



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIEL VICTOR ROCHA PINEZI

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA EM HUNTER S. THOMPSON

Londrina
2011

GABRIEL VICTOR ROCHA PINEZI

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA EM HUNTER S. THOMPSON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marta Dantas da Silva

Londrina
2011

GABRIEL VICTOR ROCHA PINEZI

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA EM HUNTER S. THOMPSON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Marta Dantas da Silva
UEL - Londrina - PR

Profº Drº Claudio Jorge Willer
USP – São Paulo - SP

Profº Drº Volnei Edson dos Santos
UEL – Londrina - PR

Londrina, 16 de maio de 2011.

PINEZI, Gabriel Victor Rocha. **A experiência literária em Hunter S. Thompson.** 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a relação entre o jornalista estadunidense Hunter Stockton Thompson e a escrita literária. Faremos um exame dos deslocamentos e das continuidades de seu conceito de literatura encontrados em seus textos: das cartas de juventude até o momento criação do termo —gonzo journalism—. Dividimos a dissertação em dois grandes capítulos. O primeiro é uma investigação de como se constitui a percepção de Thompson acerca da literatura de seu país e de sua época, partindo do pressuposto de que *Fear and Loathing in Las Vegas* pode ser entendido enquanto uma paródia da geração *beat*, particularmente do livro *On the Road*, de Jack Kerouac. No segundo capítulo, nosso foco será a relação entre a prática de escrita de Thompson e sua subjetividade. Nosso intuito é ponderar quais são os princípios éticos e existenciais que o tornaram um escritor. Por meio dessas considerações, tentaremos esboçar uma interpretação a respeito de como o nascimento do Gonzo Journalism está diretamente ligado a uma relação de alteridade entre o escritor e sua própria obra.

Palavras-chave: Hunter S. Thompson. Gonzo journalism. Geração *beat*. Paródia. Obra e subjetividade.

PINEZI, Gabriel Victor Rocha. **The literary experience in Hunter S. Thompson**. 2011. 133 p. Dissertation. (Master's Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

The objective of this work is to inspect the relation between the journalist Hunter Stockton Thompson and the literary writing. We'll examine the dislocations and continuities of the literature concept that can be found in his texts: from the early letters until the moment of the creation of Gonzo Journalism. We distributed the dissertation in two big chapters. The first one is an investigation of how constitutes Thompson's perception of the literature from his country and his time, assuming that *Fear and Loathing in Las Vegas* can be understood as a parody of the beat generation, particularly of the book *On the Road*, by Jack Kerouac. In second chapter, our focus will be the relation between Thompson's writing praxis and his subjectivity. Our intention is to think about which are the ethical and existential principles that made him become a writer. Through these considerations, we'll try to sketch an interpretation about how the birth of Gonzo Journalism is directly connected with an alterity relation between the writer and his own work.

Key-words: Hunter S. Thompson. Gonzo journalism. Beat generation. Parody. Work and subjectivity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 PARÓDIA	8
2.1 ENTRE A ESTRADA E A BIBLIOTECA	8
2.1.1 Os primeiros passos para a literatura	9
2.1.2 A influência da Geração Beat	15
2.1.3 Os anos nômades	21
2.1.4 As oportunidades do jornalismo	29
2.2 A PARÓDIA É UMA ERRÂNCIA HISTÓRICA	35
2.2.1 A decadência da Geração Beat	38
2.2.2 A paródia em <i>Fear and Loathing in Las Vegas</i>	46
3 OBRA E SUBJETIVIDADE	69
3.1 A FUNÇÃO EXISTENCIAL DA ESCRITA NO JOVEM THOMPSON	73
3.2 A EXPRESSÃO — <i>FEAR AND LOATHING</i>	82
3.3 O NASCIMENTO DA PALAVRA — GONZO	96
3.4 AS DROGAS E A ESCRITA	101
3.5 RAOUL DUKE	115
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
BIBLIOGRAFIA	130

1 INTRODUÇÃO

Hunter Stockton Thompson é conhecido em grande parte do mundo por ter sido um dos maiores nomes do jornalismo estadunidense dos últimos cinquenta anos. Ao lado de repórteres como Gay Talese e Tom Wolfe, ele foi um dos responsáveis por uma profunda mudança nas técnicas de reportagem da imprensa escrita na segunda metade do século XX, que ficou conhecida na história como o *New Journalism*. No Brasil, há pelo menos 10 anos, sua obra tem tomado destaque no âmbito da comunicação social, gerando pelo menos uma dezena de trabalhos de conclusão de curso interessados em discutir a relevância de seu estilo, quase sempre a partir de uma comparação entre aquilo que ele mesmo chamou de “Gonzo Jornalismo” e os padrões de escrita da imprensa convencional. A maioria destes trabalhos tem a intenção de mostrar que Thompson foi responsável por uma forma revolucionária de jornalismo, que teria prosseguido até os dias atuais, como uma espécie de “escola” ou “gênero” de reportagem cujas características poderiam ser facilmente enumeradas.

A preocupação do presente trabalho é a de mostrar outro viés possível para se pensar a obra de Thompson¹. Em vez de tomar o jornalismo como ponto de referência, nossa investigação terá como alvo a relação entre o autor e a escrita literária. Isso, por um motivo simples: muito antes de se tornar um jornalista famoso, Hunter chegou a escrever dois romances e uma imensa quantidade de cartas que nada devem ao gênero da reportagem, mas que possuem uma profunda relevância para a compreensão de sua forma de conceber a escrita a partir da década de 1970, quando se dedicou mais avidamente ao desenvolvimento do gonzo.

¹ Optamos por apresentar uma tradução canhestra para o português de todas as passagens de Thompson, mantendo sempre junto o texto original em notas de rodapé. As citações do corpo da dissertação correspondem às edições brasileiras consultadas, salvo quando não há tradução publicada ou quando não tivemos acesso a algumas das traduções brasileiras, e as citações das notas de rodapé correspondem às edições em língua original. Por se tratar de um trabalho de investigação conceitual, decidimos alterar algumas passagens das traduções brasileiras, com a finalidade de manter o sentido das frases o mais literal possível, o que pode às vezes soar estranho para o leitor. Achamos que era mais importante correr o risco de traduzir mal para o português do que ignorar as peculiaridades da língua inglesa, muitas vezes determinantes para o sentido de nossa investigação.

Mas, ainda que este seja nosso problema principal, não se trata aqui exatamente de interpretar os textos jornalísticos de Thompson à luz de conceitos próprios da teoria literária; não é nossa intenção indagar se há ou não uma “literariedade” perpassando suas narrativas, nem revelar nelas elementos comuns ao jornalismo e à literatura. Para refletir sobre o estatuto da obra de Thompson, não é a especulação teórica e crítica que nos servirá de baliza, mas é o próprio discurso do autor, com todos os deslocamentos e continuidades conceituais que o atravessam ao longo do tempo. Ou seja: o que realmente nos interessa é traçar o percurso de sua *experiência literária* – da juventude até a publicação de seu principal romance, *Fear and Loathing in Las Vegas*, em 1971.

Para tanto, dividimos nosso trabalho em dois grandes capítulos. O primeiro é uma investigação de como se constitui a percepção de Thompson frente à literatura de seu país e de sua época. Mostraremos então como se deu sua formação literária, quais foram suas influências e como ele se relacionou com a Geração *Beat*, movimento por quem mantinha uma relação ambígua, ora de admiração, ora de descontentamento. Nosso foco será mostrar como seu principal livro pode ser entendido enquanto uma paródia da cultura que girou em torno de *On the Road*, romance de Jack Kerouac que servirá como objeto privilegiado de nossa análise, por se tratar de um texto emblemático para a história da literatura estadunidense.

No segundo capítulo, deslocaremos o problema da relação entre Thompson e a literatura *beat* para a relação entre sua prática de escrita e sua subjetividade. Já não será nosso intuito discutir como o contexto histórico e cultural da literatura americana foi essencial para a constituição de sua obra, mas ponderar quais são os princípios éticos e existenciais que o condicionam a escrever. Trata-se de se perguntar tanto quais as razões que levaram o jovem Thompson a se tornar um escritor quanto de que modo a literatura lhe serviu como uma técnica de si, uma forma de se portar no mundo. Através dessas reflexões, tentaremos esboçar uma interpretação a respeito de como o nascimento do Gonzo Jornalismo está diretamente ligado a uma relação de alteridade entre o escritor e sua própria obra.

2 PARÓDIA

2.1 ENTRE A ESTRADA E A BIBLIOTECA

Você diz que vai para “casa” em junho.
Onde em nome de Deus é “casa”?
Se você sabe, descobriu algo importante.
(THOMPSON, 1998, p.312)

“Os braços, meu único ornamento – meu único descanso, a luta”: foi este trecho de *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes, que Hunter S. Thompson escolheu para a epígrafe de *The Proud Highway*, sua coletânea de cartas escritas entre 1955 e 1967. A escolha é intrigante; ela indica que o já velho e consagrado escritor tenha visto este período como os anos em que cavaleiros errantes ainda vagavam pela América e lutavam por seus ideais. De fato, o primeiro volume de 655 páginas de suas correspondências escolhidas contam a história de um jovem aspirante a escritor que viu todos os seus sonhos se esbarrarem pouco a pouco com o medo e a repulsa da realidade política dos Estados Unidos, cujo ápice se daria na década de 1970, com o declínio da contracultura e a reeleição de Richard Nixon. Thompson é uma espécie de Quixote estadunidense, um cavaleiro que erra sobre um mundo que, por um declive do tempo, já não é mais o seu. Sua aventura, tal como a viagem paródica de Quixote entre a modernidade e o medievo, se situa em um limite histórico, na fronteira que separa, de um lado, a geração que tinha nas mãos o sonho americano e, do outro, aquela que não conseguiu realizá-lo.

O feito literário que narra a experiência desta errância é *Fear and Loathing in Las Vegas*², romance publicado em duas partes nas edições 95 e 96 da revista *Rolling Stone*, nos dias 11 e 25 de novembro de 1971. O caminho que se desenrola até a data desta publicação é conturbado. Sem que nós o trilhemos, não é possível entender de que forma *Fear and Loathing in Las Vegas* pode ser lido enquanto uma paródia da cultura que girou em torno da Geração Beat. É preciso

² Gostaríamos de lembrar que, antes de nosso trabalho, uma comparação entre *Dom Quixote* e *Fear and Loathing in Las Vegas* foi desenvolvida rapidamente na dissertação de Leonardo Martinelli de Campos Mattos (2007, p.36-8).

acompanhar as tentativas literárias de Thompson até o dia em que colocou o último ponto no livro que mudou para sempre sua vida. O percurso não é pequeno: praticamente metade da vida do autor, que se suicidou com um tiro na boca no dia 20 de fevereiro de 2005, em sua residência em Aspen, Colorado.

2.1.1 Os primeiros passos para a literatura

Não é difícil imaginar como se deu o primeiro contato de Hunter com a literatura quando se sabe que sua mãe, Virgínia Thompson, foi bibliotecária em Louisville, cidade onde o autor nasceu em 18 de julho de 1937. A biblioteca sempre esteve presente em sua vida, por influência dela. O interesse pelos livros começou em casa e se desenvolveu na adolescência, quando ele decidiu de uma vez por todas que seria um grande escritor. O historiador Douglas Brinkley (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.11), editor de suas cartas, fala da importância de Virgínia para esta decisão:

Sua mãe controlava Hunter e seus irmãos o máximo que podia, e eram os livros que ela trazia da biblioteca para a casa e fazia seus garotos lerem, como *Huck Finn* e *Caninos Brancos*, que transformou Hunter num escritor. Hunter tinha um repertório criminoso em sua mente, e ele teria se tornado um criminoso se não fosse pela literatura que sua mãe incutia no ambiente familiar.

Ainda jovem, Thompson ingressa no *Athenaeum Literary Association*, um clube social prestigiado onde os escritores da cidade discutiam literatura e liam seus textos em voz alta para serem comentados. Porter Bibb, um dos jovens que também participava dessas reuniões, lembra que o amigo gostava de frequentar o clube, apesar de não se identificar com o formalismo dos encontros. “Depois que a reunião acabava, você tirava sua gravata e seu paletó e saía para tocar o inferno e ficar bêbado” (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.12).

Os dois nomes que ele mais admirava nessa época eram F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway. Na verdade, nem mesmo já velho e consagrado, quando sua escrita se afastar da destes autores, Thompson deixará de citá-los como a mais importante influência literária de sua vida. Não só os leu avidamente, como também os tomou enquanto exemplos para tudo o que se podia chamar de

“literatura”. Quanto a isto, tanto as cartas quanto os principais biógrafos³ de Thompson não deixam dúvidas: *The Great Gatsby* de Fitzgerald é para ele o principal modelo de grande obra literária. Qualquer coisa que se aproximasse deste livro estaria necessariamente no caminho certo. Sua fascinação era tanta que chegou a copiar letra por letra o romance completo, caso que ficou famoso entre todos os seus amigos, como conta Porter Bibb (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.12):

Hunter, eu e Paul Semonin saíamos todos os dias. Nós todos acreditávamos que éramos Fitzgerald encarnados. Hunter era tão apaixonado quanto o resto de nós a esse respeito. Isso foi na época em que ele começou a datilografar os livros de Fitzgerald e Hemingway palavra por palavra. Eu costumava brincar com Hunter e dizer, “Você não é Fitzgerald. Pra que porra você está datilografando *The Great Gatsby*? Essa é a coisa mais estúpida que eu já vi.” “Sabe”, ele dizia, “eu apenas quero ter a sensação de como é escrever aquelas palavras.” Eu tomava aquilo apenas como pura pretensão.

A escrita começa a tomar conta de sua vida. Ainda com dezessete anos, consegue publicar pela primeira vez: o artigo *Security* saiu na revista *The Spectator*, uma coletânea de autores vinculados ao *Athenaeum*. O texto aparece mais tarde na reunião de cartas *The Proud Highway* e revela um pouco da influência de Hemingway, que há três anos havia publicado *The Old Man and the Sea*: “Quem é o homem mais feliz, aquele que enfrentou a tempestade da vida e viveu ou aquele que permaneceu assegurado na praia e que meramente existiu?”⁴ (THOMPSON, 1998, p.5). Também recebe o terceiro prêmio em um concurso literário por *Open Letter to the Youth of our Nation*, um discurso irônico satirizando a classe média americana, e outro terceiro prêmio pelo poema *The Night Watch*.

No mesmo ano em que consegue publicar estes textos e é visto com admiração por amigos e professores, o jovem Thompson – que já se mostra também um proeminente fora-da-lei – participa com mais dois amigos de um assalto a um

³ Há duas biografias confiáveis sobre Thompson, ambas publicadas após a sua morte. A primeira delas é “Gonzo: the life of Hunter S. Thompson”, escrita por Jann S. Wenner e Corey Seymour, colegas de trabalho de Thompson na revista *Rolling Stone*. A segunda, de autoria de William McKeen, se chama “Outlaw Journalist: The life and times of Hunter S. Thompson”. Seymour e Wenner optaram por uma biografia oral, um mosaico de citações de pessoas que conviveram com Thompson durante sua vida. McKeen, por sua vez, optou por texto corrido, no estilo jornalístico.

⁴ “Who is the happier man, he who has braved the storm of life and lived or he who stayed securely on shore and merely existed?”

casal de namorados. Segundo o biógrafo William McKeen, Hunter ameaçou estuprar a garota caso o casal não entregasse a ele algum dinheiro. A polícia o captura, e o juiz Joseph Jull o condena a sessenta dias de prisão⁵. O caso o marca profundamente e intensifica a aversão por autoridade que já cultivava desde a infância. Sua indignação aumenta mais ainda quando perde a noite de formatura do colégio, enquanto os companheiros que participaram junto do assalto, ambos filhos de advogados proeminentes de Louisville, foram soltos a tempo de participar da cerimônia de entrega do diploma. Douglas Brinkley (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.19-20) acentua o fato de que, enquanto estava na prisão, Thompson escreveu várias cartas à sua mãe, refletindo a respeito do assunto:

Detrás das grades, Hunter escreveu para sua mãe estas cartas bastante filosóficas. Elas exibiam o desespero de um jovem na cadeia desejando sua liberdade e conjecturavam também como os ricos escapavam com vigarices e os pobres não – que os colegas com que ele estava junto no acontecimento em Cherokee Park estavam soltos porque conheciam o juiz, e que ele era o pobre garoto sem pai no outro lado da ferrovia.

O acontecimento é o primeiro de uma série de acasos que, no passar dos anos, o desviarão insistentemente de seu sonho de se tornar um romancista. A partir dali, estava claro que, com a ficha criminal suja, ele não conseguiria mais matricular-se em uma universidade e se dedicar à literatura. A opção que lhe restava era se alistar às Forças Aéreas Americanas. Ou isto, ou a prisão. Nenhum dos dois caminhos agradava a Thompson, um jovem idealista que via a liberdade individual como o bem mais precioso de um homem. Mas entre a disciplina militar e completo isolamento do mundo, não havia porque pensar duas vezes. Comparado a uma cela de cadeia, o ambiente da aeronáutica soava até como um paraíso. Hunter sabia que a experiência nas Forças Aéreas seria horrível para um jovem que desprezava profundamente a hierarquia rígida que é o princípio da ordem militar.

A única coisa que o animava era a oportunidade que teria de ser um piloto de avião. Mas suas expectativas nunca se realizariam. Logo quando chega à *Randolph Air Force Base*, em San Antonio, em 1955, Thompson impressiona o sargento responsável vomitando logo na primeira chamada de presença. Sua fama

⁵ A versão de McKeen não corresponde com a de Seymour e Wenner, que indicam, na voz de Lou Ann Iler, namorada de Thompson à época, que a sentença teria sido de noventa dias.

dentro das Forças Aéreas foi logo tomando corpo. A bebida e o mau comportamento são sua marca registrada perante os colegas da base. Rapidamente, seus superiores irados se encarregam de dar-lhe o cargo nada interessante de “técnico eletricitista”. Não poderia haver algo pior para Thompson, que tinha pavor de eletricidade. Após um treino básico e a transferência para a *Scott Air Force Base*, perto de Bellville, em Illinois, Thompson começa seu trabalho com a eletrônica, mantendo ainda o comportamento rebelde. A carreira de escritor que tanto intrigava Thompson tinha se desviado para uma função que em nada o cativava. Qualquer outro ofício dentro das Forças Aéreas seria mais interessante que este a que o tinham destinado.

A sorte vira para seu lado quando, em 1956, depois de mais uma transferência, agora para a *Eglin Base Air Force*, oferecem-lhe uma oportunidade mais condizente com suas expectativas. Seu cargo seria o de editor de esportes do *Command Courier*, o jornal interno das Forças Aéreas. Para conseguir a vaga, Thompson inventa que teria sido editor de um suposto jornal do colégio, que na verdade nunca existiu – foi assim, com uma mentira, que o jornalismo surgiu em sua vida. Thompson conta sobre o acontecimento em carta de 22 de setembro de 1956, enviada a Gerald Tyrrell:

Talvez eu deva explicar melhor minha mais nova e bem sucedida empreitada. Num retumbante e incrível triunfo sobre regulamentos e primeiros sargentos, eu consegui efetivar uma transferência para a carreira na área dos Serviços de Informação. Mais especificamente, sou agora Editor de Esportes do *Command Courier*, a voz oficial da Base das Forças Aéreas de Eglin. Bem, você sabe, e eu também sei, que eu nunca escrevi uma única palavra para um jornal de qualquer tipo. E você sabe que é ridículo até falar de alguma experiência de minha parte no que diz respeito à diagramação e à distribuição de páginas. Em resumo, nós dois sabemos que eu não sou mais qualificado para um posto como este do que o sou para a liderança de um seminário religioso; mas há um fato importante que tornou possível eu conseguir este trabalho: as pessoas que me contrataram não se incomodaram em checar de perto minha experiência com o jornalismo. Eu tenho conseguido mantê-los em uma segura ignorância há um mês, acenando sabiamente com a cabeça para qualquer menção de um termo que soe jornalístico, e usando alguns poucos e simples às vezes, sempre que pareça comparativamente garantido.⁶ (THOMPSON, 1998, p.12)

⁶ “Perhaps I’d better explain my newest and most successful venture. In a resounding and incredible triumph over regulations and first sergeants, I managed to effect a transfer to the Information Services career field. More specifically, I am now Sports Editor of the *Command Courier*, the official voice of Eglin AFB. Now you know, and I know, that I’ve never written a word for a newspaper of any sort. And you know that it’s ridiculous to even speak of any experience on my part, as far as layout or page

Em seu livro de memórias publicado em 2003, *Kingdom of Fear*, Thompson relembra seu desespero, quando precisou aprender a fazer jornalismo da noite para o dia: “Eu fui para a livraria da base e encontrei três livros sobre jornalismo. Fiquei lá lendo até que ela fechasse. Aprendi sobre manchetes, leads: quem, quando, o que, onde, esse tipo de coisa. Eu mal dormi aquela noite”⁷ (THOMPSON, 2003b, p.47). Nesta época, Thompson não vê sua atividade no *Command Courier* como uma oportunidade para alçá-lo enquanto romancista. Sua intenção não é, a princípio, conciliar a atividade de editor com a escrita literária. A profissão que, para ele, apareceu por acaso, é tida apenas enquanto uma eventualidade, um desvio na estrada que precisava trilhar para alcançar o objetivo maior de escrever o grande romance americano. O jovem Hunter não sabia ainda que, se aceitasse o emprego, seu futuro teria mudado tão drasticamente. A partir dali, o fazer jornalístico o perseguiria para sempre, impedindo-o de dedicar-se exclusivamente à ficção.

Até novembro de 1957, Thompson se mantém atrelado ao *Command Courier*, quando é dispensado das Forças Aéreas devido aos maus hábitos que o excesso de bebida acarretava. Sua saída não foi silenciosa: antes de abandonar a base, ele publica uma nota no mesmo jornal que trabalhou por mais de um ano, contando de forma irônica como se deu sua expulsão. A reportagem insinua que a suspeita de que ele teria jogado uma garrafa de vinho dentro da portaria oeste da base é completamente infundada:

Uma busca imediata foi iniciada para Hunter S. Thompson, antigo editor de esportes do jornal da base e famoso ‘problema moral’. Thompson foi conhecido por às vezes ter uma excessiva afinidade com o vinho e foi descrito por um recém-chegado no sanatório da base como “aquele tipo de desgraçado que faria uma coisa dessas.”⁸ (THOMPSON, 1998, p.74)

arrangement goes. In short, we both know that I’m no more qualified for a post like this than I am for the presidency of a theological seminary; but there is one major fact that makes it possible for me to hold this job: the people who hired me didn’t bother to check any too closely on my journalistic background. I’ve managed to keep them in safe ignorance for about a month now, by nodding my head knowingly at any mention of a term which sounds journalistic, and using a few simple ones on occasion, whenever it seems comparatively safe.”

⁷ “I went to the base library and found three books on journalism. I stayed there reading until it closed. I learned about headlines, leads: who, when, what, where, that sort of thing. I barely slept that night.”

⁸ “An immediate search was begun for Hunter S. Thompson, one-time sports editor of the base newspaper and well known “morale problem”. Thompson has known to have sometimes overpowering

Desligado das Forças Aéreas e de volta à casa de sua mãe, em Louisville, Thompson parte para Jersey Shore, onde consegue o emprego de editor de esportes em um jornal local. Após um mês na cidade, decide abandoná-la para tentar a sorte em Nova York. Lá ele poderia dedicar-se à literatura, com a vantagem de morar no coração cultural dos Estados Unidos. O jornalismo continua em seus planos para manter-se vivo na *Big Apple*, mas ainda é concebido por ele mais como uma forma de sustentar-se do que como oportunidade de encontrar as portas abertas para a consolidação da carreira literária. Sua concepção do que era a literatura não se confundia em absoluto com o que ele pensava sobre o jornalismo. Mas, ainda que não fosse o ideal para sua carreira de romancista, o fato de trabalhar nos jornais lhe soava como uma espécie de mal necessário. John Clancy (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.28), companheiro de quarto de Thompson na base militar, lembra qual era naquela época o discurso do amigo:

Hunter costumava nos contar que seria um grande escritor – fazendo menção a Hemingway e Fitzgerald na mesma frase – mas achava que teria que fazer algum tipo de jornalismo para se sustentar durante este tempo. Ele não estava muito feliz a este respeito, mas achava que, se Hemingway o fez, ele também poderia.

Hunter ainda não concebe que será o personagem principal de seu próprio romance, mas espera ser o criador de uma obra que marcará para sempre seu país e sua época. De fato, ele persegue incessantemente tanto um modo de vida baseado na literatura quanto uma literatura que é consequência do seu modo de vida. Na esteira de William Faulkner, Thompson compreende que a função da literatura é, antes de mais nada, usar a ficção para falar a verdade, mas ainda não concebe uma forma de jornalismo baseada neste mesmo princípio. A reclusão e o isolamento que Thompson enfrenta em Nova York para dedicar-se à escrita⁹ reflete

affinity for wine and was described by a recent arrival in the base sanatorium as “just the type of bastard who would do a thing like that.”

⁹ Em uma carta para Susan Haselden, assinada no dia 13 de abril de 1958, Thompson (1998, p.116) descreve seus sentimentos melancólicos diante da solidão cosmopolita de Nova York: “Sério, esse maldito lugar é como uma recente história de William Saroyan: as solitárias, pequenas e murchas margaridas de Hattiesburg, Mississippi; cantoras de coral chinesas frustradas; mestiços excitados de toda a parte do maldito mundo; a moça vizinha de Dayton, Ohio; tímidos neo-intelectuais de Parson, Kansas (lembrem-me um pouco de você); e só deus sabe o que mais. Para parafrasear alguém, “Acabo de compreender!” O Centro de Manhattan é um circo inacreditável, Harlem é o inferno na Terra, o Bronx, o Queens, e o Brooklyn são todos tumbas, e este maldito Village é suficiente para fazer qualquer praieiro honesto morrer de medo. Você se dá conta que a luz do sol NUNCA ENTRA NO MEU APARTAMENTO? Consegue entender o que isso significa – que tipo de efeito esta solidão

de alguma forma a sua concepção da literatura àquela época: ele ainda não se lançou à estrada onde sua escrita se depararia com a realidade do mundo exterior, limitando-se ao espaço circunscrito entre a interioridade de seu apartamento e a biblioteca de Columbia.

2.1.2 A influência da Geração Beat

A cronologia de suas cartas indica que foi no início de 1958, durante o período de estudos em Nova York, que Thompson manteve o primeiro contato com *On The Road*, de Jack Kerouac, que há um ano havia sido prestigiado como um marco da literatura estadunidense. Junto com o poema *Howl*, de Allen Ginsberg, o romance despontou como o indício de uma nova onda que o próprio Kerouac batizou de geração *beat*. Não faltaria muito para que este grupo de escritores descendentes diretos da tradição romântica fosse celebrado como o indício de uma profunda revolução cultural que abalaria as estruturas do país para sempre. Como assinala Claudio Willer (2009, p.26), a necessidade de unir a literatura e a vida é uma das características dos *beats* que explica porque seus textos impulsionaram mudanças sócio-culturais:

Foi característico dos beats confundirem as três esferas, da produção simbólica, da vida e dos acontecimentos históricos e sociais. Personagens de si mesmos, foram pratos cheios para biógrafos – só o que existe de estudos biográficos sobre Kerouac preenche uma longa prateleira de estante. Liberdade de expressão foi indissociável do teste dos limites da liberdade individual e das tentativas de projetá-la como utopia política. Por isso, inauguraram uma nova relação entre arte e vida, literatura e sociedade. Ou então, intensificaram e levaram a extremos uma relação já existente no romantismo (em comum a beats e românticos da geração dos *Jeune France*, há o fato de terem sido boêmios e terem deixado crescer as barbas), no simbolismo-decadentismo da *belle-époque* (também grupal e boêmio, além de contar com místicos e simpatizantes do anarquismo) e em vanguardas. Mas foi através da beat que transformações na linguagem extrapolaram ao se converterem em rebelião coletiva.

Thompson percebe as mudanças que se anunciam pela voz de Ginsberg e Kerouac e se vê de alguma forma fazendo parte do que estava por vir;

permanente pode ter sobre um homem? Você se dá conta de que eu conheço pessoas que VIVEM em bares – recebem seu correio lá? Tem pessoas aqui que são tão solitárias que eu não suporto falar com elas. Deus, que trágico paradoxo.”

ele está diante de uma literatura que, por bem ou por mal, o induz a lançar-se para além da biblioteca, abrindo para ele uma nova forma de conceber a escrita. Sua concepção do sonho americano está intrinsecamente ligada ao ar fresco que a literatura *beat* trouxe à vida pública dos Estados Unidos. Isso não quer dizer que Thompson tenha necessariamente se tornado, ao fim dos anos 1950 e início dos 1960, um exímio *beatnik*. Logo se vê, pelo teor das suas correspondências e de seus livros futuros, que sua relação com os expoentes da Geração Beat nunca foi estável, oscilando entre a esperança utópica e o descontentamento apocalíptico.

Desde a primeira leitura de *On The Road*, Thompson manteve uma opinião ambígua: a princípio, admira o romance por seu potencial transgressivo, por seu retrato da América e pela nova forma com que Kerouac tratou a linguagem, mas não se identifica com os momentos extremos de misticismo e romantismo que recheiam o livro. Em correspondência datada no dia 17 de março de 1958 e enviada para Key Menyers, uma admiradora inveterada da Geração Beat, Thompson (1998, p.108) fala a respeito dos romances de Kerouac: “Em que inferno você arranhou aquela ‘coisa’ que você me mandou algum tempo atrás? Talvez você seja estranha demais até para o MEU gosto... e isso vai muito, muito além”.¹⁰ O impacto dos *beats* em sua própria escrita se torna evidente em uma carta enviada a Susan Haselden, ainda em 18 março de 1958, um dia depois de responder a Menyers, onde descreve uma espécie de epifania sobre a maneira de perceber o mundo e cita o expoente da Geração Beat como um profeta que lhe revelou o que está por vir:

Em suma, acho que nunca concentrei minha energia tempo suficiente para apontá-la em qualquer direção. Estou quase completamente desprovido de um senso de valores: psicologicamente incapaz de basear minhas ações em qualquer crença firme, porque acho que não tenho crenças firmes. Pareço estar incapaz de agir de modo consistente ou efetivo, porque não tenho valores nos quais basear minhas decisões. Olhando para trás, sinto que fui ensinado a não acreditar em nada. Não tenho nenhum deus e sinto que é impossível acreditar no homem. Para todo lado, vejo milhares dedicados ao culto ao dinheiro, segurança, símbolos de prestígio, e até cobras. Estou começando a compreender o que Kerouac quer dizer quando diz, “Quero que Deus me mostre sua face”: não é o fato em si, mas o que o fato implica: “Eu quero acreditar em algo”. O cara é mais um “profeta” do

¹⁰ “where in the hell did you get that ‘stuff’ you sent me some time back? Maybe you’re too weird for even MY taste... and that’s going way, way out.”

que a maioria das pessoas pensa... e ele fala para mais que ladrões, drogados e prostitutas¹¹. (THOMPSON, 1998, p.110)

Mas pouco tempo depois, Thompson se mostra um crítico feroz de Kerouac, começando a se perguntar se as mudanças que ele anuncia não teriam revezes preocupantes. Sua desconfiança é com a onda *beatnik* que rapidamente toma conta da América, principalmente na cidade de San Francisco. Não é o autor de *On The Road* que ele renega, mas o cada vez mais místico e prolixo de *The Subterraneans*, cujos seguidores pululam no oeste. Em carta para a amiga Susan Haselden, então entusiasmada com a cultura de San Francisco, Thompson (1998, p.140) faz duras críticas: “Se alguém não matar esse imbecil logo, nós vamos todos ser rotulados de ‘A Geração do Terceiro Sexo’”¹².

As duas principais biografias de Thompson apontam para esta contradição da forma como ele lidou com a obra e a figura pública de Jack Kerouac, o principal romancista da Geração Beat. Para William McKeen (2008, p.48), “Hunter tinha exagerado em sua fixação por Kerouac; na verdade, ele não gostava de tudo o que havia sido publicado desde o sucesso de *On the Road* e achou que o autor poderia ser um daqueles que só teriam um único grande feito.” Já Corey Seymour e Jann Wenner (2007, p.11) enfatizam, pela citação de Douglas Brinkley, um dos aspectos que mais lhe interessava em *On The Road* e o fazia se sentir próximo de seu autor:

Hunter nunca gostou de verdade de *On the Road* de Jack Kerouac – ele achava sua escrita algo sensível, romântico e sentimental demais– mas ele me disse que achava Kerouac um gênio por duas coisas: descobrir Neal Cassady, alguém que Hunter achava incrível, e usar a construção literária “em busca do pai perdido que nunca tive”. Neal nunca foi propriamente criado por um pai. Ele nem sequer sabia se seu pai estava vivo ou morto, e a noção de um filho jovem que nunca teve um pai, buscando o pai biológico, atraía Hunter bastante. Hunter não conheceu seu pai, e às vezes essa

¹¹ “In brief, I find that I’ve never channeled my energy long enough to send it in any one direction. I’m all but completely devoid of a sense of values: psychologically unable to base my actions on any firm beliefs, because I find that I have no firm beliefs. I seem to be unable to act consistently or effectively, because I have no values on which to base my decisions. As I look back, I find that I’ve been taught to believe in nothing. I have no god and I find it impossible to believe un man. On every side of me, I see thousands engaged in the worship of money, security, prestige symbols, and even snakes. I’m beginning to see what Kerouac means when he says, “I want God to show me his face”: it is not the statement, but what the statement implies: “I want to believe in something.” The man is more of a “spokesman” than most people think... and he speaks for more than thieves, hopheads, and whores.”

¹² “If somebody doesn’t kill that fool soon, we’re all going to be labeled ‘The Generation of the Third Sex.’”

perda explodiria na forma de uma raiva edípica, mas por baixo disso tudo estava apenas um profundo anseio pelo pai que ele nunca teve e uma questão irresoluta de como conhecê-lo poderia ter feito sua vida mais rica e diferente.

Não era só a perda do pai que fazia Thompson sentir algo em comum com Neal Cassady, o herói sagrado que serviu de modelo para o personagem Dean Moriarty em *On The Road*. Havia em Cassady também uma personalidade rica, libertária, fora-da-lei, que refletia em suas atitudes o mesmo espírito rebelde que pulsou em Thompson até o dia de sua morte. O descaso pela autoridade, o confronto com a polícia, o desejo de liberdade de Dean Moriarty são muito mais próximos da posição de Hunter perante a existência do que a religiosidade romântica e a busca do maravilhoso que impulsionam Sal Paradise, o personagem inspirado no próprio Kerouac. É esta imagem, pelo menos, que Thompson retratou no seu primeiro livro, *Hell's Angels*, quando narra Cassady desafiando e ofendendo policiais que tentam atralhar a festa oferecida por Ken Kesey, em 1966, à gangue de motociclistas californiana¹³.

Certamente, Thompson considerava também Kerouac um rebelde, mas muito menos em sua figura pública do que no marco cultural transgressivo que *On The Road* significou para seu tempo. Em *Kingdom of Fear*, Thompson fala da revelação que foi na época perceber as novas possibilidades de ser publicado, mesmo tratando de temas não convencionais, como o uso de drogas, os tipos extremos da sociedade americana e o embate da juventude com a lei. Para ele, era como se os *beats* tivessem aberto novas portas no campo editorial estadunidense, dando-lhe as condições necessárias para a publicação de seus próprios livros.

Jack Kerouac me influenciou um bom tanto como escritor... no sentido árabe, de que o inimigo do meu inimigo é meu amigo. Kerouac ensinou que você podia se dar bem escrevendo sobre drogas e ser publicado. Era possível, e de um jeito simbólico eu esperava que Kerouac aparecesse de

¹³ Em tal passagem, o nome de Neal Cassady não foi publicado, devido à exigência de advogados, mas a descrição bem humorada de Thompson deixa evidente de quem se trata: “A festa continuou por dois dias e noites, mas a única outra crise veio quando a inspiração global para o protagonista de vários romances recentes parou pelado sobre o lado privado do riacho e gritou um longo e brutal esporro contra um policial a apenas vinte metros de distância. [...] ‘Seus filhos da puta ordinários! Que caralho há de errado com vocês? Vem, chega mais perto pra ver o que acontece... que se foda os seus espíritos de porco!’ Então ele ria e balançava sua cerveja: ‘Não fodam comigo, seus filhos de comedores de merda. Chega mais! Vocês vão ter toda a merda que merecem!’” (THOMPSON, 2003, p.243).

surpresa em Haight-Ashbury¹⁴, pela causa. Ginsberg estava lá, então foi meio natural esperar que Kerouac aparecesse também. Mas não — foi quando Kerouac voltou para sua mãe e votou para Barry Goldwater em 1964. Foi quando meu rompimento com ele aconteceu. Eu não estava tentando escrever como ele, mas eu podia ver que poderia ser publicado como ele e atravessar o gelo do convencionalismo ocidental. Foi o mesmo jeito que me senti sobre Hemingway quando aprendi pela primeira vez sobre ele e sua escrita. Eu pensei, Jesus, algumas pessoas podem fazer isso¹⁵. (THOMPSON, 2003b, p.49)

Se a palavra *beat*, que nomeia a mais nova geração literária do fim da década de 1950, possui uma multiplicidade de sentidos que engloba a noção de “vencido”, “batido” e “derrotado”, então o jovem Thompson, com seus vinte poucos anos, possui um motivo para se sentir mais próximo de seu sonho. Pobre, desempregado e vivendo isolado num apartamento no centro da maior cidade da América, ele se dedica quase que exclusivamente à escrita. A péssima situação econômica e a vida sem garantias são vistas por ele como uma espécie de martírio necessário para alcançar o *status* do genuíno escritor americano. Essa postura, que se pode chamar de um “orgulhoso derrotismo”, evidencia-se principalmente em suas cartas desta época. Thompson não se vê inserido na burguesia, nem pretende fazer parte dela; ele sabe que, enquanto escritor, seu lugar é junto com aqueles que a sociedade americana preferiu deixar à margem. No entanto, ainda acredita na promessa do sonho americano de que um dia poderá desfrutar de uma vida confortável e financeiramente estável. Embora não chegue aos extremos de Kerouac, que por sua incursão no budismo e no catolicismo vê a pobreza enquanto uma ponte para a santidade, Thompson percebe que sua posição social está intimamente ligada à sua produção literária: ele odeia sua pobreza, mas se aproveita dela para escrever sobre estas pessoas que, como ele, não conseguiram ainda desfrutar do que a América lhes oferece.

¹⁴ O Haight-Ashbury é um distrito de San Francisco que ficou famoso pela alta concentração de hippies na segunda metade da década de 1960. A citação de Thompson faz referência ao fato de que, enquanto Allen Ginsberg deu total apoio ao movimento pacifista que surgia como o novo expoente da contracultura, Kerouac, então isolado do mundo e morando com sua mãe, foi um de seus mais áduos críticos.

¹⁵ “Jack Kerouac influenced me quite a bit as a writer... in the Arab sense that the enemy of my enemy is my friend. Kerouac taught that you could get away with writing about drugs and get published. It was *possible*, and in a symbolic way I expected Kerouac to turn up in Haight-Ashbury for the cause. Ginsberg was there, so it was kind of natural to expect that Kerouac would show up too. But, no – that’s when Kerouac went back to his mother and voted for Barry Goldwater in 1964. That’s when my break with him happened. I wasn’t trying to write like him, but I could see that I could get published like him and break through the Eastern establishment ice. That’s the same way I felt about Hemingway when I first learned about him and his writing. I thought, Jesus, some people can *do this*.”

Em meados de 1959, a produção de Thompson se resume a dois contos – *The Cotton Candy Heart*, que ele considerava uma boa história, e *The Almost Working Artist*, que lhe soa inútil – e o esboço de três capítulos de um romance autobiográfico, que batiza de *Prince Jellyfish* [*Príncipe Água-viva*]. Todas as suas esperanças estão depositadas no manuscrito que começa a tomar corpo e que ele concebe, segundo uma carta para o amigo Roger Richards, enquanto uma tentativa de unir aquilo que aprendeu com Kerouac e Fitzgerald:

Será a história de Hunter e Hunter, o modo que ele foi e o modo como ele poderia ter sido. E, incidentalmente, por quê. Estou usando a técnica do narrador-participante – à la *Gatsby* – e tentando um curto (300 páginas mais ou menos) relato de três pessoas vivendo um ano na cidade de Nova York que vai decidir o curso de suas vidas. Foi uma frase bem ruim, mas eu espero que esteja claro. Do modo como vejo, devo aparecer com algo entre *Gatsby* e *On the Road*. Isso se você puder imaginar algo assim. Só Deus sabe quando será terminado.¹⁶ (THOMPSON, 1998, p.166)

Curiosamente, esta descrição de sua primeira tentativa de criar um romance poderia muito bem servir para descrever sua obra futura. Em maior ou menor proporção, quase todos os seus textos retomam os dois principais temas que aqui ele admite desenvolver em *Prince Jellyfish*: o complexo jogo entre o passado e o futuro, que é o mote de *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, e o elemento autobiográfico, que se vê claramente em *On the Road*, de Kerouac. Mais tarde, quando publicar, em 1971, *Fear and Loathing in Las Vegas*, Thompson alcançará o objetivo que se colocou uma década atrás, criando um romance a partir da união entre as duas gerações da literatura americana que considerava mais importantes, a de 1920 e a de 1950.

A maneira como Thompson lida com a própria imagem começa a mudar nessa época, quando decide abandonar a vida hermética que levava em Nova York. Se põe então a fazer planos para abandonar a metrópole, cogitando uma viagem para a América Latina ou para a Europa. A influência dos *beats* afeta sua vida diretamente; Hunter se sente cada vez mais parte de uma geração cujo

¹⁶ “It will be the story of Hunter and Hunter, the way he went and the way he could have gone. And, incidentally, why. I’m using the narrator-participant technique – à la *Gatsby* – and shooting for a short (300 pages or so) account of three people living a year in New York City that will decide the courses of their lives. That’s a pretty poor sentence, but I hope it’s clear. As I see it now, I should come up with something of a cross between *Gatsby* and *On the Road*. If you can imagine such a thing. God only knows when it will be finished.”

potencial revolucionário se mostra evidente na medida em que a década de 1960 se aproxima. O relato do amigo de infância, Paul Semonin (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.32), ilustra bem este momento:

Nós estávamos adentrando mais e mais na cultura *beatnik*, lendo Kerouac e Ginsberg. E é claro, as coisas recentes do Norman Mailer eram realmente importantes. Aquilo era novidade para nós antes de começarmos a viver aqueles tipos de personalidade de algum modo. Todo aquele período [1959-1960] forma esse tipo de contínuo quando você pode dizer que havia alguma espécie de irmandade contestadora, uma irmandade da rebelião. Hunter estava começando a trabalhar em *Prince Jellyfish*, que é o primeiro romance ou manuscrito que lembro dele realmente sentando para tentar escrever.

Agora Thompson sabia o que deveria fazer: terminar seu romance em Louisville, sua cidade natal, e abandonar Nova York definitivamente até o fim de 1959 para então se lançar à estrada em busca de novas possibilidades.

2.1.3 Os anos nômades

Enquanto se empenhava para botar o ponto final em *Prince Jellyfish*, seus contos são insistentemente rejeitados por revistas e editores. Claro, as rejeições o abalam profundamente, mas ele tinha consciência de que não seria reconhecido da noite para o dia. Na verdade, suas forças se renovavam quando se compara com os grandes escritores que admira; ser rejeitado significa, de alguma forma, estar na direção certa. Em uma carta para Ann Frick, ele cita o que seus dois principais heróis disseram ao passarem pela mesma situação: Hemingway – “De 1919 a 1927 eu mandei histórias para revistas americanas sem conseguir vender uma até que a *Atlantic Monthly* publicou uma história chamada ‘*Fifty Grand*’” (apud THOMPSON, 1998, p.174) – e Fitzgerald – “Por horas eu escrevi histórias... havia dezenove no total... Ninguém as comprou, ninguém mandou cartas pessoais. Eu tinha cento e vinte e duas notas de rejeições pregadas em um mural bem na minha sala.” (apud THOMPSON, 1998, 174).

*Prince Jellyfish*¹⁷ não teve melhor sorte que os primeiros contos. O editor Jack Benson, da *Viking Press*, rejeitou categoricamente o manuscrito, sem sequer comentar o enredo em que Thompson trabalhou arduamente no último ano. Ele se sente humilhado. Sua expectativa não era tão confiante a ponto de achar que conseguiria facilmente a publicação, mas ele esperava pelo menos conhecer a opinião de Benson, para que pudesse corrigir seus erros e aperfeiçoar a narrativa. Seria a primeira de uma longa série de decepções com as editoras americanas.

O destino lhe oferece então uma chance de emprego em um jornal esportivo de Porto Rico, para onde viaja na primeira semana de 1960. Lá, ele espera ter a chance de publicar *Prince Jellyfish* em uma boa editora nova-iorquina, enquanto se dedica a um novo romance. Entretanto, a sorte de Thompson não muda. Mais cartas de rejeição chegam a suas mãos, desta vez na cabana de praia onde mora com seu amigo Paul Semonin. Seriam seis meses de uma vida idílica e pobre, regada a rum, leitura e trabalho.

A curta estadia é suficiente para que ele experimente na pele as excentricidades do país que é tido por ele como a grande chance de estrear no mercado editorial estadunidense. Segundo McKeen (2008, p.65), Thompson via Porto Rico como um “território semi-índia”, já que praticamente não havia romances de língua inglesa que compreendiam a fundo o caribe¹⁸. Sua intenção com o livro que, de início, chama de “O Grande Romance Porto-Riquenho” e que,

¹⁷ O romance permanece inédito. William McKeen (2008, p.50) resume o enredo do manuscrito final a partir da insatisfação de Thompson, que até o fim da vida relutou em publicá-lo: “Ele [Thompson] entrelaçou nomes de amigos e lugares de seu passado na narrativa [de *Prince Jellyfish*]. O herói, Wellbrun Kemp (nomeado a partir de dois admirados – e mortos – amigos de Louisville), era um príncipe transplantado em Nova York, boiando e flutuando sobre os esforços de outros meros mortais, como uma água-viva.”

¹⁸ Esta passagem merece duas ressalvas. 1) Falando das expectativas de Thompson quanto a Porto Rico, William McKeen cita o escritor inglês Graham Greene como um dos únicos “escritores ocidentais” que compreendeu a fundo a América Latina, apesar de sua percepção enraizada na religiosidade católica. Da forma como escreve, McKeen parece desconsiderar que a própria América Latina faz parte do ocidente. Por isso, optamos por “romances de língua inglesa”. 2) Não encontramos nenhuma citação a Greene no volume das correspondências de Thompson publicada pelo editor Douglas Brinkley. Talvez seja melhor considerar aqui que, em *On the Road*, Kerouac também descreveu os latinos sob a ótica religiosa, encontrando nos mexicanos uma pureza e santidade às margens da cultura estadunidense. Isso evidencia que a América Latina não era assim tão desprezada pela literatura da época. Seria mais correto dizer que Thompson se aproveitou da brecha editorial aberta por Kerouac para apostar, de fato, não na América Latina, mas no território mais restrito do caribe.

mais tarde, será intitulado *The Rum Diary* é partir novamente de um enfoque autobiográfico, mas com um viés menos psicológico que o de *Prince Jellyfish*.

Ele tinha escrito *Prince Jellyfish* depois de perambular por toda Manhattan, mas sentiu que, por se passar em algum lugar distante, *The Rum Diary* tinha mais chances de sucesso. Ele construiu a história com mais escopo e tentou algo para além dos atrozes e superiores monólogos interiores de Welpburn Kemp, o protagonista “água-viva”. (McKEEN, 2008, p.65)

Após a curta temporada em Porto Rico, Thompson retorna para Nova York com Paul Semonin, passando por Bermuda. A intenção inicial era encontrar-se com seu amigo Gene McGarr que morava então na Espanha, mas uma série de inconvenientes o impediu de ir à Europa. Sem dinheiro e sem oportunidade, não havia nada melhor a fazer do que retornar ao ponto de partida. De Nova York ele poderia decidir um novo rumo enquanto batia em sua máquina de escrever as primeiras páginas do romance porto-riquenho. Apesar de mais rejeições o terem feito abandonar *Prince Jellyfish*, não desistiu ainda do ofício de ficcionista, como se vê pela carta ao amigo William Kennedy¹⁹, de 10 de agosto de 1960: “Acho que você gostaria de saber que Prince Jellyfish foi rejeitado de novo, pela terceira e última vez. Digo ‘última’ porque decidi que não é realmente um bom livro. Talvez eu possa dividi-lo em um ou dois contos suficientemente bem feitos.”²⁰ (THOMPSON, 1998, p.222)

Thompson só se dedica ao jornalismo enquanto fonte de renda; ele não pensa ainda em dedicar sua vida a esse ofício – até porque, o dinheiro que consegue com suas reportagens não lhe é suficiente. Se não fosse pela companheira Sandy Conklin, com quem mora junto e logo mais vai se casar, provavelmente morreria de fome em Nova York; ela garante a renda básica com seu trabalho numa agência de turismo, enquanto ele vende esporadicamente alguns artigos para jornais locais. No dia 9 de agosto de 1960, Thompson (1998, p.221)

¹⁹ William Kennedy conheceu Thompson em Porto Rico, no ano de 1960, onde trabalharam juntos em um jornal local. Foram amigos de longa data e trocaram uma vasta correspondência. Mais tarde, em 1984, Kennedy ganharia o prêmio Pulitzer de ficção pelo romance *Ironweed*.

²⁰ “Though you’d be interested to know Prince Jellyfish bounced again, for the third and final time. I say ‘final’ because I’ve decided it’s not really a very good book. Maybe I can break it up into one or two fairly clever short stories.”

escreve à sua mãe, Virgínia: “Não tenho feito muito jornalismo recentemente, mas tenho priorizado o trabalho em ficção”²¹.

Ainda que seu foco seja investir a maior parte do seu tempo na literatura, a falta de oportunidades como *free-lancer* e o cada vez pior estado de pobreza força Thompson a fugir de volta à costa leste da América; ele, que nunca se identificou com o espírito cosmopolita das metrópoles, preferindo sempre lugares isolados e distantes da civilização, sabe que Nova York não é uma cidade acolhedora. Prepara-se então para uma viagem à costa Oeste junto com Paul Semonin, entre setembro e outubro de 1960. O destino é a cidade de São Francisco, que à época tornara-se o paraíso para os entusiastas da contracultura estadunidense: o trajeto de uma ponta à outra da América é quase o mesmo que Kerouac percorre para escrever grande parte de *On the Road*. Segundo McKeen (2008, p.60), Hunter sabia que a estrada poderia lhe servir de inspiração para a literatura:

Ao fim do verão [de 1960], Hunter estava pronto para abandonar a cidade [de Nova York] e convocou Semonin como cúmplice em um plano de cruzar o país numa experiência como a de Kerouac em *On the Road*. Semonin conseguiu um bico: dirigir um Ford Fairlane até Seattle para seu novo dono, pegando caroneiros ao longo do caminho. Hunter viu a viagem enquanto algo carregado de potencial narrativo.

Thompson não tinha nenhuma certeza do que o destino lhe reservaria em San Francisco. Abandonar Nova York foi um tiro no escuro. Mais do que nunca, sua vida foi lançada ao acaso e à pobreza absoluta, na esperança de que o sonho americano pudesse se realizar. Seu estado era o de um vagabundo, mas não tão iluminado quanto aqueles que Kerouac descrevia em seus romances: chegou a ser preso por não pagar um pacote de queijo, segundo carta a Eugene McGarr, amigo para quem Thompson (1998, p.233) devia \$150 à época. Morando de favor na casa de uma velha conhecida, Hunter escreve em primeiro de outubro de 1960 à Sandy, que juntava dinheiro em Nova York para encontrá-lo no Oeste: “Eu ainda não decidi se São Francisco é boa ou má. Seja como for, vou bater as ruas segunda-feira em busca de um emprego. Minha sorte agora se resume a \$9; se

²¹ “I haven’t done much journalism recently, but have been working primarily on fiction.”

você tem qualquer dinheiro extra, por favor mande para cá”.²² (THOMPSON, 1998, p.230-1)

Logo percebe que suas oportunidades em San Francisco seriam mínimas e parte para Big Sur, onde decide se estabelecer para se dedicar ao “Grande Romance Porto-Riquenho”. O lugar tem tudo o que agrada a Thompson, como explica McKeen (2008, p.62): “Um extremo geográfico despovoado que percorre a rodovia State 1, a península de Big Sur tem o histórico de atrair escritores e rebeldes, desde Robert Louis Stevenson e Jack London até [Henry] Miller e John Steinbeck”. De fato, a figura de Henry Miller contribui para a mitologia construída em torno da pequena comunidade. Alguns anos mais tarde, à beira da decadência, Kerouac publicaria um romance sobre o local. Havia toda uma cultura literária girando em torno de Big Sur àquela época, e Hunter queria fazer parte dela. Finalmente, ele se sente em casa, depois de vagar sem destino pela América e pelo caribe. Eis seu balanço do ano de 1960, escrito por ele em carta de 23 de dezembro para Ann Schoelkopf:

Este ano que passou foi um holocausto. Contando nos meus dedos, dá pra ver que gastei seis meses em Porto Rico, um nas Ilhas Virgens, um em Bermuda, dois em Nova York, um em São Francisco e dois em Big Sur – nessa ordem. Isso faz Kerouac parecer um covarde preguiçoso. Nos 12 meses completos, eu escrevi três contos descentes, uma pequena revista (estranhamente, o mais lucrativo - \$25 por dia), uma estranha coleção de jornalismo, e incontáveis cartas. O resto do tempo me preocupei com deslocamento, dinheiro ou polícia.²³ (THOMPSON, 1998, p. 244)

A quantidade de textos literários escritos por Thompson não é grande, se comparado à produção que desenvolveria entre 1966 e 1972. Na verdade, a errância e a constante falta de dinheiro de até então dificultaram muito seu trabalho com a ficção. O estilo de vida campestre de Big Sur é a oportunidade de estabilizar-se e mergulhar de cabeça no manuscrito de *The Rum Diary*. Mesmo

²² “I had not decided if San Francisco is good or bad. Whether it is or not, I’m hitting the streets Monday in search of a job. My fortune now rests at \$9; if you have any extra money, please send it along.” (THOMPSON, 1998, p.230-1).

²³ “This past year has been a holocaust. Counting on my fingers, I see that I spent six months in Puerto Rico, one in the Virgin Islands, one in Bermuda, two in New York, one in San Francisco, and two in Big Sur – in that order. This makes Kerouac look like a piker. In the entire 12 months I have written three decent short stories, one brochure (by long odds, the most profitable – \$25 a day), a weird collection of journalism, and countless letters. The rest of the time I worried about either movement, money or police.”

não tendo uma condição financeira ideal, as reportagens que conseguisse vender e a caça de porcos selvagens seriam suficientes para manter ele e Sandy vivos com o mínimo de dignidade. Caçar, aliás, não era um problema, já que Hunter, tal como William Burroughs, é apaixonado por armas e dono de uma exímia pontaria.

As condições para terminar o Grande Romance Porto-Riquenho não poderiam ser melhores e se refletem na grande empolgação de Thompson com seu desenvolvimento. Em 26 de abril de 1961 ele escreve para William Kennedy, comparando seu manuscrito com os principais romances da época:

The Rum Diary é potencialmente o mais alto marco da literatura do século XX. É um romance mais intrigante que *The Ginger Man*, melhor construído que *The Sergeant*, mais compassivo que *A Death in the Family* [de James Agee] e mais importante que *Lie Down in Darkness*. Estes, como você sabe, são os únicos bons romances escritos nos últimos cinco anos. O resto é resto.²⁴ (THOMPSON, 1998, p.261)

Mais tarde, em 21 julho do mesmo ano, Thompson comenta em outra carta para Kennedy que metade de *The Rum Diary* já está completa, comparando-se novamente a Hemingway: “De um modo tortuoso, ele fará por San Juan o que *The Sun Also Rises* [de Hemingway] fez por Paris”²⁵ (THOMPSON, 1998, p.278). Sua previsão é de que o romance não passe de 200 páginas e esteja pronto em setembro de 1961. A expectativa não se realizará: a primeira versão do manuscrito alcançou o volume de mais de 350 páginas e só seria “finalizado” em abril de 1963.

A insatisfação de Thompson com sua escrita ficcional cresce na mesma proporção que o romance. No fundo, cada palavra que se avoluma é para ele um martírio e uma decepção. Ele sabe que tem em suas mãos algo muito melhor do que *Prince Jellyfish*, mas isto não lhe é suficiente. A falta de sorte com as editoras o desestimula. Thompson havia enviado, em junho de 1961, um esboço de *The Rum Diary* para Sterling Lord, o famoso agente literário que conseguiu vender *On the Road* para a Viking Press. Em menos de duas semanas, uma carta de

²⁴ “The Rum Diary is the potential high-water mark of the 20th century literature. It’s a novel more gripping than *The Ginger Man*, more skillfully rendered than *The Sergeant*, more compassionate than [James Agee’s] *A Death in the Family*, and more important than *Lie Down in Darkness*. These, as you know, are the only good novels written in the past five years. All the rest is ballast.”

²⁵ “In a twisted way, it will do for San Juan what *The Sun Also Rises* did for Paris.”

rejeição chega pelo correio. Thompson (1998, p.264) se indigna com tamanho o descaso e responde irritado: “Acho que estamos nos aproximando de um dia em que agentes da sua estirpe não servirão para nada além de sacos de pancadas”²⁶.

Na verdade, é ele quem a essa altura se sente um saco de pancadas; ele, que desde os tempos das Forças Aéreas tem se empenhado para ser um grande ficcionista americano, não conseguiu publicar nada além de uma infinidade de reportagens. William Kennedy lembra do amigo neste período: “Ele estava tendo sucesso com *The Rum Diary*, que pensava ser seu melhor trabalho até aquele momento. Apesar de estar se dando bem com tudo em torno do jornalismo, ele ainda queria se tornar um romancista” (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.62).

Até ali, seu destino se mostrava irônico. Era inegável que sua sorte como jornalista tinha sido bem maior do que enquanto ficcionista. O único sucesso literário foi a publicação de seu conto *Easy Come, Easy Go*, na revista *Rogue*, em agosto de 1961. A venda lhe rendeu dinheiro suficiente para comprar uma Magnum .44 e o animou para continuar o cansativo trabalho de aperfeiçoar *The Rum Diary*. Além do conto, a revista aceitou também uma reportagem a respeito de Henry Miller e do cotidiano de Big Sur, onde a mitologia em torno do local era desmentida. O artigo incomodou a vizinhança, que sentiu sua privacidade profanada e começou a chamar Hunter de bêbado, maluco e fofoqueiro. A má fama seria decisiva para que ele abandonasse a Califórnia e voltasse para Louisville, nos últimos meses de 1961.

Desanimado com seu fracasso no mercado editorial e angustiado com o desenvolvimento *The Rum Diary*, Thompson decide que o melhor a fazer é voltar para a detestável Nova York e terminar o romance enquanto se prepara mais uma vez para fugir dos Estados Unidos. Em carta a Eugene McGarr do dia 2 de fevereiro de 1962, ele descreve seu desprezo pela metrópole e suas editoras:

Nada demais acontecendo por aqui exceto que estou lidando atualmente com uma longa viagem para a América do Sul. Também continuo trabalhando em *The Rum Diary*, determinado a terminá-lo antes de ir embora. Esta é uma cidade de merda, McGarr, e há alguma coisa de errado com qualquer pessoa que consegue viver aqui. [...] É claro, a verdade é que eu quero estar quite com essa cidade por não reconhecer meu gênio nem me pagar de acordo. Mas depois de falar com numerosos editores e

²⁶ “I think we are coming to a day when agents of your sort will serve no useful function except as punching bags.”

agentes estou pronto para acreditar que falamos línguas diferentes e que nunca haverá verdadeiro entendimento entre nós. Apenas as amenidades, as frases prontas e um certo número de notas de rejeições.²⁷ (THOMPSON, 1998, p.314-5)

O trabalho com a obra se torna cada vez mais angustiante. Thompson se sente obrigado a terminar o livro que começou há mais de um ano, mesmo sabendo que seria rejeitado pelas editoras nova-iorquinas. Há pouco, a agente literária Candida Donadio havia recusado *The Rum Diary*, alegando que os personagens eram “duros e amargos”. A crítica o incomoda. Comparando o tom dos antigos comentários da época em *Big Sur* com os mais recentes de quando mora em Nova York, fica evidente sua desconfiança quanto à qualidade do próprio romance. Expressões como “relativamente” e “provavelmente” recheiam seus comentários, como nesta carta de 16 de fevereiro de 1962, para Lionel Olay:

Me sinto relativamente confiante e espero um momento de euforia quando eu finalmente terminar este livro fedorento. Você provavelmente não vai gostar, mas trabalhei nele duro o suficiente para não me importar com o que os outros pensam. É uma crônica descente de uma época importante, e se outra pessoa pode fazer melhor, estou pronto para desistir mesmo.²⁸ (THOMPSON, 1998, p.322)

Thompson está à beira de largar a ficção; a exigência de terminar *The Rum Diary* o absorve, e seu trabalho se torna doloroso; ele fala do livro como uma espécie de inimigo contra quem deve lutar: “Ouço vozes aqui & ali que me dizem que este romance será meu único trabalho, mas até agora é um desgraçado & tenho a intenção de terminá-lo no mesmo estilo impiedoso”²⁹ (THOMPSON, 1998,

²⁷ “Not much happening here except that I am currently dealing for an extended journey to South America. Also still working on *The Rum Diary*, determined to finish it before taking off. This a shitty town, McGarr, and there is something wrong with anyone who can live here. [...] The truth of course is that I want to get even with this town for not recognizing my genius and paying me accordingly. But after talking to numerous editors and agents I am about ready to believe that we talk a different language and that no real meaning will ever pass between us. Only the amenities, the stock phrases, and a certain number of rejection slips.”

²⁸ “I fell relatively confident and expect a fit of euphoria when I finally finish this stinking book. You will probably not like it, but I have worked hard enough on it so I won’t care what anyone thinks. It is a decent chronicle of a meaningful time, and if somebody else can do it better, I am about ready to step aside anyway.”

²⁹ “I hear voices now & then that tell me this novel will be my one and only work, but so far it is a bastard & I mean to finish it off in the same rabbit-punching style.” A expressão “rabbit-punching style” foi traduzida por “estilo impiedoso” por falta de algo melhor; um “rabbit-punch” é um soco violento no pescoço, proibido em lutas de boxe porque pode levar a sérios problemas cervicais ou até mesmo à morte. Fica claro que Thompson usou a expressão para indicar sua posição de ira, raiva, violência e impiedade no conflito com seu próprio romance.

p.326) Quando finalmente dá os últimos retoques no manuscrito, sente que todo o trabalho foi em vão:

Estive atrasado aqui, lutando contra este livro fedorento, e agora que sentei para ler as 366 páginas que me tomaram 18 meses para criar, simplesmente parece uma perda de tempo. Quando estava quase terminando o meu, li um livro chamado *Out of Africa*, de Isak Dinesen, e quase me deprimiu. Vou pensar bastante antes de começar outro livro [...] Esse negócio de escrever é como cocaína e eu estarei fodido se descobrir porque as pessoas levam isso adiante.³⁰ (THOMPSON, 1998, p.331)

2.1.4 As oportunidades do jornalismo

A fuga para a América do Sul é a única coisa que o motiva. Finalmente, no dia 24 de abril de 1962, Thompson parte de Nova York rumo ao Brasil. Sua intenção inicial é a de se estabelecer em Mato Grosso, onde um acre de terra custa apenas \$4 dólares. Como revela a Paul Semonin em carta do dia 7 de fevereiro de 1962, ele vê na aventura a possibilidade de começar um novo livro, já que *The Rum Diary* se mostra uma causa perdida: “Estou tendo mais e mais certeza de que esta aventura na América do Sul é minha última chance de fazer algo grande e vil [...] Vou escrever imensos tomos da América do Sul. Mal posso esperar para saboreá-la.”³¹ (THOMPSON, 1998, p.317-8)

De fato, foi grande a quantidade de fotos e de escritos produzidos durante a longa viagem que passou por Porto Rico, Aruba, Colômbia, Peru e Bolívia até alcançar o Rio de Janeiro em setembro de 1962. Mas nenhuma de suas páginas foi devotada à ficção. Thompson envia uma série de reportagens para o periódico *National Observer*, retratando a realidade cultural, econômica e política dos países latino-americanos. A viagem acaba tendo um foco muito mais jornalístico que

³⁰ “I’ve been long delayed here, fighting with that stinking book, and now when I sit down to read these 366 pages that it took me 18 months to create, it simply seems like a waste of time. Right as I was finishing mine, I read a book called *Out of Africa* by Isak Dinesen, and it almost broke me down. I am going to do a lot of thinking before I start another book [...] This writing is like cocaine and I’m damned if I can figure out why people keep at it.”

³¹ “I am becoming more and more certain that this South America venture is my last chance to do something big and bad [...] I am going to write massive tomes from South America. I can hardly wait to get my teeth in it.”

literário. Thompson ainda trabalha como repórter por pura necessidade; se não fosse pelo dinheiro, já haveria abandonado o jornalismo há muito tempo, como revela a Daryl Murphy, pouco antes de partir, em 13 de março de 1962: “para o inferno com o jornalismo, se é o que você diz. Pessoalmente, eu tenho que viver dele mais um pouco & é uma vida de merda. Eu vislumbro um dia não-muito-distante quando poderei ABANDONAR. Sim. ABANDONAR.”³² (THOMPSON, 1998, p.327)

Do Rio de Janeiro, Thompson (1998, p.357) envia uma carta a William Kennedy, confessando o seu desânimo com a literatura: “Estou tentando trabalhar em alguma ficção, mas a certeza absoluta de que serei rejeitado deixa difícil a inspiração vir à tona”.³³ Já no que diz respeito ao jornalismo, seu sucesso é absoluto. Apesar de utilizar um estilo pessoal e o foco narrativo em primeira pessoa, suas reportagens agradam muito a Clifford Ridley (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.61), editor do *National Observer*, que relembra o período em que Hunter era seu correspondente na América Latina:

Nós não tínhamos problemas com ele se colocando dentro das histórias. Naquela época, estávamos na direção do jornalismo pessoal, experimentando liberar mais personalidade em nossas peças. Dado o clima do jornalismo atual, nós teríamos que ser mais esquemáticos a respeito de alguns detalhes. [...] Ele *pode* ter embelezado só um *pouquinho*... mas não havia como discutir a qualidade de sua escrita. Ele era extraordinário para nós, e para o jornalismo daquele tempo.

É nesta época que o trabalho de Thompson começa a ter destaque na imprensa dos Estados Unidos. O ânimo com a escrita se reacende. Grande parte das reportagens versam sobre as diferenças entre a cultura estadunidense e a dos países latinos; ele acompanha a influência de seu país de origem sobre os governos da América do Sul, que logo passariam por um período político conturbado por conta dos ecos da guerra fria. Em 1962, apenas dois anos antes dos militares tomarem o poder no Brasil, Thompson narra um tiroteio no Rio de Janeiro e faz previsões políticas: “Aí está a raiz do problema, e uma das maiores diferenças entre os Estados Unidos e não apenas o Brasil, mas todos os países latino-americanos.

³² “to hell with journalism if you say so. Personally, I have to live on it a while longer & a piss-poor living it is. I am looking forward to a none-too-distant day when I can QUIT. Yes. QUIT.”

³³ “I’m trying to work on some fiction, but the absolute certainty of no-sale makes inspiration hard to come by.”

Onde a autoridade civil é fraca e corrupta, o Exército acaba se tornando rei.”³⁴
(THOMPSON, 2004, p.140)

Tudo parecia ter melhorado. Não se dedicando mais à ficção e trabalhando como correspondente no Rio de Janeiro, sentiu que sua missão na América do Sul estava cumprida, como relata em carta para Philip Graham, no dia 8 de abril de 1963: “Depois de um ano de perambulações aqui embaixo, a principal coisa que aprendi é que agora compreendo os Estados Unidos e sei porque ele nunca será aquilo que poderia ter sido, ou pelo menos tentou ser. Então, estou me preparando para voltar para a casa e escrever o que aprendi”³⁵ (THOMPSON, 1998, p.372). Depois de um longo período viajando incessantemente, era hora de iniciar uma nova vida de volta ao seu país de origem.

Pouco depois de seu retorno, ele casa-se com Sandy Conklin, em maio de 1963, e parte para o vilarejo de Woody Creek, estado de Colorado. Continuou se dedicando ao jornalismo, escrevendo peças para o *Observer*. Seu contato com a literatura se dava agora por sua nova função de crítico e resenhista. A ficção não fazia mais parte de seus planos – pelo menos não a curto prazo; pelo contrário, ele cogita escrever um registro de memórias sobre sua viagem ao sul do continente. Segundo McKeen (2008, p.85), Thompson se via agora diante de uma série de oportunidades para se aventurar num volume de não-ficção:

A volta para casa havia o energizado, e ele deixou a ficção de lado por um tempo. Ele cogitou sem muita seriedade a ideia de escrever uma quase-memória sobre seu período como um correspondente na América do Sul, com todos os seus artigos para engrossar o livro. Ele pensou em outro livro de não-ficção, para ser escrito a partir de uma viagem de correspondente pelo México, que Ridley queria que ele fizesse. Depois de uma peça sobre a indústria do esqui de Aspen ter aparecido no *Observer*, ele dispensou a sugestão de um editor para que escrevesse um livro sobre esquiadores vagabundos. Ele queria escrever não-ficção, mas queria que fosse algo significativo. A história dos esquiadores não o impressionava; seria o equivalente jornalístico de uma piada.

³⁴ “There is the nut of the problem, and one of the biggest differences between the United States and not only Brazil, but all Latin American countries. Where civil authority is weak and corrupt, the Army is King by default.” (THOMPSON, 2003c, p.365).

³⁵ “After a year of roaming around down here, the main thing I’ve learned is that I now understand the United States and why it will never be what it could have been, or at least tried to be. So I’m getting ready to come back and write what I’ve learned.”

O interesse pelo jornalismo crescia a cada dia. E não era para menos, já que, na década de 1960, o país estava em plena ebulição. Uma série de acontecimentos históricos pulula bem em frente ao seu nariz: na esteira dos *beatniks*, os hippies começam a despontar como um movimento contracultural de proporções nacionais; Martin Luther King Jr. lidera os negros contra o racismo enraizado há séculos no país; do outro lado do mundo, a guerra do Vietnam está a pleno vapor contra o comunismo; as relações diplomáticas com a Rússia permanecem conturbadas, enquanto Cuba dá contornos mais claros para o primeiro governo socialista do continente americano; para completar, o símbolo de esperança e renovação que era o jovem presidente John Kennedy é assassinado ao ar livre com um tiro certeiro na cabeça, em pleno 22 de novembro de 1963, deixando toda uma geração de idealistas em estado de choque. Thompson sentia-se bem no centro desta época crucial para a completa reformulação do sonho americano e sabia que deixar tudo isso escapar seria imperdoável para ele, que sempre fora um nacionalista convicto.

Não é difícil entender porque a escrita de Thompson deve ser compreendida a partir dos acontecimentos políticos da década que marcou sua vida para sempre. De fato, os Estados Unidos não são para ele tanto um problema social, político e cultural quanto um problema literário. Tal como Thomas Wolfe, nos anos 20, e alguns dos *beats*, nos anos 1950, Thompson se filia a uma estirpe de escritores que tornaram possível uma lírica e uma forma de narrar indissociável da mística que gira em torno da América. Isso não quer dizer que Thompson tenha sido um místico religioso, tal como Kerouac, mas sim que sua visão se funda numa mesma sorte de romantismo utópico que vê o país enquanto um paraíso possível, uma terra poética e envolvida por mitos. Por isso, se a dedicação de Hunter ao jornalismo nos anos 1960 pode ser vista, por um lado, enquanto uma frustração com a literatura e uma maior preocupação com a política, por outro, não se pode desconsiderar que, mesmo que por acaso, ela consolida e complementa elementos românticos já existentes em outras gerações de autores estadunidenses. Isso será essencial para compreender as circunstâncias do nascimento de *Fear and Loathing in Las Vegas*, em 1971.

É entre 1962 e 1965 que Thompson dá os primeiros passos em direção a uma forma de escrita nascida a partir do diálogo entre a ficção e o

jornalismo. Uma via de mão dupla começa a se estabelecer: o conhecimento que acumulou depois de dois romances o ajuda a desenvolver seus artigos na mesma proporção que o trabalho de repórter influencia sua forma de conceber a ficção. Não é difícil perceber que as reportagens produzidas neste período estão carregadas de uma intenção literária. A carta a Eugene McGarr, do dia 9 de abril de 1964, é esclarecedora a este respeito.

Eu descobri o segredo para escrever ficção, chamo-o de jornalismo impressionista e vendo-o para pessoas que querem 'algo inovador'. Eu acabo de vender ao *Observer* um sobre a Geração Beat; exigiu uma hora de trabalho, teve uma vaga base em um rumor histórico, e eles adoraram. Eu estou fazendo mais destas coisas.³⁶ (THOMPSON, 1998, p.450)

Isso não quer dizer que ele desconsidere a fronteira que estabelece a diferença entre as peças que publica no *National Observer* e o grande romance americano que deseja um dia criar; antes, indica sua tentativa de escapar do convencionalismo da imprensa americana se valendo de estratégias comuns à prática do romancista. Sua forma de escrever está em plena sintonia com parte da imprensa da época, que vive o auge do que mais tarde Tom Wolfe chamará de *New Journalism*.

Não demoraria muito para que o sucesso de Thompson com o jornalismo lhe abrisse as portas do mercado editorial americano. De volta à Califórnia, em 1965, ele receberia de Carey McWilliams, editor do periódico *The Nation*, uma oportunidade irrecusável: escrever uma detalhada reportagem sobre a gangue de motociclistas Hell's Angels, famosa em todo país pelos atos de violência gratuita, pelo espírito rebelde e pelos constantes conflitos com a polícia. O grupo tinha se transformado recentemente num fenômeno midiático, ilustrando capas de jornais e brilhando na tela da tevê. Em resposta a McWilliams, no dia 18 de março de 1965, Thompson (1998, p.497) se mostra empolgado com a possibilidade de conhecer a gangue de perto e retratar seu ponto de vista:

Na minha opinião, os Hell's Angels são um produto muito natural de nossa sociedade. Assim como o SNCC [Student Nonviolent Coordinating

³⁶ "I have discovered the secret of writing fiction, calling it impressionistic journalism, and selling it to people who want 'something fresh'. I just sold the *Observer* one on the Beat Generation; it required one hour's work, has a vague base in historical rumor, and they love it. I am doing more of these things."

Committee] ou o Peace Corps ou os desempregados não-temporários. Só que pessoas diferentes. Isso é o que eu gostaria de descobrir: quem são eles? Que tipo de homem se torna um Hell's Angels? E por que? E como? As mecânicas³⁷.

Não havia assunto mais perfeito para ele, que sempre se interessou pelos tipos marginais da sociedade americana. Pouco depois de publicar sua reportagem sobre os Angels no *The Nation*, Thompson assina contrato com a editora *Ballantine Books*, que espera dele um livro inteiro sobre os fora-da-lei.

Ele estava chocado. Enfim alguém estava lhe pagando um bom dinheiro para escrever um livro. Ele retribuiu o desprezo dos editores e agentes que o evitaram e se deleitou com o fato de que, depois de oito anos de tentativas, finalmente foi recompensado por seu trabalho. Ele estreava enquanto um Homem de Letras, e mesmo sendo pelo formato inferior do jornalismo, já era alguma coisa. Ele contou para Angus Cameron, da [editora] Knopf, a novidade de que havia conseguido dinheiro rápido da Ballantine. Era a Knopf, por isso Hunter queria explicar sua decisão e manter as portas abertas para uma editora prestigiada. Depois de tudo, ele ainda queria se tornar um romancista. (McKEEN, 2008, p.102)

Sua grande chance de deslanchar na carreira literária tinha finalmente chegado, mesmo que por caminhos tortuosos. Depois de ter escrito dois romances insistentemente rejeitados e ser obrigado a se dedicar ao jornalismo por motivos financeiros, Thompson se via diante de um destino irônico. O mesmo mercado editorial que tanto desprezou sua ficção no passado estava agora disposto a bancar suas despesas e pagar-lhe seis mil dólares, mais os encargos de direitos autorais, por um livro ainda por escrever. Sua tão desejada estréia nas prateleiras não se daria por conta da literatura a que se dedicou desde a adolescência em Louisville por livre e espontânea vontade, mas sim com uma reportagem extensa, beirando um estudo antropológico, a respeito de uma gangue de motocicletas com quem se envolveu por acaso, em decorrência de uma oferta trivial de trabalho.

Depois de mais de um ano na estrada com os motoqueiros californianos, *Hell's Angels: the strange and terrible saga of the Outlaw Motorcycle Gangs* é lançado em 1966. O livro torna-se um best-seller. Como o previsto, o sucesso concede a Thompson a chance de publicar um romance. A editora *Randon House* fecha um novo contrato, desta vez para dois livros: um de não-ficção ainda

³⁷ "To my mind, the Hell's Angers are a very natural product of our society. Just like SNCC or the Peace Corps or the permanent unemployed. But different people. That's what I'd like to find out: who are they? What kind of man becomes a Hell's Angel? And why? And how? The mechanics."

não escrito, que continuando o prognóstico de *Hell's Angels* versaria sobre a morte do sonho americano, e um outro de ficção, que deveria ser *The Rum Diary* depois de passar por uma reescrita. Entre 1967 e 1971 Thompson estaria na corda bamba entre estes dois projetos, cujo resultado foi apenas um livro. O lançamento de *Fear and Loathing in Las Vegas* serviu para cumprir o contrato.

2.2 A PARÓDIA É UMA ERRÂNCIA HISTÓRICA

Fear and Loathing in Las Vegas é uma aventura como qualquer outra que já se tornou narrativa. Por isso, à primeira vista, o enredo não nos surpreende: um jornalista chamado Raoul Duke parte junto de Dr. Gonzo, seu advogado samoano, para Las Vegas, cidade onírica, extravagante, afastada do resto do mundo, perdida em meio ao árido deserto de Nevada como uma espécie de oásis luminoso, misto de paraíso e miragem, terra prometida, sim, mas que por isso mesmo pode esconder as ilusões mais perigosas. Desde o começo, nós leitores o sabemos: no romance, Las Vegas é um território mítico. Chegar a ela é chegar ao lugar onde nossos pecados serão esquecidos: a luxúria, a ganância, a gula, todo o tipo de excesso estará liberado. Se o carnaval é o recorte no tempo onde a moral do mundo é invertida, então Las Vegas é o recorte espacial. E é lá, neste paraíso profano, nesta terra luminosa de excessos, que Duke e Dr. Gonzo pretendem encontrar o coração do sonho americano.

Para alcançar este objetivo, há apenas um caminho possível: a estrada. Sem ela, poderia até haver o sonho, mas ele nunca seria americano. Tal como Las Vegas, a rodovia é um espaço mítico: lugar de passagem, de peregrinação, trilha cujo destino não pode ser outro senão o paraíso. O Cadillac, que os protagonistas do romance apelidam de “Tubarão Vermelho”, é símbolo da imponência, representa a grandeza do país e de seus cidadãos. Como uma espécie de paladino sobre seu cavalo de ferro, Duke atravessa o asfalto como quem cruza uma fronteira: ele se lança à errância que lhe revelará, de uma vez por todas, a verdade de sua aventura.

Mas qual é esta verdade que ele precisa alcançar e que, quanto mais se aproxima dela, mais se distancia de si mesmo, mais se afasta da verdade que pretendia encontrar no início? De onde emana esta verdade que é preciso buscar por meio da errância? Nas palavras do próprio Thompson, ao falar de seu livro:

Já o chamei, e estava sendo apenas um pouco sarcástico, de “um epitáfio vil para a Cultura de Drogas dos Anos 60”, e acho que é isso mesmo. Toda essa saga confusa é uma espécie de Empreitada Ancestral, uma viagem onírica ao passado – mesmo que recente –, que foi bem-sucedida apenas pela metade. Acho que ambos entendemos, o tempo todo, que corríamos um risco danado ao tomar como base uma viagem dos anos 1960 para Las Vegas de 1971... e que nenhum de nós jamais conseguiria fazer aquilo de novo.³⁸ (THOMPSON, 2004, p.51)

É no passado recente da história americana, na década de 1960, aquela responsável por mudar os rumos do país e marcar profundamente toda uma geração, que repousa a verdade que Duke pretende alcançar por meio da errância. Cada ato do protagonista do romance terá o intuito de reconstituir aquela América perdida que o tempo deixou para trás. E ao fim da aventura, quando ele finalmente atingir o coração de seu paraíso prometido, aí ele compreenderá que aquela era passou, que aquela geração perdeu-se para o tempo e que não é mais possível voltar atrás. Numa fórmula que o próprio Thompson aprovaria, Duke é o Grande Gatsby de sua geração, um herói que falhou em sua tentativa de reconstituir o passado e acabou dilacerado pela força destrutiva do tempo. Ao fim de sua viagem, quando retorna para a casa, ele já não se sente mais como um herói, mas antes como um monstro, “uma reencarnação monstruosa de Horatio Alger... um Homem em Movimento, doente o bastante para se sentir totalmente seguro de si” (THOMPSON, 2007, p.214).

Atentemo-nos para a importância da presença deste nome na última frase de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Horatio Alger foi um romancista estadunidense do século XIX, famoso por suas histórias onde garotos pobres e meninos de rua conseguiam superar suas péssimas condições de vida por meio do

³⁸ “I have called it, only half sarcastically, ‘a vile epitaph for the Drug Culture of the Sixties,’ and I think it is. This whole twisted saga is a sort of Atavistic Endeavor, a dream-trip into the past – however recent – that was only half successful. I think we both understood, all along, that we were running a hell of a risk by laying a sixties trip on Las Vegas in 1971... and that neither one of us would ever pass this way again.” (THOMPSON, 2003c, p.109-10).

esforço pessoal, do trabalho honesto e da firmeza de caráter. Seus romances estão intimamente ligados aos ideais do sonho americano que Duke tenta reproduzir ironicamente em sua aventura. Alger foi um dos escritores pioneiros deste que é um dos principais temas que despontam na literatura estadunidense até os dias de hoje, como apontam as autoras de *American Best Sellers, A Readers Guide to Popular Fiction*, Karen Hinckley e Barbara Hinckley (apud SIMÕES, 2007, p.19-20):

Um tema se firma entre os mais vendidos, dominando os outros e persistido ao longo dos anos. É o sonho americano: a busca de liberdade, riqueza e sucesso numa terra de oportunidades [...] O sonho é encontrado nas clássicas histórias de “dos trapos à riqueza”, em crônicas de vidas individuais e em todos os tipos de ambientações. Sagas mostram o sonho funcionando através de várias gerações. Imigrantes vêm para a América, ascendem da pobreza à riqueza, sobrevivem aos altos e baixos do mercado de ações, mudanças sociais e guerras [...] Outros livros criticam os efeitos do sonho, mostrando o vazio e os falsos valores de uma sociedade afluenta. [...] Enquanto o tema toma diferentes formas ao longo dos anos, as continuidades são mais fortes que as diferenças.

Na literatura estadunidense há, portanto, uma longa tradição de romances cujo tema principal é a própria América enquanto uma terra paradisíaca, onde seus cidadãos são descritos como peregrinos, homens de caráter, heróis que passam por todo tipo de provação antes de alcançar a felicidade plena. Não resta dúvida de que Thompson está inserido nesta tradição temática. Mas sua percepção da América é muito mais apocalíptica que paradisíaca. Em vez de narrar o sucesso do sonho americano do século XIX por meio das vidas de homens comuns que ascenderam socialmente devido ao esforço pessoal, *Fear and Loathing* evidencia o desmoronamento de um sonho americano mais recente, o de uma época que também teve expoentes literários que colocaram a América no centro de suas preocupações. Não é apenas o sonho americano de Horatio Alger que desmoronou para Thompson, mas muito mais aquele que figura nos escritos de Jack Kerouac.

É a América dos anos 1960, a que teve a Geração Beat como marco e expoente fundamental, que Duke tenta, em plena década de 1970, reproduzir em sua aventura. Sua estrada é, num sentido mítico, a mesma em que Sal Paradise pôs seu pé junto com Dean Moriarty em *On The Road*: trata-se da passagem que guia o herói ao coração da América. Mas se no romance de Kerouac o fim da estrada conduz a um mundo marcado pelo signo do maravilhoso, no livro de Thompson ela

não leva a outro lugar senão a um paraíso decaído, um país de destroços cujas marcas fundamentais são o medo e a repulsa.

É nesse desnível do tempo, nesse curto interstício histórico que separa a década de 1960 e a década de 1970, que se encontra a chave para compreender como *Fear and Loathing in Las Vegas* pode ser lido enquanto uma paródia de *On the Road*. Seguiremos aqui a pista de Giorgio Agambem (2007, p.47), que compreende a paródia como um tipo de discurso que opera uma cisão entre as palavras e as coisas, a linguagem e o mundo, a escrita e o real:

se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – a literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem.

Nesse sentido, nossa análise se focará em mostrar de que forma o romance de Thompson aponta para um desnível histórico que é, também, um desnível da linguagem e do mundo: em *Fear and Loathing*, o que se atesta é a impossibilidade de diálogo entre a América lírica e romantizada descrita em *On the Road* e a realidade bruta e violenta do país em plena década de 1970.

2.2.1 A decadência da Geração Beat

Antes de adentrar na análise do romance propriamente dito, recuemos um pouco no tempo e tentemos compreender de que forma Thompson situa a Geração Beat e a geração Hippie em relação ao seu sonho americano. Durante seu trabalho como jornalista na década de 1960, além de *Hell's Angels*, Thompson publicou uma série de artigos a respeito dos novos tipos sociais que tomavam destaque na sociedade americana. Os *beats*, que há poucos anos haviam despontado como um dos mais significativos acontecimentos da cultura do país, começavam a ficar para trás à medida que os hippies se multiplicavam e as gangues de motocicletas se destacavam na mídia. Hunter entrou em contato direto com os personagens que protagonizaram a passagem histórica entre estas duas gerações.

Sua concepção da morte do sonho americano está intimamente relacionada às reflexões que desenvolveu nesse período.

São duas as principais manifestações sociais onde Thompson encontra o desmoronamento dos ideais políticos que ressoaram na América junto com a Geração Beat: de um lado, o estabelecimento da cultura das drogas pacifista dos hippies e, do outro, a cultura do medo que girou em torno dos Hell's Angels e seus ímpetos de violência gratuita. É o embate entre estes dois espectros distintos de uma mesma geração o que Thompson desenvolve em seus artigos da década de 1960 e que ressoará em *Fear and Loathing in Las Vegas*.

O artigo *The Nonstudent Left*, publicado em *The Nation*, no dia 27 de setembro de 1965, traça uma relação entre política e cultura relatando a diferença entre a juventude engajada de Berkeley dos anos 1960 e a geração que vivia nos tempos em que os *beats* haviam estourado, em meados de 1950:

Na era de Eisenhower³⁹ e Kerouac, o não-estudante corria atrás de sua formação o mais discretamente possível. Nunca ocorreu a ele mergulhar na política do campus. Isso era parte de um jogo que ele já tinha abandonado. Mas então a década terminou. Nixon caiu e a batalha pelos direitos civis estourou. Com isso, todo um exército de desertores de Eisenhower, arrastados pela culpa, encontrou a guerra que quase tinha desistido procurar. Com Kennedy no comando, a política se tornou estranhamente respeitável, e estudantes que tinham torcido o nariz para a ideia de votar foram trabalhar de voluntários no Peace Corps ou participar de piquetes. Estudantes radicais hoje podem chamar Kennedy de falso liberal, mas só os muito jovens irão negar que foi Kennedy quem os animou o bastante para quererem mudar a realidade americana, em vez de simplesmente desistir dela. O estudante ou não-estudante ativista de hoje fala sobre Kerouac da mesma maneira que os antenados dos anos 50 falavam sobre Hemingway. Ele largou tudo, dizem. Tinha bons instintos e um bom ouvido para a tristeza de seu tempo, mas seu talento azedou em vez de crescer. O novo radical do campus tem uma causa, um ataque de várias pontas em quantas frentes for preciso. Se não pelos direitos civis, então contra a política externa ou a miséria estrutural em bolsões de pobreza dentro do país. A injustiça é o demônio, e a ideia é acabar com ela⁴⁰. (THOMPSON, 2004, p.186-7)

³⁹ Dwight D. Eisenhower foi o 34º presidente dos Estados Unidos, que cumpriu seu mandato entre 1953 e 1960 e teve Richard Nixon como vice. Seu governo foi sucedido pelo de John F. Kennedy.

⁴⁰ "In the age of Eisenhower and Kerouac, the nonstudent went out stealing his education as quietly as possible. It never occurred to him to jump into campus politics; that was part of the game he had already quit. But then the decade ended. Nixon went down, and the civil rights struggle broke out. With this, a whole army of guilty-crippled Eisenhower deserters found the ear they had almost given up hoping for. With Kennedy at the helm, politics became respectable for a change, and students who had sneered at the idea of voting found themselves joining the Peace Corps or standing on picket lines. Student radicals today may call Kennedy a phony liberal and a glamorous sellout, but only the very young will deny that it was Kennedy who got them excited enough to want to change the America

Aqui se revela não só a opinião dos jovens de esquerda, mas a de Thompson também: acompanhando suas biografias e suas cartas, não é difícil perceber a mesma inspiração quanto à obra de Kerouac e a mesma esperança quanto à vitória de Kennedy sobre Nixon nas eleições de 1960. É Thompson quem têm forte interesse pela política neste momento e é ele quem se sente parte de uma geração que teve Kerouac e Kennedy como modelos, mas que está desolada diante da perda destes dois ícones. Sua identificação com os ativistas de Berkeley parte do princípio em comum de que a palavra de ordem é “mudança” e o objetivo maior é uma completa revolução dos costumes em nome da América. Thompson sempre foi um patriota e seu idealismo político possui raízes profundas com aquilo que, na esteira da Geração Beat, se iniciou no fim da década de 1950.

Em 20 de abril de 1964, o *National Observer* imprime o artigo *When the Beatniks Were Social Lions*, onde Thompson (2004, p.178) investiga uma greve de alugueiros em San Francisco protagonizada pelos *beatniks* e se pergunta: “o que aconteceu com a Geração Beat?”. Do modo como é posta, a questão já revela certo teor de saudosismo; Hunter via com bons olhos aquele tempo em que ele mesmo perambulava pelas cidades do oeste com o intuito de se tornar um grande escritor, tal como fez Kerouac. “Qualquer pessoa com o mínimo de talento podia vagar por North Beach convencendo os outros de que era uma promessa da nova era. Sei disso, porque eu mesmo o fazia”⁴¹ (THOMPSON, 2004, p.179). As mudanças sociais se mostravam iminentes, e a juventude estava aberta para novas experiências: “Era uma época de se libertar dos velhos códigos, de curtir novos sons e novas ideias e de fazer tudo o que fosse possível para irritar o Sistema.”⁴² (THOMPSON, 2004, p.179) O texto deixa claro como Thompson já pressentia o declínio dos ideais que o moveram entre 1960 e 1965, os mesmos que cintilavam na cena estudantil de

reality, instead of just quitting it. Today's activists student or nonstudent talks about Kerouac as the hipster of the '50s talked about Hemingway. He was a quitter, they say; he had good instincts and a good ear for the sadness of his time, but his talent soured instead of growing. The new campus radical has a cause, a multipronged attack on as many fronts as necessary: if not civil rights, then foreign policy or structural deprivation in domestic poverty pockets. Injustice is the demon, and the idea is to bust it.” (THOMPSON, 2003c, p.400-1).

⁴¹ “Anybody with half a talent could wander around North Beach and pass himself off as a ‘comer’ in the new era. I know, because I was doing it.” (THOMPSON, 2003c, p.395).

⁴² “It was a time for breaking loose from the old codes, for digging new sounds and new ideas, and for doing everything possible to unnerve the Establishment.” (THOMPSON, 2003c, p.395).

Berkeley e San Francisco; pouco a pouco, os jovens da costa oeste deixaram de ser vistos como a promessa da América, passando a representar uma “lepra social”:

Os jornais locais, que antes soltavam matérias da geração beat como se as fundações do Sistema estivessem desmoronando diante de seus próprios olhos, agarraram a greve de aluguéis com estranha afeição – como um homem encontrando um velho amigo que lhe deve dinheiro, mas que está contente em vê-lo mesmo assim.⁴³ (THOMPSON, 2004, p.179)

Em *Hell's Angels*, Thompson continua a falar deste descontentamento ao traçar um perfil dos integrantes da gangue de motocicletas em oposição à juventude revolucionária da Califórnia, dois grupos de origens sociais distintas. “Os Angels originais de Oakland eram durões briguentos – um tipo puro, como costumava ser – e nunca fizeram contato com o jazz, a poesia e o ambiente de protesto de Berkeley e San Francisco⁴⁴” (THOMPSON, 2003a, p.135) Embora convivam num mesmo espaço e numa mesma época, suas perspectivas e interesses estão em lados opostos. Ao contrário dos estudantes engajados, que se movimentam por conta de seus projetos políticos, os motoqueiros estão inseridos em uma existência sem expectativas, onde o dia-a-dia se resume a simplesmente sobreviver e conseguir escapar da polícia. “Eles não esperam ganhar coisa alguma, mas em compensação, não têm nada a perder⁴⁵” (THOMPSON, 2003a, p.62). Se os Angels entram em confronto direto com as instituições da América, não é porque desejam mudá-las, mas tão simplesmente porque querem viver como bem entendem, à margem das regras sociais.

Os Hell's Angels não são visionários, mas conservadores, e se são os foragidos da vanguarda de qualquer coisa não é da ‘revolução moral’ em voga nos campus das universidades, mas de uma legião crescente de trabalhadores cuja energia excedente vai inevitavelmente encontrar o mesmo tipo de escape destrutivo que ‘foras-da-lei’ como os Hell's Angels têm encontrado há anos. A diferença entre o estudante radical e os Hell's Angels é que os estudantes estão se rebelando contra o passado, enquanto

⁴³ “The local papers, which once played Beat Generation stories as if the foundations of The System were crumbling before their very eyes, seized on the rent strike with strange affection – like a man encountering an old friend who owes him money, but whom he is glad to see anyway”. (THOMPSON, 2003c, p.395).

⁴⁴ “The original Oakland Angels were hard-ass brawlers – a purer strain, as it were – and they had never made contact with the jazz, poetry and protest element of Berkeley and San Francisco.”

⁴⁵ “They don't expect to win anything, but on the other hand, they have nothing to lose.”

os Angels estão lutando contra o futuro. Seu único terreno comum é o desdém pelo presente, ou pelo *status quo*.⁴⁶ (THOMPSON, 2003a, p.268)

São estes contrastes que o livro salienta na descrição da festa oferecida aos Hell's Angels por Ken Kesey, o autor de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, famoso por ter sido uma ponte direta entre os hippies e a Geração Beat. O evento contou inclusive com a presença do poeta *beat* Allen Ginsberg e de seu companheiro Neal Cassady, que em 1964 havia sido o condutor do ônibus psicodélico que levou Kesey e um grupo de hippies numa excursão pelas estradas da América. Havia um clima de tensão em torno daquela orgia regada a drogas, onde estudantes pacifistas, comedores de ácido e libertinos sexuais estariam frente a frente com uma gangue de motoqueiros famosa por sua brutalidade gratuita. “Havia pouco otimismo a respeito do que poderia acontecer quando os Angels – venerando violência, estupro e suásticas – se encontrassem em meio a uma multidão de intelectuais antenados, radicais marxistas e protestantes pacifistas.”⁴⁷ (THOMPSON, 2003a, p.244)

De fato, apesar da festa ter se dado sem nenhum inconveniente, os Angels não faziam questão de se misturar com os hippies. Eram culturas inconciliáveis, cujo único ponto em comum era o descaso pela polícia e o medo que despertavam nos cidadãos comuns dos Estados Unidos. Thompson compreende a inevitável relação entre o pânico social incutido no país e a perseguição dos tipos marginais. Tanto os estudantes visionários do LSD quanto os proletários brutamontes sobre suas motos são efeitos reversos de um sonho americano que agora se vê diante da sua mais pura realidade:

Longe de serem aberrações, os Hell's Angels são um produto lógico da cultura que agora clama estar chocada diante de sua existência. A geração representada pelos editores da revista *Time* viveu por tanto tempo num mundo cheio de foras-da-lei cinematográficos espremendo pasta de dente e gel para cabelo que não é mais capaz de confrontar-se com a coisa real.

⁴⁶ “The Hell's Angels are not visionaries, but diehards, and if they are the forerunners or the vanguard of anything it is not the ‘moral revolution’ in vogue on college campuses, but a fast-growing legion of young employables whose untapped energy will inevitably find the same kind of destructive outlet that ‘outlaws’ like the Hell's Angels have been finding for years. The difference between the student radicals and the Hell's Angels is that the students are rebelling against the past, while the Angels are fighting the future. Their only common ground is their disdain for the present, or the *status quo*.”

⁴⁷ “There was little optimism about what might happen when the Angels – worshipping violence, rape and swastikas – found themselves in a crowd of intellectual hipsters, Marxist radicals and pacifist peace marchers.”

Por vinte anos eles se sentaram com suas crianças e assistiram os foras-da-lei de ontem tocar o inferno com o mundo de ontem... e agora eles estão criando crianças que pensam que Jesse James é um personagem de televisão. Esta é a geração que foi para a guerra por Mamãe, Deus e Geléia de Maçã, o American Way of Life. Quando voltaram, eles coroaram Eisenhower e então se retiraram para o acomodado conforto de suas salas de tevê, para cultivar as sutilezas da história americana pela ótica de Hollywood.⁴⁸ (THOMPSON, 2003a, p.270)

A reportagem para a *The New York Times Magazine*, do dia 14 de maio de 1967, vai mais fundo no prognóstico da decadência dos *beats* e da contracultura. Em *The "Hashbury" Is the Capital of the Hippies*, Thompson compara os ativistas de Berkeley com a cultura das drogas que estava se instalando no oeste do país.

O "Hashbury" é a nova capital do que rapidamente está se tornando uma cultura das drogas. Seus habitantes não são chamados de radicais ou beatniks, mas de "hippies" – e talvez quase a metade deles seja composta de refugiados de Berkeley e da velha cena de North Beach, berço e esquite da famosa geração beat. A outra metade da população hippie é jovem demais para se identificar com Jack Kerouac ou mesmo Mario Savio. [...] O núcleo literário-artístico – Kerouac, Ginsberg etc. – era um pacote promocional de Nova York. San Francisco era só uma parada no grande circuito: Tangier, Paris, Greenwich Village, Tóquio e Índia. Os beats mais velhos tinham uma boa ideia do que estava acontecendo no mundo. Liam jornais, viajavam constantemente e tinham amigos por todo o globo⁴⁹. (THOMPSON, 2004, p.164)

Thompson considera o aparecimento dos hippies na paisagem americana como uma espécie de sintoma de decadência em relação aos primeiros *beats*. Ainda admitindo que alguns deles tenham se rendido à cultura das drogas, a nova onda não é vista por ele enquanto uma continuidade do que havia se passado

⁴⁸ "Far from being freaks, the Hell's Angels are a logical product of the culture that now claims to be shocked at their existence. The generation represented by the editors of *Time* has lived so long on a world full of celluloid outlaws hustling toothpaste and hair oil that is no longer capable of confronting the real thing. For twenty years they have sat with their children and watched yesterday's outlaws raise hell with yesterday's world... and now they are bringing up children who think Jesse James is a television character. This is the generation that went to war for Mom, God, and Apple Butter, the American Way of Life. When they came back, they crowded Eisenhower and then retired to the giddy comfort of their TV parlors, to cultivate the subtleties of American history as seen by Hollywood."

⁴⁹ "The 'Hashbury' is the new capital of what is rapidly becoming a drug culture. Its denizens are not called radicals or beatniks, but 'hippies' – and perhaps as many as half are refugees from Berkeley and the old North Beach scene, the cradle and the casket of the so-called Beat Generation. The other half of the hippy population is too young to identify with Jack Kerouac, or even with Mario Sávio. [...] The literary-artistic nucleus – Kerouac, Ginsberg, et al – was a package deal from New York. San Francisco was only a stop on the big circuit: Tangier, Paris, Greenwich Village, Tokyo and India. The senior beats had a pretty good idea what was going on in the world; they read newspapers, traveled constantly and had friends all over the globe." (THOMPSON, 2003c, p.383-4).

até meados da década de 1960, mas antes um desvio, uma completa virada nos rumos da América: aqueles que se inquietavam com os acontecimentos políticos e culturais do país se transformaram numa massa de jovens pacíficos sob o efeito anestésico das drogas:

Estudantes que antes eram ativistas furiosos estavam contentes em se deitar em seu apartamento e sorrir para o mundo através de uma nuvem de fumaça de maconha – ou, pior, em se vestir como palhaços ou índios americanos e ficarem retardados de LSD por dias a fio.⁵⁰ (THOMPSON, 2004, p.174)

Para Thompson, os resquícios da postura revoltosa dos hippies não possuem o mesmo o fôlego e dedicação dos ativistas de Berkeley: os que antes ansiavam por “mudar” a sociedade agora se contentam simplesmente em escapar dela por meio das drogas. Os *beats* buscavam novas experiências nas ruas das cidades, faziam longas viagens inspiradas em Kerouac, passavam horas a fio em bares discutindo literatura e se interessavam pela cultura musical do jazz. As drogas também estavam lá, mas figuravam apenas enquanto uma das inúmeras aventuras a que seus espíritos curiosos poderiam se lançar. Thompson insinua em sua reportagem que, apesar dos hippies terem o interesse de “expandir a consciência”, não pretendiam fazê-lo sem se furtar de algum tipo de escape da realidade induzida por entorpecentes.

Quem precisa de Jazz, ou mesmo de cerveja, quando pode sentar no passeio público, largar uma pílula na boca e ouvir música fantástica na própria cabeça por horas a fio? Uma cápsula de bom ácido custa 5 dólares e com isso você pode ouvir a Sinfonia Universal, com Deus cantando solo e o Espírito Santo na bateria.⁵¹ (THOMPSON, 2004, p.167-8)

A perseguição da polícia aos hippies é o efeito colateral mais imediato encontrado por Thompson na crescente cultura das drogas de Haight-Ashbury, que ele acredita ser apenas “a ponta orgiástica de um grande iceberg

⁵⁰ “Students who once were angry activists were content to lie back in their pads and smile at the world through a fog of marijuana smoke – or, worse, to dress like clowns or American Indians and stay zonked for days at a time on LSD.” (THOMPSON, 2003c, p.391).

⁵¹ “Who needs jazz, or even beer, when you can sit down on a public curbstone, drop a pill in your mouth, and hear fantastic music for hours at a time in your own head? A cap of good acid costs \$5, and for that you can hear the Universal Symphony, with God singing solo and the Holy Ghost on drums.” (THOMPSON, 2003c, p.386).

psicodélico que já está vagando pelas rotas marítimas da Grande Sociedade”⁵² (THOMPSON, 2004, p.177). A contradição é evidente: a cultura americana está sendo rapidamente engolida pela onda dos psicodélicos, enquanto a lei permanece firme a respeito da prisão e do combate àqueles que se aventuram a pôr um papel de ácido debaixo da língua. É inevitável que o medo constante tome conta das ruas, já que, sob os olhos da lei, pessoas comuns passaram, de repente, a ser consideradas criminosas em potencial. “Amor’ é a senha em Haight-Ashbury, mas seu estilo é a paranoia. Ninguém quer ser preso”⁵³ (THOMPSON, 2004, p.165). Para ironizar com esta constrangedora situação, Thompson levanta uma “hipótese” sobre a maneira ideal de cobri-la jornalisticamente:

Em circunstâncias normais, a popularidade crescente dos psicodélicos seria um fator importante em qualquer artigo sobre os hippies. Mas os excessos raivosos das nossas leis que tratam das drogas tornam impossível, ou pelo menos desumano, documentar a história toda. Um jornalista que lida com os cabeças⁵⁴ fica preso num dilema estranho. A única maneira de escrever modestamente sobre a cena é fazer parte dela. Se existe uma verdade óbvia sobre as drogas psicodélicas é que qualquer um que tentar escrever sobre elas sem uma experiência direta é um tolo e uma fraude. Só que escrever a partir da própria experiência é admitir a culpa de um crime. É também uma traição em potencial a pessoas cujo o único “crime” é fumar uma erva que nasce de forma selvagem por todo o mundo, mas cuja posse na Califórnia acarreta uma sentença mínima de dois anos de prisão pela primeira reincidência e um mínimo de 5 anos por uma segunda. Então, apesar de todo o meio jornalístico estar cheio de cabeças incorrigíveis – o mesmo número de jornalistas que eram bêbados contumazes durante a Lei Seca –, não é muito provável que a verdade franca e documentada sobre o submundo psicodélico, para o bem ou para o mal, venha à luz tão cedo na imprensa pública.⁵⁵ (THOMPSON, 2004, p.176)

⁵² “the orgiastic tip of a great psychedelic iceberg that is already drifting in the sea lanes of the Great Society” (THOMPSON, 2003c, p.393).

⁵³ “Love’ is the password in the Haight-Ashbury, but paranoia is the style. Nobody wants to go to jail” (THOMPSON, 2003c, p.384).

⁵⁴ No original, “heads”, uma das gírias para designar as pessoas que costumam usar drogas, principalmente os hippies.

⁵⁵ “In normal circumstances, the mushrooming popularity of psychedelics would be a main factor in any article on hippies. But the vicious excesses of our drug laws make it impossible, or at least inhuman, to document the larger story. A journalist dealing with heads is caught in a strange dilemma. The only way to write honestly about the scene is to be part of it. If there is one quick truism about psychedelic drugs, it is that anyone who tries to write about them without firsthand experience is a fool and a fraud. Yet to write from experience is an admission of felonious guilt; it is also a potential betrayal of people whose only “crime” is the smoking of a weed that grows wild all over the world but the possession of which, in California, carries a minimum sentence of two years in prison for a second offense and a minimum of five years for a third. So, despite the fact that the whole journalism industry is full of unregenerate heads – just as many journalists were hard drinkers during Prohibition – it is not

Aqui já se encontra uma pista do que Thompson fará em *Fear and Loathing in Las Vegas*, ao pintar o retrato da cultura das drogas por meio de uma saga ensandecida em busca do sonho americano. Todos os principais elementos do que se passa em seu romance de 1971 estão anunciados, de certa forma, em suas reportagens anteriores sobre a passagem histórica entre a Geração Beat e a geração de que os hippies e os Hell's Angels fazem parte: o relato em primeira pessoa, o retrato dos tipos sociais extremos, as reflexões a respeito da relação entre a cultura e a política e o destaque à paranoia, ao medo, à violência gratuita e à decadência moral do país.

2.2.2 A paródia em *Fear and Loathing in Las Vegas*

É para o coração desta América degenerada que o repórter Raoul Duke e seu advogado samoano Dr. Gonzo se lançam quando partem em um conversível vermelho alugado rumo à cidade de Las Vegas. A missão inicial é reportar para uma famosa revista esportiva de Nova York a “fabulosa Mint 400”, uma tradicional corrida motorizada no deserto de Nevada. “Apesar de tudo, eu era um jornalista profissional; portanto eu tinha a obrigação de cobrir a matéria, por bem ou por mal”⁵⁶ (THOMPSON, 2007, p.9). Mas para além deste acontecimento pontual, a intenção maior do protagonista que narra o romance em primeira pessoa é descobrir a verdade por trás do sonho americano de sua geração, sentir na pele a cultura do país e forçá-la para além dos seus limites.

Numa cobertura que se baseia na vivência imediata do sonho americano em plena era dos hippies, seria impossível deixar as drogas de fora; elas dominarão o romance todo, como anuncia logo a primeira frase: “Estávamos em algum lugar perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram a assumir o controle”⁵⁷ (THOMPSON, 2007, p.9). Ao contrário do conversível

very likely that the frank, documented truth about psychedelic underworld, for good or ill, will be illuminated at any time soon in the public prints.” (THOMPSON, 2003c, p.392-3).

⁵⁶ “I was, after all, a professional journalist; so I have *the obligation to cover the story*, for good or ill.” (THOMPSON, 2005a, p.4).

⁵⁷ “We were somewhere around Barstow on the edge of the desert when the drugs began to take hold” (THOMPSON, 20005a, p.3).

apelidado de “Tubarão Vermelho”, Duke alega que o carregamento em seu porta-malas⁵⁸ não faz parte da exigência da aventura, mas que é reflexo do seu hábito pessoal de manter uma “séria coleção de drogas”. Isto indica que, antes de mais nada, o protagonista do romance faz parte da cultura americana que irá investigar: ele não está fora da sociedade que pretende retratar, não é um estrangeiro que tenta observá-la de modo isento, mas é alguém que a encarna intimamente e deseja levá-la aos seus extremos por meio de seus atos. Neste sentido, sua existência no romance pode ser entendida enquanto a de um expoente de uma geração-limite que, levando o sonho americano às últimas consequências, acabou rompendo com a América da Geração Beat e se deparando com outra realidade⁵⁹.

O primeiro indício de que a viagem de Duke na década de 1970 se separa daquelas que marcaram a literatura da década de 1960 se dá quando, logo no primeiro capítulo, Dr. Gonzo para o carro e oferece carona a um garoto que está à beira da estrada. Duke o descreve enquanto uma figura inocente, infantil, maravilhada com o fato de que terá a chance de montar em um conversível pela primeira vez na vida:

Meu advogado enxergou o caroneiro bem antes de mim. “Vamos dar uma carona pro garoto”, falou, e antes que eu pudesse discutir ele parou o carro. Um pobre garoto Okie⁶⁰ se aproximou correndo, com um sorriso enorme no rosto. “Caramba”, exclamou! “Nunca andei num conversível antes!”⁶¹ (THOMPSON, 2007, p.11)

⁵⁸ “O porta-malas do carro parecia um laboratório móvel do departamento de narcóticos. Tínhamos dois sacos de maconha, setenta e cinco bolinhas de mesalina, cinco folhas de ácido de alta concentração, um saleiro cheio até a metade com cocaína e mais uma galáxia inteira de pílulas multicoloridas, estimulantes, tranquilizantes, berrantes, gargalhantes... além de um litro de tequila, outro de rum, uma caixa de Budweiser, meio litro de éter puro e duas dúzias de amilas.” (THOMPSON, 2005a, p.4).

⁵⁹ Essa posição-limite de Duke é muito parecida com a de outro personagem da literatura ocidental que também figura num romance cujo enredo é uma paródia: trata-se de Dom Quixote, o cavaleiro louco que erra bem nos interstícios entre a linguagem dos romances de cavalaria da época medieval e a realidade da Mancha da época moderna. Sobre este corte histórico e esta posição limite, ver a leitura de Michel Foucault (2007a, p.63-68) em *As Palavras e As Coisas*.

⁶⁰ O termo “Okie” é uma gíria que designa os nativos do estado de Oklahoma. Em *On the Road*, Kerouac (2009b, p.209) usa o mesmo termo para descrever um dos garotos para quem Sal e Dean deram carona: “Nos arredores de Tucson, vimos outro caroneiro na estrada escura. Esse era um *Okie* que vinha de Bakersfield, Califórnia, e que desembuchou sua história.”

⁶¹ “My attorney saw the hitchhiker long before I did. ‘Let’s give this boy a lift,’ he said, and before I could mount any argument he was stopped and this poor Okie kid was running up to the car with a big grin on his face, saying, ‘Hot damn! I never rode in a convertible before!’.” (THOMPSON, 2005a, p.5).

Em *On the Road*, há várias passagens análogas. Em uma delas, Dean Moriarty, o companheiro do personagem principal Sal Paradise, também oferece transporte a um desconhecido. “‘Vamos dar uma carona para ele só pela curtidão’, riu Dean. O homem era um tipo esfarrapado, louco e de óculos, que caminhava lendo um livro enlameado que achara num bueiro da estrada” (KEROUAC, 2009b, p.174). Diferentemente do moleque de *Fear and Loathing in Las Vegas*, o pobre vagabundo que faz companhia a Sal e Dean é um homem experiente, acostumado com a vida dura e o sofrimento: “estava incrivelmente imundo e recoberto de cascas de feridas. Disse que seu nome era Hyman Solomon e que percorria todos os EUA a pé, batendo e às vezes chutando portas de casas de judeus e exigindo dinheiro” (KEROUAC, 2009b, p.174). Sal delinea a condição esfarrapada deste peregrino sob o prisma da religiosidade, relacionando-o com a mística judaica e ressaltando sua santidade: “Perguntamos o que ele estava lendo. Ele não tinha a menor ideia. [...] Estava apenas olhando para as palavras, como se tivesse encontrado o verdadeiro Torá, em seu lugar de origem, a amplitude selvagem” (KEROUAC, 2009b, p.174). Em seguida, Dean revela sua identificação com o sujeito, maravilhando-se com sua excentricidade: “‘Viu? Viu? Viu?’, gargalhou Dean, socando minhas costelas. ‘Não disse que seria uma curtidão? Todo mundo é um barato, cara!’” (KEROUAC, 2009b, p.174).

O caroneiro que aparece no romance de Thompson pode ser entendido como um estereótipo dos aventureiros que, impulsionados pelo deslumbre da contracultura, tentavam repetir os feitos maravilhosos de Kerouac, mas não estavam preparados para um choque frontal com a realidade americana. Ao contrário do velho enlameado cheio de feridas, o garoto de *Fear and Loathing* é apenas um inexperiente que não compreende a forma com que Duke concebe sua própria aventura: “‘Quero que você saiba que estamos a caminho de Las Vegas para encontrar o sonho americano’. Sorri. ‘Por isso alugamos este carro. Era a única maneira de fazê-lo. Você consegue entender isso?’”⁶² (THOMPSON, 2007, p.12) Diante do comportamento excessivo dos homens que lhe ofereciam carona, a reação imediata do jovem foi de completa repugnância: “O rosto do garoto tinha

⁶² “‘I want you to know that we’re on our way to Las Vegas to find the American Dream.’ I smiled. ‘That’s why we rented this car. It was the only way to do it. Can you grasp that?’” (THOMPSON, 2005a, p.6).

virado uma máscara de puro medo e confusão.”⁶³ (THOMPSON, 2007, p.14) O silêncio se estabelece no carro, a comunicação se torna impossível, o clima fica tenso:

Nossas vibrações estavam ficando tensas – mas por quê? Eu estava perplexo, frustrado. Não havia comunicação nesse veículo? Tínhamos regredido ao nível de *bestas estúpidas*⁶⁴? Porque minha história *era real*. Disso eu tinha certeza. E eu sentia que era muitíssimo importante tornar absolutamente claro o *sentido* de nossa jornada.⁶⁵ (THOMPSON, 2007, p.14)

A partir daí, Duke conta em uma digressão como foi que, depois de receber uma ligação de Nova York com a oferta de trabalho para cobrir a corrida, ele e Dr. Gonzo alugaram o conversível vermelho para se encontrar em Las Vegas com um fotógrafo português chamado Lacerda. Toda a explicação tem como ponto central a ideia de que, a partir desta viagem, eles poderiam alcançar o ponto nevrálgico do sonho americano. Duke reflete a respeito de seu plano de como usar o conversível em favor de sua busca: dirigir drogado pelas ruas da cidade num ímpeto de violência, ofendendo os motoristas no meio do trânsito e desafiando-os para corridas com gritos e insultos:

Certo. Desafiar os desgraçados em seu próprio território. Cantar pneu na faixa de pedestres e arrancar derrapando, segurando uma garrafa de rum numa mão e metendo a outra na buzina para abafar a música... olhos insanos e pupilas dilatadas por trás de óculos escuros minúsculos de armação folheada a ouro, berrando asneiras... um bêbado genuinamente *perigoso*, fedendo a éter e psicose terminal. Acelerando o motor até soltar um terrível chiado estridente, esperando o sinaleiro abrir...⁶⁶ (THOMPSON, 2007, p.24)

⁶³ “The boy’s face was a mask of pure fear and bewilderment”. (THOMPSON, 2005, p.6).

⁶⁴ A expressão “*dumb*” possui um duplo sentido, de que o texto parece se valer: pode tanto indicar de modo específico uma impossibilidade de falar ou um silenciamento, quanto servir de puro e simples xingamento, como “idiota”, “burro”, “ignorante” ou “estúpido”.

⁶⁵ “Our vibrations were getting nasty – but why? I was puzzled, frustrated. Was there no communication in this car? Had we deteriorated to the level of *dumb beasts*? Because my story was true. I was certain of that. And it was extremely important, I felt, for the *meaning* of our journey to be made absolutely clear”. (THOMPSON, 2005a, p.8).

⁶⁶ “Right. Challenge the bastards to their own turf. Come screeching up to the crosswalk, bucking and skidding with a bottle of rum in one hand and jamming the horn to drown out the music... glazed eyes insanely dilated behind tiny black, gold-rimmed greaser shades, screaming gibberish... a genuinely *dangerous* drunk, reeking of ether and terminal psychosis. Revving the engine up to a terrible high-pitched chattering whine, waiting for the light to change...” (THOMPSON, 2005a, p.17-18).

Mas, em seguida, Duke desmente seus próprios planos de forma irônica, afirmando que sua viagem não se baseava neste tipo de atitude ameaçadora, e sim em “uma afirmação clássica de tudo que é correto e verdadeiro e decente no caráter nacional. Era uma saudação grosseira e física às fantásticas *possibilidades* de vida neste país – disponíveis apenas para aqueles com coragem de verdade. E isso nós tínhamos de sobra”⁶⁷ (THOMPSON, 2007, p.24). O jogo entre moralidade e violência, já explorado por Thompson em outros textos, aparece aqui novamente como pontos extremos e contraditórios que constituem a cultura estadunidense. Duke prevê que seu encontro com o sonho americano transitará entre estas duas possibilidades, zombando com o fato de que, mesmo dizendo que suas intenções são boas e decentes, o verdadeiro traço constitutivo do “caráter nacional” é o ímpeto de violência. Por meio da ironia, o texto separa em dois lados opostos o discurso moral que permeia o antigo ideal do sonho americano e a atual realidade violenta e imoral da América.

Duke percebe que o jovem no banco de trás de seu conversível não estava em sintonia com suas intenções e logo começa a desconfiar dele: “Apesar de sua desvantagem racial, meu advogado entendia o conceito, mas não era uma ideia fácil de transmitir ao caroneiro. Ele *disse* que entendia, mas eu podia ver o contrário em seus olhos. Ele estava mentindo para mim”⁶⁸ (THOMPSON, 2007, p.24). A paranoia de Duke se contrapõem à inocência do garoto, que se sente cada vez mais assustado e coagido. Seu medo dispara quando, à beira de uma pane cardíaca, Dr. Gonzo freia bruscamente o carro. O jovem assiste perplexo à cena em que o advogado samoano quebra uma cápsula de “remédio” e a põe rapidamente debaixo de seu nariz. “Meu advogado deu uma bela fungada e caiu com as costas no encosto do banco, fitando diretamente para o Sol. ‘Aumenta essa porra de música!’

⁶⁷ “a classic affirmation of everything right and true and decent in the national character. It was a gross, physical salute to the fantastic *possibilities* of life in this country – but only for those with true grit. And we were chock full of that.” (THOMPSON, 2005a, p. 18).

⁶⁸ “My attorney understood this concept, despite his racial handicap, but our hitchhiker was not an easy person to reach. He *said* he understood, but I could see in his eyes that he didn’t. He was lying to me.” (THOMPSON, 2005a, p.18).

gritou. ‘Meu coração está se sentindo igual a um jacaré!’⁶⁹. (THOMPSON, 2007, p.25)

Em meio a um ataque de risos, Duke e Dr. Gonzo começam a discutir em frente ao garoto, que se apavora ao ouvir o advogado inventar a história de que estaria indo para Las Vegas para cometer um assassinato: “‘Vamos arrancar os pulmões dele!’ ‘E depois comê-los!’, completei. [...] ‘O que está acontecendo com esse país em que um vagabundo desses pode sair impune depois de tentar passar a perna num doutor de jornalismo?’⁷⁰” (THOMPSON, 2007, p.25). Foi o que faltou para o garoto deslizar pelo porta-malas do conversível e correr para o meio do deserto, enquanto Dr. Gonzo quebra outra cápsula de amila e comenta: “‘Tínhamos um verdadeiro maluco em nossas mãos. Aquele garoto me deixou nervoso. Você viu os olhos dele?’⁷¹” (THOMPSON, 2007, p.26).

A figura do jovem caroneiro que abandona a aventura para o coração do sonho americano ao se sentir chocado diante do comportamento excessivo de Duke e Dr. Gonzo pode ser interpretada como uma paródia da concepção de América de Kerouac: a estrada de *Fear and Loathing in Las Vegas* não conduz à santidade, à inocência e à pureza, mas ao horror, à violência e à degeneração. No início de *On the Road*, enquanto fala das suas expectativas, Sal Paradise diz: “Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada.” (KEROUAC, 2009b, p.28); a rodovia é tida como a metáfora do maravilhoso, como a porta para o paraíso, passagem para um novo mundo. Ao correr chocado em direção oposta à de Duke, o indefeso garoto evidencia a ruptura entre o passado dos *beats* e o rumo da juventude do presente, como se a imagem do herói romântico americano tivesse ficado para trás e se desmanchado em meio à poeira do deserto.

⁶⁹ “He took a long snort and fell back on the seat, staring straight up at the sun. ‘Turn up the fucking music!’ he screamed. ‘My heart feels like an alligator.’” (THOMPSON, 2005a, p.18).

⁷⁰ “‘We’re going to rip his lungs out!’ ‘And eat them!’ I blurted. [...] ‘What’s going on in this country when a scumsucker like that can get away with sandbagging a doctor of journalism?’” (THOMPSON, 2005a, p.19).

⁷¹ “We had a real freak on our hands. That boy made me nervous. Did you see his eyes?” (THOMPSON, 2005a, p.19).

A partir daquele momento, Duke e Dr. Gonzo estavam viajando para além dos limites da terra prometida que Sal Paradise descreve de forma lírica e extasiada: “Eu observava pela janela avidamente: casas rebocadas, palmeiras e drive-ins, toda aquela coisa louca, uma terra prometida e esfarrapada, o limite fantástico da América” (KEROUAC, 2009b, p.111). Não é ao “limite fantástico” e “esfarrapado”, não são às margens do país que eles se direcionam, mas sim ao centro de Las Vegas, aos luminosos cassinos e luxuosos hotéis, que ostentam um sonho americano perdido na paisagem desértica: “Já dava para ver a linha de hotéis da Strip despontando no horizonte em meio às ondas de calor do céu azul do deserto: o Sahara, ponto de referência, o Americana e o sinistro Thunderbird – um grupo de retângulos cinzentos ao longe, surgindo em meio aos cactos.”⁷² (THOMPSON, 2007, p.28). Mesmo quando Sal Paradise viaja na escuridão noturna, sua estrada é mirada por um olhar onírico de contemplação; sua América é uma visão bucólica em que o povo simples e trabalhador se harmoniza com a vastidão dos campos e das rodovias:

Como num sonho passamos por minúsculas cidades de beira de estrada cintilando na escuridão e por longas filas de mãos camponesas ociosas e caubóis noturnos. Eles nos observavam passar num rápido meneio de cabeça e nós os víamos batendo com as mãos nas coxas através da escuridão espessa do outro lado da cidade – formávamos uma tripulação muito louca. (KEROUAC, 2009b, p.51)

Quando Duke dirige nas ruas de Las Vegas junto com Dr. Gonzo, sua satisfação não recai nos mesmos sentimentos de contemplação que o olhar maravilhoso de Kerouac agracia, mas se concentra nas sensações físicas de prazer e na satisfação psicológica de sentir-se sobre o controle da situação. A cena se passa depois que, de tanto se drogar, o advogado desmaia no volante e cruza um semáforo fechado enquanto dirigia; Duke repousa o amigo desacordado no banco de trás e assume o volante, relaxando em meio ao tráfego:

Aumente o rádio. Aumente o gravador. Veja o pôr-do-sol logo à frente. Abra as janelas para saborear o calmo vento do deserto. Ah, sim. É disso que se trata. Controle total agora. Cruzando a rua principal num sábado à noite em Las Vegas, dois bons velhos amigos num conversível vermelho-sangue...

⁷² “I could see the strip/hotel skyline looming up through the blue desert ground-haze: The Sahara, the landmark, the Americana and the ominous Thunderbird – a cluster of grey rectangles in the distance, rising out of cactus.” (THOMPSON, 2005a, p.22).

chapados, arrasados, desvirtuados... Boa Gente.⁷³ (THOMPSON, 2007, p.35)

Na verdade, a ironia desta passagem é que este é um dos raros momentos em que Duke consegue relaxar em sua atribulada viagem. O sentimento que impera do começo ao fim do livro é de puro medo, repulsa e paranoia. Um exemplo é quando, ainda na estrada, em direção a Las Vegas, Dr. Gonzo pega o saheiro de cocaína que faz parte da coleção de Duke e o abre dentro do carro. Em alta velocidade, a droga é pulverizada no meio do deserto pelo vento. O acidente causa a indignação de Duke, que começa a desconfiar que seu advogado é um policial disfarçado. “Ah, *Jesus*’, ele gemeu. ‘Viu só o que Deus acabou de fazer com a gente?’ ‘Deus não fez nada disso!’, gritei. ‘Você fez! Seu bosta, você é um investigador do departamento de narcóticos! Estava na cola de seus atos podres desde o começo, seu porco!’⁷⁴ (THOMPSON, 2007, p.27).

A maneira como a religiosidade é retratada também constitui um contraponto entre *Fear and Loathing* e *On the Road*. Quando Duke diz a Dr. Gonzo que a culpa pelo derramamento da cocaína não foi de Deus, ele evidencia um completo descaso pela mística religiosa. Há numerosas passagens no romance em que o catolicismo é ridicularizado, como esta em que Duke cogita vestir batinas para cobrir o sonho americano:

“Eu queria conseguir umas batinas”, sugeri. “Podem ser úteis em Las Vegas.” Mas não havia lojas de fantasias abertas e não estávamos dispostos a arrombar uma igreja. “Por que se incomodar?” falou meu advogado. “E você tem que se lembrar de que certos policiais são católicos radicais. Dá pra imaginar o que esses desgraçados fariam se nos pegassem totalmente drogados e bêbados, usando batinas roubadas? Jesus, eles iam nos castrar!”⁷⁵ (THOMPSON, 2007, p.20)

⁷³ “Turn up the radio. Turn up the tape machine. Look into the sunset up ahead. Roll the windows down for a better taste of the cool desert wind. Ah yes. This is what it’s all about. Total control now. Tooling along the main drag on a Saturday night in Las Vegas, two good old boys in a fireapple-red convertible... stoned, ripped, twisted... Good People.” (THOMPSON, 2005a, p.29).

⁷⁴ “‘Oh, *Jesus*!’ he moaned. ‘Did you see what God just did to us?’ ‘God didn’t do that!’ I shouted. ‘You did it. You’re a fucking narcotics agent! I was on to your stinking act from the start, you pig!’” (THOMPSON, 2005a, p.21).

⁷⁵ “‘I’d like to get hold of some priests’ robes,’ I said. ‘They might come in handy in Las Vegas.’ But there were no costume stores open, and we weren’t up to burglarizing a church. ‘Why bother?’ said my attorney. ‘And you have to remember that a lot of cops are good vicious Catholics. Can you imagine what those bastards would do to us if we got busted all drugged-up and drunk in stolen investments? Jesus, they’d castrate us!’” (THOMPSON, 2005, p.14).

Mais tarde, em outra situação, já separado de Dr. Gonzo, quando estiver fugindo para não pagar a conta do hotel onde se hospedou para cobrir a Mint 400, Duke reflete em meio a um ataque de paranoia sobre os atos criminosos que cometeu durante sua estadia em Las Vegas. Sentado em um banco de plástico na taberna do “Bill Selvagem”, tomando uma cerveja enquanto o “Tubarão Vermelho” conversível está estacionado lá fora, “tão carregado de delitos que tenho até medo de olhá-lo”⁷⁶ (THOMPSON, 2007, p.92), seu plano inicial é dirigir por três mil milhas de estrada aberta até encontrar um lugar seguro. No entanto, ele pondera sobre sua indisposição: “Mas, meu bom Deus, estou *exausto!* Estou assustado. Estou maluco. Essa cultura acabou comigo”⁷⁷ (THOMPSON, 2007, p.92). Desesperado, Duke começa a se sentir culpado pelos atos que cometeu, levantando suas súplicas a Deus:

Jesus do céu! Será que tem algum padre neste bar? Quero me confessar! Sou uma merda de *pecador!* Pecados venais, mortais, carnis, maiores e menores – qualquer coisa que você queira chamar, Senhor... sou culpado. Mas me faça esse último favor: me conceda apenas mais cinco horas em alta velocidade antes de bater o martelo; só deixe eu me livrar desse maldito carro e desse deserto horrendo. O que nem é pedir muito, Senhor, porque a incrível e última verdade é que não sou culpado. Tudo o que fiz foi levar sua bobagem a sério... e você viu onde isso me fez parar? Meus instintos cristãos primitivos me transformaram num criminoso.⁷⁸ (THOMPSON, 2007, p.95)

A alusão aos “instintos cristãos primitivos” aponta inevitavelmente para a forma como Kerouac retratou a América através de seu olhar de compaixão e religiosidade. Duke se vê diante de uma contradição: depois de tentar reproduzir em sua aventura os mesmos feitos que a cultura americana tem considerado “puros”, “primitivos”, “bons por natureza”, tudo o que conseguiu foi enfiar-se numa situação decadente, deixando atrás de si um rastro de violência e imoralidade que o faz agora ser considerado um criminoso perante os olhos da lei. Mas em vez de se sentir

⁷⁶ “so full of felonies that I’m afraid to even look at it.” (THOMPSON, 2005a, p.84).

⁷⁷ “But, sweet Jesus, I am *tired!* I’m scared. I’m crazy. This culture has beaten me down.” (THOMPSON, 2005a, p.84).

⁷⁸ “Jesus Creeping God! Is there a priest in this tavern? I want to confess! I’m a fucking *sinner!* Venal, mortal, carnal, major, minor – however you want to call it, Lord... I’m guilty. But do me this one last favor: just give me five more high-speed hours before you bring the hammer down; just let me get rid of this goddamn car and off of this horrible desert. Which is not really a hell of a lot to ask, Lord, because the final incredible truth is that I am not guilty. All I did was take your gibberish *seriously...* and you see where it got me? My primitive Christian instincts have made me a criminal.” (THOMPSON, 2005a, p.86).

culpado, ele reverte de modo irônico a culpa para Deus, que supostamente o teria feito agir daquela forma.

Em *On the Road*, Sal Paradise descreve seu companheiro Dean Moriarty enquanto um santo criminoso, nascido de uma família pobre, que teria passado por todo o tipo de dificuldade desde a infância. Seu sofrimento está diretamente relacionado à sua sabedoria, como denota o uso ambíguo da palavra “*beat*”, que indica tanto sua santidade quanto sua condição de “derrotado”, “abatido”, “sofrido”:

Ali estava um BEAT – a raiz, a alma da beatitude. Quais seriam seus profundos conhecimentos? Ele estava tentando me dizer, com todas as suas forças, o que ele estava sabendo, e era exatamente isso que eles invejavam em mim, a posição que ocupava ao lado dele, defendendo-o e sorvendo sua sabedoria como outrora eles haviam tentado fazer. (KEROUAC, 2009b, p.241)

Um dos atributos mais destacados é a inocência de seu espírito, que mesmo praticando um crime ou cometendo um roubo, não pode ser considerado culpado, já que suas intenções são sempre boas, guiadas antes por um instinto ingênuo do que por um intuito egoísta.

Dean era filho de um bêbado, um dos mais trôpegos vagabundos da rua Larimer, e ele próprio, na verdade, tinha crescido na Larimer e imediações. Estava habituado em defender seu pai em juízo, depondo nos tribunais aos seis anos de idade para vê-lo em liberdade. Costumava esmolar em frente aos becos da Larimer e entregar sorrateiramente o dinheiro ao pai, que o guardava esparramado entre as garrafas quebradas, ao lado de um velho companheiro. Então, quando cresceu, Dean começou a frequentar os salões de bilhar de Glenarn; bateu o recorde de carros roubados em Denver e foi parar no reformatório. [...] Sua especialidade era roubar carros, dar umas paqueradas nas garotas que saíam do colégio no fim da tarde, levá-las para as montanhas, faturá-las e voltar para dormir em alguma banheira disponível de um hotel qualquer da cidade. [...] Seus únicos amigos eram os caras do bilhar. Dean, que possuía a energia vibrante de uma nova espécie de santo americano (KEROUAC, 2009b, p.61)

Dean é a encarnação do espírito romântico, que não pode ser julgado por seus atos, mas sim por seu coração, pela autenticidade que nele repousa e o impulsiona a cometer seus erros, como uma criança seguindo seus instintos. Por esse motivo, Sal acredita que a verdade que emana de seu companheiro não pode ser medida pelo sentido de suas palavras, mas sim pela intenção mística que as recobre: “Não havia nenhuma clareza nas coisas que ele

dizia, mas o que ele pretendia dizer era, de alguma forma, puro e precioso. Ele usava a palavra 'puro' um monte de vezes.” (KEROUAC, 2009b, p.155)

O espectro moral em que os personagens de *Fear and Loathing* se situam é completamente oposto ao dos heróis de *On the Road*. Ao colocar a culpa de seus atos em Deus e no catolicismo, Duke revela em seu diálogo interior a impossibilidade histórica de sustentar o primitivismo romântico que havia se difundido na cultura dos Estados Unidos a partir da Geração Beat. Sua expectativa quanto ao sonho americano se vê desmentida quando ele se dá conta de que agir de acordo com seus impulsos não o conduziu a algo melhor, nem a uma verdade superior, mas sim a uma situação caótica, descontrolada e paranoica. Sua aventura até agora provou que o futuro da geração otimista de Kerouac não foi o da libertação, mas o da criminalização em massa.

Sob a perspectiva de Duke, o desenrolar histórico da cultura americana na década de 60 fez toda uma geração utópica transformar-se em fugitiva da lei. Sua tese é uma intensificação daquilo que, em *On the Road*, Sal Paradise pondera a respeito da polícia. “É um pelotão de polícia vitoriano; espreita através de janelas mofadas e quer inquirir sobre tudo e pode fabricar crimes se não existirem crimes que a satisfaçam”⁷⁹ (KEROUAC, 2009b, p.173). A diferença principal entre Duke e Sal, no que diz respeito ao embate com a lei, é apenas de tônica. Aquilo que em *On the Road* aparece sob um espectro geral, em *Fear and Loathing* se desenvolve especificamente em torno do desespero das autoridades em reprimir o uso de entorpecentes que havia se generalizado na América.

É na segunda parte do romance, quando Duke retorna a Las Vegas com a nova missão de cobrir a Conferência Nacional dos Promotores Públicos, que este problema será retratado a fundo. O evento, que teria como tema principal a cultura das drogas, é visto pelo jornalista como a grande chance de praticar sua

⁷⁹ É bom lembrar que, em *Hell's Angels*, Thompson já havia desenvolvido o tema do embate entre os tipos marginais da sociedade americana e a polícia de um modo muito parecido ao de Kerouac em *On the Road*: “É provável que a América esteja desenvolvendo uma categoria inteiramente nova de criminosos sociais em essência... pessoas que ameaçam a polícia e a estrutura da sociedade tradicional até mesmo quando não estão desrespeitando lei alguma... apenas porque veem A Lei com desdém e a polícia com desconfiança, e esse ressentimento constante pode explodir sem aviso prévio a partir da mais sutil provocação.” (THOMPSON, 2003a, p.116).

cobertura participativa, ao contrário da pura observação que antes havia praticado na corrida:

Na Mint 400 estávamos cercados por uma multidão de gente simpática, e se nosso comportamento foi grotesco e escandaloso... bem, era apenas uma questão relativa. Mas desta vez nossa *simples presença* seria um escândalo. Participaríamos da conferência sob falsos pretextos, lidando desde o início com um grupo de pessoas que se reunia com o propósito explícito de botar na cadeia pessoas como nós. Nós *éramos* a ameaça – usuários descarados de drogas, sem disfarce, com intenções nítidas de ir até o fim em seu plano de armar algo muito demente... sem nenhuma intenção de provar qualquer argumento definitivo ou sociológico, e nem mesmo para zombar conscientemente da coisa toda: era antes de mais nada uma questão de estilo de vida, uma obrigação, até mesmo um senso de dever. Se os Porcos estavam se reunindo em Las Vegas para uma importante Conferência sobre Drogas, nada mais justo que a cultura das drogas mandasse representantes. Além disso, eu já estava fora de mim havia tanto tempo que uma coisa dessas me parecia perfeitamente lógica. Considerando as circunstâncias, eu estava totalmente em sintonia com meu carma.⁸⁰ (THOMPSON, 2007, p.119-120)

O descaso pelos homens da lei já indica a direção que sua descrição do evento irá tomar. Logo nas primeiras duas horas em que assiste às palestras e apresentações, Duke percebe que não poderia aprender nada sobre a cultura das drogas pela boca dos promotores, que por horas e horas só falavam “besteiras irrelevantes”. A ignorância das pessoas envolvidas com a convenção sobre o assunto era tão grande que, mesmo ele com seus ataques de paranoia, poderia se sentir tranquilo ao ficar sentado ali com a “cabeça cheia de mescalina”: “Aqueles pobres coitados não sabiam a diferença entre mescalina e macarrão”⁸¹ (THOMPSON, 2007, p.153). Toda a percepção dos policiais era baseada em estereótipos conservadores, que os impediam de compreender qualquer rastro de realidade em torno das drogas; eles concordavam que era preciso repreendê-las, mas não sabiam exatamente com que tipo de problema estavam lidando: “Aqui

⁸⁰ “At the Mint 400 we were dealing with an essentially simpatico crowd, and if our behavior was gross and outrageous... well, it was only a matter of degree. But this time our very *presence* would be an outrage. We would be attending the conference under false pretenses and dealing, from the start, with a crowd that was convened for the stated purpose of putting people like us in jail. We *were* the Menace – not in disguise, but stone-obvious drug abusers, with a fragrantly cranked-up act that we intended to push all the way to the limit... not to prove any final, sociological point, and not even as a conscious mockery: It was mainly a matter of life-style, a sense of obligation and even duty. If the Pigs were gathering in Vegas for a top-level Drug Conference, we felt the drug culture should be represented. Beyond that, I’d been out of my head for so long now, that a gig like this seemed perfectly logical. Considering the circumstances, I felt totally meshed with my karma.” (THOMPSON, 2005a, p.109-10).

⁸¹ “There was certainly no risk involved. These poor bastards didn’t know mescaline from macaroni.” (THOMPSON, 2005a, p.143).

estavam mais de mil policiais de primeiro escalão dizendo uns aos outros ‘*precisamos ajustar as contas com a cultura das drogas*’, mas não faziam ideia de por onde começar”⁸² (THOMPSON, 2007, p.154). A situação era tão ridícula que deu brechas para uma piada irônica: “Havia rumores nos salões de que talvez a Máfia estivesse por trás disso. Ou talvez os Beatles”⁸³ (THOMPSON, 2007, p.154).

Duke indica como uma das causas do medo generalizado no país este lapso entre aqueles que conhecem as drogas a partir da experiência e os policiais que a julgam sem realmente conhecê-las. De um lado, as pessoas acostumadas a lidar no seu cotidiano com todo tipo de substância alteradora da consciência sentem o medo de ser mandados à cadeia por conta da perseguição do Estado; do outro, os conservadores que não aceitam uma cultura que está cada vez mais presente no dia-a-dia da América sentem-se ameaçados perante o perigo de que a sociedade em que eles vivem possa afundar em violência e imoralidade.

O desentendimento entre estes dois grupos é abissal; não há nenhum tipo de diálogo, nenhuma concordância estabelecida a respeito do assunto. Isso se torna evidente quando Dr. Gonzo, passando-se por um especialista em Análise Criminal de Entorpecentes californiano, senta-se no bar do hotel onde a convenção está acontecendo e conversa com um policial sulista da Geórgia – o perfeito estereótipo do que há de mais conservador nos Estados Unidos. Duke se aproxima e interfere na discussão, incitando ao medo com histórias absurdas sobre jovens violentos na Califórnia envolvidos com bruxaria e sacrifícios humanos. O homem, a princípio, duvida de tudo: “‘Que nada’, ele desdenhou. ‘Isso aí é ficção científica’”⁸⁴ (THOMPSON, 2007, p.156). Dr. Gonzo então intensifica a história, para desespero do policial: “Jesus Cristo. Deceparam a cabeça da infeliz no meio do estacionamento! Aí esburacaram ela todinha e sugaram o sangue da coitada!”⁸⁵ (THOMPSON, 2007, p.157). O barman começa a se assustar com a conversa,

⁸² “Here were more than a thousand top-level cops telling each other ‘we *must* come to terms with the drug culture’, but they had no idea where to start.” (THOMPSON, 2005a, p.144).

⁸³ “There were rumors in the hallways that maybe the Mafias was behind it. Or perhaps the Beatles.” (THOMPSON, 2005a, p.144).

⁸⁴ “‘Naw’, he said. ‘That’s science fiction stuff!’” (THOMPSON, 2005a, p.146).

⁸⁵ “‘Jesus Christ man, they chopped her goddamn head off right there in the parking lot! Then they cut all kinds of holes in her and sucked out the blood!’” (THOMPSON, 2005a, p.146).

enquanto o policial demonstra seu medo perante todos aqueles relatos inacreditáveis:

O garçom pareceu congelar, mas nosso amigo sulista nem notou. Sua mente estava em outro lugar. “Porra, é realmente horrível saber disso”, comentou, em voz baixa. “Porque tudo que acontece na Califórnia acaba chegando à Geórgia mais cedo ou mais tarde. Geralmente parava em Atlanta, mas acho que isso ocorria quando os desgraçados eram *pacíficos*. Antigamente só precisávamos mantê-los sob vigilância. Eles não saíam por aí armando confusão...” Deu de ombros. “Mas agora, Deus, *ninguém* está a salvo. Eles podem parecer em qualquer lugar.”⁸⁶ (THOMPSON, 2007, p.159)

A indignação do policial que acredita na história absurda de Duke e Dr. Gonzo ressalta, de uma forma cômica, o mesmo conflito desenvolvido por Thompson em seu artigo sobre o Haight-Ashbury, em 1967. O desentendimento da lei a respeito da cultura das drogas é visto aqui como raiz da paranoia que assolou a América junto com o alastramento da contracultura. Mas, tal como na reportagem, não é só à polícia que *Fear and Loathing* dirige sua crítica. Os próprios hippies são alvo de um humor negro que revela o desencantamento de Duke com seu país.

É possível perceber em várias passagens do livro o argumento de que, ao longo da década de 1960, aquilo que na Geração Beat era apenas um dos vários aspectos em torno de uma revolução moral mais ampla, acabou tomando importância desmedida. O problema, da maneira como Duke o vê, não é o uso das drogas em si, mas a crença de que elas poderiam conduzir a humanidade a um estágio de bondade plena, de iluminação espiritual, de encontro com uma verdade maior, quando não passam de meios para escapar da bruta realidade vivenciada pelo país na década de 1960. Em uma passagem, o protagonista do romance critica Timothy Leary, um dos gurus do LSD influente entre os hippies: “Ele cruzou os Estados Unidos vendendo a ‘expansão da consciência’ sem parar para pensar nas realidades macabras e viscerais à espera das pessoas que o levaram a sério

⁸⁶ “The bartender seemed to stiffen, but our Georgia friend didn’t notice. His mind was somewhere else. ‘Hell, I really hate to hear this,’ he said quietly. ‘Because everything that happens in California seems to get down our way, sooner or later. Mostly Atlanta, but I guess that was back when the goddamn bastards were *peaceful*. It used to be that all we had to do was keep ‘em under surveillance. They didn’t roam around much...’ He shrugged. ‘But now, Jesus, *nobody’s* safe. They could turn up everywhere.’” (THOMPSON, 2005a, p.148).

demais”⁸⁷ (THOMPSON, 2007, p.188). Mais à frente, o misticismo em torno do ácido, que para Duke se baseia num “pressuposto desesperado de que alguém – ou ao menos alguma *força* – está cultivando a Luz no fim do túnel”⁸⁸ (THOMPSON, 2007, p.189), é comparado ao discurso conservador que regula qualquer tipo de autoridade.

É a mesma besteira cruel e paradoxalmente benévola que sustentou a Igreja Católica por tantos séculos. É também a ética militar... uma fé cega em alguma “autoridade” superior e mais sábia. O Papa, O General, O Primeiro-Ministro... subindo até chegar a “Deus”. Um dos momentos cruciais dos anos 60 foi o dia em que os Beatles se encontraram com o Maharishi. Foi como se Dylan tivesse ido ao Vaticano para beijar o anel do Papa. Primeiro, “gurus”. Depois, quando isso não funcionou, de volta a Jesus. E agora, seguindo a trilha primitiva/instintiva de Manson, toda uma nova onda de comunas semelhantes a clãs... e suas Divindades, como Mel Lyman, o Avatar Americano, e o Fulano de Tal que comanda o “Espírito e Carne”⁸⁹. (THOMPSON, 2007, p.189)

É por essa perspectiva negativa que o LSD aparece ao longo de *Fear and Loathing in Las Vegas*, nas várias cenas onde os personagens principais experimentam ataques de desespero. Uma das primeiras é quando Duke chega ao salão de recepção do Mint Hotel, onde deveria se hospedar e encontrar-se com o fotógrafo Lacerda. “Nem sei como explicar o terror que senti quando finalmente me arrastei até o balcão e comecei a balbuciar”⁹⁰ (THOMPSON, 2007, p.29). Sob o efeito do ácido, Duke perde o controle de seu próprio corpo e tem dificuldades para falar com a recepcionista durante o procedimento de registro: “A mulher nem piscou. ‘Seu quarto ainda não está pronto’, informou. ‘Mas uma pessoa perguntou pelo

⁸⁷ “He crashed around America selling ‘consciousness expansion’ without ever giving a thought to the grim meat-hook realities that were lying in wait for all the people who took him too seriously.” (THOMPSON, 2005a, p.178).

⁸⁸ “desperate assumption that somebody – or at least some force – is tending that Light at the end of the tunnel.” (THOMPSON, 2005a, p.179).

⁸⁹ “This is the same cruel and paradoxically benevolent bullshit that has kept the Catholic Church going for so many centuries. It is also the military ethic... a blind faith in some higher and wiser ‘authority’. The Pope, The General, The Prime Minister... all the way up to ‘God’. One of the crucial moments of the Sixties came on that day when the Beatles cast their lot with the Maharishi. It was like Dylans going to the Vatican to kiss the Pope’s ring. First ‘gurus’. Then, when that didn’t work, back to Jesus. And now, following Manson’s primitive/instinct lead, a whole new wave of clan-type commune Gods like Mel Lyman, ruler of Avatar, and What’s His Name who runs “Spirit and Flesh.” (THOMPSON, 2005a, p.179).

⁹⁰ “There is no way to explain the terror I felt when I finally lunged up to the clerk and began babbling.” (THOMPSON, 2005a, p.23).

senhor”⁹¹ (THOMPSON, 2007, p.30). Achando que está sendo perseguido, Duke se desespera: “‘Não!’, gritei. ‘Por que?’ Ainda nem fizemos nada!’ Minhas pernas se transformaram em borracha. Eu me agarrei ao balcão e fui me inclinando na direção do envelope que ela tentava entregar, mas me recusei a aceitar”⁹² (THOMPSON, 2007, p.30).

Dr. Gonzo pega então o envelope e se dirige com Duke para o bar do hotel, onde leem a mensagem de Lacerda dizendo que estaria os esperando. A memória de Duke está confusa; ele não consegue recordar quem é esta pessoa com quem precisa se encontrar. Sua falta de concentração se agrava, na medida em que se sente ameaçado pelo ambiente à sua volta: “Coisas terríveis aconteciam ao nosso redor. Ao meu lado, um réptil imenso mastigava o pescoço de uma mulher, o tapete tinha virado uma esponja encharcada de sangue – impossível pisar naquilo sem escorregar”⁹³ (THOMPSON, 2007, p.30). Dr. Gonzo conta que encontrou Lacerda há poucos instantes, demonstrando sua desconfiança: “‘Ele diz ser fotógrafo, mas quando mencionei Henry Selvagem... bem, foi o suficiente; o cara surtou. Deu para ver nos olhos dele. O sujeito sabe que está na nossa mira”⁹⁴ (THOMPSON, 2007, p.31). O clima de terror se intensifica quando Duke descreve suas alucinações para seu advogado:

“Estamos no meio de um zoológico de répteis, porra! E ainda estão dando *bebida* pra esses bichos malditos! Daqui a pouco vão fazer picadinho de nós dois. Jesus, olha pra esse chão! Já tinha *visto* tanto sangue? Quantos será que eles *já* mataram?” Apontei para um grupo no outro lado do bar, que parecia estar encarando a gente. “Putá merda, olha aqueles ali! Eles nos descobriram!”⁹⁵ (THOMPSON, 2007, p.31)

⁹¹ “The woman never blinked. ‘Your room’s not ready yet,’ she said. ‘But there’s somebody looking for you.’” (THOMPSON, 2005a, p.23).

⁹² “‘No!’, I shouted. ‘Why? We haven’t *done* anything yet!’ My legs felt rubbery. I gripped the desk and sagged toward her as she held out the envelope, but I refused to accept it.” (THOMPSON, 2005a, p. 23).

⁹³ “Terrible things were happening all around us. Right next to me a huge reptile was gnawing on a woman’s neck, the carpet was a blood-soaked sponge – impossible to walk on it, no footing at all.” (THOMPSON, 2005a, p.24).

⁹⁴ “‘He says he’s a photographer, but when I mentioned Savage Henry – well, that did it; he freaked. I could see it in his eyes. He knows we’re onto him.’” (THOMPSON, 2005a, p.24).

⁹⁵ “We’re right in the middle of a fucking reptile zoo! And somebody’s giving *booze* to these goddamn things! It won’t be long before they tear us to shreds. Jesus, look at the floor! Have you ever *seen* so much blood? How many have they killed *already*?” I pointed across the room to a group that seemed

Não é na experiência alucinógena do LSD em si, ou seja, na maneira como a droga distorce a “realidade”, aquilo a que esta cena deve sua força dentro da economia discursiva de *Fear and Loathing*, mas é ao terror que Duke vivencia perante as pessoas que figuram no bar do hotel. O excerto é um dos raros momentos do livro em que um personagem entorpecido descreve em imagens aquilo que figura diretamente em sua percepção. E, mesmo assim, estas imagens reforçam a mesma tensão vivenciada por Duke em outros momentos da narrativa, quando seu corpo se submeter à mescalina, ao éter e ao “adrenocromo”⁹⁶, ou mesmo quando não estiver sob o efeito de droga alguma. Os lagartos em frenesi e o chão inundado de sangue apenas corroboram o medo que perpassa toda a narrativa. Não se deve ver aí nenhum indício de uma escrita eminentemente delirante – até porque, o narrador-personagem faz questão de isolar sua própria fala com aspas, reforçando a separação entre o tempo presente, em que ele narra, e o tempo passado, quando vivenciou o evento. Trata-se muito mais de uma descrição realista dos efeitos da droga sobre o personagem do que de uma nova percepção da realidade induzida pela alucinação.

Outro momento em que o LSD aparece no livro é quando Duke, depois de vagar no casino do Hotel Mint, volta à sua suíte e se depara com Dr. Gonzo deitado na banheira, escutando música em um volume excessivamente alto. Debaixo do rádio, ele encontra restos de papel mordido, indício que seu advogado havia ingerido a droga. Apenas com a cabeça para fora da água, ele pede ao seu amigo jornalista que coloque a fita *Surrealistic Pillow*, do conjunto estadunidense Jefferson Airplane. “‘White Rabbit’, ele pediu. ‘Quero um som crescente’”⁹⁷

to be staring at us. “Holy shit, look at that bunch over there! They’ve spotted us!” (THOMPSON, 2005a, p.24-5).

⁹⁶ Apesar de uma substância química derivada da adrenalina realmente existir com esse nome, a referência de Thompson à droga é completamente exagerada e absurda, o que pode ser interpretado como exemplo de suas incursões ficcionais. Na passagem em que ele a experimenta, Duke diz que a droga é uma das mais poderosas do mundo e não funciona se não for extraída das “glândulas de adrenalina” [no original, *adrenaline glands*] de um corpo humano vivo. As glândulas que produzem a adrenalina são, na verdade, as glândulas adrenais [em inglês, *adrenal glands*] ou supra-renais [suprarenal]. Dr. Gonzo conta como conseguiu o adrenocromo, reforçando a relação entre o horror e as drogas: “Mas esse cara não tinha dinheiro vivo. Era um desses satanistas malucos. Ofereceu sangue humano – disse que nada nesse mundo me deixaria mais doidão”, riu. ‘Achei que era piada. Falei que aceitaria uns trinta gramas de adrenocromo puro – ou senão uma glândula adrenal fresquinha, pra mascar.’” (THOMPSON, 2005a, p.132).

⁹⁷ “‘White Rabbit’, he said. ‘I want a *rising* sound.’” (THOMPSON, 2005a, p.58).

(THOMPSON, 2007, p.65). Duke se nega a colocar a canção para tocar, preocupado com o que poderia acontecer com Dr. Gonzo, que então o ameaça, erguendo seu braço para fora da água e mostrando uma enorme faca de caça em sua mão.

E nesse momento percebi que não havia como discutir com ele – deitado na banheira, cheio de ácido na cabeça, empunhando a faca mais afiada que eu já tinha visto, totalmente incapaz de raciocinar, exigindo ouvir “White Rabbit”. [...] Dessa vez é uma viagem suicida. Dessa vez ele está pedindo. Ele está pronto...⁹⁸ (THOMPSON, 2007, p.65)

Sob pressão, Duke liga o rádio para tocar *White Rabbit*, tomando o cuidado de afastá-lo o máximo possível da banheira, e deixa seu advogado sozinho. Em instantes, Dr. Gonzo grita desesperado pedindo por socorro: “Corri até lá, imaginando que ele tinha decepado a própria orelha por acidente. Mas não... estava no chão do banheiro, com os braços estendidos na direção da prateleira de fórmica branca onde eu tinha colocado o rádio.”⁹⁹ (THOMPSON, 2007, p.65-6). Não satisfeito em ouvir a canção apenas uma vez, Dr. Gonzo exige o rádio das mãos de Duke, que o segura com medo de que um choque elétrico possa matar seu companheiro.

Mas não parecia ter sido o bastante para meu advogado. Ele queria mais. “Rebobina essa fita!”, gritou. “Quero tudo de novo!” Seus olhos estavam cheios de loucura, incapazes de se focar. Ele parecia à beira de um terrível orgasmo psíquico... “Manda ver!”, berrou. “Bota o mais alto que der, caralho! E, quando chegar aquela parte incrível em que o coelho arranca a própria cabeça com uma mordida, quero que você atire essa merda de rádio em cima de mim, dentro da banheira.” Encarei-o bem, sem tirar as mãos do rádio. “De jeito nenhum”, falei após uma pausa. “Eu adoraria meter um ferrão elétrico de 440 volts nessa banheira com você dentro, mas *não* esse rádio. Iria te explodir e te fazer atravessar a parede – morto de pedra em dez segundos.” Dei risada. “Porra, me fariam *explicar* o que aconteceu – me arrastar para um inquérito policial podre e me encher de perguntas... sim... os *detalhes exatos*. Não preciso disso.” “Porra nenhuma!”, ele gritou. “Apenas diga que eu queria ficar *mais entorpecido* [to get Higher]!”¹⁰⁰ (THOMPSON, 2007, p.66-7)

⁹⁸ “At that point I figured he was beyond help – lying there in the tub with a head full of acid and the sharpest knife I’ve ever seen, totally incapable of reason, demanding the White Rabbit. [...] This time is a suicide trip. This time he wants it. He’s ready...” (THOMPSON, 2005a, p.59).

⁹⁹ “I rushed back inside, thinking he’d sliced off an ear by accident. But no... he was reaching across the bathroom toward the white formica shelf where the radio sat.” (THOMPSON, 2005a, p.59).

¹⁰⁰ “But my attorney, it seemed, had not made it. He wanted more. ‘Back the tape up!’ he yelled. ‘I need it again!’ His eyes were full of craziness now, unable to focus. He seemed on the verge of some awful psychic orgasm... ‘Let it roll!’ he screamed. ‘Just as high as the fucker can go! And when it comes to that fantastic note where the rabbit bites its own head off, I want you to throw that fuckin radio into the tub with me.’ I stared at him, keeping a firm grip on the radio. ‘Not me,’ I said finally. ‘I’d

O desejo impulsivo de Dr. Gonzo – levar o seu torpor para além de todos os limites, mesmo que ao custo da própria vida – decorre do completo descontrole causado pelo LSD. Duke narra assustado que tem plena consciência do perigo da situação, diferente de seu amigo, que estava “totalmente incapaz de raciocinar”. Sem conseguir ponderar os efeitos de seus atos, Dr. Gonzo se sente preparado para a experiência cujo ápice se daria quando, na música, o coelho arrancasse sua própria cabeça e, na banheira, seu corpo fosse eletrocutado. A perda da razão proporcionada pela droga, quando levada à última potência, teria como consequência um dilaceramento do corpo, um encontro direto com a fronteira entre a morte e a vida.

Sal Paradise também se depara em sua aventura com uma sensação de êxtase que o faz flertar com a morte, mas sob condições bem diferentes. Primeiramente, sua experiência não é o efeito do uso de drogas, mas decorre de suas perambulações solitárias pelas ruas da cidade, depois de ser abandonado por Dean e por Marylou; caminhando faminto e sem destino, ele delira a partir de imagens do passado, memórias íntimas que se misturam confusamente com a realidade do mundo exterior:

E por um instante alcancei o estágio do êxtase que sempre quis atingir, que é a passagem completa através do tempo cronológico num mergulhar em direção às sombras intemporais e iluminação na completa desolação do reino mortal e a sensação de morte mordiscando meus calcanhares e me impelindo para frente como um fantasma perseguindo seus próprios calcanhares, e eu mesmo correndo em busca de uma tábua de salvação de onde todos os anjos alçaram vôo em direção ao vácuo sagrado do vazio primordial, o fulgor potente e inconcebível reluzindo na radiante Essência da Mente, incontáveis terras-lotus desabrochando na mágica tepidez do céu. Eu podia ouvir um farfalhar indescritível que não estava apenas nos meus ouvidos, mas em todos os lugares, e não tinha nada a ver com sons. Percebi ter morrido e renascido incontáveis vezes, mas simplesmente não me lembrava justamente porque as transições da vida para a morte e de volta à vida são tão fantasmagoricamente fáceis, uma ação mágica para o nada, como adormecer e despertar um milhão de vezes na profunda ignorância, e em completa naturalidade. Compreendi que somente a estabilidade da Mente essencial é que estas ondulações de nascimento e morte aconteciam, como se fosse a ação do vento sobre uma lâmina de água pura e serena como um espelho. Senti uma satisfação suave, serpenteante como um tremendo pico de heroína numa veia principal; como

be happy to ram a goddamn 440-volt cattle prod into that tub with you right now, but *not* this radio. It would blast you right through the wall – stone-dead in ten seconds.’ I laughed. ‘Shit, they’d make me *explain* it – drag me down to some rotten coroner’s inquest and grill me about... yes... the *exact details*. I don’t need that.’ ‘Bullshit!’ he screamed. ‘Just tell them I wanted to get *Higher!*’” (THOMPSON, 2005a, p.60).

aquele gole de vinho que traz um arrepio de satisfação num fim de tarde; meus pés se arrepiaram. Pensei que ia morrer naquele exato instante. Mas não morri e caminhei uns sete quilômetros, catei dez longas baganas e as levei para o quarto de Marylou no hotel e derramei os restos de tabaco no meu velho cachimbo e o acendi. Eu era jovem demais para perceber o que havia se passado. (KEROUAC, 2009b, p.216-7)

Aquilo que Dr. Gonzo pretende sentir na pele não possui nenhuma intenção além da satisfação física, do efeito entorpecente que o choque elétrico poderia lhe proporcionar. Duke sabe que, se realizar o desejo de seu amigo e jogar o rádio na banheira, seu amigo irá literalmente morrer. A vontade de Dr. Gonzo de ficar cada vez mais extasiado não tem decorrência de um sentimento de curiosidade, de busca de sabedoria, mas surge apenas enquanto um desejo irracional, de alguém que não conseguia pensar claramente e quer satisfazer seus desejos imediatos. Nem sua percepção, nem sua consciência foram ampliadas a partir do uso do ácido; pelo contrário, ele tinha os olhos “cheios de loucura” e “incapazes de se focar”.

Já Sal, ao experimentar a desorientação geográfica junto ao enfraquecimento do corpo, passa por uma epifania espiritual em que a aproximação com a morte é relatada enquanto metáfora da renovação, da mortificação de um antigo Eu e do nascimento de um novo. Sua lembrança do acontecimento comprova que, apesar de não ter compreendido na hora tudo aquilo o que havia ocorrido, agora o seu olhar retrospectivo sabe da importância que aquela experiência teve para sua vida; ele se sente mais próximo da verdade depois de ter atravessado pela sensação da morte¹⁰¹.

A embriaguez vivida por Sal é reproduzida em suas lembranças a partir de uma escrita desregrada, impregnada por termos abstratos, metáforas místicas e comparações com a “heroína” e o “vinho”, onde o tempo da narração se

¹⁰¹ Há outro exemplo desta diferença entre Thompson e Kerouac quanto ao tema do flerte com a morte. Em uma passagem de *Visions of Cody*, Kerouac (2004, p.257) assinala o mesmo tipo de experiência de *On The Road*, relacionando-a com a errância, o amor e a metáfora da estrada: “I’m writing all this to warn all travelers – the night before the journey is like the night before death. This is how I felt. Where I am really going, and what for? Why must I always travel from here to there, as if it mattered where one is? I’m such a failure in love? For if my love affair with Sara had been successful, ‘here’ or ‘there’ would no longer matter at all, but as it is I can’t stay in New York and ‘lose face’ with the association of her that abound here. I really travel because I’m loveless. I’m going to another life, by dying like this”. Enquanto isso, as expectativas de Duke no início de sua jornada são descritas também enquanto um flerte com a morte, mas não no sentido da epifania, e sim enquanto algo perigoso e excessivo, resumido nesta frase: “Old elephants limp off to the hills to die; old Americans go out to the highway and drive themselves to death with huge cars.” (THOMPSON, 2005a, p.18).

mistura com o tempo do acontecimento. Já na cena de *Fear and Loathing*, Thompson não ressalta nenhum tipo de relação direta entre a escrita e a alucinação, focando-se em descrever de forma convencional as atitudes e os sentimentos dos personagens. O LSD figura numa relação íntima com o terror, o medo e o perigo, em oposição à maneira como a cultura dos *hippies* tratou o tema, sob os pressupostos da iluminação, da expansão da consciência e da pacificação.

Kerouac não escreveu nada a respeito do LSD em *On the Road*, mas narrou o momento em que Sal Paradise e Dean Moriarty fumam maconha durante a última de suas viagens, desta vez para o México. Dentro do carro junto com Victor, um mexicano que os guiava até um prostíbulo, Sal descreve extasiado a imagem de seu velho companheiro:

Por um doido instante, pensei que Dean estava entendendo tudo que ele falava por pura e simples iluminação pessoal e uma súbita genialidade adivinhatória inconceivelmente inspirada por sua felicidade radiante. E nesse instante, também, ele estava tão parecido com Franklin Delano Roosevelt – uma ilusão provocada nos meus olhos flamejantes e cérebro flutuante – que me estiquei no assento e engoli em seco, perplexo. Entre miríades de partículas de radiação celestial, tive de me esforçar para distinguir a fisionomia de Dean, e ele parecia Deus! Eu estava tão chapado que tive que recostar a cabeça no banco do carro. (KEROUAC, 2009b, p.344-5)

O olhar de Sal sob o efeito da maconha é descrito aqui por um viés místico, que o impulsiona a aproximar a figura humana de Dean à imagem divina de Deus. Certamente, as drogas não podem ser consideradas a causa primeira desta percepção, já que, ao longo de *On the Road*, Sal insiste neste tipo de comparação, mesmo sem ter utilizado qualquer substância entorpecente. A maconha aparece de uma forma análoga àquilo que a estrada metaforiza no romance, uma abertura, um caminho de iluminação, uma passagem para um mundo maravilhoso, inusitado, sacralizado. Por si só, a droga não possui nenhum privilégio em relação a outras experiências, como a apreciação do jazz ou a contemplação das paisagens. Mas, ainda assim, é inegável que Kerouac estabelece uma relação harmoniosa entre a experiência religiosa e a embriaguez, pressupondo que as alucinações podem servir enquanto um meio possível para alcançar a iluminação espiritual.

Da mesma forma que em *On the Road*, as drogas aparecem em *Fear and Loathing* enquanto a metáfora da estrada e da aventura, só que para um

destino diferente: não é ao encontro da terra paradisíaca de Sal e Dean que Duke e Dr. Gonzo se direcionam, mas é a um mundo desfigurado de terror, menos próximo de um sonho do que de um pesadelo. Quando os personagens de Thompson se submetem a uma experiência alucinógena, o efeito é oposto ao que se observa na abordagem místico-religiosa de Kerouac. Enquanto Sal vê Deus entre partículas de radiação celestial, Duke vê lagartos assassinos se alcoolizando sobre uma poça de sangue; duas visões da América antagônicas, separadas por menos de vinte anos.

Vê-se como o protagonista de *Fear and Loathing* atesta a impossibilidade de se reproduzir, na década de 1970, a América utópica de Kerouac. Seu intuito inicial pode ser interpretado como a vontade de repetir o feito de Sal Paradise e ir ao encontro dessa terra de possibilidades, desse lugar que ele chama de “Sonho Americano”, mas que se esbarra com a realidade de uma viagem diferente. Duke é um personagem limite, que vaga na fronteira entre a magia do passado e realidade do presente. Quanto mais se aproxima de Las Vegas – cidade que figura no romance enquanto a representação máxima do sonho americano –, mais se afasta daquela América romantizada que inspira sua aventura, adentrando numa cultura marcada pelo medo e pela repulsa, como se vê por esta passagem onde Dr. Gonzo e Duke estão perambulando por um cassino e falam sobre o objetivo de toda a jornada.

“Odeio admitir isso”, suspirou meu advogado quando sentamos no Bar Carrossel, no segundo andar, “mas esse lugar está *me* fazendo mal. Acho que estou sentindo o Medo.” “Bobagem”, eu disse. “Viemos até aqui em busca do Sonho Americano e você quer pular fora quando estamos em seu vórtice?” Agarrei seu bíceps e espremi. “Você precisa *entender*”, expliquei, “que encontramos o centro nervoso”. “Eu sei”, ele respondeu. “É isso o que me faz sentir o Medo.”¹⁰² (THOMPSON, 2007, p.54)

Não se deve encontrar o ponto onde *Fear and Loathing* pode ser interpretado enquanto uma paródia de *On the Road* senão neste curto feixe de tempo do caminho percorrido por Thompson entre a biblioteca da geração de 1960 e a estrada onde se deparou com a realidade bruta da América, em 1971. Na verdade, não é apenas o romance de Kerouac o alvo de parodia, mas toda a mitologia em

¹⁰² “‘I hate to say this,’ said my attorney as we sat down at the Merry-Go-Round Bar on the second balcony, ‘but this place is getting *to* me. I think I’m getting the Fear.’ ‘Nonsense,’ I said. ‘We came out here to find the American Dream, and now that we’re right in the vortex you want to quit.’ I grabbed his bicep and squeezed. ‘You must *realize*,’ I said, ‘that we’ve found the main nerve.’ ‘I know,’ he said. ‘That’s what gives me the Fear.’” (THOMPSON, 2005a, p.47-8).

torno deste livro que figura enquanto a “bíblia” de uma geração. Se não fosse por sua inegável importância histórica e pela caracterização como a principal obra em prosa dos expoentes da Geração Beat, o objeto para nossa análise comparativa poderia ter sido outro, até mesmo os poemas de Allen Ginsberg, que durante sua vida apoiou publicamente os hippies, ao contrário de Kerouac, que os criticou vorazmente em aparições na tevê.

O que se pode concluir ao observar os acontecimentos da vida de Thompson, suas influências literárias, a concepção política elucidada em suas correspondências e reportagens, as tentativas frustradas de publicar seu romance, seu senso de pertencimento à contracultura, enfim, tudo o que diz respeito à sua formação enquanto escritor, é que *Fear and Loathing in Las Vegas* é a obra onde o autor retrata os limites de sua geração e, portanto, os seus próprios limites. Ao tentar reconstituir em sua vida a aventura de Kerouac, ao esperar que o potencial daquela literatura transgressiva se realizasse em sua própria experiência, Thompson acabou se deparando com uma realidade selvagem, que desmentia palavra por palavra as promessas que sua biblioteca destinava à América.

É esta paródia, esta errância entre a biblioteca e a estrada, que sustenta a ironia hilariante que o livro de Thompson proporciona, o humor sórdido que é sua marca registrada e que fez Tom Wolfe considerá-lo o maior escritor cômico do século XX. Este riso dissimulado que o acompanha nas situações mais assustadoras é o mesmo que nós leitores esboçamos ao ler, por exemplo, as astúcias do fidalgo Dom Quixote de la Mancha, que acredita ser um herói quando de fato não passa de um pobre coitado. Tanto em Cervantes como em *Fear and Loathing in Las Vegas*, o efeito cômico se situa justamente nisso que se pode chamar de “loucura”, neste espaço cindido entre as potencialidades da literatura e a atualidade do mundo real. É neste sentido, e apenas neste, que se pode dizer que Duke é um personagem errante; se não fosse por esse desnível histórico que separa a literatura de uma geração e a realidade de outra, sua aventura não seria nada mais que uma simples viagem cheia de desencontros. A paródia é este tipo muito peculiar de errância, não a do homem com seus sonhos e ânsias, mas a da própria literatura, que busca incessantemente uma realidade que o tempo adia indefinidamente e torna impossível de alcançar.

3. OBRA E SUBJETIVIDADE

Tanto nos raros momentos em que a obra de Thompson é citada no meio acadêmico e editorial brasileiro, quanto em inúmeros textos encontrados na *internet*, há uma grande quantidade de especulações a respeito do que a palavra *Gonzo* designa. Especificamente no Brasil, a recente tradução de alguns livros de Thompson até então inéditos no país — dentre eles, o livro-reportagem *Hell's Angels*, a coletânea de contos *Screwjack* e metade da reunião de reportagens *A Grande Caçada aos Tubarões*— tem incentivado este tipo de discussão na área de comunicação social. Quase sempre inspirada no trabalho pioneiro de André Czarnobai, *Gonzo: o filho bastardo do New Journalism* (2003), há pelo menos uma dezena de monografias de conclusão de curso produzidas nos últimos dez anos cujo enfoque é elencar uma lista de características que diferenciam o “jornalismo gonzo” do “new journalism” e do dito “jornalismo convencional”. Há também uma dissertação de mestrado em Análise do Discurso que segue esta trilha, defendida por Wilson Kret Júnior na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

No campo da literatura, nossa pesquisa se deparou apenas com uma única dissertação de mestrado brasileira, intitulada *Las Vegas na Cabeça e o estranho freudiano*¹⁰³, defendida em 2007 na Universidade Federal de Juiz de Fora por Leonardo Martinelli de Campos Mattos. O trabalho, que tem como foco a análise da obra de Thompson a partir do conceito psicanalítico de estranho, também elabora uma reflexão sobre a palavra gonzo a partir de dicionários que ressaltam um sentido semelhante ao de “bizarro”, “não-convencional”. Além desta, uma dissertação portuguesa, *O Sonho Americano em Fear and Loathing in Las Vegas*, escrita por Elsa Maria Barreto Simões, traça alguns rápidos paralelos entre o New Journalism e a obra de Thompson.

Seja pelo viés do jornalismo, seja pelo da análise literária, parece haver um entendimento comum que interpreta o gonzo como um tipo de escrita *subjetiva*, em oposição ao critério jornalístico da *objetividade*. Simões (2007, p.83)

¹⁰³ *Las Vegas na Cabeça* foi o título da primeira tradução brasileira de *Fear and Loathing in Las Vegas*.

dirá, por exemplo, que “a objectividade, qualidade à primeira vista simples de atingir, é afinal complexa e sempre difícil de obter tendo em conta que quem redige a notícia é sempre alguém que possui opiniões, pontos de vista pessoais, e toda a subjectividade [...] que essa tarefa implica.” No mesmo sentido, Mattos corrobora a noção de “jornalismo subjetivo” como gênero onde ficção e realidade se misturam e compara a escrita de Thompson à de literatos ocidentais famosos pelo uso de entorpecentes, como Edgard Allan Poe, Walter Benjamin, Aldous Huxley, Charles Baudelaire, entre outros. Sob o pressuposto de que “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”, Mattos (2007, p.65) defende que o uso de drogas por parte do autor remeteria o leitor a um questionamento da realidade efetiva dos fatos narrados. Tudo se passaria como se a economia do texto devesse sua veracidade ao estado inicial da consciência do escritor no instante em que as palavras brotassem de sua mente, ou então no momento em que ele observasse os acontecimentos do mundo que tenta reproduzir por meio da linguagem.

Ainda que não seja explícito, tais leituras implicam em pelo menos três pressupostos: primeiro, que a verdade do texto estaria necessariamente vinculada à verdade do sujeito que o cria; segundo, que a leitura do texto se daria a partir da tentativa de reconstituir o pensamento do autor no instante original da criação literária; terceiro, que a alteração da subjetividade por meio do uso de drogas levaria necessariamente a uma alteração da verdade do texto. De maneira geral, é esta vinculação direta entre a escrita e a subjetividade que ampara a tese de que a obra de Thompson pode ser considerada “jornalismo subjetivo”. E é inevitável que, nesse sentido, a noção de “subjetividade” funcione quase sempre como um sinônimo de “personalidade”, como se um “jornalismo subjetivo” fosse necessariamente um “jornalismo pessoal”. É o que se vê, por exemplo, quando Mattos (2007, p.55) usa os termos objetividade e subjetividade como equivalentes à oposição ficção / realidade e literatura / jornalismo:

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.

O objetivo deste capítulo é traçar outra interpretação possível para este mesmo problema. Em vez de nos ampararmos na ideia de que a personalidade do autor é a origem fundamental de sua obra, queremos investigar o modo conflituoso com que Thompson se relaciona com sua escrita. Tomaremos a relação entre a obra e a autoria ao modo de Blanchot (1987, p.14), não enquanto um espaço de identidade, onde uma e outra se coincidem harmoniosamente, mas antes enquanto um espaço de alteridade, onde a obra e o sujeito aparecem em lugares distintos, cindidos pelo ato da escrita:

O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de “afastamento” em que se encontrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. De modo que se encontra agora de novo como no início da sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora, do qual não pôde fazer uma permanência.

Pautados nesta ideia blanchotiana, nosso pressuposto é que, no momento em que a escrita acontece, ela opera um inevitável distanciamento do sujeito em relação a si mesmo. Já que não estão em um mesmo “lugar”, o sujeito precisa se retirar para que a obra aconteça, precisa se abster de falar para que a obra fale. Neste sentido, ainda que um sujeito escreva uma imensa obra autobiográfica, não se deve acreditar que suas palavras indiquem facilmente o que foi sua própria existência ou personalidade. O que nós leitores conhecemos de Thompson a partir de um romance como *Fear and Loathing in Las Vegas* é bem diferente do que ele pode ter sido em sua existência cotidiana, justamente porque a origem fundamental do romance está, para nós, neste “fora” que é a literatura, e não na interioridade de sua subjetividade.

Com certeza, Thompson escreve “sobre” os acontecimentos de sua vida, mas não escreve “por causa” deles. Não basta que uma vida seja narrável para que ela seja narrada; não seria suficiente ter a mais extravagante das existências humanas ou vivenciar o mais excêntrico dos acontecimentos exteriores para se tornar um escritor. O que move a mão do autor, o que o faz “não largar o lápis”, é a exigência de se fazer literatura; ou melhor: a exigência de fazer a escrita se aproximar do espaço literário, de fazer qualquer sorte de palavras se transformar efetivamente em literatura. Em certa acepção, este espaço é utópico, impossível de

se alcançar, pois dificilmente um autor consegue atingir um ponto onde pode ter a certeza de que sua obra está terminada e de que não há mais palavras a serem escritas.

Como vimos, o caso de Thompson é exemplar no que diz respeito a esta busca incessante, que teve seu início logo na adolescência, quando decidiu se tornar escritor e dedicou toda sua vida a este objetivo. Pode-se dizer que, ao tomar tal decisão, ele dá o primeiro passo para alcançar esse espaço literário. Sua trajetória pela América e sua dedicação a fazer literatura não devem ser vistos como duas coisas distintas, mas como uma única e mesma errância que vai perdurar até o dia de sua morte, quando repetir o gesto de Hemingway e se matar com um tiro na boca. Thompson não é exatamente um “espírito errante”, como se poderia dizer de André Breton, de Jack Kerouac ou de Allen Ginsberg, mas é sim um escritor que erra sobre uma fronteira, sobre o limite extremo entre sua existência e sua escrita; ele caminha em círculos, levando sua vida para sua obra e sua obra para sua vida.

A concepção de gonzo como “jornalismo subjetivo” ou “jornalismo pessoal” não leva em consideração esta errância circular e utópica, este eterno retorno que constitui a relação entre Thompson e sua escrita; ela apenas pressupõe uma linha reta facilmente transponível, uma passagem aberta mediada pela linguagem entre a personalidade do autor e seu livro. O que tentaremos mostrar neste capítulo é que uma obra sobre uma vida não se confunde, em absoluto, com uma vida para uma obra. Nossa preocupação, aqui, não será a de investigar a verdade por trás dos textos de Thompson a partir de uma leitura de sua personalidade, mas antes mostrar como sua relação com a própria obra se desenrolou até a publicação de *Fear and Loathing in Las Vegas*, em 1971. Assim, ao investigar o que vem a ser isto que ele mesmo chamou de “Gonzo”, não queremos discutir se ele é ou não um gênero específico de jornalismo, mas antes indagar qual o peso que esta curta palavra tem para sua experiência literária.

3.1 A FUNÇÃO EXISTENCIAL DA ESCRITA NO JOVEM THOMPSON

“E eu suponho que este é o único objetivo real da escrita, mostrar as coisas (ou a vida) como elas são, e assim extrair a verdade em meio ao caos”¹⁰⁴
(THOMPSON, 1998, p.133)

Muito antes de pensar em trabalhar com o jornalismo, quando dedicava toda sua existência para tornar-se um grande literato, Thompson refletia sobre a relação entre a escrita e a verdade, sempre inspirado em Faulkner, Hemingway e Fitzgerald. Nesta época, sua maneira de conceber a literatura está intimamente ligada ao ideal realista de fazer a ficção representar o mundo da melhor maneira possível. Mas esta representação não se daria, como no jornalismo, por um distanciamento do escritor em prol da objetividade, mas antes por uma afirmação do homem a partir de sua capacidade de constituir sentidos.

Em carta de 4 de julho de 1958, endereçada a Larry Callen, Hunter discorre sobre uma teoria que chama de “psicologia da imposição”. Inspirado em Faulkner, ele afirma que a função da escrita é fazer o homem se impor sobre a realidade: “Se ao menos por um instante a imagem do homem é imposta sobre a caótica generalidade da vida, ela permanece ali para sempre: ordem a partir do caos, sentido a partir do sem-sentido”¹⁰⁵ (THOMPSON, 1998, p.128). Em seguida, ele diz que os homens podem ser divididos em duas categorias, os “homens de ação” e os “homens de pensamento”, que serviriam para identificar dois modos diferentes de se relacionar com o mundo: “Então, acho que a diferença se resume a isso: você pode se impor sobre a realidade e *então* escrever a respeito, ou você pode se impor sobre a realidade *por meio* da escrita”.¹⁰⁶ (THOMPSON, 1998, p.130)

¹⁰⁴ “And I guess that’s one of the real objectives of writing, to show things (or life) as they are, and thereby discover truth out of chaos”.

¹⁰⁵ “If only for an instant, the image of the man is imposed on the chaotic mainstream of life and it remains there forever: order out of chaos, meaning out of meaninglessness”.

¹⁰⁶ “So the difference, I think, boils down to this: you can either impose yourself on reality and *then* write about it, or you can impose yourself on reality *by* writing”.

Seja por qualquer um destes dois caminhos, a tese elucidada na carta é de que a escrita teria como fim último suprir no homem aquele “desejo mais básico de saber que sua vida significa alguma coisa”¹⁰⁷ (THOMPSON, 1998, p.128). Escrever é uma forma de lutar contra o horror de uma existência insignificante, da completa falta de sentido que o homem encontra ao se deparar com o real. A escrita teria, portanto, um caráter ético e existencial; ela seria uma prática capaz de garantir ao homem uma maneira de compor a verdade a partir do real, de ordená-lo de numa forma coerente que seja capaz de lhe garantir certa segurança contra o vazio. “Assim como algumas pessoas se voltam para a religião em busca de um sentido, o escritor se volta para seu ofício e tenta impor sentido, ou filtrar o sentido do caos e colocá-lo em ordem”¹⁰⁸ (THOMPSON, 1998, p.128).

É curioso como esta carta revela o quanto o jovem Hunter tenta dar conta de suas inquietações literárias por meio de ideias tão próximas às das filosofias da existência, que estavam em voga na década de 1960. Do modo como ele argumenta, a literatura seria uma ferramenta da razão para interpretar o mundo e torná-lo mais “humano”. A expressão “se impor”, largamente utilizada na carta, indica antes de tudo que a escrita serviria para que o sujeito pudesse se manter soberano, pudesse afirmar-se para não se perder diante do abismo que é o mundo. Posição inspirada em Sartre, como comprova a carta de 22 de abril de 1958 a Hume Logan, amigo que lhe pedia conselhos para escolher uma carreira a seguir. Ao respondê-lo, Thompson cita o famoso “ser ou não ser”¹⁰⁹ de Shakespeare como mote para introduzir o problema sartreano da liberdade:

E de fato, esta É a questão: ou flutuar com a corrente, ou nadar para um objetivo. É uma escolha que nós todos devemos tomar – consciente ou inconscientemente – em algum momento de nossas vidas. Tão poucas pessoas entendem isso! Pense em qualquer decisão que você tomou que tenha definido seu futuro: eu posso estar errado, mas não vejo como ela poderia ser outra coisa que não uma escolha – mesmo que indireta – entre

¹⁰⁷ “the more basic desire to know that our life means something”.

¹⁰⁸ “Just as some people turn to religion to find meaning, the writer turns to his craft and tries to impose meaning, or to sift the meaning out of chaos and put in order”.

¹⁰⁹ Trata-se da seguinte passagem de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre em nosso espírito sofrer pedras e flechas com que a fortuna, enfurecida, nos alveja, ou insurgir-nos contra um mar de provações e em luta pôr-lhes fim?”.

estas duas coisas que mencionei: o flutuar e o nadar.¹¹⁰ (THOMPSON, 1998, p.117)

Diante deste embate, Thompson expõe para seu amigo uma reflexão a respeito de como um homem deve definir sua vida. Em si, os objetivos não são o problema; por si só os caminhos não podem dar uma resposta. O mais importante é conhecer a si mesmo bem o suficiente para se fazer a escolha mais adequada. Ao se perguntar como um homem pode ter certeza de que fez a opção certa, Thompson diz: “A resposta — e, em certo sentido, a tragédia da vida — é que nós buscamos compreender o objetivo e não o homem”¹¹¹ (THOMPSON, 1998, p.117). Antes de responder à questão “para onde vou”, é preciso refletir sobre o “quem eu sou” e “o que eu quero”. É o homem quem deve definir seu caminho, é ele quem deve tomar as rédeas de seu destino e decidir o que é melhor para si, e não o mundo exterior. Deixar que os outros decidam o que você mesmo quer fazer de sua vida é deixar de lado “um dos aspectos mais significantes da vida – o ato definitivo de vontade que faz de um homem um indivíduo”¹¹² (THOMPSON, 1998, p.119).

Esta curta reflexão de Thompson, inspirada em suas leituras sobre o existencialismo, reverbera a maneira como ele, à época, encara o seu próprio objetivo de tornar-se um escritor. A escrita está intimamente ligada a este “ato definitivo de vontade” que o constitui enquanto sujeito. Toda a conversão de sua existência à literatura está estruturada sobre esta opção ética, esta necessidade de impor-se ao mundo enquanto sujeito em vez de deixar que o mundo imponha-se sobre ele. A decisão por este caminho exige que Thompson module seu comportamento de uma forma que se adeque ao seu propósito. Podemos chamar esta atitude de uma *prática de existência*, que se dá, a essa época, a partir de seu isolamento no apartamento em Nova York.

¹¹⁰ “And indeed, that IS the question: whether to float with the tide, or to swim for a goal. It is a choice we must all make – consciously or unconsciously – at one time in our lives. So few people understand this! Think of any decision you’re ever made which had a bearing on your future: I may be wrong, but I don’t see how it could have been anything but a choice – however indirect – between the two things I’ve mentioned: the floating or the swimming”.

¹¹¹ “The answer – and, in a sense, the tragedy of life – is that we seek to understand the goal and not the man”.

¹¹² “one of the most meaningful aspects of life – the definitive act of will which makes a man an individual”.

É entre 1958 e 1959 que Thompson aproveita sua estadia na metrópole para estudar a fundo a literatura estadunidense. A temporada é o período em que sua intenção de se tornar um escritor começa a tomar contornos mais definidos. Como nos conta McKeen (2008, p.48), ele não só devora tudo o que aparece de novo nas estantes da biblioteca da Universidade de Columbia¹¹³, como começa a adquirir hábitos que, sob sua perspectiva, o aproximam da imagem que criou dos escritores que tanto admira: “Ele cultivou uma barba que alguns amigos consideravam uma afetação com Hemingway, e o imitava trabalhando infinitamente numa existência hermética, alimentada por jornais, bebida, café, e uma ocasional lata de sopa de atum”.

Parte desta postura é vista por Thompson como uma espécie de ascetismo necessário para se transformar num escritor. Ele se submete a toda uma tecnologia de si, a todo um jogo de condutas que o tornam mais próximo de seu objetivo. Trata-se de uma escolha deliberada pelo sofrimento, pelo labor, pela dedicação exclusiva à escrita, uma tentativa de se colocar numa situação onde a vida estaria completamente presa ao empreendimento da literatura. É o que se vê na carta de março de 1959, onde Hunter disserta a respeito desta ascese em uma tentativa frustrada de manter contato com William Faulkner, um de seus grandes ídolos:

Do modo como vejo, o papel, o dever, a obrigação e de fato a única escolha do escritor no atual mundo ‘exterior’ é morrer de fome tão honravelmente e teimosamente quanto possível. Isto é o que eu pretendo fazer, mas os galinheiros nesta área estarão consideravelmente defasados antes de eu ir embora.¹¹⁴ (THOMPSON, 1998, p.164).

Por outro lado, é impossível negar que todo esse esforço de moldar a si mesmo possui também um caráter narcisista. Hunter tira retratos de si mesmo

¹¹³ William McKeen (2008, p.41) lista algumas das obras importantes com que Thompson manteve contato nestes anos: “A biblioteca da Universidade da Columbia estava logo ao lado de seu apartamento, então ele continuou seus estudos sobre Norman Mailer, Isak Dinesen, Jean-Paul Sartre, Edmund Wilson, e Thomas Jefferson. Ele admirava profundamente Henri Miller e Aldous Huxley e também tinha a paixão necessária por Hemingway, Faulkner, e Fitzgerald. Ele fez toda leitura que precisava da sua geração: *Ginger Man* de J. P. Donleavy, *Tropic of Cancer* de Miller, *Naked Lunch* de William Burroughs. Amigos pensavam que Hunter estava tentando viver a vida de Sebastian Dangerfield, o repulsivo mas ainda assim fascinante protagonista do livro de Donleavy”.

¹¹⁴ “As far as I can see, the role, the duty, the obligation, and indeed the only choice of the writer in today’s ‘outer’ world is to starve to death as honorably and as defiantly as possible. This is I intend to do, but the chicken crop in this area is going to be considerably depleted before I go”.

com sua máquina fotográfica, registrando cada detalhe do isolamento vivenciado em seu apartamento. Além disso, mantém um cuidadoso arquivo pessoal com cópias de todas as suas correspondências. “Ele tinha uma enorme necessidade de autopreservação e decidiu que documentaria cada estágio de sua vida” (McKEEN, 2008, p.47). Parte do que conhecemos hoje de suas cartas se deve a este ímpeto de arquivista, que o fez guardar cuidadosamente cada uma de suas cartas ou textos casuais. O jovem Thompson não conseguia dissociar sua escrita íntima e pessoal de sua obra literária. Ele chegou a cogitar publicar suas correspondência antes mesmo de um romance, como comprova a carta a Larry Callen, do dia 7 de junho de 1959: “Há pouco estava lendo novamente duas cartas que lhe enviei na Islândia. Talvez eu tente publicar minhas cartas coligidas antes, em vez de depois, de fazer história”¹¹⁵. (THOMPSON, 1998, p.168)

Claro que, para ele, manter esta infinidade de caixas de papel era uma maneira de alimentar seu ego com estas imagens que, acreditava ele, mais tarde revelariam ao mundo como era sua vida antes de se tornar famoso. Mas, à parte deste egocentrismo exacerbado, Thompson acreditava que estes textos eventuais possuíam uma função catártica. Escrevê-los era um tipo de exercício reflexivo para que ele pudesse olhar de forma mais clara para a realidade. Em correspondência com Larry Callen, datada de 14 de julho de 1958, Hunter fala de seu arrependimento quanto às atitudes que tem tomado por conta do uso exagerado do álcool, lamentando-se pela falta de autocontrole. Antes de encerrar suas confissões, ele disserta a respeito dos motivos que o fazem se dedicar às cartas:

Eu percebo que ao colocar as coisas sob a forma de escrita posso compreendê-las e vê-las um pouco mais objetivamente. E acho que este é o único objetivo real da escrita, mostrar as coisas (ou a vida) como elas são, e assim descobrir a verdade em meio ao caos. E agora que penso sobre isso por um momento, acho que o fato mesmo de eu escrever esta carta e de que sinto uma necessidade de escrever mostra o valor de colocar palavras em ordem num pedaço de papel. As palavras são meras ferramentas e se você usar as palavras certas você pode até colocar sua vida em ordem, se não mentir para si mesmo e usar as palavras erradas. E acho que é por isso que escrevo tantas cartas, porque este é o único jeito – à parte de se por a

¹¹⁵ “I’ve just been reading over two letter I sent you in Iceland. Perhaps I’ll try to publish my collected letters before, instead of after, I make history”.

trabalhar e escrever ficção – de eu poder olhar para a vida objetivamente.¹¹⁶
(THOMPSON, 1998, p.133-4)

Thompson percebe aqui que o parentesco entre a prática da ficção e a escrita cotidiana está em que ambas possuem um caráter reflexivo capaz de mostrar o real com mais clareza àquele que escreve. E, mais que isto, ele percebe que as palavras que servem a este “ver objetivamente”, a este “descobrir a verdade em meio ao caos”, possuem um caráter instrumental. A metáfora da linguagem enquanto uma ferramenta evidencia que a escrita é um tipo de técnica de si: ao escrever, o homem olha para si, reflete sobre o que é, conhece melhor a si mesmo e, assim, enxerga melhor o mundo. Escrever, seja literatura, seja as correspondências, seria uma técnica de constituição ética do sujeito que o prepara para alcançar a verdade, a ordem, o autocontrole.

Justamente por esse potencial catártico que a escrita se mostra necessária nos momentos mais desesperadores. Condição que remete a um inevitável círculo vicioso entre a constante necessidade de colocar ordem no caos e o caos que constantemente é necessário colocar em ordem: quanto mais a vida do jovem Thompson se afunda em desespero, mais ele se sente coagido a escrever, e quanto mais ele escreve, mais é obrigado a se confrontar com o vazio da existência. Existe, por assim dizer, um paradoxo fundamental entre a demanda e o objetivo da escrita: por ter como ofício a extinção do caos, o escritor é obrigado a se deparar constantemente com situações caóticas. Não há razão para escrever se o mundo sobre o qual se escreve não estiver dominado pela desordem. Talvez repouse aí a origem da perpétua angústia que Thompson sentiu na pele enquanto estava vivo.

Um caso interessante a respeito deste moto-contínuo é a carta à namorada Ann Frick, que foi escrita em 3 de março de 1959, mas nunca chegou a ser postada. O mais curioso é que, antes de contar sobre sua condição

¹¹⁶ “I find that by putting things in writing I can understand them and see them a little more objectively. And I guess that’s one of the real objectives of writing, to show things (or life) as they are, and thereby discover truth out of chaos. And now that I think on it a while, I think that the very fact that I write this letter and that I feel a need to write it shows the value of putting words in order on a piece of paper. For words are merely tools and if you use the right ones you can actually put even your life in order, if you don’t lie to yourself and use the wrong words. And I guess that is why I write as many letters as I do, because it’s the only way – outside of actually getting to work and writing fiction – I can look at life objectively”.

desesperadora na cidade de Nova York depois de ser despedido de seu emprego e estar passando fome, Thompson abre a correspondência com a seguinte ressalva:

Você provavelmente nunca verá essa carta. Certamente não a verá por um tempo. Quando e se eu postá-la haverá outra carta junto dela, contando o que terá acontecido entre agora e então. No momento em que você a ler, a pessoa que a escreveu estará submergida novamente para baixo da pessoa que você pensa que eu sou. Estou escrevendo esta carta para te mostrar que a outra pessoa existe, mas vou segurá-la comigo por um tempo porque quero que você nunca veja aquela pessoa, a não ser pela distância. Ele não é alguém que eu ia querer que você estivesse junto em nenhum momento, mas acho que você deve conhecê-lo como ele é, mesmo que em retrospecto.¹¹⁷ (THOMPSON, 1998, p.158)

É patente o caráter confessional e desesperado que Thompson esboça logo no início desta carta que tem a intenção primeira de revelar à namorada o quão frágil e perdido ele se sente. Para tanto, o texto projeta a existência de dois Hunters, este desorientado e abatido que escreve no dia 3 de março de 1958, e um outro que está por vir, um outro que ele será num dia ainda não definido. Thompson repudia esse homem que ele é no presente e, por isso, não quer que sua namorada saiba de sua existência agora; esse homem que ele é, mas que não quer ser, deve permanecer oculto até o dia em que se tornar um fantasma, quando estiver submerso dentro deste outro que ele se tornará. Daí o paradoxo desta carta não postada, cujo objetivo é comunicar o que não pode ser comunicado, revelar uma verdade que não pode ser revelada. São palavras presas a um presente, mas que só podem revelar-se em pleno direito quando o futuro alcançá-las.

Ora, por que alguém escreveria uma carta cujo destino seria este paradoxo? Para que trancafiar tantas palavras dentro de um vazio temporal de onde elas só poderão escapar quando se tornarem desnecessárias? A resposta a esta pergunta é que, no que diz respeito à forma como Thompson concebe a prática da escrita, pouco importa o destinatário desta correspondência; o que verdadeiramente importa é que, ao escrevê-la, ele tem uma chance de se defrontar com a péssima situação em que se encontra, ele tem a oportunidade de lidar com os acasos

¹¹⁷ “You may never see this letter. Certainly you won’t see it for a while. When and if I do mail it there will be another letter with it, telling what will have happened between now and then. By the time you read this, the person who wrote it will be submerged once again beneath the surface of the person you seem to think I am. I’m writing this letter to show you that the other person exists, but I’m going to hold onto it for a while because I want you to ever see that person except at a distance. He is not somebody I’d want to have you with for any length of time, but I think you should know about him just the same, if only in retrospect”.

trágicos a que o mundo o destinou. A escrita aparece aqui como um ato eminentemente reflexivo, cuja função é a de fazer o sujeito conhecer a si mesmo e, assim, encontrar algum meio de colocar a ordem no caos. Não é a Ann Frick que Thompson deve satisfações, mas é a si mesmo, defrontando-se com esse Outro de si, com esse Eu abatido pelo mundo que ele não quer ser. Em um sentido muito particular, pode-se dizer que este texto é tanto uma carta de suicídio quanto a confissão de um assassinato. Trata-se de uma tentativa de reconhecer o momento derradeiro em que é preciso “matar” este Outro e impor-se sobre ele:

A “outra pessoa”, claro, é Hunter S. Thompson nesse exato momento. Ele “caiu” novamente pela enésima vez, e se ele não se levantar desta vez acho que esta carta vai servir como um apropriado urro de morte. E se ele se levantar novamente esta carta será uma coisa valiosa para se guardar, pois servirá como uma lembrança cruel de que o canto fúnebre já soou uma vez antes. Resumindo, se este é o fundo do poço eu o quero registrado, e se não o é, eu o quero registrado mesmo assim – como um incentivo moral para o futuro, ou qualquer outra coisa.¹¹⁸ (THOMPSON, 1998, p.158)

Mas ainda que haja uma tentativa de matar um Eu para que um Outro nasça, isso não quer dizer que Thompson proponha uma mudança profunda no seu modo de vida. Este Eu que é preciso matar é tão somente aquele que foi constrangido pelas circunstâncias de um mundo que não o acolhe de braços abertos. Este texto está em plena sintonia com as ideias esboçadas tanto em sua “psicologia da imposição”, onde trata de quais são os objetivos da literatura, quanto aquelas de sua reflexão sobre o efeito catártico da escrita, onde discorre sobre o porquê de se compor cartas: não é o sujeito quem deve mudar para se adaptar ao mundo, mas é o mundo quem deve ser ordenado de acordo com aquilo que o sujeito é. Nada mais estranho à ética de Thompson, neste momento, do que a noção do “deixar-se levar pela correnteza”.

Em nenhum momento desta carta não enviada a Ann Frick há uma aposta na sorte, no acaso, nas possibilidades do fortuito. Pelo contrário, o que se vê é uma violenta resistência do sujeito frente aos desacordos do mundo. Diante de sua

¹¹⁸ “The ‘other person’, of course, is Hunter S. Thompson as he is right now. He has ‘gone down’ again for the umpteenth time, and if he doesn’t come up this time I think this letter will serve as a fitting death rattle. And if he does come up again this letter will be a worthwhile thing to hold on to, for it will serve as a grim reminder that the dirge has sounded once before. In short, if this is the final straw I want it recorded, and if it is not then I want it recorded anyway – as a morale booster for the future, if nothing else”.

angústia, Thompson não se pergunta “no que preciso mudar para que eu supere este problema”, ou “será que estou perdendo a razão?”, “será que estou ficando louco?”. Não é ele, enquanto sujeito, que se vê à beira de um abismo entre a razão e a loucura, numa posição limite que o lançaria a uma experiência interior, mas é o mundo que, em sua intrínseca loucura, em sua natureza caótica, se lhe confronta enquanto um vazio. Ele sente que está perdido no mundo, sim, o que não significa necessariamente que ele se perdeu de si.

Sinto como se a vida mesmo estivesse desmoronando debaixo dos meus pés e eu não soubesse para onde pular, ou correr, ou apenas permanecer aqui e cair, gritando minha teimosia durante a queda dos escombros – enquanto aos poucos eles me soterram. Eu sei que estou certo, mas às vezes me pergunto o quão importante é estar certo – em vez de estar confortável. [...] Existem tão poucas pessoas que são fortes – ou sortudas – o suficiente para estarem certas neste mundo lunático, e muitas das melhores nunca vivem o suficiente para descobrir. [...] Alguma coisa será feita até o instante em que você receber esta carta e eu quero que você tenha em mente que ela foi escrita num momento de grande caos. Agora, no entanto, me sinto perdido como nunca estive em minha vida.¹¹⁹ (THOMPSON, 1998, p.159)

Tal posição se confirma também vinte e dois dias depois, quando Thompson envia a Ann Frick uma outra carta, um pouco menos desesperada, onde conta sobre os mesmos recentes acontecimentos: “Desnecessário dizer, o bom navio que é o Hunter está sobre selvagens e tempestuosos mares novamente”¹²⁰ (THOMPSON, 1998, p.160). Ironicamente, ele fala que nunca conseguirá um “emprego normal” caso não faça “drásticas mudanças” em sua personalidade, algo que, ele admite, dificilmente acontecerá. O teor da carta está fortemente marcado por um sentimento de repulsa pela sociedade, uma forma peculiar de encarar “o inferno são os outros” sartreano. Não se adaptar ao mundo é algo que, para Thompson, não indica nenhum demérito; pelo contrário, ele pratica um retiro da sociedade que vê como algo plenamente positivo: “exceto pelo dinheiro, parece que eu tenho tudo o que preciso para um verão perfeito. Tenho uma casa na floresta,

¹¹⁹ “I feel as if life itself is crumbling away beneath my feet and I don’t know whether to jump, or run, or to just stand here and go down, screaming my defiance at the falling debris – as it slowly buries me. I know I’m right, but sometimes wonder how important it is to be right – instead of comfortable. [...] There are so few people who are strong – or lucky – enough to be right in this lunatic world, and many of the best ones never live to find it out. [...] Something will have been done by the time you get this letter and I want you to keep in mind that it was written at a time of great chaos. Right now, however, I feel as lost as I ever have in my life”.

¹²⁰ “Needless to say, the good ship Hunter is on wild and stormy seas again”.

totalmente isolada de todos os seres humanos, e tenho um enorme Jaguar preto. Também tenho um filhote de cão bacana, chamado Pilar”¹²¹ (THOMPSON, 1998, p.161).

Thompson já revela aqui o seu desdém pelas leis sociais, o que será uma das pedras de toque do individualismo que perpassa sua obra. Toda esta visão apocalíptica para com o “mundo exterior” está diretamente ligada à sua concepção da escrita literária como forma de fazer o homem resistir ao caos, impor-se sobre o que está do lado de fora, não se deixar levar pela correnteza. Se a sociedade é considerada um mal, é porque ela induz o homem a não ser o que ele é, é porque ela tenta definir nele aquilo que, por si só, ele é quem deve definir. Neste sentido, a escrita é uma prática de resistência, prática de autoconhecimento que possibilita o sujeito a alcançar outra verdade, uma verdade individual que se opõe às verdades exteriores.

3.2 A EXPRESSÃO “*FEAR AND LOATHING*”

O tempo é a forma mais pura e mais barata de condenação
(KEROUAC, 1993, p.374)

Não é tão surpreendente ver o modo como o jovem Thompson encarava o mundo, vindo de alguém que, onze anos mais tarde, escreveria um livro sobre seu país recheado de cenas onde o caos e a loucura imperam do começo ao fim. Este tipo de percepção aparece em *Fear and Loathing in Las Vegas*, quando o personagem Raoul Duke se lança ao coração da cidade numa nítida tentativa de compreender o sonho americano. No entanto, ao longo de sua aventura, é a completa desordem do mundo que se apossa dele, fazendo-o cometer uma inumerável quantidade de crimes bárbaros e irracionais. À medida que nós leitores nos aproximamos da narrativa, percebemos como as drogas deixam ele e todos à sua volta completamente fora de si mesmos, fazendo-os perder a razão e cometer

¹²¹ “except for money, I seem to have everything I need for a perfect summer. I have a house in the woods, totally isolated from all human beings, and I have a huge, black Jaguar. I also have a fine young dog, named Pilar”.

todo tipo de atrocidade. Ao fim, compreende-se do que se trata a morte do sonho americano: a própria impossibilidade da razão e do autocontrole numa América acometida pelo medo e pela repulsa, uma realidade onde o homem não pode estabelecer morada nem se sentir seguro, uma terra prometida que não se realizou, um mundo que o homem já não pode mais chamar de “seu”.

As palavras que melhor expressam esta visão de mundo catastrófica são “*fear and loathing*”, que serviram a Thompson como título de grande parte de seus textos. Embora figure com mais força a partir da década de 1970, funcionando junto com o conceito de Gonzo, a expressão aparece também em algumas cartas redigidas durante a década de 1960. Sua primeira aparição se deu no dia 22 de novembro de 1963, data do trágico assassinato do presidente J. F. Kennedy, por quem Thompson possuía uma profunda identificação. Imediatamente após o acontecido, ele se põe a escrever duas cartas, numa tentativa de suprir o vazio que sentiu ao acompanhar a cena trágica pela tevê.

A primeira delas é a Paul Semonin, um amigo de infância que há pouco havia se declarado um marxista convicto: “Estou tentando compor uma reação à coisa hedionda, podre e desgraçada que aconteceu hoje. [...] Ninguém me pediu para escrever mas a estou mandando de qualquer forma. 1000 palavras – muito pouco para suprir esse buraco horrível”¹²² (THOMPSON, 1998, p.417). Neste texto, fica patente o retrato do mundo exterior sob uma atmosfera de pura devastação e desolamento. Como já vimos, a década de 1960 é para Thompson o período histórico em que o sonho americano se mostrou mais próximo de se realizar. A morte de Kennedy significa o fim de todas as esperanças desta geração que pretendia transformar o país em um lugar melhor. Mais que isso, significa também que o caos e a insânia golpearam em cheio a ordem e a sensatez: “É o triunfo da loucura, da podridão, o momento mais imundo de nossos tempos. [...] É a morte da razão. Daqui em diante, o único caminho é a queda para todos nós – todos nós mesmo.”¹²³ (THOMPSON, 1998, p.418) Thompson se sente desapontado com a realidade, que agora se lhe defronta como perversa, como algo que está em

¹²² “I am trying to compose a reaction to the heinous, stinking, shit-filled thing that occurred today. [...] Nobody has asked for it but I am sending it anyway. 1000 words – damn few to fill the awful hole”.

¹²³ “It is the triumph of lunacy, of rottenness, the dirtiest hour in our time. [...] It is the death of reason. From here on out, the run is downhill for us all – and I mean all”.

completo desacordo com suas expectativas. “Estou considerando me render à realidade. No próximo ano – pelo menos até as eleições de 64 – cada homem com coragem deverá estar na linha de fogo. [...] Se a ação de hoje definiu a lei neste mundo, então estou pronto para ela”¹²⁴ (THOMPSON, 1998, p.418).

Observa-se um dos primeiros indícios de que Thompson está se deixando abater pela crueldade do real. Começa a tomar contornos mais definidos um tipo de pessimismo que se desenvolverá junto com sua escrita e que nos próximos anos se transformará num estilo irônico e apocalíptico de desdenhar da sociedade americana. Até 1963, essa ironia existe com um tom menos enfático e se manifesta de forma tímida, sendo rapidamente abafada pelo patriotismo de Thompson, que se mantém firme em sua posição utópica, não se deixando desistir completamente da América:

Você disse em uma carta a Peggy Clifford que meu conceito de America é ultrapassado, divorciado da realidade e do resto do mundo. Provavelmente é, mas eu pretendo ir até o fundo com ele antes de eu mudar para qualquer outro tipo de idéia. Pode até ser que os fascistas nos esmaguem, mas não o farão antes de ter suas bolas retorcidas. Pelo menos no que me diz respeito.¹²⁵ (THOMPSON, 1998, p.419)

É em meio a este contexto de catástrofe que Thompson utiliza-se pela primeira vez da expressão “*fear and loathing*”, em carta do mesmo dia ao ex-colega de trabalho William Kennedy, onde desabafa o horror que sente diante da trágica perda de seu mais importante ídolo político:

Tenho receio de dormir por medo do que possa descobrir quando acordar. Não há um único ser humano a menos de 500 milhas para quem eu possa comunicar qualquer coisa – muito menos o medo e a repulsa [fear and loathing] que pairam sobre mim depois do assassinato de hoje. Deus sabe que posso ficar louco por falta de falar. Me tornei algo como uma esfinge

¹²⁴ “I am considering retreat to reality. For the next year – at least until '64 elections – every man with balls should be on the firing line. [...] If today's action defined the law in this world, then I am ready for it”.

¹²⁵ “You said in a letter to Peggy Clifford that my concept of America is outdated, divorced from reality and the rest of the world. Probably it is, but I fully intend to go down with it before I give in to either of the other shitty camps. It may be that the fascists will croak us, but not before getting their balls twisted. If only by me”.

psicótica – quero matar porque não consigo falar.¹²⁶ (THOMPSON, 1998, p.420)

Mas enquanto a primeira carta, endereçada a Paul Semonin, se focava em discutir as consequências políticas do assassinato do presidente, a segunda, a William Kennedy, estabelece uma reflexão sobre quais são os caminhos possíveis que sobraram para a literatura seguir. Para Thompson, a morte do sonho americano é também a morte de uma América que figura nos grandes romances que o inspiraram a ser um escritor. Todo o seu modo de vida, toda a sua forma de lidar com a existência e olhar para o real estão agora abalados. “Nem seus filhos nem os meus poderão alguma vez ser capazes de perseguir aquilo que Gatsby perseguia”¹²⁷ (THOMPSON, 1998, p.420). O ícone político que é Kennedy e o ícone literário que é o personagem principal de seu romance favorito de Fitzgerald se misturam aqui numa única imagem exemplar do homem americano; o assassinato brutal do primeiro remete à morte daquele ideal que o segundo representa; não haverá mais grandes Gatsbys, porque já não há mais a mesma América, nem o mesmo sonho. “Eu não estava preparado para a morte da esperança agora, mas aqui está ela”¹²⁸ (THOMPSON, 1998, p.420).

Revela-se aqui uma concepção da literatura enquanto modalidade de texto inevitavelmente atrelada ao tempo e ao espaço; a alteração dos rumos da história do país tem como consequência direta uma mudança radical dos caminhos trilhados no campo da escrita. Não poderia ser diferente, já que, para Thompson, a função primeira do escritor é tornar o mundo mais claro para o homem, buscar uma verdade ordenada em meio à desordem do real, tese que implica numa inevitável simbiose entre o texto literário e o mundo exterior. Thompson admite que o futuro da escrita foi diretamente afetado pelo assassinato do presidente Kennedy, o prenúncio de que o sonho americano está prestes a morrer.

¹²⁶ “I am afraid to sleep for fear of what I might learn when I wake up. There is no human being within 500 miles to whom I can communicate anything – much less the fear and loathing that is on me after today’s murder. God knows I might go mad for lack of talk. I have become like a psychotic sphinx – I want to kill because I can’t talk.”

¹²⁷ “Neither your children nor mine will ever be able to grasp what Gatsby was after.”

¹²⁸ “I was not prepared at this time for the death of hope, but here it is.”

Suponho que você dirá que o horrível assassinato não possui significado para um verdadeiro escritor de ficção, e que os “verdadeiros artistas” nas “pequenas revistas” estão acima dessas coisas temporais. Eu gostaria de concordar, no entanto acho que o que aconteceu hoje é muito mais significativo que todo o conteúdo das “pequenas revistas” dos últimos 20 anos. E dos próximos 20, se chegarmos até lá. [...] A ficção está morta. Mailer é uma curiosidade antiquada. As apostas estão muito altas agora e o tempo, muito curto. O que, Oh, o que Eudora Welty tem a dizer? Foda-se este público. A única esperança agora é nadar com força com a mão direita, enquanto nos agarramos à sanidade com a esquerda. A política vai se transformar numa briga de galos e a razão chegará ao fim. Deverá haver alguém para carregar a bandeira. Meu conceito do novo romance iria se adaptar a esta situação, mas agora não vejo esperança em terminá-lo a não ser que alguma editora sobreviva às porcarias nazistas que certamente estão por vir. Como poderíamos saber, ou mesmo suspeitar?¹²⁹ (THOMPSON, 1998, p.420-1)

O assassinato de Kennedy é um grande marco na obra de Thompson, o primeiro de uma série de acontecimentos que intensificarão o seu senso catastrófico de conceber a realidade. A partir deste dia, a expressão “*fear and loathing*” vai aparecer cada vez mais, sempre indicando sua concepção de mundo apocalíptica. A instabilidade do clima político nos Estados Unidos fará seu interesse pelo jornalismo aumentar e, mais do que nunca, sua escrita terá como fim descrever a situação de seu país e de sua geração.

Não se pode dizer, entretanto, que esta data marca exatamente uma ruptura radical no modo como Thompson começa a escrever; trata-se antes de uma intensificação de suas antigas preocupações, de seu estilo irônico e de um pessimismo que existia em estado latente. É nesse contexto que o tema do estranhamento, uma de suas antigas preocupações, começa a se acentuar. Tanto em suas reportagens quanto em suas cartas, tornam-se cada vez mais patentes a presença do choque entre o passado e o futuro e entre os estrangeiros e a cultura americana; seus textos começam a desenvolver-se sobre essas dicotomias históricas e geográficas que o servem de fio condutor para descrever a atual realidade dos Estados Unidos.

¹²⁹ “I suppose you will say the rotten murder has no meaning for a true writer of fiction, and that the ‘real artists’ in the ‘little magazines’ are above such temporal things. I wish I could agree, but in fact I think that what happened today is far more meaningful than the entire contents of the ‘little magazines’ for the past 20 years. And the next 20, if we get that far. [...] Fiction is dead. Mailer is an antique curiosity. The stakes are now too high and the time too short. What, O what, does Eudora Welty have to say? Fuck that crowd. The only hope now is to swing hard with the right hand, while hanging onto sanity with the left. Politics will become a cockfight and reason will go by the boards. There will have to be somebody to carry the flag. My concept of the new novel would have fit this situation, but now I see no hope for getting it done if, indeed, any publishing houses survive the Nazi scramble that is sure to come. How could we have known, or even guessed?”

O tema do choque cultural e do contato com o estrangeiro já aparecia em *The Rum Diary* e também em suas reportagens sobre a América Latina, publicadas entre 1962 e 1963 no *National Observer*. Nelas, Thompson reconstitui suas impressões de países como Peru, Colômbia e Brasil através de um olhar que compara sua própria cultura com a dos povos do sul do continente. Assim acontece, por exemplo, em *Why Anti-Gringo Winds Often Blow South of the Border*, matéria que discorre sobre a dificuldade de conciliação entre os povos latino-americanos e os viajantes de origem estadunidense:

A presença norte-americana na América do Sul é uma das questões políticas mais passionais do continente. Na maioria dos países, especialmente na Argentina e no Chile, existe também uma considerável presença européia. Mas, considerando a história recente, quando os ventos da opinião antigringa começam a soprar, eles sopram para o norte, em direção aos Estados Unidos, que para o latino-americano são mais facilmente identificáveis com o capitalismo e o imperialismo do que qualquer outro país. Com isso em mente, um viajante na América do Sul leva um choque atrás do outro diante da atitude geralmente adotada por seus compatriotas gringos, e às vezes um choque pior com relação a posições tomadas por si mesmo. Um jovem americano colocou a coisa desta forma: “Vim para cá como um verdadeiro liberal inconsequente. Queria me aproximar dessas pessoas e ajudá-las. Em seis meses, virei um conservador linha-dura. Essas pessoas não sabem do que estou falando, não ajudam a si mesmas e tudo que querem é meu dinheiro. Agora tudo o que eu quero é cair fora”.¹³⁰ (THOMPSON, 2004, p.120)

Mais tarde, na década de 1970, o problema do estrangeiro reaparecerá com mais força e mais ironia. É o que se vê, por exemplo, na reportagem *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*, que narra a visita de Thompson à sua terra natal junto do desenhista inglês Ralph Steadman. A diferença entre o comportamento britânico, mais calmo e acatado, e o comportamento americano, violento e paranoico, serve de fio condutor à narrativa, que tem como foco fazer uma caricatura bestializada do cidadão típico americano.

¹³⁰ “The North American presence in South America is one of the most emotional political questions on the continent. In most countries, especially Argentina and Chile, there is a considerable European presence as well. But with recent history as it is, when the winds of anti-gringo opinion begin to blow, they blow due north, toward the United States, which to the Latin American is more easily identifiable with capitalism and imperialism than any other country in the world. With this in mind, a traveler in South America gets one shock after another at the stance generally taken by his fellow gringos – and sometimes a worse shock at the stance he takes himself. One young American put it this way: “I came down here a real gung-ho liberal, I wanted to get close to these people and help them – but in six months, I turned into a hardnose conservative. These people don’t know what I’m talking about, they won’t help themselves, and all they want is my money. All I want to do now is get out.” (THOMPSON, 2003c, p.349).

Vagando em meio ao povo que se aglomera para assistir à tradicional corrida de cavalos do Kentucky, Thompson ressalta sua preocupação para com a segurança de Steadman, ao saber que era sua primeira visita aos Estados Unidos: “Quanto mais eu ponderava sobre o fato, mais ficava com medo. Como ele aguentaria o terrível choque cultural de ser arrancado de Londres e atirado em meio à cena de uma multidão alcoolizada no Kentucky Derby?”¹³¹ (THOMPSON, 2004, p.21). A inocência e a sutileza de Steadman serve à narrativa como um contraponto à paranoia e agressividade dos americanos; deste contraste extremo, deste jogo de estranhamento recíproco, um efeito cômico e irônico brota no texto, indicando uma crítica à sociedade Americana, que é comparada por Thompson a um manicômio:

“Só não esquece nos próximos dias que estamos em Louisville, Kentucky. Não em Londres. Nem mesmo em Nova York. Este lugar é estranho. Você tem sorte que aquela débil mental no motel não puxou uma pistola de dentro da caixa registradora e fez um rombo em você”. Eu ri, mas ele parecia preocupado. “Faz de conta que você está visitando um enorme depósito de doidos ao ar livre”, continuei. “Se os internos saírem do controle, a gente os encharca com spray de pimenta.”¹³² (THOMPSON, 2004, p.24)

Mas ainda que a diferença entre culturas de lugares diferentes seja um tema constante na obra de Thompson, não se pode negar que as reflexões sobre a história recente dos Estados Unidos são uma inquietação muito mais decisiva. O que mais interessa a Hunter após 1963 são os problemas ligados às transformações entre as gerações atuais e as passadas. Sua preocupação em apontar as mudanças que a cultura americana tem vivido em meados na década de 1960 se evidenciam, por exemplo, na reportagem *The Hashbury is the Capital of the Hippies*, publicada no *National Observer*, onde Thompson expressa certo saudosismo para com a Nova Esquerda e revela sua desconfiança para com a cultura das drogas nascente:

¹³¹ “And the more I pondered that fact, the more it gave me the fear. How would he bear up under the heinous culture shock of being lifted out of London and plunged into a drunken mob scene at the Kentucky Derby?”

¹³² “Just keep in mind for the next few days that we’re in Louisville, Kentucky. Not London. Not even New York. This is a weird place. You’re lucky that mental defective at the motel didn’t jerk a pistol out of the cash register and blow a big hole in you.” I laughed, but he looked worried. “Just pretend you’re visiting a huge outdoor loony bin,” I said. “If the inmates get out of control we’ll soak them down with Mace.”

Em 1965, Berkeley era o eixo do que estava começando a ser chamado de “Nova Esquerda”. Seus líderes eram radicais, mas eram também profundamente dedicados à sociedade que queriam mudar. Uma prestigiosa comissão de professores disse que os ativistas de Berkeley eram a vanguarda de uma “revolução moral entre os jovens”, e muitos professores concordaram. Agora, em 1967, há pouca dúvida de que Berkeley passou por algum tipo de revolução. Mas o resultado final não é exatamente o que os líderes originais tinham em mente. Muitos que já foram ativistas abandonaram totalmente a política e se voltaram para as drogas.¹³³ (THOMPSON, 2004, p.164)

Este apego a uma concepção idílica do passado, visto como o tempo onde existiria uma espécie de inocência originária, está intimamente relacionado com a temática do estranhamento da realidade, com o problema do “medo” e da “repulsa” que marca as principais interpretações da cultura americana que Thompson esboçou em sua obra. Não há dúvida que toda a especulação em torno do fim do declínio de uma geração e da perda de valores morais da juventude é profundamente inspirada no romantismo que gira em torno do protagonista de *The Great Gatsby*, personagem de Fitzgerald que pauta suas decisões inspirado em seus sonhos do passado, mas que, na ânsia de realizá-los, acaba se esbarrando em um destino trágico e mortal. A este respeito, o amigo William Kennedy (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.44-5) relata a importância que um ensaio de James Baldwin sobre a busca do escritor pela sabedoria teve para a concepção de sonho americano de Thompson:

Baldwin entendia a geração dos gigantes da literatura americana – Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos e Faulkner – como aqueles que olhavam para o mundo como “um lugar para ser corrigido, e onde a inocência inexplicavelmente está perdida.” Baldwin pensava que esta era uma visão simplista, que o mundo era um lugar muito mais mortal agora. Isto foi em 1962. A frase principal para Hunter era a percepção de Baldwin de que “a inocência deve morrer para que possamos começar uma jornada para a maior inocência chamada sabedoria.” Baldwin estava certo de que “a cortina desceu para sempre sobre a carreira de Gatsby: não haverá Gatsbys nunca mais.” Hunter não acreditava nisso. Ele pensava *nele mesmo* enquanto um Gatsby, e se revelou nesse tipo de destino – aquela luz verde sempre apagando, barcos contra a correnteza, impelido de volta ao passado, e assim por diante. Esta era uma noção romântica que prevaleceu com ele até sua morte.

¹³³ “In 1965, Berkeley was the axis of what was just beginning to be called the ‘New Left’. Its leaders were radical, but they were also deeply committed to the society they wanted to change. A prestigious faculty committee said the Berkeley activists were the vanguard of ‘a moral revolution among the young’, and many professors approved. Now, in 1967, there is not much doubt that Berkeley has gone through a revolution of some kind, but the end result is not exactly what the original leaders had in mind. Many one-time activists have forsaken politics entirely and turned to drugs.” (THOMPSON, 2003c, p.383).

Thompson encara a utopia enquanto a busca de reconstituição dos valores do passado e a história enquanto um processo de desmoronamento desses valores. Repousa nisso uma das contradições que aparecem constantemente em seu discurso: ainda que coloque diante de si a tarefa de fazer da escrita uma ferramenta para a interpretação da realidade presente, do mundo tal como se mostra “no agora”, Thompson sempre subordinará esta interpretação à experiência da geração passada que deu contornos à sua visão de mundo. Trata-se de uma leitura guiada por uma “utopia em marcha ré”, onde a peregrinação ao paraíso só se realizaria num impossível movimento de retorno ao passado.

Daí porque o futuro apareça menos enquanto o caminho para o paraíso do que enquanto o rastro do apocalipse. Para que o tempo alcance o porvir, para que a história realize o sonho, é preciso que o futuro se desenrole no sentido de um retorno ao passado, de uma impraticável reconstituição da inocência perdida. A obra de Thompson está marcada por este jogo entre a utopia e a catástrofe, entre a busca do sonho americano e o desmoronamento dos valores que o norteiam, entre o passado onde a ordem era possível e o desdobrar do tempo que lança o mundo ao caos. Como bem aponta James Silberman (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.99), “toda sua escrita era a respeito da perda de algum mundo mítico que ele uma vez habitou. Não é por acaso que *Gatsby* era seu livro favorito.”

Não resta dúvida de que este “mundo mítico” idealizado por Thompson tem como molde a América onírica dos grandes nomes da literatura em que ele se inspirou na juventude. Fitzgerald é o principal deles, mas não o único; há uma forte contribuição das narrativas de Thomas Wolfe¹³⁴, o mesmo autor que serviu de inspiração a Kerouac em suas descrições romantizadas dos Estados Unidos. Em uma reportagem para o *National Observer* que não chegou a ser publicada, Thompson compara as viagens de trem às de avião e cita a importância

¹³⁴ Segundo depoimento de Douglas Brinkley (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.128-129) foi de Thomas Wolfe que Thompson retirou o jargão *fear and loathing*: “Hunter costumava dizer que a frase *Fear and Loathing* era uma derivação de *Temor e Tremor* [Fear and Trembling], de Kierkegaard. Na verdade, ele a retirou de *A Teia e a Pedra* [*The Web and the Rock*], de Thomas Wolfe. Ele leu o romance quando morara em Nova York. Ele costumava marcar as páginas de seus livros favoritos, grifando frases que o impressionavam. Na página sessenta e dois de *A Teia e a Pedra* ele encontrou “*fear and loathing*” e acabou se apossando dela. Eu perguntei-lhe uma vez porque ele não dava crédito a Wolfe. Basicamente ele disse que seria muito problemático, que muitas pessoas pensariam que ele quis dizer Tom Wolfe, seu contemporâneo do New Journalism. Não eram muitos de seus amigos que sabiam disso.”

que as ferrovias possuíam na mitologia de Wolfe e Fitzgerald. Sua reflexão tem como preocupação as mudanças que o rápido progresso econômico e tecnológico tem trazido à paisagem e aos costumes americanos nos últimos anos.

As ferrovias ficaram para trás e se tornaram inúteis, comparadas às rodovias e aos aeroportos; agora elas só guardam consigo um charme romântico que desperta um sentimento de nostalgia naquele que decide viajar dentro de seus vagões. Para Thompson, não há como evitar que certas coisas percam sua importância e novas coisas tomem seu lugar, não há uma maneira de impedir que o homem seja carregado pela correnteza do progresso. “Para o bem ou para o mal, a era espacial já faz parte de nós, e se Wolfe e Fitzgerald estivessem vivos hoje, com certeza eles estariam viajando de avião”¹³⁵ (THOMPSON, 1998, p.487). Mas é justamente esta impotência do homem perante a força devastadora do tempo que o faz sentir uma profunda melancolia ao contemplar o mundo moderno sob as lentes do passado; olhar o presente como quem olha para trás é admirar uma pilha de escombros, uma paisagem devastada e fantasmagórica como aquela que se insinua lá fora durante uma viagem de trem:

A América que você vê pela janela de um trem é uma terra mais velha, mais cinza e mais suja que aquela que você vê pelos aviões ou grandes rodovias. Havia uma época em que a terra próxima às ferrovias era muito valiosa; estações ferroviárias eram centros de viagem e muitos vilarejos cresceram em seus redores. Mas o automóvel mudou tudo isso; desde a Segunda Guerra Mundial a maioria dos vilarejos cresceu em torno das principais rodovias e suas interseções, enquanto as áreas perto das estações de trem se encheram de favelas, depósitos, indústrias pesadas, bares suburbanos e espeluncas de hotéis. O efeito acumulativo de tudo isso, depois de 51 horas numa janela de trem, é um sentimento de velhice e depressão.¹³⁶ (THOMPSON, 1998, p.487-8)

Deve-se ler esta passagem como se lê um texto impressionista. A velhice que Thompson experimenta aqui é a de sentir-se tal como os objetos enegrecidos que compõem a paisagem para lá da janela. O mundo exterior é a

¹³⁵ “For good or ill, the space age is very much with us, and if Wolfe and Fitzgerald were alive today they’d surely be traveling by jet”.

¹³⁶ “The America you see from a train window is an older, greyer, junkier land than the one you see from planes or superhighways. There was a time when land beside the railroad tracks was very valuable; railroad depots were centers of travel and many a town grew up around them. But the automobile changed that pattern; since World War II most town have done their growing around major highways and intersections, while areas around railroad depots filled up with slums, warehouses, heavy industry, honky-tonk bars, and sleazy hotels. The cumulative effect of all this, after 51 hours at train window, is a feeling of age and depression”.

projeção da melancolia que se passa no interior daquele que observa; a devastação daquilo que está do lado de fora indica a ruína daquilo que se passa no interior. Ao viajar no meio de transporte que simboliza toda uma mitologia da América da época de Wolfe e Fitzgerald, Thompson acaba por submergir em um espaço de profundo anacronismo: ele só consegue enxergar a atualidade de seu país através deste pedaço de vidro que lhe serve de prisma, uma espécie de filtro entre uma América onírica e os escombros da realidade. Neste jogo de comparações impressionistas, fica claro que a posição do trem em relação à América é análoga à de Thompson em relação à história de seu país. Este mundo mítico da literatura deixou de fazer sentido, perdeu sua utilidade e seu encanto tal como uma ferrovia em meio ao atribulado mundo dos automóveis e dos aviões; a mitologia do passado tornou-se impossível de se reproduzir no presente, assim como os trens perderam sua utilidade e sua razão de ser.

O efeito devastador do tempo que o olhar de Thompson revela neste texto não é outra coisa senão o movimento pelo qual a perversidade do real se impõe sobre os sonhos dos homens. Já aqui repousa a chave para se compreender o que a expressão *“fear and loathing”* representa para toda a sua obra: trata-se do fracasso do homem perante as circunstâncias históricas do real, a vitória do caos sobre a vontade humana de estabelecer a ordem. O grande tema da “morte do sonho americano” que norteia a maior parte dos textos de Thompson a partir de 1963 está intimamente marcado pela melancolia que o homem experimenta quando o mundo não obedece às suas expectativas.

Foi o que ele sentiu em sua pele de forma contundente e marcante durante a Convenção Democrata Nacional de 1968, quando a polícia americana entrou em confronto direto com a multidão de manifestantes que, como ele, foram presenciar o evento. Mesmo com suas credenciais de jornalista, Thompson não deixou de levar um golpe direto no estômago quando estava em meio à multidão que apanhava violentamente com uma onda de golpes de cassetete. O terrível acontecimento é um capítulo fundamental de uma mitologia criada em torno da morte do sonho americano; ali estava uma prova cabal daquilo que ele profetizava desde o dia do assassinato de Kennedy: “Chicago é a realidade que eu tenho teorizado há muito tempo; a evidência existe agora, eu a vi, eu estava lá... e acho

que terei algumas páginas logo mais”¹³⁷ (THOMPSON, 2001, p.119). Esta realidade que ele viu e profetizou é a decadência da geração de 1960, de todos os ideais que o nortearam desde a juventude: em suas palavras, trata-se da

morte de toda uma era que começou, para mim, numa noite em 1960 quando eu caronava de Seattle até São Francisco e parei em algum lugar em Oregon para assistir ao primeiro debate entre Kennedy e Nixon num bar. Uma geração inteira enlouqueceu neste interim; duvido que um dia nós nos recuperaremos.¹³⁸ (THOMPSON, 2001, p.124)

Fica claro que a escrita de Thompson possui certa intenção profética, uma tendência a interpretar os fatos do presente como o prenúncio de uma catástrofe do porvir. Olhar para o real é o mesmo que olhar para um mundo condenado, cujo fim está próximo. Talvez isso explique porque, apesar de não ter sido um cristão devoto, ele tenha mantido sempre o hábito de ler a bíblia, especialmente o Apocalipse de São João: “Roubei mais citações, pensamentos e pequenas iluminações puramente elegantes do livro do Apocalipse do que qualquer outra coisa já escrita na língua inglesa [...] Eu adoro o poder feroz da linguagem e a pureza da loucura que o governa e faz dele música”¹³⁹ (THOMPSON, apud McKEEN, 2008, p.311).

O interesse pela linguagem profética do livro do Apocalipse se dá por conta de sua capacidade em traduzir a atual situação da realidade americana. É inspirado nestas imagens bíblicas do terror e do prenúncio do fim do mundo que Thompson tenta construir sua leitura da América em *Fear and Loathing in Las Vegas*, romance repleto de cenas oníricas, mas cuja natureza está mais próxima à de um terrível pesadelo, cheio de visões que despertam no leitor um efeito de choque, de estranhamento. Raoul Duke tanto encarna em seu caráter a morte do sonho americano quanto vaga sobre seus destroços, ao passear por hotéis e casinos onde a loucura reina ininterruptamente. Las Vegas é uma cidade dominada pelo caos; nela se embaralham essas estranhas imagens de seres inóspitos,

¹³⁷ “Chicago was the reality I’ve been theorizing about for too long; the evidence exists now, I saw it, I was there... and I think I’ll have some pages really soon.”

¹³⁸ “the death of a whole era that began, for me, one night in 1960 when I was hitchhiking from Seattle to San Francisco and stopped somewhere in Oregon to watch the first Kennedy-Nixon debate in a country bar. A whole generation was driven mad in that interim; I doubt it we’ll ever recover.”

¹³⁹ “I have stolen more quotes and thoughts and purely elegant little starbursts of writing from the Book of Revelation than anything else in the English language.”

animalescos e demoníacos; trata-se de um baile de máscaras, mas que em vez de esconder a verdade daquele que a veste, revela-a no pleno direito de sua forma monstruosa:

Essa demência é algo constante, mas ninguém parece notar. São 24 horas de jogo por dia no térreo, e o circo nunca pára. Enquanto isso, nas plataformas superiores, os clientes são atraídos por todo tipo de bizarrice. Barraquinhas com inúmeras atrações. Use a espingarda para desgrudar os adesivos dos mamilos de uma mulher-macho de três metros e ganhe uma cabra feita de algodão-doce. Basta parar na frente desta máquina fantástica, meu amigo, e por apenas 99 centavos sua imagem vai aparecer num telão de sessenta metros de altura bem no centro de Las Vegas. Pagando mais 99 centavos, você pode incluir uma mensagem gravada. “Diga o que quiser, companheiro. Todo mundo vai escutar, nem se preocupe. Você vai estar com sessenta metros de altura, lembra?” Jesus Cristo. Eu me via deitado na cama do hotel Mint, ainda meio sonolento, olhando pela janela e enxergando de repente um bêbado nazista com sessenta metros em pleno céu da meia-noite, gritando coisas sem sentido para o mundo inteiro ouvir: “Woodstock Über Alles!”¹⁴⁰ (THOMPSON, 2007, p.53)

Mas estas cenas bizarras, tão próximas das quimeras que pairam no mais profundo nível da imaginação, signos assustadores que apontam diretamente para toda sorte de temores humanos, não são mero produto de uma ilusão. Trata-se de uma situação concreta, algo que Duke pode deliberadamente tocar, caso deseje esticar seus braços um pouco mais. As imagens do apocalipse não são apenas promessas para um futuro próximo; elas já estão aí, são palpáveis, coisas do mundo que se debatem em plena luz do dia. A realidade com que Duke se depara em Las Vegas é mais assustadora que todos os temores escondidos para além da consciência dos homens. A cidade que, a princípio, deveria representar as potencialidades do sonho americano não passa, na verdade, de um labirinto confuso, um pesadelo que extrapola os limites da imaginação e se apresenta como a face perversa do real.

¹⁴⁰ “This madness goes on and on, but nobody seems to notice. The gambling action runs twenty-four hours a day on the main floor, and the circus never ends. Meanwhile, on all the upstairs balconies, the customers are being hustled by every conceivable kind of bizarre shuck. All kinds of funhouse-type booths. Shoot the pasties off the nipples of a ten-foot bull-dyke and win a cotton-candy goat. Stand in front of this fantastic machine, my friend, and for just 99c your likeness will appear, two hundred feet tall, on a screen above downtown Las Vegas. Ninety-nine cents more for a voice message. ‘Say whatever you want, fella. They’ll hear you, don’t worry about that. Remember you’ll be two hundred feet tall.’ Jesus Christ. I could see myself lying in bed in the Mint Hotel, half-asleep and staring idly out the window, when suddenly a vicious nazi drunkard appears two hundred feet tall in the midnight sky, screaming gibberish at the world: “Woodstock Über Alles!” (THOMPSON, 2005a, p.46-7).

Há em Thompson uma troca constante entre o âmbito do sonho e o da realidade, muito próxima àquela que Kafka (1997, p.7) esboça logo no início de sua *Metamorfose*: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. [...] Não era um sonho”. Este curto e contundente “não era um sonho”, logo após a descrição de um evento de natureza eminentemente onírica, é essencial para que o leitor saiba que os acontecimentos que serão narrados a seguir não se passam no nível estrito da imaginação; o narrador faz questão de indicar que a existência do protagonista tornado inseto não está presa a um sonho dentro de um sonho, a um faz-de-conta psicológico dentro do faz-de-conta da literatura; este abrupto “acordar de sonhos intranquilos” é de fato um despertar para o real. Samsa é lançado violentamente a este mundo em que as quimeras mais monstruosas de sua imaginação ganharam estatuto de realidade.

É exatamente a mesma estratégia narrativa que é trabalhada em *Fear and Loathing in Las Vegas*, quando Duke insiste na ideia de que a realidade é sempre mais assustadora que qualquer delírio induzido pelas drogas:

Nesta noite vamos manter as cortinas fechadas. Uma coisa dessas pode fazer uma pessoa sob efeito de drogas sair quicando pelo quarto como uma bola de pingue-pongue. Como se as alucinações já não fossem o suficiente. Depois de algum tempo você aprende a lidar com as mais variadas situações. Por exemplo, enxergar sua falecida avó subindo pela sua perna com uma faca entre os dentes. A maioria dos usuários de ácido parece ser capaz de agüentar esse tipo de coisa. Mas com essa outra viagem *ninguém* consegue lidar – um maluco pode entrar no Circus-Circus a qualquer hora, pagar 1 dólar e 98 e surgir de repente nos céus do centro de Las Vegas, doze vezes maior que Deus, urrando qualquer coisa que lhe vier a cabeça. Não, esta não é uma boa cidade para usar drogas psicodélicas. A própria realidade já é distorcida demais.¹⁴¹ (THOMPSON, 2007, p.53)

Daí porque a tradução brasileira de “fear and loathing” por “medo e delírio” não tenha sido, a nosso ver, a melhor opção. Thompson não é e jamais foi um escritor do delírio. Seu objetivo nunca foi fazer as drogas falarem mais alto que sua própria voz. O que está em jogo em suas narrativas não é a estranheza do

¹⁴¹ “We will close the drapes tonight. A thing like that could send a drug person careening around the room like a ping-pong ball. Hallucinations are bad enough. But after a while you learn to cope with things like seeing your dead grandmother crawling up your leg with a knife in her teeth. Most acid fanciers can handle this sort of thing. But *nobody* can handle that other trip – the possibility that any freak with \$1.98 can walk into the Circus-Circus and suddenly appear in the sky over downtown Las Vegas twelve times the size of God, howling anything that comes into his head. No, this is not a good town for psychedelic drugs. Reality itself is too twisted.” (THOMPSON, 2005a, p.46).

mundo a partir de um ponto de vista delirante, de uma subjetividade alterada por qualquer sorte de substância alucinante, mas sim a descrição realista de um mundo que, por si só, já é suficientemente estranho. Não se trata de buscar novos significados para o real a partir de uma experiência subjetiva; trata-se antes de mostrar que o real, em sua forma de puro caos, se mostra ao sujeito como algo vazio, algo que não se identifica com ele, algo que lhe causa um profundo sentimento de “medo” e de “repulsa”. Para Thompson, a expressão “fear and loathing” indica que a realidade social é mais repugnante e mais amedrontadora que qualquer flerte com as profundezas da imaginação:

Vegas é tão cheia de pessoas naturalmente esquisitas – criaturas realmente transtornadas – que as drogas não chegam a ser um problema, exceto para os policiais e a máfia da heroína. Drogas psicodélicas são quase irrelevantes numa cidade onde você pode entrar num cassino a qualquer hora do dia ou da noite e assistir a um gorila sendo crucificado – numa cruz de neon flamejante que de repente vira um cata-vento, girando o animal em círculos ensandecidos sobre a cabeça dos jogadores.¹⁴² (THOMPSON, 2007, p.198)

3.3 O NASCIMENTO DA PALAVRA “GONZO”

Logo no início de *Fear and Loathing in Las Vegas*, Duke relembra como foi que recebeu a chamada de uma revista esportiva de Nova York para cobrir a Mint 4000. Depois de pegarem apenas 300 dólares para suas despesas, Dr. Gonzo adverte seu parceiro que a quantia não seria suficiente para a viagem: “Isso não vai dar certo”, disse, ‘a não ser que tenhamos crédito ilimitado’¹⁴³ (THOMPSON, 2007, p.17). Mas Duke garante ao seu amigo que providenciará mais dinheiro e aproveita para lhe dar um sermão por não acreditar nas potencialidades do sonho americano: “Vocês samoanos são todos iguais,’ eu disse a ele. ‘Vocês não tem fé

¹⁴² “Vegas is so full of natural freaks – people who are genuinely twisted – that drugs aren’t really a problem, except for cops and the scag syndicate. Psychedelics are almost irrelevant in a town where you can wander into a casino any time of the day or night and witness the crucifixion of a gorilla – on a flaming neon cross that suddenly turns into a pinwheel, spinning the beast around in wild circles above the crowded gambling action.” (THOMPSON, 2005a, p.190).

¹⁴³ “‘This won’t make the nut’, he said, ‘unless we have unlimited credit’.

na decência inerente à cultura do homem branco”¹⁴⁴ (THOMPSON, 2007, p.17). Duke está indignado: como não acreditar na América, terra onde de repente um jornalista recebe uma ligação pedindo-lhe que cubra uma corrida no deserto de Las Vegas e, momentos depois, consegue 300 dólares da mão de uma completa desconhecida? “Te digo isso, meu camarada, este é o Sonho Americano em ação! Nós seríamos idiotas se não montássemos sobre este estranho torpedo e não fôssemos até o mais fundo que ele nos levar”¹⁴⁵ (THOMPSON, 2007, p.17).

É assim que Duke une seu desígnio de reportar a Mint 400 com aquele de encarnar em sua pele o sonho americano, levando-o às últimas consequências. Mas para cumprir este duplo objetivo, ele precisará de uma técnica de reportagem que se adapte às extravagâncias que a América lhe promete realizar. É este novo método o que, no romance, ele chama de “Gonzo jornalismo”:

“Certo”, falei. “Mas antes precisamos do carro. E da cocaína. E depois a gente compra o gravador, pra ouvir uma trilha sonora especial, e umas camisas de Acapulco.” Senti que a única maneira de me preparar para uma viagem dessas era se vestir como um pavão humano e enlouquecer, depois cantar pneu pelo deserto e *cobrir a matéria*. Nunca perca de vista a responsabilidade principal. Mas qual era a matéria? Ninguém se incomodou em dizer. Teríamos que descobrir sozinhos. Livre Iniciativa. O Sonho Americano. Horatio Alger endoidecido de drogas em Las Vegas. Faça agora: puro Gonzo jornalismo.¹⁴⁶ (THOMPSON, 2007, p.18)

Mas, ainda que apareça com uma importância capital para o romance, a trajetória deste conceito não têm início em 1971, com a publicação de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Para entender a relevância que a palavra “Gonzo” tem para a experiência literária de Thompson, é preciso remeter-se a meados de 1970, época em que foi convidado pela revista *Scanlan’s Monthly* para escrever uma reportagem sobre o Kentucky Derby, uma tradicional corrida de cavalos de seu estado natal. O artigo era apenas mais uma oportunidade de ganhar um dinheiro

¹⁴⁴ “You Samoans are all the same,” I told him. “You have no faith in the essential decency of the white man’s culture.” (THOMPSON, 2005a, p.11).

¹⁴⁵ “I tell you, my man, this is the American Dream in action! We’d be fools not to ride this strange torpedo all the way out to the end.” (THOMPSON, 2005a, p.11).

¹⁴⁶ “‘Right’, I said. ‘But first we need the car. And after that, the cocaine. And then the tape recorder, for special music, and some Acapulco shirts.’ The only way to prepare for a trip like this, I felt, was to dress up like human peacocks and get crazy, then screech off across the desert and *cover the story*. Never lose sight of the primary responsibility. But what was the story? Nobody had bothered to say. So we would have to drum it up on our own. Free Enterprise. The American Dream. Horation Alger gone mad on drugs in Las Vegas. Do it *now*: pure Gonzo journalism.” (THOMPSON, 2005a, p.11-2).

extra e não tinha, a princípio, nenhuma relação com o livro que ele estava escrevendo desde 1968, cujo título provisório era *The Death of the American Dream* [A Morte do Sonho Americano].

Scanlan's foi uma revista inovadora, mas de vida curta. Circulou entre março de 1970 e janeiro de 1971, publicando capas controversas, como o desenho do presidente dos Estados Unidos levando um soco sob a manchete “Impeach Nixon” [impugne Nixon]. O primeiro artigo de Thompson a sair pela revista foi um perfil do esquiador Jean-Claude Killy, antes negado pelos editores da Playboy por o terem considerado extravagante demais. A proposta editorial mais aberta de *Scanlan's* agradava a Hunter, que em seu livro já tentava sem muito sucesso levar a extremos o experimentalismo literário do New Journalism dos anos 1960. A liberdade criativa é um dos motivos que o leva a aceitar a cobertura do Derby. Pouco antes de viajar ao Kentucky, em 28 de abril de 1970, Thompson escreve para Hinckle falando de suas expectativas: “a reportagem é menos a respeito do Derby em si do que sobre toda a merda que gira em torno da corrida, aquela mentalidade sulista de bêbados ferozes de uísque. E — como produto humano daquela cultura/mentalidade — acho que posso identificá-la claramente.”¹⁴⁷ (THOMPSON, 2001, p.293)

De fato, foi este o enfoque da peça *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*, publicada originalmente em junho de 1970 junto com as ilustrações do artista britânico Ralph Steadman, que acompanhou Thompson na cobertura do evento. A narrativa gira em torno da maneira como ambos tentam desesperadamente cobrir a matéria, infiltrando-se na multidão de americanos gordos, bêbados e imorais que se acumulam ao redor da pista de corridas. São estes personagens, meio humanos meio bestiais, que o jornalista deseja encontrar nos corredores do evento: “ao contrário da maioria dos outros no camarote de imprensa, estávamos pouco nos lixando para o que acontecia na pista. Tínhamos

¹⁴⁷ “The story, as I see it, is mainly in the vicious-drunk Southern Bourbon horse-shit mentality that surrounds the Derby than in the Derby itself. And – as a human product of that culture/mentality – I think I can see it pretty clear.”

vindo aqui para ver os *verdadeiros* animais se apresentarem.”¹⁴⁸ (THOMPSON, 2004, p.25)

No entanto, ao fim da viagem, depois de vagarem pelo Derby também bêbados e desequilibrados, eles tentam decidir qual a caricatura de Steadman que melhor captou o espírito degenerado da América e chegam a uma chocante conclusão: “‘Nós dois parecemos bem piores do que qualquer coisa que você desenhou aqui.’ [...] ‘Viemos até aqui para ver essa coisa terrível: pessoas completamente fora de si, vomitando nelas mesmas e tudo o mais... e agora, quer saber? Somos nós...’”¹⁴⁹ (THOMPSON, 2004, p.35). A grande ironia que o texto desenvolve é a de que a expectativa inicial de Thompson de encontrar no Kentucky Derby a face mais podre e depravada da sociedade americana não se realiza apenas por um olhar passivo, de pura contemplação dos acontecimentos exteriores, mas também por um olhar que se volta a si mesmo e se depara com este lado monstruoso que estava escondido no interior. Em vez de apenas descrever a degeneração da cultura americana, Thompson descreve a si mesmo encarnando-a; há uma simbiose entre o fato narrado e o narrador, entre a sociedade e o indivíduo, que juntos passam a ser o foco da matéria.

Segundo carta do dia 15 de maio de 1970, a primeira versão da reportagem escrita por Thompson foi enviada a Hinckle sob a pressão da data limite, depois de passar por uma rápida edição que cortou mais ou menos quatro mil palavras, “excluindo a maioria dos flashbacks sócio-filosóficos e estranhos espasmos de memórias em favor de uma narrativa cronologicamente coerente”¹⁵⁰ (THOMPSON, 2001, p.296). Hunter se mostra frustrado com a reportagem que tem em mãos e lamenta: “com mais uma semana eu poderia tê-la direcionado para um ápice melhor, mais consistente... mas, na verdade, tivemos sorte só por não termos

¹⁴⁸ “unlike most of the others in the press box, we didn’t give a hoot in hell what was happening on the track. We had come there to watch the *real* beasts perform”. (THOMPSON, 2003c, p.30)

¹⁴⁹ “‘We both look worse than anything you’ve drawn here.’ He smiled. ‘You know – I’ve been thinking about that,’ he said. ‘We came down here to see this teddible scene: people all pissed out of their minds and vomiting on themselves and all that... and now, you know what? It’s us...’” (THOMPSON, 2003c, p.38)

¹⁵⁰ “dropping most of the socio-philosophical flashbacks and weird memory jogs in favor of the straight chronological narrative...”

ficado de mãos abanando.”¹⁵¹ (THOMPSON, 2001, p.296). Lembrando do perfeccionismo e da insatisfação de seu marido, Sandy Thompson (apud SEYMOUR; WENNER, 2008, p.125) relata como se deu a entrega do artigo para Hinckle:

Havia passado a data limite, os editores de *Scanlan's* cobraram a matéria do Kentucky Derby, e ele disse, “não posso mandá-la para vocês; não passa de besteira”. Eles disseram, “Mande mesmo assim.” Não estava de acordo com o seu padrão, mas ele finalmente mandou. E aí, aquilo que já se sabe – eles o chamaram e disseram que estava ótimo. Hunter sabia que não estava; eram sim explosões de grandeza e selvageria. Mas passava bem, bem longe do resultado esperado. Ele não se sentiu bem com aquilo.

A publicação de um texto mal acabado em uma revista qualquer poderia ter passado despercebido, como apenas mais uma entre as tantas reportagens que Thompson havia escrito em sua vida até aquele momento, não fosse pelos incessantes elogios que ele recebeu em seguida. Logo, não só os editores de *Scanlan's* ressaltariam o caráter inovador do texto, mas também leitores da revista e amigos próximos. O jornalista Tom Wolfe envia-lhe de presente, em 16 de novembro de 1970, uma cópia de seu livro *Radical Chic & Mau-Mauning the Flak Catchers* com uma nota dizendo: “Querido Hunter, eu lhe dou este livro em homenagem às duas reportagens mais engraçadas de todos os tempos – J.C. Killy e The Derby – (*Scanlan's*). Você é o patrão! Talvez não seja o xerife, mas é sim o patrão!¹⁵²” (apud THOMPSON, 2001, p.337) Cartas e mais cartas chegam às mãos de Thompson, parabenizando-o pela “descoberta” de uma forma revolucionária de jornalismo.

O mais famoso dos elogios foi feito pelo companheiro de profissão Bill Cardoso, que além de ressaltar sua admiração pela criatividade do amigo, deu um nome para o novo estilo que o texto anunciava: “Gonzo”. Ao contrário da palavra *beat*, utilizada por Kerouac devido aos seus evidentes múltiplos significados, o termo de Cardoso possui uma origem menos nobre e mais específica que, como explica Douglas Brinkley (apud SEYMOUR; WENNER, 2008, p.125-6), não se deve a nenhum tipo de profundidade etimológica:

¹⁵¹ “with another week I might have honed it down to a finer, meatier edge... but in fact we were lucky to get anything at all”.

¹⁵² A piada se refere às eleições para Xerife da cidade de Aspen, Colorado, que Thompson havia recentemente disputado e perdido.

A internet está cheia de mentiras propagadas por professores de inglês desinformados e por maconheiros a respeito das origens etimológicas de “gonzo”. Vou contar como aconteceu: o lendário pianista de R&B James Booker, de Nova Orleans, gravou uma música instrumental chamada “Gonzo” em 1960. O termo era uma gíria franco-canadense [Cajun] que há décadas corria na cena de jazz do French Quarter e significava algo como “tocar doidão” [to play unhinged]. A gravação de estúdio original de “Gonzo” se passou em Houston, e quando Hunter ouviu a música pela primeira vez ele ficou maluco – especialmente com aquele solo de flauta. De 1960 até 1969 – até que Herbie Mann gravasse outro triunfo da flauta, “Battle Hymn of the Republic” – “Gonzo” de Booker foi a música favorita de Hunter. Quando Nixon concorreu à presidência em 1968, Hunter tinha assinado com a [revista] *Pageant* para fazer a cobertura e acabou se encontrando em um motel de New Hampshire com o colunista da *Boston Globe Magazine*, chamado Bill Cardoso. Hunter comprou um cassete com a música de Booker e tocou “Gonzo” uma vez, e de novo, e de novo, e de novo – isso deixou Cardoso maluco, e naquela noite ele tirou sarro da cara de Hunter chamando-o de “o homem Gonzo”. Depois, quando Hunter mandou sua reportagem do Kentucky Derby para Cardoso, recebeu como resposta uma nota dizendo algo como, “Hunter, isso é puro Gonzo jornalismo!”. Cardoso alegava que o termo também era usado em bares de Boston para indicar “o último homem de pé”, mas Hunter nunca realmente acreditou nisso. Mais um exemplo das “besteiras do Cardoso”, ele disse.

Aquilo que inicialmente não passava de uma tentativa frustrada de reportagem, agora tinha até nome e abria toda uma gama de novas possibilidades para a escrita. Seria uma questão de tempo para que a palavra utilizada por Cardoso servisse ao próprio Thompson como uma espécie de “assinatura” – não são raras as fotos em que o autor aparece vestindo camisetas com “Gonzo” escrito junto à sua logomarca, uma lâmina com cabo no formato dum punho de dois dedões segurando uma cápsula de mesalina. Entre 1970 e 1971, Hunter se dedicará a um aperfeiçoamento da experiência mal sucedida do Kentucky Derby; é neste contexto que *Fear and Loathing in Las Vegas* foi escrito.

3.4 AS DROGAS E A ESCRITA

Como já vimos, há um consenso no meio acadêmico e editorial brasileiro que encara a escrita de Thompson em *Fear and Loathing in Las Vegas* enquanto um “jornalismo subjetivo”, um tipo de texto cuja origem fundamental seria a subjetividade do autor. Para grande parte da crítica, o incessante uso de drogas que o personagem Raoul Duke experimenta ao longo do romance seria o indício de que Thompson teria praticado uma escrita delirante, uma escrita diretamente

influenciada pelo estado de torpor a que ele mesmo se submeteu em sua viagem a Las Vegas ou no momento em que criava o livro. Sob essa perspectiva, as drogas seriam uma espécie de potencializador da subjetividade e o delírio, uma subjetividade potencializada, um estado psíquico capaz de evidenciar com mais força os traços da personalidade do sujeito. Tudo se passa como se a prática da escrita delirante fosse “mais subjetiva” do que uma não-delirante.

No entanto, não parece haver nenhum texto de Thompson entre 1970 e 1971 onde a noção de “Gonzo” seja descrita nestes termos; sequer há indícios de que as drogas sejam tomadas como potencializadoras da subjetividade. Não há como afirmar que ele mesmo tenha concebido *Fear and Loathing in Las Vegas* enquanto uma experiência de “jornalismo pessoal”, ou um jornalismo cuja base é sua personalidade. É fato que, ao explicar para seu editor Jim Silberman o que viria a ser o “Gonzo jornalismo”, ele chegou a dizer: “este é um assunto difícil, e não há razão para tentar esgotá-lo aqui. O que estou explicando, em essência, é a Realidade mecânica do Gonzo Jornalismo... ou sua Total Subjetividade, em oposição às demandas ridículas de Objetividade”¹⁵³ (THOMPSON, 2001, p.406). No entanto, além de estar clara a dificuldade que é para ele explicar esta definição, o sentido da expressão “subjetivo” não diz respeito aqui a algo que possa se confundir com sua “personalidade” ou mesmo sua “vida pessoal”; ela indica sim o oposto de “objetivo”, mas no sentido dado pelo jornalismo a este termo, uma premissa de que os fatos poderiam ser descritos de forma ilesa, sem qualquer interferência por parte do repórter ou mesmo da linguagem. Estar contra este impraticável afastamento não implica necessariamente em postular a soberania da personalidade sobre a verdade do texto, nem em dizer que as drogas fazem parte do processo de escrita. Isso se mostra evidente nesta mesma carta, quando Thompson (2001, p.406-7) argumenta porque se mostra incomodado com a percepção de seu editor Jim Silberman de que era “absolutamente claro” que o texto não havia sido elaborado sob o efeito de drogas:

Isso é verdade, mas o que me preocupa é que Vegas I [primeira parte do livro] foi uma tentativa muito consciente de *simular* o endoidecer [freakout]

¹⁵³ “this is a difficult subject, & there’s no point in trying to come to grips with it here. What I’m talking about, in essence, is the mechanical Reality of Gonzo Journalism... or Total Subjectivity, as opposed to the bogus demands of Objectivity.”

das drogas – o que é sempre difícil, mas o lendo novamente ainda acho depressivamente próximo da verdade que tentava recriar. Para este fim – e logo depois de sua carta chegar – eu engoli um punhado de mescalina e fui a uma violenta e super-estridente corrida de carros com Lucian Truscott do *The Village Voice*, e fiquei aliviado em descobrir que nós – junto com mais ou menos outras 10 pessoas – experimentamos e lidamos com o mesmo tipo de confusão com a realidade que Raoul Duke & seu advogado tiveram que lidar em Vegas. Estávamos completamente envolvidos com o que estava acontecendo – mas nosso envolvimento não era tanto de um nível diferente, ou de um ponto de vista diferente, quanto o das pessoas nas arquibancadas ao nosso redor. Um homem atrás de nós estava mais excitado; um homem na frente estava preocupado com o comportamento de um bando de doidos [freaks] que pareciam mais embaralhados do que nós estávamos – mas, no geral, nosso contato com a corrida e a cena foi consistentemente Estranho, no mesmo sentido que tentei fazer o lance de Vegas consistentemente estranho. [...] O que me deprime é sua conclusão de que era “absolutamente claro” para você que Raoul Duke & seu advogado “não estavam drogados”. Porque minha concepção daquela peça era a de escrever algo que mostraria como é cobrir uma reportagem com a cabeça cheia de drogas estranhas. Eu realmente não *finji* nada, mas em alguns momentos trouxe as situações e sentimentos que lembro de outras cenas para realidade que tinha em mãos. Quanto a isso, posso argumentar que foi feita uma viagem consciente à famosa “lembrança de LSD e/ou Mecanismo de Flashback.”¹⁵⁴

A carta é reveladora no que diz respeito à tentativa da crítica brasileira de vincular o uso de drogas à criação de *Fear and Loathing in Las Vegas*; ela comprova que, na concepção inicial de Thompson, não é a escritura que deve sua verdade à experiência subjetiva da droga, mas é experiência da droga que necessita ser transformada em verdade por meio da escrita. Ou seja: não há uma tentativa deliberada de fazer “as drogas falarem”, como parece ser o caso da postura místico-religiosa de Timothy Leary ou mesmo do poeta do *beat* Allen Ginsberg; não há também a intenção de fazer com que elas sirvam de meio para que o sujeito venha à tona com mais força. O foco de Hunter é retratar, através de

¹⁵⁴ “This is true, but what alarms me is that Vegas I was a very conscious attempt to *simulate* drug freakout – which is always difficult, but in reading it over I still find it depressingly close to the truth I was trying to re-create. To this end – and right after your letter came – I ate a bunch of mescaline and went to a violent, super-jangled car race last weekend with Lucian Truscott from *The Village Voice*, and I was relieved to find that we – along with about 10 other people – experienced the same kind of bemused confusion with the reality we had to deal with that Raoul Duke & his attorney had to cope with in Vegas. We were completely involved with what was happening – but our involvement was not so much on a different level as from a different POV [point of view] than the people in the grandstand around us. A man behind us was more excited; a man in front of us was alarmed at the behavior of a truck-load of freaks who seemed more scrambled than we were – but our overall approach to the race and the scene was consistently Strange, in the same sense that I tried to make that Vegas thing consistently strange. [...] What depresses me is your statement that it was “absolutely clear” to you that Raoul Duke & his attorney “were not on drugs”. Because my conception of that piece was to write a thing that would tell what it was like to do a magazine assignment with a head full of weird drugs. I didn’t really *make up* anything, but I did, at times, bring situations & feelings I remember from other scenes to the reality at hand. I might claim, for that matter, that this was done by consciously tripping the fabled “LSD Recall and/or Flashback Mechanism”.

uma escrita consciente, construída e racional, a experiência das drogas vivida por seus personagens. De fato, ele admite que se baseia em sua própria vivência para delinear os sintomas entorpecentes a que se submetem Raoul Duke e Dr. Gonzo, mas esta experiência serve apenas como modelo, e não se confunde, em absoluto, com a subjetividade do próprio autor manifestada no texto.

Repousa aí uma diferença abissal: as drogas são o tema da narrativa, e não a tônica de sua voz; são seu objeto, e não a origem subjetiva de sua verdade. Se em *Fear and Loathing in Las Vegas* há um efeito de suspensão da realidade operado pelas drogas, ele não deve ser encontrado no espaço entre a subjetividade do autor e a objetividade do mundo, pelo simples motivo de que o livro por si só não nos oferece estes elementos para serem analisados. Isso não quer dizer que para entender a hesitação entre a realidade e a ficção no romance não seja essencial levar as drogas em consideração. Elas são importantes sim, mas em outro sentido: não se deve inquirir se o homem de carne e osso que é Thompson está entorpecido ou não no momento em que suas mãos se arrastam sobre a máquina de escrever, pois é na própria materialidade do texto que estes efeitos de verdade se evidenciam.

Ao longo do romance, não é apenas o leitor que se inquiri se os acontecimentos da narrativa são verdadeiros ou não. O próprio Duke se antecede e ressalta, em meio a seus ataques de paranoia, todas as dúvidas e anseios que permeiam sua história, como nesta passagem em que ele se refugia no bar do Bill Selvagem e pensa estar sendo perseguido:

Aaaww... Mama Can this really be the end? Não! Quem colocou essa música? Será que escutei *mesmo* essa merda saindo da jukebox? Às 9 e 19 desta manhã imunda e cinzenta na Taberna do Wild Bill? Não. Foi meu cérebro ecoando um amanhecer doloroso em Toronto, há muito esquecido... muito tempo atrás, quando eu estava quase louco, noutra mundo... nem tão diferente assim. SOCORRO! Por quantas outras noites, por quantas outras manhãs esquisitas essa merda ainda vai continuar? Por quanto tempo o corpo e o cérebro podem *tolerar* essa loucura apocalíptica? Esse ranger de dentes, esse suor jorrando, esse sangue latejando nas têmporas... pequenas veias azuis explodindo ao redor das orelhas, sessenta, setenta horas sem dormir...¹⁵⁵ (THOMPSON, 2007, p.92-3)

¹⁵⁵ “*Aaaww... Mama Can this really be the end?* No! Who played that song? Did I actually *hear* that fucking thing on the jukebox just now? At 9:19 on this filthy grey morning in Wild Bill’s Tavern? No. That was only in my brain, some long-lost echo of a painful dawn in Toronto... a long time ago, half-mad in another world... but no different. HELP! How many more nights and weird mornings can this

Aqui se vê que o próprio texto se vale de uma descrição dos efeitos da droga para colocar o leitor num estado de hesitação; é Duke quem se pergunta “será que escutei *mesmo* essa merda saindo da jukebox?” e não o leitor, por si só, baseado no seu julgamento do estado psíquico do autor. Neste trecho, o leitor tem acesso ao pensamento do protagonista devido ao recurso narrativo do fluxo de consciência. Sabe-se o que se passa em sua mente, mas apenas porque ele mesmo se dispôs a mostrar; se o leitor duvida, é por uma atitude deliberada do narrador, facilmente localizável dentro do texto.

À parte deste fluxo de consciência da citação passada, quase sempre se pode observar no romance uma diferença bem nítida entre a voz do narrador-personagem no momento da enunciação e sua voz no momento da ação. Duke faz questão de separar com aspas ou com travessões sua própria fala, para manter bem definido o declive entre sua narração e suas sensações, como por exemplo nesta passagem em que ele ingere o “adrenocromo”, a mais potente de todas as drogas que figuram no livro:

“Fantástico”, falei. Mas eu mal conseguia escutar o que ele dizia. Estava tão elétrico que minhas mãos agarravam obsessivamente o lençol, que acabei arrancando. Meus calcanhares se enterravam no colchão, os joelhos se dobravam... Eu sentia meus globos oculares incharem, prestes a saltar das órbitas. [...] Tentei sorrir. “Bem... não é pior que... não, é pior sim...” Era difícil mover a mandíbula; minha língua parecia feita de magnésio derretido. “Não... não esquenta...”, pedi. “De repente seria legal se você... me atirasse na piscina, algo assim...” “Putá merda”, ele disse. “Você tomou *demais*. Tá quase explodindo Jesus Cristo, olha sua *cara!*” Eu não consegui me mexer. Estava totalmente paralisado. Todos os músculos do meu corpo estavam contraídos. Eu não conseguia mexer nem os meus globos oculares, muito menos virar a cabeça ou falar. [...] Morte. Eu tinha certeza. Nem meus pulmões pareciam funcionar. Eu precisava de ajuda médica, mas não conseguia mover a boca para dizer isso. Eu ia *morrer*. Sentado ali na cama, incapaz de me mexer... bem, pelo menos não dói.¹⁵⁶ (THOMPSON, 2007, p.143)

terrible [.85] shit go on? How long can the body and the brain *tolerate* this doom-struck craziness? This grinding of teeth, this pouring of sweat, this pounding of blood in the temples... small blue veins gone amok in front of the ears, sixty and seventy hours with no sleep...” (THOMPSON, 2005a, p.84).

¹⁵⁶ “‘Fantastic,’ I said. But I could barely hear him. I was so wired that my hands were clawing uncontrollably at the bedspread, jerking it right out from under me while he talked. My heels were dug into the mattress, with both knees locked... I could feel my eyeballs swelling, about to pop out of the sockets. [...] I tried to smile. ‘Well... nothing worse... no, this *is* worse...’ It was hard to move my jaws; my tongue felt like burning magnesium. ‘No... nothing to worry about,’ I hissed. ‘Maybe of you could just... shove me into the pool, or something...’ ‘Goddamnit,’ he said. ‘You took too *much*. You’re about to explode. Jesus, look at your *face!*’ I couldn’t move. Total paralysis now. Every muscle in my body was contracted. I couldn’t even move my eyeballs, much less turn my head or talk. [...] Death. I was

Não só neste excerto, mas em todo o romance, é sempre explícito o fato dos personagens terem ingerido drogas; não há nenhuma dúvida por parte do leitor quanto a isto. Pelo contrário, várias cenas demarcam não só o instante em que se faz uso delas, como o narrador se mostra plenamente consciente dos efeitos que atravessam seu corpo e o de outros personagens. Na cena de abertura, por exemplo, pouco depois de afirmar que as drogas o haviam controlado, Duke diz que “o céu estava cheio do que pareciam ser enormes morcegos” (THOMPSON, 2007, p.9). Há plena certeza de que as criaturas fazem parte de sua alucinação. Tanto o é que, logo em seguida, referindo-se a seu advogado, ele ironiza: “Melhor nem mencionar os morcegos, pensei. Não ia demorar para que o infeliz também os visse” (THOMPSON, 2007, p.9). Por isso, não se pode dizer que o efeito narrativo da dúvida esteja enraizado na desconfiança do leitor de que o narrador tenha ingerido ou não drogas enquanto se confronta com a realidade; nem um, nem outro padecem desta dúvida.

Ao olhar com atenção, constata-se que a maioria das descrições de Duke tem como foco evidenciar não uma percepção alterada da realidade, nem uma ampliação de sua consciência, mas o efeito de estranhamento que o abate quando as drogas dominam sua mente e seu corpo. Na maioria dos casos, não é a realidade dos eventos que Duke anseia descrever, mas é sua própria experiência física e psicológica quando dominado pelos entorpecentes; estas descrições é que são representadas num ímpeto realista.

Apesar das especificidades de cada tipo de substância tóxica, como as alucinações do LSD ou o desequilíbrio do éter, a constante que permanece é sempre a sensação de perda do autocontrole. A frase de abertura de *Fear and Loathing* é esclarecedora a este respeito: “Estávamos em algum lugar perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram assumir o controle”¹⁵⁷ (THOMPSON, 2007, p.9). A expressão “*take hold*”, que na tradução brasileira de Daniel Pellizzari aparece como “fazer efeito” e na de Camilo Rocha, como “bater”, na

sure of it. Not even my lungs seemed to be functioning. I needed artificial respiration, but I couldn't open my mouth to say so. I was going to *die*. Just sitting there on the bed, unable to move... well at least there's no pain.” (THOMPSON, 2005a, p.133).

¹⁵⁷ “We were somewhere around Barstow on the edge of the desert when the drugs began to take hold.” (THOMPSON, .2005, p.3).

verdade possui o sentido exato de “tomar conta”, “apoderar-se”, “dominar”, “assumir o controle”, muito mais determinante para a economia narrativa do romance. Ora, dizer que as drogas “se apoderaram” é o mesmo que dizer que o usuário perdeu o controle sobre si mesmo. Trata-se, antes de tudo, de um problema ético e moral, e não simplesmente fisiológico. Prova disso é a reflexão de Duke a respeito do éter, logo depois de enumerar o conteúdo exagerado da maleta que carregava no portamalas do conversível: “Só o éter me preocupava de verdade. Nada neste mundo é mais inútil, irresponsável e depravado que um homem completamente chapado de éter. E eu sabia que não iria demorar muito para usarmos aquela porcaria.”¹⁵⁸ (THOMPSON, 2007, p.10).

Não poderia ser diferente, já que o foco de Thompson em *Fear and Loathing in Las Vegas* é retratar justamente a recente crise moral que se abateu sobre a cultura dos Estados Unidos. À luz de sua reportagem sobre o Haight Ashbury, compreende-se porque as drogas figuram no romance sob esta perspectiva pessimista. Desde quando matinha contato direto com a cena contracultural, Hunter já ensaiava seu diagnóstico do que os *hippies* representavam para a política do país. Na reportagem de 1967, ele contesta a crença mística em torno dos entorpecentes refletindo sobre as diferenças entre as “drogas do corpo” e as “drogas da cabeça”:

Um “cabeça”, no linguajar do *hip*, é o usuário de drogas psicodélicas: LSD, maconha (“fumo”), mescalina, peiote, metedrina, benzedrina e meia dúzia de outras classificadas no meio como estimulantes da mente, expansoras da consciência ou drogas da “cabeça”. Na outra ponta do espectro estão as drogas do “corpo”: ópio, heroína, barbitúricos e até mesmo o álcool. Estas são basicamente depressivas, enquanto as drogas de cabeça são estimulantes. Mas nenhum tipo vem com garantia do fabricante, e o Hashbury está cheio de pessoas cuja mente ricocheteou nervosamente por causa de drogas que em tese trariam uma euforia pacífica. Outro perigo é a popular tendência a se misturar duas ou três drogas ao mesmo tempo. Ácido e álcool pode ser uma combinação letal, levando a ataques de violência, depressão suicida e surtos generalizados que terminam na cadeia ou no hospital¹⁵⁹ (THOMPSON, 2004, p.172-3)

¹⁵⁸ “The only thing that really worried me was the ether. There is nothing in the world more helpless and irresponsible and depraved than a man in the depths of an ether binge. And I knew we’d get into that rotten stuff pretty soon.” (THOMPSON, 2005a, p.4).

¹⁵⁹ “A ‘head,’ in the language of hip, is a user of psychedelic drugs: LSD, marijuana (‘grass’), mescaline, peyote, methedrine, benzedrine, and a half-dozen other that are classified in the trade as mind-stimulating, consciousness-expanding, or ‘head’ drugs. At the other end of the spectrum are ‘body’ drugs: opium, heroin, barbiturates and even alcohol. These are basically depressants, while

O jogo entre “corpo” e “mente” ilustrado nesta passagem é elevado à categoria moral, quando são citadas as consequências negativas causadas por um possível surto em decorrência da mistura de LSD e álcool. Cético a respeito das potencialidades estimulantes das “drogas da cabeça”, Thompson enfatiza o problema social causado pelo constante estado de torpor dos *hippies*. Ao seu ver, nem mesmo as drogas da “cabeça” estão ilesas de efeitos colaterais; e mesmo elas, que supostamente trariam uma sensação de alívio e segurança, poderiam fazer seus usuários perderem o controle sobre si mesmos.

Em *Fear and Loathing in Las Vegas*, é a mesma tônica que conduz a descrição dos efeitos das drogas sobre o corpo e a mente dos personagens. Quando Duke está completamente embriagado pelo éter, ele enfatiza a perda de suas funções motoras para depois relacioná-la com a cidade de Las Vegas, que no romance é considerada o “coração do sonho americano”:

Essa é a principal vantagem do éter: você se comporta como o bêbado da aldeia num velho romance irlandês... perde todas as funções motoras básicas: a visão embaça, e o equilíbrio some, a língua fica dormente – todas as conexões entre corpo e cérebro são interrompidas. É interessante, porque o cérebro continua a funcionar quase normalmente... você consegue até *assistir a si mesmo* se comportando daquele jeito tenebroso, mas não tem como se controlar. Você se aproxima das catracas na entrada do Circus-Circus e sabe que, ao chegar lá, precisa dar 2 dólares ao sujeito ou ele não permitirá sua entrada... mas, quando chega, tudo dá errado: você calcula mal a distância e esbarra em tudo, voa para trás e se agarra numa velhinha para tentar não cair. Você leva um empurrão de um rotariano indignado e começa a pensar: O que tá acontecendo aqui? O que tá havendo? Aí escuta sua própria voz resmungando: “Uns cachorros comeram o cu do papa, não tenho culpa. Cuidado!... Dinheiro? Pra quê? Meu nome é Brinks; eu nasci... nasci? Abram caminho pras ovelhas... mulheres e crianças pro carro blindado... ordens do capitão Zeep”. Ah, o demoníaco éter – uma completa droga do corpo. Horrorizada, a mente se retrai, incapaz de se comunicar com a coluna vertebral. As mãos se sacodem descontroladas, incapazes de tirar o dinheiro do bolso... gargalhadas desconexas e chiados escapam da boca... sorrisos eternos. Éter é a droga perfeita para Las Vegas. Todos adoram bêbados nesta cidade. São carne fresca. Graças a isso, eles nos ajudam a passar pelas catracas e nos deixam à solta lá dentro.¹⁶⁰ (THOMPSON, 2007, p.51-2)

head drugs are stimulants. But neither type comes with a manufacturer’s guarantee, and the Hashbury is full of supposed to induce peaceful euphoria. Another hazard is the widespread tendency to mix two or three drugs at one time. Acid and alcohol can be a lethal combination, causing fits of violence, suicidal depression and a general freak-out that ends in jail or a hospital.” (THOMPSON, 2003c, p.390).

¹⁶⁰ “This is the main advantage of ether: it makes you behave like the village drunkard in some early Irish novel... total loss of all basic motor skills: blurred vision, no balance, numb tongue – severance of all connection between the body and the brain. Which is interesting, because the brain continues to

Mesmo quando usa o LSD, que é tido pelos *hippies* como uma droga estimulante da mente, Duke tende a ressaltar sensações de terror e sua incapacidade de raciocinar. O discurso visionário da contracultura é sempre ridicularizado e contestado, seja em suas reflexões sobre a juventude dos anos 1970, seja nos acontecimentos absurdos que ele narra. Um bom exemplo disto é a personagem Lucy, “uma garota de idade indeterminada” com que Duke esbarra em seu quarto de hotel junto com Dr. Gonzo completamente nu. O advogado a apresenta para o companheiro, relacionando seu nome à canção dos Beatles famosa por fazer referência ao LSD: “Essa é a Lucy. Ele riu preocupado. ‘Você sabe, como em *Lucy in the Sky with Diamonds*’”¹⁶¹ (THOMPSON, 2007, p.120). Mas Duke não se sente à vontade com a garota e desconfia dela: “Ela estava pronta para usar de violência, não restava dúvida. Até meu advogado percebeu. [...] Ela tinha o olhar de um animal selvagem que acabava de ser jogado numa arena coberta de serragem para lutar pela própria vida...”¹⁶² (THOMPSON, 2007, p.120). O tratamento que Dr. Gonzo dá à garota é muito parecido com o dado a uma criança ou a um animal irritado, explicando com cautela algo extremamente simples como se fosse difícil para ela entender: “Lucy... esse aqui é o *meu cliente*; é o senhor Duke, o famoso jornalista. Ele *está pagando* por essa suíte, Lucy. Ele *está do nosso lado*”¹⁶³ (THOMPSON, 2007, p.121) Duke ressalta ter percebido que a garota está drogada

function more or less normally... you can actually *watch* yourself behaving in this terrible way, but you can't control it. You approach the turnstiles leading into the Circus-Circus and you know that when you get there, you have to give the man two dollars or he won't let you inside... but when you get there, everything goes wrong: you misjudge the distance to the turnstile and slam against it, bounce off and grab hold of an old woman to keep from falling, some angry Rotarian shoves you and you think: What's happening here? What's going on? Then you hear yourself mumbling: “Dogs fucked the Pope, no fault of mine. Watch out!... Why money? My name is Brinks; I was born... born? Get sheep over side... women and children to armored car... orders from Captain Zeep.” Ah, devil ether – a total body drug. The mind recoils in horror, unable to communicate with the spinal column. The hands flap crazily, unable to get money out of the pocket... garbled laughter and hissing from the mouth... always smiling. Ether is the perfect drug for Las Vegas. In this town they love a drunk. Fresh meat. So they put us through the turnstiles and turned us loose inside.” (THOMPSON, 2005a, p.45-6).

¹⁶¹ “‘This is Lucy.’ He laughed distractedly. ‘You know – like Lucy in the sky with diamonds...’” (THOMPSON, 2005a, p.110).

¹⁶² “She was ready for violence, there was not much doubt about that. Even my attorney picked up on it. [...] She had the look of a beast that had just been tossed into a sawdust pit to fight for his life...” (THOMPSON, 2005a, p.110).

¹⁶³ “‘Lucy... this is my client; this is Mister Duke, the famous journalist. He's *paying* for this suite, Lucy. He's on *our side*’”. (THOMPSON, 2005a, p.111).

por perceber seu descontrole: “Notei que não estava em perfeito controle de si mesma”¹⁶⁴ (THOMPSON, 2007, p.121).

Lucy aparece na narrativa como uma espécie de encarnação humana do próprio LSD, uma caricatura distorcida e extremada dos *hippies*. Sua razão para estar em Las Vegas é poder entregar para Barbra Streisand uma coleção de retratos que pintou da cantora a partir de imagens da tevê em sua cidade de origem, Kalispel em Montana. Dr. Gonzo encontrou-a no avião que o transportava até Las Vegas e a levou para o hotel onde deveria se hospedar junto com Duke. Após dar LSD à garota, que ele descreve como uma “fanática religiosa”, o advogado samoano faz sexo com ela, se aproveitando de seu estado lastimável. Duke sugere ironicamente ganhar dinheiro em cima de Lucy, vendendo-a como escrava sexual para os policiais que estariam na convenção de promotores públicos:

“Bem”, respondi. “Acho que a gente dá um jeito. Se mantivéssemos ela drogada, poderíamos leiloar o rabo dela na convenção.” Meu advogado me encarou. “Lucy seria perfeita para isso”, continuei. “Esses policiais pagariam 50 dólares por cabeça pra encher ela de porrada e depois fazer uma suruba. A gente podia deixar a Lucy num desses motéis de quinta, pendurar retratos de Jesus por todo lado e soltar os porcos em cima dela... Porra, ela é forte; aguenta fácil.” [...] “Acho que ela aguenta uns quatro ao mesmo tempo”, insisti. “Olha, se ela ficar sempre louca de ácido, pode render uns 2 mil por dia; até 3.”¹⁶⁵ (THOMPSON, 2007, p.125)

É evidente como Duke fala de Lucy como alguém que perdeu o controle sobre si por conta da ingestão do LSD. Facilmente manipulável, a garota tornou-se vítima dos desejos sexuais de Dr. Gonzo, que se vê agora diante de uma circunstância absurda, sem saber o que fazer com ela. Ao perder o autocontrole, tanto o advogado quanto a menina acabaram tomando atitudes que os levaram a uma situação caótica, beirando o *nonsense*. O fato de Lucy ser uma pintora fanática religiosa reforça a crítica irônica de Thompson à crença visionária dos *hippies* de que as drogas poderiam servir para uma expansão da consciência.

¹⁶⁴ “I could see that she was not entirely in control of herself.” (THOMPSON, 2005a, p.11).

¹⁶⁵ “Well,” I said, “it’ll probably work out. We can keep her loaded and peddle her ass at the drug convention”. He stared at me. “She’s perfect for this gig,” I said. “These cops will go fifty bucks a head to beat her into submission and then gang-fuck her. We can set her up in one of these back-street motels, hang pictures of Jesus all over the room, then turn these pigs loose on her... Hell, she’s strong: she’ll hold her own.” (THOMPSON, 2005a, p.114-115).

Outro momento em que as drogas surgem no romance sob esta mesma implicação é quando Duke lê uma notícia que o causa extrema repulsa, a ponto de jogar para longe o jornal que tinha roubado. Nela, conta-se que médicos não teriam certeza se seria possível restaurar um jovem que arrancou seu próprio olho numa cela por decorrência de uma overdose:

Um relatório divulgado pelo hospital informou que Innes “não possuía percepção de luz antes da cirurgia em nenhum dos olhos, e a chance de recuperá-la algum dia é bastante remota”. Innes, filho de um notório republicano de Massachusetts, foi encontrado em sua cela na última quinta-feira pelo carcereiro. Foi ele o primeiro a notar que o detento tinha arrancado os próprios globos oculares.¹⁶⁶ (THOMPSON, 2007, p.109-110)

Innes só foi preso por estar caminhando nu pelas ruas depois de ter utilizado uma droga conhecida como PCP, um tranquilizante de animais proibido para uso humano desde 1963. A matéria conta que, em vez de se sentir tranquilo e relaxado, “Innes parecia encontrar-se num estado de depressão profunda e tão insensível à dor que não gritou ao arrancar os próprios olhos” (THOMPSON, 2007, p.110). Ora, o efeito direto da droga que abate o jovem nesta passagem não é o alargamento da percepção, não é a expansão da mente ou da subjetividade, tal como os *hippies* costumavam pregar em sua busca de iluminação via LSD, mas uma metonímia de seu extremo oposto: a automutilação dos “olhos”, o órgão do corpo responsável pela visão. Além do humor negro em torno da opinião dos médicos de que não se tem certeza se o dano será permanente, o texto ironiza com o fato de que, mesmo antes da cirurgia, o garoto “não possuía percepção de luz”. Diante desta notícia absurda e macabra, a sensação imediata de Duke é a de repulsa, ilustrada por sua reação de ter jogado o jornal para longe.

O recurso do narrador de colar esta reportagem bizarra está em plena sintonia com as outras experiências com drogas expostas no romance. A aventura de Duke e Dr. Gonzo é um grande argumento ficcional que coloca em xeque a crença da contracultura estadunidense de que as drogas poderiam servir

¹⁶⁶ “A statement issued by the hospital reported that Innes “had no light perception in either eye prior to surgery and the possibility he will ever have light perception is extremely poor.” Innes told a neighbor last Saturday, the day after he first took the drug, that his eyes were bothering him and that he could not read. Wednesday night police said Innes seemed to be in a deeply depressed state and so impervious to pain that he did not scream when he pulled out his eyes.” (THOMPSON, 2005a, p.101-2).

como caminho possível para uma verdade maior ou para uma elevação espiritual. Antes de servirem como “portões para o paraíso” e estimulantes da percepção, os entorpecentes aparecem no romance como uma das causas da degeneração moral e cultural do país. O que o protagonista de *Fear and Loathing* descobre ao fim de sua jornada é o início de uma nova era das drogas, a mesma que Giorgio Agamben (2005, p.24-5) diagnostica em seu ensaio *Infância e História* enquanto resultado de uma completa “destruição da experiência” na contemporaneidade:

jamais se viu porém um espetáculo mais repugnante do que uma geração de adultos que, após haver destruído até a última possibilidade de experiência autêntica, lança a sua miséria em face a uma juventude que não é mais capaz de experiência. Quando se desejaria impor a esta humanidade, que de fato foi expropriada da experiência, uma experiência manipulada e guiada como em um labirinto para ratos, quando a única experiência possível é, portanto, o horror e a mentira, nesta circunstância uma recusa da experiência pode – provisoriamente – constituir uma defesa legítima. Até mesmo a hodierna toxicomania de massa deve ser vista na perspectiva desta destruição da experiência. Pois o que diferencia os novos drogados dos intelectuais que descobriram a droga no século XIX é que estes últimos (ao menos os menos lúcidos entre eles) podiam ter ainda a ilusão de estarem realizando uma nova experiência, enquanto que para os primeiros se trata simplesmente, a este ponto, de desvencilhar-se de toda experiência.

Daí o equívoco de se tentar analisar *Fear and Loathing in Las Vegas* levando em consideração um possível uso de drogas do autor, sob o pressuposto de que o romance pode ser qualificado como uma “reportagem subjetiva”. De que importa saber se Thompson escreveu ou não intoxicado, se a toxicomania faz ou não parte de sua personalidade, quando o conteúdo mesmo do texto está evidenciando a impossibilidade histórica dos entorpecentes servirem a um alargamento da experiência? Basta analisar o conteúdo do romance para perceber como seria impreciso dizer que Hunter depositava esperanças em qualquer tipo de potencialidade criativa induzida por drogas.

A verdade é que, ao sairmos do nível narrativo para adentrar o campo da vida, o que se evidencia é justamente o oposto. O biógrafo William McKeen (2008, p.221) ressalta o testemunho de Douglas Brinkley sobre o peso que a cocaína teve na produção diária de Thompson: “Ele saiu de vinte páginas perfeitas por dia para vinte por mês, e isso se tivesse sorte. ‘Acho que sua grande frustração foi quando a cocaína impactou sua vida’, Brinkley disse. ‘Ele não tinha mais a habilidade de produzir como antes’”. Mais esclarecedor a este respeito é o

depoimento de Bob Braudis (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.386) ao lembrar uma de suas conversas com seu grande amigo:

Ele me explicou uma vez que as drogas não o deixavam criativo. Eu perguntei, “Você escreve melhor ou em maior quantidade quando você está ou não está fodido?” Ele disse, “Não. Tudo depende do time inteiro trabalhando junto.” Ele tinha bastante ajuda de outras pessoas. Seus editores mandariam sempre alguém para ajudá-lo a cumprir a data limite – ou mesmo a quinta data limite.

A esposa Sandy Thompson (apud SEYMOR; WENNER, 2007, p.123) observou os primeiros indícios da crise criativa que se abateu sobre o marido quando ele escreveu a reportagem sobre o Kentucky Derby, em 1970, bem na época em que o uso de drogas estava se tornando cada vez mais comum em sua vida: “Este não era mais o Hunter que se sentaria e reescreveria uma peça três vezes. Ele podia conseguir uma página, talvez, ou um verdadeiro parágrafo selvagem e genial – e depois, qualquer besteira. Ele não conseguia terminar uma peça completa.” Primeiro indício de uma crise criativa que persistiria, com seus altos e baixos, até o fim da vida de Thompson, e que, ao mesmo tempo, seria capital para que ele criasse seu conceito de Gonzo Jornalismo.

É aqui que se encontra a chave para compreender como se dá a relação real entre o uso de drogas e a obra de Hunter: não se trata de se perguntar até que ponto as entrelinhas do texto podem refletir sua personalidade excessiva, suas opiniões, seus pensamentos ou seu hábito bem conhecido de se drogar, nem se questionar se determinado texto é ou não reflexo de uma consciência drogada. O mais determinante é identificar, no âmbito da experiência literária – ou seja, na maneira como a própria obra exige que o autor se doe a ela –, como o hábito de ingerir drogas afetou seu *modus operandi* com escrita. O que é possível perceber ao reconduzir o problema para este outro viés é que a grande tentativa de Thompson a partir dos anos 1970 foi a de edificar um novo estilo de reportagem sobre as ruínas de sua própria experiência com a escrita. É partindo desta crise que o abate na época de *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*, peça que lhe soa um tremendo fracasso, que Hunter irá tentar mudar o destino de sua obra e criar o Gonzo Jornalismo.

A insatisfação de Thompson com o resultado final do artigo do Kentucky Derby, sua vergonha inicial perante um texto que escapa completamente

de seus planos, não é um fato menos determinante para compreender as mudanças que se passam na forma como ele concebe a literatura a partir da década de 70. Quando McKeen (2008, p.127) diz que o nascimento do Gonzo foi uma “epifania”, não é para menos; é preciso levar a afirmação até as últimas consequências. Subitamente, Hunter se dá conta de que seu texto mais elogiado é, também, aquele em que reconhece seu maior fracasso, aquele em que não trabalhou o suficiente. Estranha encruzilhada esta onde o autor precisa decidir se se impõem sobre sua obra, tentando dominá-la e lapidá-la até que chegue à perfeição, ou se se entrega, esperando que suas mãos sejam conduzidas por ela.

Até a publicação de *Hell's Angels*, em 1966, todos os esforços de Thompson tinham como objetivo escrever a grande obra literária, cujo modelo é *The Great Gatsby*, de Fitzgerald; a função da literatura era a de fazer o homem se impor sobre o mundo, dar contornos mais claros à realidade, extrair a verdade em meio ao caos; escrever seria o mesmo que dar sentido às coisas, torná-las mais próximas do sujeito, fazê-las se adaptar àquilo que o indivíduo é; se o homem escreve, é para não ser engolido pelo vazio da existência, para garantir sua autonomia e se manter firme perante os disparates do mundo exterior. A crise que Thompson começa a experimentar em 1970 é também a crise desta sua concepção ética e existencial da literatura. Suas tentativas de explicar o que vem a ser o Gonzo Jornalismo a partir da metáfora da câmera fotográfica ou da película cinematográfica indicam uma premissa de afastamento da razão no momento da criação – algo que Walter Benjamin (1994) talvez considerasse uma tentativa de destruição da “aura”, do rastro humano preso à materialidade da escrita, da marca das mãos do homem fixada sobre os contornos da obra de arte:

Minha ideia era comprar um bloco de anotações bem grosso e registrar a coisa toda *enquanto ela acontecia*, e em seguida mandar as anotações para publicação – sem edição. Desse jeito, imaginei, o olho e a mente do jornalista funcionariam como uma câmera. O texto seria seletivo e necessariamente interpretativo – mas, uma vez que a imagem fosse registrada, as palavras seriam definitivas. Da mesma forma que uma fotografia de Cartier-Bresson é sempre (de acordo com ele) um negativo de quadro inteiro. Nenhuma alteração no quarto escuro, nada de cortes ou aparadas, nada de procurar erros... nada de edição. [...] A verdadeira reportagem Gonzo requer os talentos de um mestre do jornalismo, o olho de um artista/fotógrafo e os colhões firmes de um ator. Porque o escritor *precisa* participar da cena enquanto escreve sobre ela – ou pelo menos gravá-la, ou mesmo desenhá-la. Ou as três coisas. Provavelmente a analogia mais próxima do ideal seria um diretor/produtor de cinema que escreve seus próprios roteiros, faz seu próprio trabalho de câmera e de

algum modo consegue filmar a si mesmo em ação, como protagonista ou pelo menos um dos personagens principais.¹⁶⁷ (THOMPSON, 2004, p.46-7)

Depois da publicação de *Fear and Loathing in Las Vegas*, Thompson parece defender uma técnica de reportagem baseada num princípio contrário àquele que percorreu em suas cartas de juventude sobre a literatura: para encontrar a verdade, não é mais o homem quem precisa refletir sobre o que ele mesmo é, não é mais o homem quem precisa colocar a ordem no caos, mas é antes o caos quem precisa se impor sobre ele e, de certa forma, dominá-lo; não é o sujeito quem ordena o real para torná-lo mais próximo de si, mas é o real que se defronta frontalmente com um sujeito cuja função é a mesma de um filme fotográfico, captar imagens e sensações sem filtrá-las com suas reflexões, edições, etc.. Se o intuito da escrita no jovem Thompson é o de diminuir o estranhamento do mundo, superar de alguma forma o abismo entre o sentido da existência e o não-sentido do mundo, a prática do Gonzo Jornalismo tem o objetivo de deixar que este estranhamento venha à tona e se revele até suas últimas consequências.

3.5 RAOUL DUKE

Entre 1967 e 1971, Thompson está com a vida completamente atribulada por conta do contrato fechado com a editora Random House para um livro chamado *The Death of the American Dream*, em que trabalha incessantemente. Uma longa correspondência com Jim Silberman, o editor com quem havia fechado contrato, revela que a proposta original é fazer um livro-reportagem em primeira pessoa com o objetivo maior de interpretar a decadência do sonho americano nos últimos anos da década de 1960. Para tanto, Hunter iria participar de uma série de

¹⁶⁷ "My idea was to buy a fat notebook and record the whole thing, *as it happened*, then send the notebook for publication – without editing. That way, I felt, the eye & mind of the journalist would be functioning as a camera. The writing would be selective & necessarily interpretative – but once the image was written, the words would be final; in the same way that a Cartier-Bresson photograph is always (he says) the full-frame negative. No alterations in the darkroom, no cutting or cropping, no spotting... no editing. [...] True Gonzo reporting needs the talents of a master journalist, the eye of an artist/photographer and the heavy balls of an actor. Because the writer *must be* a participant in the scene, while he's writing it – or at least taping it, or even sketching it. Or all three. Probably the closest analogy to the ideal would be a film director/producer who writes his own scripts, does his own camera work and somehow manages to film himself in action, as the protagonist or at least a main character." (THOMPSON, 2003c, p.106).

acontecimentos em torno da política nacional, para poder se inspirar. No dia 3 março de 1968, no primeiro estágio de maturação de ideias, quando ainda não dispunha nem do título, ele agradece a Silberman por ter concordado que não era possível “ruminar o sonho americano” parado em sua casa: “Estou feliz que concordamos sobre a natureza *ativa*, ao invés de *abstrata* do livro. Eu não vejo a ideia da narrativa como uma *ego trip* da minha parte, mas sim como o único caminho possível para fazer do livro um documento *original*”¹⁶⁸. (THOMPSON, 2001, p.44)

O evento mais marcante presenciado neste interim foi a Convenção Nacional Democrata de Chicago, em 1968. É para dar conta de descrever esta experiência perturbadora que Thompson usa pela primeira vez o personagem Raoul Duke, num texto que, permanecendo inédito até o ano 2000, só seria publicado no segundo volume de suas correspondências reunidas. Não à toa, a peça é narrada em primeira pessoa por Thompson, sendo Duke um dos personagens com quem se encontra no meio da convenção. À beira da eleição que consagrou o odiado candidato Richard Nixon como presidente, uma carta escrita por Hunter em 18 de outubro de 1968 e enviada a Hughes Rudd situa melhor como Duke estava sendo utilizado no desenvolvimento de seu livro:

Decidi escrever o primeiro Romance-Documentário Ficcional. A saber: “Hey Rube! As Memórias de Raoul Duke... ou uma reportagem sobre o estupro e pilhagem do Sonho Americano por uma gangue de Porcos Ferozes.” Meu amigo, Raoul, concordou em providenciar detalhes de sua vida secreta. E eu providenciarei o jornalismo. Juntos, nós temos a artilharia para golpear os bastardos nos quadris e nas pernas.¹⁶⁹ (THOMPSON, 2001, p.140)

Nesta carta, Hunter revela sua intenção de utilizar Duke como o protagonista do livro. O caráter híbrido da obra seria ressaltado pela união do jornalismo, que fica a cargo do autor, com as memórias da vida pessoal de seu “amigo” ficcional. É interessante notar como a ficção aparece como o motivo para a existência deste personagem, que cumpriria a função de servir de fio condutor da narrativa como um todo.

¹⁶⁸ “I’m glad we all agree on the *active*, rather than *abstract* nature of the Joint Chief’s book. I don’t see the narrative idea as an ego trip on my part, but as the only possible way to make the book an *original* document.”

¹⁶⁹ “I’ve decided to write the first Fictional Documentary Novel. To wit: ‘Hey Rube! The Memoirs of Raoul Duke... or a report on the rape and looting of the American Dream by a gang of Vicious Swine’. My friend, Raoul, has agreed to provide details of his secret life. And I’ll provide the journalism. Together, we have the artillery to smote the bastards hip and thigh.”

Thompson parece ter se convencido da necessidade de usar Duke em seu livro na medida em que avança em seus experimentos narrativos. Em carta a Silberman, no dia 11 de fevereiro de 1969, ele se mostra otimista com seus progressos e confia rapidamente: “Me vejo escorregando mais e mais dentro do papel do meu contraponto pseudonímico (?), Raoul Duke, que não mais compreende do que se trata seu jornalismo”¹⁷⁰ (THOMPSON, 2001, p.161). A expressão inventada “contraponto pseudonímico” [*pseudonymonous foil*] indica que Hunter via em Duke uma espécie de *alter ego* que ele poderia usar para dar conta de suas transições entre ficção e realidade, uma máscara que vestiria toda vez que precisasse permanecer na fronteira entre jornalismo e literatura.

Com o tempo, o livro a que se dedica começa a fazer Thompson acumular uma série de frustrações muito pior do que aquela dos tempos de *The Rum Diary*. Em carta de 12 de dezembro de 1969, ele conta a Bernard Shir-Cliff sobre seu descontentamento: “Na verdade, eu tenho aproximadamente 400 páginas aqui na minha frente, e é tudo besteira”¹⁷¹ (THOMPSON, 2001, p.229). Em 13 de janeiro de 1970, no ápice de seu desespero, ele envia uma carta gigantesca a Jim Silberman onde faz referência a William Faulkner para explicar os motivos que o tem angustiado:

O título, o conceito principal, é tão vasto e pretensioso que eu não me sinto mais capaz de concordar com ele. Na verdade, eu nunca concordei. O que eu disse naquela noite no Four Seasons foi que “Qualquer coisa que eu escrever será sobre a morte do Sonho Americano” – no mesmo sentido que o livro sobre o Hell’s Angels era “sobre” a morte do S.A. Mas isso não é o mesmo que sair por aí e escrever um livro com esse título. Eu não leria um livro com um título desses & não vejo razão para que alguém leia o meu. [...] Mas, novamente, deixe-me voltar ao conceito de Faulkner de “ver o mundo num grão de areia”. O trabalho de um escritor, da maneira que eu percebo, é focar muito bem em uma coisa, um lugar, uma pessoa, ato, fenômeno... e então, quando o foco estiver certo, *entender*, e depois *representar* o assunto daquele foco de uma forma que de repente apareça no contexto – o contexto do leitor, independente de quem venha a ser ou onde estiver. Assim, você foca em algum maluco desprezível em Oakland que se chama de “Hell’s Angels” & escreve sobre ele de um modo tal que qualquer cara estúpido da bolsa de valores em Cleveland possa de alguma forma ver a si mesmo naquela imagem. [...] O ponto é que um bom livro é sobre pessoas, e não teorias... e meu problema é que não tenho pessoas reais nessas situações que estou escrevendo, nada para fisgar o leitor e trazê-lo para dentro das cenas. (Exceto possivelmente eu mesmo, no sentido do meu

¹⁷⁰ “I find myself slipping more and more into the role of my pseudonymonous (?) foil, Raoul Duke, who no longer understands what his journalism is all about.”

¹⁷¹ “Actually, I have about 400 pages stacked here beside me, and it’s all bullshit.”

próprio envolvimento – mas vamos guardar isso para mais tarde)¹⁷²
(THOMPSON, 2001, p.263-4)

Vê-se como Thompson sabe muito bem o que quer de seu livro e se descontenta ao se dar conta de que não alcançou o objetivo desejado: ele quer que sua obra *represente* por meio de personagens e ações uma grande tese sobre a morte do sonho americano, bem ao modo realista, explicado a partir da noção de Faulkner de “ver o mundo num grão de areia”. A partir desta intenção, Hunter propõe a Silberman três soluções possíveis para o problema estrutural de *A Morte do Sonho Americano*. A primeira delas, e a que menos lhe agrada, é recorrer a um livro de jornalismo próximo ao que Tom Wolfe fez com *The Pump House Gang*, uma coletânea de vários artigos sobre os acontecimentos da política americana no período de 1968 a 1969. A segunda, que ele vê com bons olhos, é focar quase inteiramente nos aspectos ficcionais da narrativa, deixando o jornalismo em segundo plano; neste caso, Raoul Duke seria o protagonista que passaria pelos inconvenientes acontecimentos dos últimos anos da história americana. Na terceira, Hunter se propõe a narrar seu próprio envolvimento com as várias cenas que presenciou, tornando o livro uma espécie de autobiografia circunscrita a um único assunto geral — o que ele chama de “jornalismo impressionista”.

A lista de opções mostra que o viés de Raoul Duke como protagonista não se confunde com a perspectiva autobiográfica; pelo contrário, são dois enfoques diferentes que demandam estratégias narrativas distintas. Apesar da saída ficcional o agradar mais neste momento, Thompson elucida para Silberman o principal problema que seria a adotar: “Eu não tenho sido capaz, até agora, de fazer

¹⁷² “The title, main concept, is so broad and pretentious that I no longer feel able to cope with it. Actually I never did. What I said that night in the Four Seasons was that ‘Anything I write is going to be about the death of the American Dream’ – in the same sense that the H.A. book was ‘about’ the death of the A.D. But that’s not the same as going out and writing a book with *that* as the working title. I wouldn’t read a book with a title like that & I see no reason why anybody should read one from me. [...] But, once again, let me hark back to Faulkner’s concept of ‘seeing the world in a grain of sand.’ The job of a writer, it seems to me, is to focus very finely on a thing, a place, a person, act, phenomenon... and then, when the focus is right, to *understand*, and then *render* the subject of that focus in such a way that it suddenly appears in context – the reader’s context, regardless of who the reader happens to be, or where. Thus, you focus on some scurvy freak in Oakland who calls himself a ‘Hell’s Angel’ & write about him in such a way that any dingbat stockbroker in Cleveland can see himself somehow in the image of that scurvy freak. [...] The point is that a good book is about people, not theories... and my problem is that I don’t have any real people in these situations I’m writing about, nothing to hook a reader and drag him into the scenes. (Except possibly myself, in the sense of my own involvement – but let’s save that possibility for later.)”

de Duke um ser humano; ele ainda não veio à vida — nem mesmo para mim”¹⁷³ (THOMPSON, 2001, p.266). Por outro lado, recorrer à autobiografia poderia ser arriscado, como ele elucida: “Meu ego vêm à tona muito pesadamente, mesmo quando tento escrever o tipo mais convencional de jornalismo... e não tenho certeza do que poderá acontecer se eu deliberadamente começar a escrever o equivalente a uma (limitada) autobiografia”¹⁷⁴ (THOMPSON, 2001, p.266). Neste trecho Duke é tido enquanto um personagem que não se confunde em absoluto com a figura de seu criador. Ele faz parte de uma complicada tentativa de Thompson de conciliar a ficção e o jornalismo neste personagem que é a própria encarnação do “medo” e da “repulsa”.

Duke é o elo entre ficção e jornalismo, é o ser que possui passe livre para transitar de um gênero ao outro. Usá-lo na narrativa é uma estratégia de Thompson (2001, p.267-8) para ter mais liberdade de “improvisar sobre a realidade, sem distorcê-la”:

Ele [Duke] pode assumir o papel principal em cenas que eu não conseguiria sequer usar de outra maneira, porque no contexto da não-ficção eu não poderia prová-las. Duke é apenas semi-ficcional, mas indefinido o suficiente para que eu possa deixá-lo fazer e dizer coisas que não funcionariam em primeira pessoa. Como fumar um cigarro de maconha no ônibus da imprensa de Nixon; não posso dizer quem realmente o fez porque agora ele é um editor de cargo alto num jornal importante. Isto diz tanto a respeito de Nixon e do pessoal da imprensa que quando eu o avisei (o maluco da imprensa) sobre o odor, ele disse, “merda, este povo é tão quadrado que eles sequer sentem o cheiro – tenho fumado por dias.” E ele estava certo. Uma alternativa para mim, claro, é preferir dizer que *eu* cobri Nixon com um cigarro de maconha na minha boca – mas como não o fiz, eu preferiria não ser tão pesadamente tendencioso em minhas observações; e além disso, a ironia da história é que eles esperavam que eu estivesse fumando maconha, mas nunca ocorreria a eles suspeitar deste outro rapaz.¹⁷⁵

¹⁷³ “I haven’t been able, so far, to make Duke a human being; he hasn’t come to life – not even for me.”

¹⁷⁴ “My ego comes though very heavy, even when I try to write the straightest kind of journalism... and I’m not sure what might happen if I deliberately set out to write what amounts to a (limited) autobiography.”

¹⁷⁵ “He can play the lead role in scenes I couldn’t even use otherwise, because in the context of nonfiction I couldn’t “prove” them. Duke is only semi-fictional, but just hazy enough so I can let him say and do things that wouldn’t work in first person. Like smoking a joint in Nixon’s press bus; I can’t say who actually did this because he’s now a ranking editor on a major metro daily. It tells a lot about Nixon and the press corps that when I warned him (the press head) about the odor, he said, “Shit, this crowd is so square they don’t even smell it – I’ve been doing it for weeks.” And he was right. One alternative, of course, is for me to rather say that I covered Nixon with a joint in my mouth – but since I

Nestas primeiras tentativas de escrever sobre a morte do sonho americano, vê-se como Raoul Duke não é confundido por Thompson com um simples “pseudônimo” que substituiria o nome do autor. Trata-se, antes de mais nada, de um recurso narrativo radical (em relação aos padrões do jornalismo convencional) cujo objetivo é retratar os absurdos acontecimentos que se passaram na América nos últimos anos da década de 1960: “Foi essa a minha razão original para inserir Raoul Duke – deixar *eu* me sentar e jogar razoavelmente, enquanto *ele* enlouquece. Ou talvez estes papéis devam ser invertidos...?”¹⁷⁶ (THOMPSON, 2001, p.164). Duke seria a encarnação do lado sombrio da realidade política estadunidense, um personagem que condensa em seu caráter esta “loucura” que se abate sobre o mundo exterior: “A ideia original era usar Duke, como Gatsby, para ilustrar o tema da Morte do Sonho Americano”¹⁷⁷ (THOMPSON, 2001, p.268).

Ainda que Raoul Duke tenha nascido no contexto da escrita de *A Morte do Sonho Americano*, livro que Thompson nunca chegaria a publicar, é perfeitamente plausível aceitar que a forma com que este personagem aparece em *Fear and Loathing in Las Vegas* é extremamente similar. Os experimentos com Raoul Duke, as tentativas empurrar o New Journalism para além de seus limites, o flerte com a América dos romances de Wolfe e Fitzgerald, o nascimento do “gonzo” na reportagem sobre o Kentucky Derby foram capitais para a criação do romance. Ao acompanhar as correspondências do período onde Hunter discorre sobre suas inquietações, não é difícil perceber que vários dos elementos que a princípio serviriam para este outro projeto reverberaram com muita força no manuscrito final do livro sobre Las Vegas.

É bem conhecido o texto escrito por Hunter, pouco depois do lançamento do romance, onde tenta explicar de que forma o concebeu. Depois de contar como recebeu o convite da revista *Sports Illustrated* para cobrir a Mint 400

didn't, I'd rather not bias my observations that heavily; and besides, the irony of the story is that they expected me to be smoking grass, but it would never have occurred to them to suspect this other lad.”

¹⁷⁶ “That was my original reason for bringing in Raoul Duke – to let *me* sit back and play reasonable, while *he* freaks out. Or maybe those roles should be reversed...?”

¹⁷⁷ “The original idea was to use Duke, like Gatsby, to illustrate that Death of the American Dream theme.”

enquanto pesquisava a respeito do assassinato do jornalista Rubem Salazar em Los Angeles, ele tenta dar uma definição mais precisa do conceito de Gonzo Jornalismo:

Liguei então para a *Sports Illustrated* – do pátio do Polo Lounge – e disse que estava pronto para fazer o “lance de Vegas”. Eles aceitaram... e daqui em diante não faz sentido algum entrar em detalhes porque estão todos no livro. Mais ou menos... e essa qualidade é a essência do que, por nenhum motivo em especial, decidi chamar de Jornalismo Gonzo. É um estilo de “reportagem” baseada na ideia de William Faulkner de que a melhor ficção é muito mais *verdadeira* que qualquer tipo de jornalismo – e os melhores jornalistas sempre souberam disso. Isso não significa que Ficção seja necessariamente “mais verdadeira” que o Jornalismo – ou vice-versa – mas que tanto “ficção” quanto “jornalismo” são categorias artificiais. As duas formas, em seus melhores momentos, são apenas dois meios diferentes para alcançar o mesmo fim.¹⁷⁸ (THOMPSON, 2004, p.46)

Este “fim” em comum não é outro senão a “verdade” – a mesma verdade que o jovem Hunter havia teorizado rapidamente em suas cartas de juventude. Novamente, o exemplo dado é o realismo de Faulkner, que se vale da ficção para falar do real. Não há motivos para se imaginar que *Fear and Loathing* escape desta concepção de obra literária. Trata-se de uma grande peça ficcional, escrita sob o pleno exercício da razão, cujo objetivo é interpretar a realidade da melhor maneira possível: “No final das contas, acabei impondo uma estrutura essencialmente ficcional ao que começou como uma peça jornalística convencional/maluca”¹⁷⁹ (THOMPSON, 2004, p.46).

A crítica brasileira não levou muito a sério a grave afirmação do próprio autor de que *Fear and Loathing in Las Vegas* é uma obra muito mais ficcional que jornalística; ela também ignorou o fato de que ele a considera uma tentativa fracassada de Gonzo Jornalismo. O que confunde a maioria dos leitores, no fim das contas, é que se acredita que o comportamento exagerado de Duke em meio aos casinos e hotéis é um elemento que emana da personalidade de Thompson, quando na verdade não passa de uma tentativa de representar uma

¹⁷⁸ “So I called Sports Illustrated – from the patio of the Polo Lounge – and said I was ready to do the ‘Vegas thing’.” They agreed... and from here on in there is no point in running down details, because they’re all in the book. More or less... and this qualifier is the essence of what, for no particular reason, I’ve decided to call Gonzo Journalism. It is a style of ‘reporting’ based on William Faulkner’s idea that the best fiction is far more *true* than any kind of journalism – and the best journalists have always known this. Which is not to say that Fiction is necessarily “more true” than Journalism – or vice versa – but that both ‘fiction’ and ‘journalism’ are artificial categories: and that both forms, at their best, are only two different means to the same end.” (THOMPSON, 2003c, p.106)

¹⁷⁹ “In the end I found myself imposing an essentially fictional framework on what begun as a piece of straight/crazy journalism.” (THOMPSON, 2003c, p.106)

realidade americana regida pelo medo e pela repulsa; Duke é menos a face perversa de Thompson que a face perversa da América. Afirma-se que *Fear and Loathing in Las Vegas* é uma peça de “autobiografia” ou de “jornalismo subjetivo” porque se confunde o tema, o alvo, o objeto, com o autor, a origem, o sujeito, porque não se separa toda a carga ficcional do personagem que narra em primeira pessoa dos elementos que giram em torno do autor. Onde se costuma imaginar uma simples relação de identidade entre criador e criatura existe, na verdade, uma complexa relação de alteridade, um intenso jogo de trocas entre a ficção e o real.

Por isso não se deve pensar que os traços autobiográficos da obra de Thompson possuam o mesmo estatuto que os de Jack Kerouac, que produziu uma vasta obra literária inteiramente baseada em sua vida. Ainda que ambos possuam características em comum e pertençam a um contexto histórico e social muito próximo, eles se puseram dentro de suas obras sob circunstâncias muito diferentes. Como bem aponta Cláudio Willer (2009, p.52), grande parte dos *beats*, inclusive Kerouac, são descendentes diretos de uma tradição romântica e visionária que, em oposição à tradição realista, não concebe a separação entre o âmbito da vida e o âmbito da literatura:

Onde o escritor realista supõe a distinção entre dois mundos, o da realidade e aquele da literatura que, mimeticamente, a descreveria, e o escritor formalista não vê interesse em examinar relações entre o mundo autônomo dos signos e a vida, o escritor visionário confunde os dois planos. Os *beats* chegaram a ser acusados de iletrados. Na verdade, são um exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos.

Como vimos, é inspirado em uma tradição realista que Thompson desenvolve sua obra, desde o começo. Sua intenção sempre foi a usar a ficção em favor de uma melhor descrição da realidade, e seu modelo de narrativa perfeita nunca se afastou daquilo que Fitzgerald, Hemingway e Faulkner fizeram. Se sua obra possui traços de autobiografia, se a maioria de seus textos falam de situações que efetivamente aconteceram em sua vida, deve-se menos a uma crença nas potencialidades visionárias da literatura que a um ímpeto de falar sobre uma realidade que lhe é próxima.

O que aconteceu depois de 1971, quando Thompson se dedicou ao Gonzo em outros textos, quando ele botou em prática sua nova concepção de

escrita, é que ele acabou retomando em sua existência real aquilo que Duke vivenciou em sua aventura para Las Vegas. Este personagem que nasceu enquanto um “contraponto pseudonímico”, uma abertura para o Outro, tornou-se um modelo a ser seguido, frágil tentativa de reproduzir o Mesmo. A loucura, o caos e a degeneração intrínsecos à morte do sonho americano que seu personagem representava acabou encarnando-se em seu próprio criador, como uma espécie de duplo do duplo, máscara sobre máscara. Assim, não foi Thompson que serviu de modelo para Duke, mas foi Duke quem acabou se tornando um modelo para a vida de Thompson. Ele próprio parecia ter consciência disto, como revelou certa vez em uma entrevista:

Eu vivo uma vida normal. Bem ao meu lado, este mito está crescendo e se alastrando, se tornando mais e mais deturpado. Quando sou convidado para falar em universidades, não tenho certeza se estão chamando Duke ou Thompson e então não tenho certeza quem devo ser. Imagino que meus planos são descobrir uma nova identidade – matar uma vida e começar outra.¹⁸⁰ (THOMPSON, apud McKEEN, 2008, p.251)

Há muitos indícios de que Thompson não se sentia confortável com esta vida dupla. Antes mesmo de tornar Duke um personagem público, ele escreve a seu editor Jim Silberman, no dia 15 de julho de 1971, uma carta onde insiste em não unir num mesmo volume *A Morte do Sonho Americano*, livro em que tem trabalhado há três anos, e *Fear and Loathing in Las Vegas*, que foi escrito com a intenção de ser uma peça autônoma. O motivo para se opor a esta solução editorial é que não havia como sustentar qualquer elo entre o enfoque mais sério do primeiro e o enfoque mais cômico do segundo, uma narrativa “concebida originalmente em tamanha loucura que eu sequer quero assiná-la com meu próprio nome”.¹⁸¹ (THOMPSON, 2001, p.406). Eis o grande medo de Hunter: “eu preferira não ser menosprezado como um palhaço drogado e confuso... e suponho que este será o efeito de terminar o livro do Sonho Americano com o lance de Vegas”¹⁸² (THOMPSON, 2001, p.406). Fica claro aqui que Thompson já previa, de alguma

¹⁸⁰ “I am living a normal life. Right alongside me, this myth is growing and mushrooming, getting more and more warped. When I get invited to speak at universities, I’m not sure if they are inviting Duke or Thompson and so I’m not sure who to be. I suppose my plans are to figure out some new identity – to kill off one life and start another one.”

¹⁸¹ “that was originally conceived in such madness that I didn’t want to sign it with my own name”.

¹⁸² “I’d just as soon not be dismissed as a Drug Addled clown... and I’m afraid that might be the effect of ending the AD book with the Vegas thing.”

forma, que a maneira com que ele gostaria que os outros o vissem não se confundisse com o comportamento excessivo que é característico de Duke.

O fato é que apenas seu livro cômico acabou sendo publicado, tornando-se um sucesso instantâneo. Logo Thompson se tornaria uma celebridade festejada e acabaria sendo confundido com seu personagem, como aponta William McKeen (2009, p.203): “Na mente do público, não havia separação entre Hunter Thompson, o humano, e Duke, o personagem. Eles eram um”. Mas, como confidencia a esposa Sandy Thompson (apud SEYMOUR; WENNER, 2007, p.174), esta imagem pública de um jornalista inconsequente, completamente fora de controle, constantemente atordoado e beirando ao irracional, não correspondia com o escritor que ele gostaria de ter sido:

Há muito tempo atrás, ele realmente não queria ter se tornado esse personagem gonzo. Ele queria ser lido e pensado enquanto um ser humano sério, um escritor sério. E o que aconteceu foi diferente. Quero dizer, *Fear and Loathing in Las Vegas*, *Hell's Angels* – estes ele reescreveu e reescreveu e reescreveu. Ele tinha muito orgulho deles. Mas com *Fear and Loathing on The Campaign Trail*, as coisas começaram a se tornar difíceis para ele.

Depois de 1971, Thompson acabou se tornando um escravo de sua própria lenda. Devido ao enorme sucesso e repercussão, toda sua obra posterior tentará reconstituir, de alguma forma, aquela experiência inicial que deu origem a *Fear and Loathing in Las Vegas*. Não à toa, os títulos dos textos terão quase sempre a marca registrada “Medo e Repulsa”, tratando praticamente dos mesmos assuntos, pelo mesmo viés. “Gonzo”, que não passava inicialmente de seu fracasso com a reportagem do Kentucky Derby, tornou-se um modelo de escrita, uma marca registrada. Depois que o livro veio à tona, o recurso narrativo do personagem drogado, imoral e cheio de loucura tomou vida própria e serviu de modelo para que o autor constituísse sua imagem pública e literária.

Ele construiu sua literatura sobre a angústia de uma frustração, sobre o desmoronamento de toda uma concepção ética e existencial da escrita; e tal como Gatsby perdeu a vida tentando reconstituir no presente aquela vida memorável que ficou para trás, Thompson perdeu-se de si ao fazer de sua obra uma tentativa de retomar aquele momento que fez nascer *Fear and Loathing in Las Vegas* e *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*. O fracasso que sentirá ao fim de sua

vida, como alguém que se convenceu de que deixou atrás de si uma única grande obra literária, tem como origem este jogo de espelhos onde não é mais o homem quem vê seu pensamento refletido na espessura de sua obra, mas é a obra que determina no homem a fragilidade de seu pensamento. Apesar de ter tido consciência de seu potencial enquanto escritor, Thompson não se sentiu satisfeito, ao fim da vida, com o legado que deixou para trás. A angústia que o matou foi a de não ter feito a grande obra, como Fitzgerald, em *The Great Gatsby*, ou Hemingway, em *The Sun Also Rises*. Depois de seu suicídio, em 2004, a ex-esposa Sandy (apud McKEEN, 2008, p.349) chegou a comentar sobre essa melancolia que o perseguiu:

Ele foi uma figura trágica e torturada. [...] Não acho que ele tenha sido um grande escritor. Eu acho que ele claramente teve grande potencial, tanto como escritor quanto como líder. No entanto ele desmoronou – dramaticamente, e há muito, muito tempo. Hunter queria ser um grande escritor e ele tinha o gênio, o talento e, desde cedo, a vontade e os meios. Ele ficou horrorizado por quem acabou se tornado e envergonhado – ou eu deveria mesmo dizer torturado. Ele sabia que havia falhado. Ele sabia que sua escrita não era absolutamente grandiosa. Isto fazia parte da tortura. E mesmo assim, ele nunca conseguiu se erguer de novo. A imagem, o poder, as drogas, o álcool, o dinheiro... tudo isso... ele nunca se tornou o grande escritor Americano que ele queria ter sido. Nem um pouco perto. E ele sabia disso.

De fato, se nos perguntássemos, enquanto críticos literários, se o imenso volume de escritos que Thompson deixou após sua morte tem algum peso para história de nossa literatura, seríamos obrigados a admitir uma importância circunscrita e limitada. Mas, no que diz respeito ao seu caso, esta pergunta só pode conduzir a uma injustiça. Ela insinua que um escritor possa criar, com seu esforço e dedicação, alguma coisa que escape à literatura para, ao fim, retornar a ela transmutada sob uma forma inteiramente nova. O crítico deposita todas as suas esperanças nesta ideia de que haveria um esforço sobre-humano nos grandes escritores, de que eles teriam de domar a literatura para fazer dela um sinal de inteligência e de esclarecimento. Quando, por acaso, um longo tempo se passa sem que esses casos excepcionais venham à tona – ou quando parece que o mundo não se importa com eles –, o crítico brada choroso que a literatura está prestes a morrer; ele não se dá conta de que, na verdade, são os escritores que morrem aos poucos enquanto a literatura impõem-se sobre suas vidas. A *experiência literária* de Thompson pode frustrar um pouco as expectativas da crítica, pois revela uma

dimensão onde, ao fim das contas, não é a literatura que corre perigo, mas é o homem que, diante da autonomia da literatura, acaba por desmoronar.

Thompson dedicou toda a sua vida à escrita, a ponto de não saber mais quais eram os limites entre ele mesmo e o duplo que criou. Seu suicídio é tanto um ato deliberado de desistência da vida quanto uma resolução trágica do impasse nascido com Raoul Duke, o monstro literário que o assombrou depois da publicação de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Como poderia Thompson matar Raoul Duke sem matar-se, já que tinham se transformado em uma única existência? O personagem que ele encarnou, o personagem em que acabou se transformando, não morreria sem que seu próprio corpo padecesse.

Este suicídio que, com uma só bala, extinguiu o criador e a criatura, foi o último ato de vontade que Thompson disparou contra sua escrita, sua última tentativa de retomar o controle que havia perdido sobre sua vida e sua obra. Certa vez ele chegou a dizer a seu companheiro Ralph Steadman: “la me sentir realmente preso a esta vida se eu não soubesse que posso cometer suicídio a qualquer momento”¹⁸³ (THOMPSON apud McKEEN, 2008, p.232). Estranha esperança esta a de achar que a morte pode conduzir a qualquer tipo de libertação. Matar a si mesmo é este ato de vontade que garante ao homem o poder sobre sua própria existência, que o faz intervir e impor-se sobre as condições trágicas de seu destino, que o mantém sobre o controle de algo que ele pensa lhe pertencer; mas é também esta fuga para uma frágil liberdade onde um autor, em conflito com sua obra, vence-a ao custo da própria vida.

¹⁸³ “I’d fell real trapped in this life if I didn’t know I could commit suicide at any moment.”

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Alguma coisa acontece com nossos
bons escritores numa certa idade...
Entenda, nós transformamos nossos
escritores em algo muito estranho...
Nós os destruímos de muitas maneiras”

Ernest Hemingway

Gostaríamos de concluir a dissertação retomando um curioso texto publicado no National Observer do dia 25 de maio de 1964, onde Thompson narra sua visita a Ketchum, cidade onde Ernest Hemingway foi enterrado após cometer suicídio, em 1961. Bem no estilo impressionista que marca seus escritos da década de 1960, a reportagem fala das razões que levaram um de seus principais ídolos a se refugiar já velho em uma minúscula aldeia de Ohio:

[Hemingway] sabia que alguma coisa tinha dado errado consigo próprio e com sua escrita. Depois de alguns dias em Ketchum, você tem a sensação de que ele veio para cá exatamente por essa razão. Porque foi aqui, nos anos logo antes e depois da Segunda Guerra Mundial, que ele veio caçar, esqui e aprontar mil e uma nos *pubs* locais com Gary Cooper e Robert Taylor e todas as outras celebridades que vinham a Sun Valley quando ela ainda marcava presença no mapa de diversões dos ricos e famosos. Eram os “bons anos”, e Hemingway nunca se conformou com o fato de que eles não iriam durar para sempre. [...] Ketchum é talvez o único lugar do mundo que não mudou radicalmente desde os bons anos. [...] Só Ketchum parecia intacta, e foi aqui que ele decidiu fincar pé.¹⁸⁴ (THOMPSON, 2004, p.147-8)

Santuário contra o efeito devastador do tempo, Ketchum é uma espécie de paraíso intocado em que Hemingway se refugiou para reavivar as boas sensações do passado. Ao sentir que o mundo à sua volta se transformou radicalmente, o escritor retornou à casa onde antes foi feliz, às montanhas e ao rio onde podia caminhar calmamente, à paisagem idílica que lhe trazia um pouco de paz. “Nessa atmosfera receptiva, ele sentiu que poderia escapar das pressões de

¹⁸⁴ “He knew something had gone wrong with both himself and his writing, and after a few days in Ketchum you get a feeling that he came here for exactly that reason. Because it was here, in the years just before and after World War II, that he came to hunt and ski and raise hell in the local pubs with Gary Cooper and Robert Taylor and all the other celebrities who came to Sun Valley when it still loomed large on cafe society’s map of diversion. Those were ‘the good years’, and Hremingway never got over the fact that they couldn’t last. [...] Ketchum was perhaps the only place in his world that had not changed radically since the good years. [...] Only Ketchum seemed unchanged, and it was here that he decided to dig in.” (THOMPSON, 2003c, p.370-1).

um mundo que tinha enlouquecido e ‘escrever verdadeiramente’ sobre o país como tinha feito antes”¹⁸⁵ (THOMPSON, 2004, p.150-1).

Mas este retorno ao passado é uma triste ilusão que dificilmente pode se realizar; não há como evitar que o mundo continue girando enquanto o homem permanece parado no mesmo lugar. Daí porque o escritor seja um tipo de pessoa propenso a uma constante melancolia; seu desejo de que as coisas permaneçam em ordem, de que suas palavras estejam certas, sempre acaba se frustrando diante da insânia que corrompe o mundo exterior.

Convicções fortes são uma coisa difícil de manter para qualquer escritor, especialmente depois que ele se torna consciente delas. Fitzgerald desmoronou quando o mundo parou de dançar sua música. A força das convicções de Faulkner tropeçou quando ele precisou enfrentar os Negros do Século XX em vez dos símbolos negros de seus livros. E, quando Dos Passos tentou mudar suas convicções, perdeu toda sua força. Hoje temos Mailer, Jones e Styron, três escritores com ótimo potencial, atolados no que parece ser uma crise de convicções, causada, como as de Hemingway, pela natureza cruel de um mundo que se recusa a ficar parado o bastante para que eles o enxerguem por inteiro com clareza. Não é uma crise exclusiva dos escritores, mas eles são as vítimas mais óbvias porque a função da arte é supostamente criar ordem a partir do caos. É uma tarefa exigente mesmo quando esse caos é estático, e uma tarefa sobre-humana quando o caos se multiplica.¹⁸⁶ (THOMPSON, 2004, p.150)

Poderíamos resumir aqui a experiência literária de Thompson a partir destas imagens que ele mesmo teceu a respeito de Hemingway. Toda a sua escrita, das cartas de juventude até a criação do gonzo jornalismo, está marcada pela força deste mesmo desmoronamento, deste mesmo fracasso do homem perante um caos que lá fora se multiplica.

Ainda que não tenha partilhado com Kerouac de uma percepção mística, a visão de Thompson sobre a América está impregnada pelo mito de um

¹⁸⁵ “In this congenial atmosphere he felt he could get away from the pressures of a world gone mad, and ‘write truly’ about life as he had in the past”. (THOMPSON, 2003c, p.373).

¹⁸⁶ “That power of conviction is a hard thing for any writer to sustain, and especially so once he becomes conscious of it. Fitzgerald fell apart when the world no longer danced to his music; Faulkner’s conviction faltered when he had to confront Twentieth Century Negroes instead of the black symbols in his books; and when Dos Passos tried to change his convictions he lost all his power. Today we have Mailer, Jones, and Styron, three potentially great writers bogged down in what seems to be a crisis of convictions brought on, like Hemingway’s, by the mean nature of a world that will not stand still long enough for them to see it clear as whole. It is not just a writer’s crisis, but they are the most obvious victims because the function of art is supposedly to bring order out of chaos, a tall order even when the chaos is static, and a superhuman task in a time when chaos is multiplying.” (THOMPSON, 2003c, p.372).

paraíso possível, de uma terra prometida que, para se realizar, não pode sucumbir ao desgaste do tempo. Se *Fear and Loathing in Las Vegas* pode ser lido enquanto uma paródia de *On the Road*, é no sentido de que os rumos da história tornaram impossível a reconstituição deste paraíso perdido que ficou preso ao passado. A paródia é o desmoronamento da verdade prometida pela literatura, é a linguagem própria para expressar o esfacelamento de uma utopia. Perpassa por sua obra uma profunda melancolia, cuja origem é esta peregrinação às avessas, este esperar por um paraíso que só pode se realizar num movimento de retorno ao passado.

Thompson foi prisioneiro do paradoxo intrínseco à sua concepção ética e existencial da escrita literária. Assumindo que a função do escritor é a de botar ordem no caos, ele acabou se tornando vítima desta “tarefa sobre-humana”, deste fardo que ele acreditava ser necessário carregar. O Gonzo que criou na década de 1970 não passa da tentativa de alicerçar sua literatura sobre os destroços de uma experiência fracassada, de criar algo positivo a partir de uma matéria prima de pura negatividade. Até mesmo sua incursão no jornalismo que, no início, não passava de um desvio em sua rota para tornar-se um literato, acabou sendo fundamental para o que acabou escrevendo.

Não nos estranha que Thompson tenha encontrado no suicídio a porta para escapar de uma realidade tão estranha que ele acreditava não ser mais a sua morada. A morte a que ele se entrega de livre e espontânea vontade não passa de uma tentativa frustrada de negar o mundo e afirmar-se sobre ele. Ao apertar o gatilho, era como se estivesse retornando à morte, a origem essencial de sua obra, o único ponto onde sua utopia se tornaria realidade. Nunca se poderá ter certeza se foi intencional ou apenas uma mera coincidência que ele o tenha feito da mesma forma que seu herói literário. Mas não seria tão absurdo afirmar que, bem no seu estilo profético e apocalíptico, ao falar de Hemingway em 1964, Thompson já escrevia seu próprio epitáfio:

Talvez ele tenha encontrado o que veio procurar, mas são enormes as chances de que isso não tenha acontecido. Ele era um homem velho, doente e muito perturbado. A ilusão de paz e contentamento não bastava para ele [...]. Então, finalmente, e pelo o que ele deve ter achado ser a melhor das razões, ele terminou tudo com uma espingarda de caça. (THOMPSON, 2004, p.151)

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: Magia e Técnica, Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. **Point du jour**. Paris: Gallimard, 1970.
- BUIN, Yves. **Kerouac**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURROUGHS, William. **Almoço Nu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BURROUGHS, William. **Junky**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005b.
- BURROUGHS, William. **O Gato por Dentro**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Cervantes e o Dom Quixote**. In. CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 19___. p.5-18
- CASSADY, Neal. **Collected Letters: 1944-1967**. [S.I.]: Penguin Books, 2004.
- CASSADY, Neal. **O primeiro terço**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 19__.
- CHARTERS, Ann. **Kerouac: a biography**. New York: St. Martin's Press, 1994.
- CZARNOBAI, André Pontes. **Gonzo: o filho bastardo do New Journalism**. 2003. Monografia de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2003
- FAULKNER, William. **Santuário**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- FITZGERALD, F. Scott. **The Great Gatsby**. [S.l.]: Penguin Books, 1976.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em W. Benjamin**. São Paulo: perspectiva : FAPESP : Campinas, SP : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994a.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.7-19
- GINSBERG, Allen. **Collected Poems: 1947-1997**. New York: Harper Perennial: 2006.
- HEMINGWAY, Ernest. **O Sol também se Levanta**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- HEMINGWAY, Ernest. **The Old Man and the Sea**. St. Albans: Triad/Panther Books, 1976.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KEROUAC, Jack. **Big Sur**. Porto Alegre: L&PM, 2009a.
- KEROUAC, Jack. **Maggie Cassidy**. London: Penguin Books, 2009c.
- KEROUAC, Jack. **O Livro dos Sonhos**. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- KEROUAC, Jack. **On The Road** (Pé na Estrada). Porto Alegre: L&PM, 2009b.
- KEROUAC, Jack. **Os Subterrâneos**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- KEROUAC, Jack. **Satori em Paris**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- KEROUAC, Jack. **Tristessa**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- KEROUAC, Jack. **Vanity of Dulouz: an adventurous education, 1935-46**. New York: Penguin Books, 1994.
- KEROUAC, Jack. **Visions of Cody**. Penguin Books, 1993.
- KEROUAC, Jack. **Windblown World: the journals of Jack Kerouac (1947-1954)**. Penguin USA, 2004.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MATOS, Olgária C. F. **O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MATTOS, Leonardo Martinelli de Campos. **Las Vegas na Cabeça e o estranho freudiano**. 2007. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. 2007.

McKEEN, William. **Outlaw Journalist: the life and times of Hunter S. Thompson**. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

MORAES, Eliane Robert. **Breton diante da esfinge**. In. BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-15

ROUANET, Sergio Paulo. **A Razão Nômade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SEYMOUR, Corey; WENNER, Jann. **Gonzo: the life of Hunter S. Thompson**. New York: Back Bay Books, 2007.

SIMÕES, Elsa Maria Barreto. **O Sonho Americano em *Fear and Loathing in Las Vegas***. 2007. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários). Universidade Aberta: Lisboa. 2007

THOMPSON, Hunter S. **A Grande Caçada aos Tubarões**. São Paulo: Conrad, 2004.

THOMPSON, Hunter S. **Fear and Loathing in America: The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist (1968-1976)**. London: Bloomsbury Publishing, 2001.

THOMPSON, Hunter S. **Fear and Loathing in Las Vegas: a savage journey to the hearth of the American Dream**. London: Harper Perennial, 2005a.

THOMPSON, Hunter S. **Fear and Loathing: on the campaign trail**. New York: Grand Central Publishing, 1983.

THOMPSON, Hunter S. **Hells's Angels**. New York: Penguin Classics, 2003a.

THOMPSON, Hunter S. **Kingdom of Fear: Loathsome Secrets of a Star-Crossed Child in the Final Days of the American Century**. Penguin Books, 2003b.

THOMPSON, Hunter S. **Medo e Delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano**. São Paulo: Conrad, 2007.

THOMPSON, Hunter S. **Rum: diário de um jornalista bêbado**. São Paulo: Conrad, 2005b.

THOMPSON, Hunter S. **Screwjack**. São Paulo: Conrad, 2005c.

THOMPSON, Hunter S. **The Great Shark Hunt: Strange Tales from a Strange Time**. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2003c.

THOMPSON, Hunter S. **The Proud Highway: Saga of a Desperate Southern Gentleman (1955-1967)**. New York: Ballantine Books, 1998.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WOLFE, Thomas. **O Trem e a Cidade**. São Paulo: Iluminuras, 1990.