo que os gostos e práticas continuam amplamente determinados pelas culturas de classe e pelas lutas travadas em nome da aquisição de sinais de distinção.

À mitologia da massa indiferenciada, é preciso opor os estilos de vida, classificados e classificadores, os diferentes hábitos, as lutas simbólicas entre as classes. Essas críticas têm seus fundamentos, embora não cheguem a penetrar no essencial das práticas da mídia em nossas sociedades democráticas, ou seja, no que se refere à contribuição da mídia para o advento histórico de uma nova cultura individualista. (...) Os meios de comunicação contribuem para a multiplicação dos valores de referência, para liberar os indivíduos da fidelidade a partidos políticos e igrejas, emancipando-os das ideologias monolíticas.

Isso não elimina o conformismo nem os clichês, mas os torna menos rígidos, menos firmes, mais rapidamente questionáveis. (...) A mídia destrói as experiências afetivas comuns e o prazer das enormes reuniões (...) Paralelamente à multidão solitária, surgem as novas multidões emocionais pós-modernas, que cabem mal na grade da "sociedade do espetáculo", ou seja, da fabricação da passividade e da separação generalizadas." (LIPOVETSKY, 2004, p. 98)

Desse modo, a escrita engajada e híbrida de Hunter Thompson, mesmo que ainda timidamente, sobrevive mais atual e necessária do que nunca, seja nas redações jornalísticas, revelando a parcialidade de determinados discursos, ou no próprio campo literário, a medida em que, de uma maneira aparentemente despretensiosa, convoca seus leitores à reflexão e faz da escrita um ato sobretudo crítico. Mesmo tendo demorado anos para se manifestar no Brasil, em grande parte devido à falta de interesse das editoras nacionais em investir em um gênero de apelo comercial questionável como o Jornalismo Gonzo e ao descaso dos grandes centros acadêmicos que durante anos limitam seus estudos e pesquisas ao cânone literário, a obra de Thompson vai aos poucos conquistando novos e entusiasmados adeptos, principalmente devido à difusão de textos do autor proporcionada pela internet, que transitam com naturalidade entre o jornalismo e a literatura.

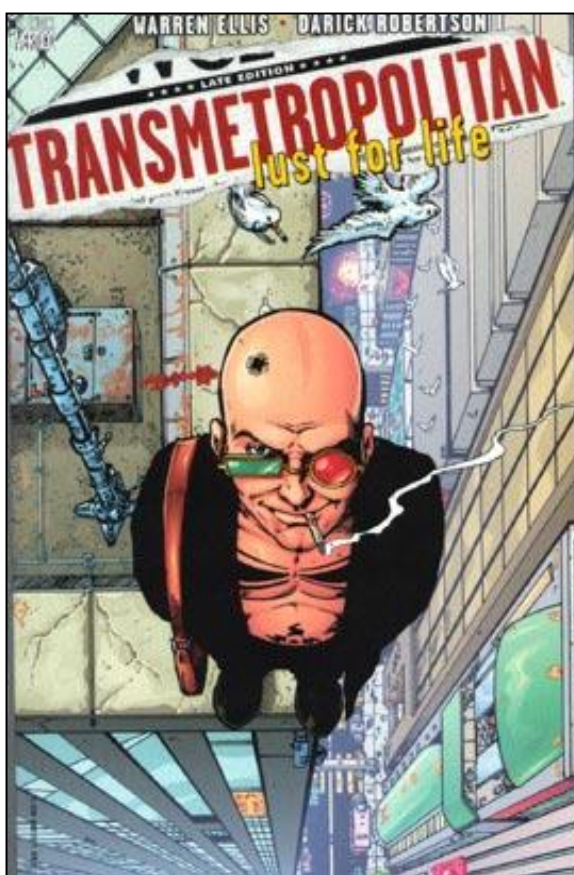
Se muito do que foi o Jornalismo Gonzo nos Estados Unidos se perdeu, transformando-se em um mero registro dos excessos químicos de seus repórteres, e se o este próprio estilo jornalístico jamais conseguiu desenvolver-se longe da figura de seu criador, visto que muitos profissionais e estudiosos afirmam que Thompson foi o único jornalista verdadeiramente Gonzo que existiu, talvez no campo literário os pressupostos libertários defendidos por Hunter rendam frutos

mais imediatos. Uma boa surpresa neste sentido é o conto *Fim de carreira*, do estudante de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Tiago Santos Vieira, publicado em 2006 na coletânea *23 contam 28*, que visa lançar jovens talentos literários juizforanos. Segundo o próprio Tiago, um fã declarado de Hunter Thompson e fiel leitor de *blogs* na internet, a proposta de seu texto é vislumbrar como teriam sido os momentos finais do célebre jornalista, antes que este se suicidasse com um tiro na cabeça, isolado de todos em sua fortaleza na gélida Aspen. Com maestria, o estudante mescla realidade e ficção e permeia sua obra com referências à conturbada trajetória de Thompson, como sua estadia ao lado dos Hells Angels e sua oposição ao ex-presidente norte-americano Richard Nixon. Um conto imaginativo, febril e, por que não, engraçado, que com certeza deixaria o velho Doutor Gonzo orgulhoso:

“O velho jornalista há muito tempo só se comunicava com o mundo através de seu aparelho de fax. Fanático por armas, passava os dias em sua fazenda, na gelada Aspen, atirando em pássaros, alces e em tudo que parasse a sua frente. Desde os anos 80 já não escrevia com a mesma intensidade e repercussão. Nenhum livro. Nenhuma maledicência a algum político corrupto. Nenhuma história estranha sobre tempos estranhos. Às vezes, para quebrar a monotonia das recordações de seu passado áureo, escrevia algumas colunas esportivas. Aquele senhor de 67 anos, que naquela altura da noite já se encontrava totalmente entorpecido, colocou a garrafa de rum por debaixo dos braços e se dirigiu ao porão de sua casa. Abriu então um velho e empoeirado baú e começou a revirar suas lembranças. Encontrou uma surrada jaqueta de couro com um anjo de feições diabólicas e asas incandescentes estampado nas costas. Vestiu-a. Talvez por estar extremamente embriagado ou por começar a sentir os efeitos do ácido que consumira a pouco, recebeu de encontro a seu rosto uma forte rajada de vento. A sensação era idêntica a que desfrutava quando montava seu cavalo de aço rumo ao coração da América. Voltou à sala de estar. Gotejou mais um pouco de ácido sob a língua. Cambaleante, colocou-se à frente do armário onde guardava as armas que colecionava. Hesitou entre o rifle de caça e uma escopeta de grosso calibre. Optou então por

uma de suas relíquias. Um revólver de dois canos e seis tiros. Presente de um tio-avô lá do Kentucky. Largou-se em uma encanecida poltrona e pôs-se a polir a arma que apesar de velha, ainda era precisa e certa. Jogou mais um pouco de rum garganta abaixo. Carregou a arma. Ligou para o celular de sua esposa. Fechou o tambor e puxou o cão do revólver para trás. Disse qualquer coisa a ela em tom de despedida e disparou contra a cabeça. Antes da bala explodir seu crânio, em um “lapso temporal”, viu o ex-presidente Richard Nixon nu à sua frente, fumando haxixe com o escritor Ernest Hemingway, e um imenso porco cor-de-rosa de chapéu e botas de cow-boy que falava sem parar.” (VIEIRA, Tiago Santos, 2006, p. 33-34)

Porém, curiosamente, a mais célebre e sincera celebração à obra de Hunter Thompson não partiu nem da literatura, nem do jornalismo, mas de uma mídia híbrida por natureza, que já foi considerada tão bastarda e maldita quanto os textos do próprio Thompson, as histórias em quadrinhos. Criada pelo roteirista Warren Ellis e ilustrada por Darick Robertson, *Transmetropolitan* foi lançada em 1998 para inaugurar a



estréia do selo Helix, uma investida da editora norte-americana DC Comics, proprietária de personagens como Superman e Batman, no gênero da ficção-científica. Helix durou pouco mais de um ano, mas o título sobreviveu e foi transferido para o selo Vertigo, destinado a leitores adultos, onde permaneceu até seu término, na edição de número 60.

A trama de *Transmetropolitan* transcorre em um distante futuro *cyberpunk*, com sofisticados recursos de criogenia, nanotecnologia e manipulação genética, onde conhecemos a excêntrica figura do jornalista Spider Jerusalém, claramente inspirado em Hunter Thompson e em sua trajetória de vida. Após um imposto auto-exílio no topo de uma montanha, isolado de todos e vivendo do que recebeu pelos seus livros de sucesso *Waving and Drowning* e *Shot in the Face*, Jerusalém decide retornar à sociedade quando seu editor ameaça processá-lo caso não receba os dois livros restantes previstos em um antigo contrato, visto que o insólito repórter só consegue produzir em meio ao caos urbano com o qual tem uma relação de amor e ódio.

Assim, como o próprio Thompson, Spider Jerusalém é uma figura controversa e fascinante, viciado em todo tipo de entorpecente existente, Spider é um jornalista polêmico, que influencia milhares de leitores com sua coluna no jornal *The Word*, na qual chegou a lançar uma campanha contra a candidatura contra um candidato corrupto à presidência dos Estados Unidos, assim como Hunter tornou-se um notório desafeto do ex-presidente norte-americano Richard Nixon. Ao mesmo tempo anti-social e preocupado com os seus semelhantes, cínico, porém ativamente utópico, o personagem é, aparentemente, uma contradição ambulante, pelo fato de que ama as pessoas mas simplesmente não suporta a sua presença.

Porém, Jerusalém compensa suas deficiências emocionais com uma grande habilidade na escrita e com aquela mítica característica perseguida por legiões de repórteres, o faro. Escolhendo o tema com precisão, colocando-se no lugar certo e na hora certa, Spider usa a palavra para modificar o futuro.

Relatando, denunciando e opinando, ele prova mais uma vez que a pena é mais poderosa que a espada. Para ele, um computador é uma arma e o jornalismo é uma missão. Hunter Thompson não discordaria.

4 CONCLUSÃO

Com sua escrita visionária Hunter S. Thompson aproximou jornalismo e literatura de uma forma até então inédita, em uma época extremamente conservadora, na qual os meios de comunicação testemunharam a ascensão do *New Journalism*, que se valia de diversos recursos narrativos literários para elaborar uma reportagem. Influenciado por esta tendência, Thompson criou um texto híbrido, maldito por natureza, que apóia-se em fatos reais apenas para destacar sua ficcionalidade, criando assim um relato extremamente subjetivo, cujas temáticas invariavelmente giravam em torno de assuntos caros ao autor, como esportes, drogas, política e música.

Hunter Thompson não oferece nenhuma certeza ou garantia ao seu público, seja pela caracterização de seus personagens, que quase sempre beiram o caricato, seja pelo fato dele mesmo surgir como uma fonte sem credibilidade, no sentido jornalístico do termo, visto que toda a sua narrativa é embalada pelo uso dos mais variados tipos de alucinógenos. Dessa forma, o autor faz do uso de entorpecentes uma ferramenta para tornar ainda mais tênue a relação entre realidade e ficção em suas obras.

Mas apesar de dedicar inúmeras passagens à descrição dos efeitos de tais drogas em seu estado mental e físico, é importante ressaltar que os textos do jornalista não erguem bandeiras ou fazem apologia a qualquer tipo de substância. Priorizando a experiência *in loco*, Thompson faz de sua escrita lisérgica uma reflexão sobre a liberdade, lançando um olhar ácido e zombeteiro sobre os excessos de uma geração de jovens sessentistas que acreditava no uso de

tóxicos como uma forma de expandir a consciência e que hoje, amarga a desilusão de constatar que o dito Sonho Americano jamais cumpriu as suas promessas de realização econômica e igualdade social.

Em virtude disto, mesmo cercada pelo ácido e extremamente peculiar humor do autor, angústia talvez seja o sentimento que melhor pode resumir o tom que permeia a maioria dos textos do jornalista. Tal sensação é decorrente tanto do caráter febril e alucinógeno de sua narrativa, quanto da melancolia que seus personagens ostentam em relação ao seu lugar na sociedade. Sigmund Freud analisa tal sentimento através do conceito do “estranho”, ou do original em alemão *unheimlich*, aquela categoria do assustador de “alguma coisa que é secretamente familiar, que foi submetida à repressão e que retorna ao indivíduo”.

Sob a luz de um aspecto mais propriamente político do “estranho” freudiano, com maiores implicações sociais e culturais, Hunter Thompson resgata a existência errante e exagerada de seus contemporâneos de uma forma espectral em seu aparente anacronismo, mas que se constitui como uma espécie de último foco de resistência contra a hegemonia da máquina capitalista e imperialista norte-americana. Dessa forma, ao assumir a condição de uma espécie de porta-voz involuntário desta geração, o autor também se inclui na condição de *outsider*, expondo o *nonsense*, o *kistch*, o ridículo dos Estados Unidos, do jornalismo e, sobretudo, de si mesmo. A proposta libertária do jornalista, inclusive, rompe os limites de sua obra e envolve toda a sua conturbada vida pessoal, visto que Thompson preferiu se isolar da sociedade, e posteriormente se suicidar, a tornar-se um cânone institucionalizado pelo mesmo sistema corrupto e hipócrita que denunciou ao longo dos anos.

Além disso, outra grande revolução perpetrada pelo autor foi a subversão de diversos paradigmas da escrita íntima como o pacto biográfico, no qual se estabelece uma relação de confiança entre escritor e leitor, baseada no pressuposto de que todo relato contido na obra é verídico. Através de suas insólitas narrativas, Hunter Thompson testa a própria credulidade de seus leitores e a tendência das pessoas em acreditar nas mais absurdas histórias simplesmente pelo fato de que elas foram contadas por uma fonte supostamente confiável, visto a crença que predominava nos meios de comunicação, até a década de 50, de que eles deveriam atuar como um verdadeiro reflexo da realidade, noticiando os fatos de maneira imparcial.

Devido ao pioneirismo de nomes como Thompson, posteriormente comprovou-se que o mito da imparcialidade jornalística é ilusório, pois, por mais que um profissional da área reporte uma notícia objetivamente, inconscientemente ele estará impregnando seu texto com determinadas características e valores que lhe são caros, fato que abrange desde a seleção de palavras utilizadas pelo repórter e estende-se até seu posicionamento político.

Desse modo, ele joga com seus leitores com o intuito de lhes mostrar que nenhum discurso é neutro. Melhor do que ninguém, o jornalista conhece os bastidores da notícia e sabe a que tipo de manipulações ela está sujeita. Assim, o proposital tom inverossímil de seus relatos surge como um alerta para que a sociedade reavalie até que ponto ela pode confiar em suas instituições e nos meios de comunicação em geral. Mas, se o leitor não pode nem mais acreditar no que afirma um jornalista, outrora um inquestionável pilar da verdade e da imparcialidade, em quem ele poderá acreditar nos dias de hoje?

A resposta é fornecida pela própria trajetória de Hunter Thompson, que jamais limitou-se a ser um mero expectador passivo dos fatos e, ao longo de sua vida, nos provou que, cada vez mais, com o passar do tempo, a crítica deixa de ser um mero posicionamento intelectual diante de determinadas questões acadêmicas e passa assumir um papel fundamental para mediar a relação do indivíduo com os diferentes discursos difundidos pela sociedade, convertendo-se assim em um conceito mais prático, em uma determinada postura diante do mundo. Assim como defendido pelos princípios dos Estudos Culturais, a crítica cultural torna-se um agente transformador, deixando de ser posse de uma elite restrita e passa a ser encarada como modo de vida.

Se as grandes redações limitaram-se a absorver as influências do Jornalismo Gonzo de forma tímida, em muito devido a uma castradora política editorial que serve a determinados interesses políticos, visto que um veículo midiático, apesar de sua suposta neutralidade, ainda é uma empresa e, como tal, é regido por seu lucro, o mesmo não se pode dizer da literatura, da internet e até mesmo das histórias em quadrinhos, onde, aos poucos, surge uma geração que compartilha da visão multidisciplinar de Thompson, goza da liberdade temática proporcionada por novos meios de produção, como os *blogs*, e tem na crítica pela escrita o principal legado deixado por Hunter Thompson.

Em uma era em que a mídia despeja inúmeras mentiras através dos meios de comunicação, a única pessoa em que o leitor poderá acreditar será nele mesmo, apoiado em uma leitura tridimensional dos fatos, que analisa determinado discurso sempre levando em conta as intenções de quem o pratica, suas causas e conseqüências sobre outros setores. Pois, acima de tudo, Thompson acreditava

no fim da ingenuidade ideológica como um preço justo a se pagar pela liberdade de escolha.

5 REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais - O Ópio e Poema do Haxixe*. Porto Alegre, Editora L&PM, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

----- . *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3ª ed. São Paulo, Educus, 2000.

CEVASCO, Maria Eliza. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo, Boitempo editorial, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. *Persona e sujeito ficcional - Pensando nos trópicos. (Dispersa demanda II)* Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Tradução Ana Maria Martins. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.

Diversos autores. *23 contam 28*. Academia Granberyense de Letras, Arte e Ciências. Juiz de Fora: Granbery Edições, 2006.

ELLIS, Bret Easton. *O Psicopata Americano*. Tradução Luis Fernando G. Pereira, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 17. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1980, p. 275-318.

_____. *Totem e Tabu*. Tradução Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro, Imago, 2005.

FOUCAULT, Michael. *A escrita de si. In: O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Portugal, Veja/Passagens, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde*. Editora Aeroplano, 1975.

HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção e Céu e Inferno*. Tradução Osvaldo de Araújo Souza. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

JAY, Martín. *The uncanny nineties*. In: Cultural Semantics - Keywords of our time. Massachusetts Press, 1998, pp. 157 – 164.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre, Sulina, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução equipe de tradutores da Editora Martin Claret. São Paulo, Editora Martin Claret, 2000.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Tradução Donaldson M. Garschagem. 2ª ed. Editora Vozes, 1972.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. *O não-lugar da literatura*. Revista Ipotesi. Juiz de Fora, UFJF, 2005.

THOMPSON, Hunter. *Ei, cabeça-oca! Eu te amo - reflexões lúgubres a respeito de combustível, loucura e música*. Tradução Diego Fernandes. Edição 812 da revista Rolling Stone, 1999.

_____. *Las Vegas na cabeça*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

------. *Hell's Angels – medo e delírio sobre duas rodas*. Tradução Ludmila Hashimoto. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 2004.

------. *Screw Jack*. Tradução Daniel Pellizzani. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 2005.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Tradução Daniel Galera & Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.