

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**

**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

**Leandro de Lima Damasceno**

**NO LADO BIZARRO DA ESTRADA:  
o *gonzo* em narrativas jornalísticas brasileiras contemporâneas**

**Belo Horizonte  
2012**

LEANDRO DE LIMA DAMASCENO

**NO LADO BIZARRO DA ESTRADA:  
o *gonzo* em narrativas jornalísticas brasileiras contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Márcio de Vasconcelos Serelle

**Belo Horizonte  
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

D1551 Damasceno, Leandro de Lima  
No lado bizarro da estrada: o *gonzo* em narrativas jornalísticas brasileiras contemporâneas / Leandro de Lima Damasceno. Belo Horizonte, 2012.  
175f.

Orientador: Márcio de Vasconcelos Serelle  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Thompson, Hunter S. Gonzo letters. 2. Jornalismo. 3. Cultura brasileira. 4. Narrativa. 5. O contemporâneo. I. Serelle, Márcio de Vasconcelos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 070.43

Leandro de Lima Damasceno

**NO LADO BIZARRO DA ESTRADA:  
o *gonzo* em narrativas jornalísticas brasileiras contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação Social.

---

Márcio de Vasconcelos Serelle (orientador) – PUC-Minas

---

Mozahir Salomão Bruck – PUC-Minas

---

Bruno Souza Leal – UFMG

Belo Horizonte, 21 de março de 2012.

Para Dalva Aparecida Lima e  
Joana Ramos de Lima.  
*(in memoriam)*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, que me permitiram fazer essa jornada e me apoiaram ao longo do caminho.

Ao professor Márcio Serelle, orientador de profissionalismo e dedicação invejáveis e pessoa com quem consegui trocar algumas risadas, o que é sempre agradável.

Ao longo desses anos de estudos, os amigos que nos ajudaram a não pensar sobre os estudos foram especialmente importantes. Por isso, a Marcos Luiz do Nascimento e Glayson Ramos, meus mais sinceros agradecimentos.

Aos colegas do mestrado. Muitos, fico feliz de saber, deixaram de ser apenas colegas e passaram a ser amigos queridos.

*É uma mistura indigesta às vezes, mas aprendi a conviver com ela, até porque sou um jornalista e um escritor de livros sobre a vida **no lado bizarro da estrada** – o que é “interessante” no sentido chinês, porém não necessariamente animador. (THOMPSON, 2007, p.62, grifo nosso)*

## RESUMO

O jornalismo *gonzo*, criado pelo americano Hunter Stockton Thompson, na década de 1960, inspirou inúmeros outros escritores, jornalistas e artistas ao longo dos anos. Associado a uma escrita subjetiva e supostamente desregrada, o *gonzo* é tido como uma escrita de liberação de amarras, além de estar, quase sempre, associado a contravenções, ao uso de drogas e álcool e à dissensão em relação à objetividade jornalística. Para mais, o termo foi apropriado pela cultura com uma série de assunções, pressupostos e preconceitos, além de ser usado, entre outras coisas, tanto como a descrição de um fazer jornalístico influenciado por Thompson quanto uma maneira de narrar “loucuras” ou práticas à margem da lei. O presente trabalho procura, principalmente, entender como se dá a apropriação do *gonzo* dentro da prática jornalística brasileira contemporânea, notadamente nos autores Mayra Dias Gomes, Arthur Veríssimo e Bernardo Biagioni. Para isso, destaca caminhos consonantes entre o *gonzo* de partida e o momento histórico no qual foi criado, além de apresentar as implicações da escrita *gonzo* com a recuperação da narrativa em primeira pessoa e com as práticas de construção de si típicas da contemporaneidade. A seguir, conceitua criticamente a migração da escrita *gonzo*, surgida nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, para o Brasil atual e identifica, via análises de textos, tanto as estratégias narrativas, quanto as possíveis apropriações e reconfigurações, desenvolvidas pelos novos jornalistas *gonzo* brasileiros.

**Palavras-chave:** jornalismo *gonzo*, cultura, narrativa, contemporaneidade

## ABSTRACT

The *gonzo* journalism, created by Hunter Stockton Thompson in the 60's, has influenced numerous others writers and journalists since it first came out until nowadays. Constantly associated with a subjective and supposedly unruled way of writing, the *gonzo* style is perceived to be a liberation from the ties to the author and to the narrator, besides, it is, almost always, linked to contraventions, to drug and alcohol abuse, and to a unorthodox approach to the journalistic practice in a general way. Furthermore, the word *gonzo* was appropriated by common culture with a series of assumptions, presumptions and pre-conceived notions, being used as much a label to crazy and outlaws ways as to describe texts influenced by Thompson's writing. The current work intend to, mainly, understand how the appropriation of the *gonzo* narrative occurs among Brazilian authors, especially in the works of Mayra Dias Gomes, Arthur Veríssimo and Bernardo Biagioni. To do so, links the historic moment in which *gonzo* appeared with its first manifestations, presents the implications of the *gonzo* writing with the recuperation of first person narrative and with the textual constructions of self so common contemporarily. Furthermore, critically works with the notion of the migration of *gonzo* writing from the 60's and 70's USA to present days Brazil and identifies, through text analyses, narrative strategies, possible appropriations and reconfigurations, and what those implied in the under construction new Brazilian *gonzo*.

**Keywords:** *gonzo* journalism, culture, narrative, contemporarity

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 DA ORIGEM E DA INDEFINIÇÃO DO JORNALISMO GONZO</b> .....	<b>17</b>
2.1 Uma derivação do Novo Jornalismo.....	17
2.2 <i>Gonzo</i> e o Sonho Americano.....	31
2.3 <i>Gonzo</i> como parte da cultura: ressonâncias.....	44
<b>3 A NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA</b> .....	<b>50</b>
3.1 Narrar em primeira pessoa: desdobramentos.....	50
3.2 A primeira pessoa no texto de não ficção.....	57
3.2.1 <i>Guinada subjetiva</i> .....	63
3.3 Jornalismo em primeira pessoa.....	67
3.4 O espaço autobiográfico contemporâneo e o jornalismo: a recuperação do <i>gonzo</i> .....	70
<b>4 HIBRIDISMO, MIGRAÇÃO E TRANSCULTURALIDADE</b> .....	<b>75</b>
4.1 Indigenizar é preciso?.....	82
4.2 Figurações do <i>gonzo</i> do Brasil.....	87
<b>5 CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA E ANÁLISES</b> .....	<b>94</b>
5.1 Do <i>corpus</i> : autores, textos e contextos editorais.....	96
5.1.1 <i>Mayra Dias Gomes e o caderno Folhateen</i> .....	97
5.1.2 <i>Bernardo Biagioni e a revista Ragga</i> .....	99
5.1.3 <i>Arthur Veríssimo e a revista Trip</i> .....	100
5.2 – Das categorias analíticas.....	102
5.2.1 <i>Autocentramento</i> .....	102
5.2.1.1 <u>Uso da primeira pessoa</u> .....	102
5.2.1.2 <u>Articulação entre vida e narrativa</u> .....	102
5.2.1.3 <u>Retórica testemunhal</u> .....	103
5.2.1.4 <u>Ironia</u> .....	103
5.2.2 <i>Relação entre narrativa e cultura contemporânea</i> .....	103
5.2.2.1 <u>Aproximação de temas atuais</u> .....	104
5.2.2.2 <u>Relação entre os autores e a cultura de onde relatam</u> .....	104
5.2.2.3 <u>Valores dominantes</u> .....	104
5.2.3 <i>Marginalidade</i> .....	104
5.2.3.1 <u>Escrita que se quer marginal</u> .....	104
5.2.3.2 <u>Transgressão do enquadramento jornalístico tradicional</u> .....	105
5.3 Análises.....	105
5.3.1 <i>Mayra Dias Gomes – pessoal fetiche pelo horror, didatismo e autoajuda para adolescentes</i> .....	105

<b>5.3.2 Bernardo Biagioni – sensorialismo a serviço do desejo de espelhamento geracional</b> .....	<b>114</b>
<b>5.3.3 Arthur Veríssimo: o mais longo exemplo de jornalista gonzo no Brasil</b> .....	<b>126</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>142</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>149</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*A única diferença real entre os Sãos e os Insanos, neste mundo, é que os Sãos têm o poder de mandar prender os Insanos.*

-- Hunter Thompson

O jornalismo *gonzo* foi uma escrita jornalístico-literária criada por Hunter Stockton Thompson, nos Estados Unidos, entre o final da década de 60 e início da década de 70. Por mais reducionista que essa definição possa parecer, ela engloba o que de mais concreto se pode identificar a respeito do *gonzo*. Longe de ser uma unanimidade em qualquer sentido, o texto *gonzo* foge às restrições de demarcação típicas da individualização de estilos, o que o transforma numa incógnita em relação a definições estritas ou mesmo a caracterizações precisas. Ainda assim, é possível distinguir alguns aspectos do *gonzo* como escrita que o diferenciam dos demais. Entre esses estão a particular aproximação com o subversivo e o central papel da subjetividade em sua composição. Outro apontamento possível de ser realçado é o fato de o *gonzo*, ainda que inicialmente tenha surgido como um braço do Novo Jornalismo norte-americano, ter se desenvolvido ao longo do trabalho de Thompson para além do campo jornalístico. Com o passar dos anos, acabou se tornando mais do que apenas o selo com o qual se marcaram os textos daquele autor, sendo absorvido como adjetivo de manifestações de cunho bizarro ou atitudes pouco convencionais de forma geral.

Sempre ligado à imprensa em sua origem, o texto *gonzo* talvez seja, já há algum tempo, um dos mais pesquisados por alunos de graduação da área de comunicação social, especialmente aqueles com formação em jornalismo. Por ser referenciado como escrita associada às contravenções em relação ao jornalismo tradicional – de paradigma objetivo –, como partidário da falta de regras em relação à sua composição, como constante alusiva do consumo de drogas e álcool e pela exacerbada presença de um narrador autodiegético, o *gonzo* torna-se exemplo particularmente interessante para gerações sucessivas de adolescentes que vêm, nessas características marginais, forte atração estilística e de estilo de vida. Sinalizado com esse cunho libertário e subversivo, não é estranho entender o porquê do fascínio do *gonzo* por parte significativa dos adolescentes que o conhecem, afinal, o ímpeto por uma dimensão desatada do espírito e do corpo está bem próximo do estar no mundo tipicamente adolescente. Além disso, o *gonzo* também está ligado à tradução, em formato de narrativa textual, de um momento histórico particularmente diferenciado, onde alterações socioculturais profundas evidenciavam o descompôr de velhos paradigmas ligados a

valores como família, trabalho, coletividade, entre vários outros, muitos tidos como invariáveis. Aquele texto, que questionou as regras e os modos de fazer vigentes até o momento de sua concepção, também tensionou padrões estabelecidos, fazendo pensar para além do que era apresentado pelos órgãos de imprensa tradicionais. Mas essas características estavam embarcadas na contextualização espaço-temporal da época e no próprio desenvolvimento de Thompson como profissional e como ser humano. Sem fazer necessariamente uma correlação direta entre vida e obra, identificamos em ambas a necessidade de se distanciar de figuras autoritárias em função da busca por uma verdade pessoal que, no momento histórico no qual estava inserido, poderia também ser percebida como uma verdade coletiva. O *gonzo*, assim, como escrita delirante, funcionou, dentro do que estamos chamando de “cultura do delírio” dos anos 70, também como uma narrativa geracional, de espelhamento distorcido que apreendeu, justamente pelo desvio, a sociedade do seu tempo.

Assumindo o papel de um eterno inconformado e sempre imprevisível repórter de campo, Thompson pintou em suas matérias um quadro da América que desafiou o que se conhecia a respeito dos habitantes do seu próprio país e dela própria. Ao mesmo tempo, procurou demonstrar que a busca pelo que ele chamava de “Sonho Americano” – um “sonho” muito mais ligado aos desejos de mudanças perpetrados pelos *beats* e *hippies* do que às imposições de consumo pautadas pelo capitalismo avançado – deveria estar, em sua perspectiva, sempre ligada a uma disjunção de regras ou amarras. Perspectiva essa que encontrou clima ideal para se desenvolver no ambiente favorável às alterações onde o *gonzo* foi gerado, em que existia de fato uma ânsia por novos arroubos estilísticos tanto jornalísticos quanto romanescos e poéticos. Essa experiência de aproximação com a coisa narrada, pautada por um desvencilhar das fórmulas de distanciamento (em função de uma suposta busca por objetividade) e que, ao contrário, incorporou personalidades nos relatos, estava fortemente presente no *gonzo*, no qual ganhou ainda apelo estilístico que o colocou em consonância com o romance e com textos ficcionais. Ao recorrer a dispositivos que aproximavam suas obras da ficcionalidade do relato e à potência da subjetividade, o *gonzo* colocou-se como um discurso capaz de carregar em si, ao mesmo tempo, traços de espelhamento social, críticas a essa mesma sociedade, identificações com o próprio autor e inspiração para outros escritores e criadores.

O presente estudo trabalha no sentido de, inicialmente, jogar luz sobre a primeira manifestação do jornalismo *gonzo*, investigando seus aspectos linguageiros, mas também buscando relações entre a narrativa e o momento sociocultural no qual ele emerge. Não se trata de definir o

texto *gonzo* estritamente, muito menos de propor uma cercania que o coloque dentro de espaços facilmente enquadrados. Antes, o que se pretende neste início de jornada é identificar um orbital que possa ajudar a compreender os textos *gonzo* numa visada deliberadamente não exclusivista. Neste sentido, não nos prendemos somente aos estudos culturais nem apenas aos estudos narrativos, propondo de fato um encontro de perspectivas que, no caso estudado, pode ser especialmente caracterizado pelas particularidades do texto *gonzo*. O primeiro capítulo teórico traz ainda exemplos pontuais que nos ajudam, entre outras coisas, a exemplificar a potência do *gonzo* para além da coisa narrada e da figura de Thompson, adentrando outros campos da produção artística e se tornando de fato um nicho da cultura *pop*, uma vez que, na contemporaneidade, é possível reencontrar o *gonzo* em diferentes trabalhos, como filmes, músicas, programas de televisão e como inspiração para o desenvolvimento de textos, jornalísticos ou não, de diferentes autores ao redor do mundo.

O *gonzo* é, também – não se pode negligenciar –, um veículo de expressão de um *self*, característica essa abordada no terceiro capítulo. Identificamos, nele, as facetas de elevada personalidade dessa escrita, hoje, com os movimentos de resgate do “eu” tipicamente contemporâneos, conclamados, entre outros, pelos teóricos da descontinuidade, entre eles Hayden White (1998) e Louis Mink (1998), e pelos estudos da guinada subjetiva desenvolvidos por Beatriz Sarlo (2007). Todos esses sugerem, em suas próprias maneiras, modos distintos de se pensar a atual revalorização do sujeito observada atualmente. Essa centralização do “eu” aparece, contemporaneamente, nas narrativas, num primeiro momento, ligada aos relatos de situações-limite, nos testemunhos (ou *testimonio*, dependendo da origem e da natureza do relato, bem como do teórico referenciado). No entanto, contemporizado o espaço do “eu” dentro do jornalismo, verificamos um aumento da produção noticiosa em primeira pessoa, podendo essa ser observada com cada vez mais frequência em diferentes jornais, revistas e informativos televisivos. Concomitantemente, a expansão das páginas de internet – quase desde seu surgimento marcadas pela personalidade do relato – de viés noticioso que saem da lógica do diário virtual, mas que ainda se mantém pautadas pela centralidade daquele que noticia, tem ajudado a consolidar a tendência de proliferação de um jornalismo na primeira pessoa no limiar dessa primeira década do século XXI, em que observamos a recuperação do *gonzo*. Assim sendo, apresentamos, criticamente, os desdobramentos da narrativa em primeira pessoa, diferenciando-a nos textos de não-ficção e no jornalismo, antes de fechar o capítulo com o resgate do espaço autobiográfico contemporâneo e a recuperação do *gonzo* atualmente.

Essa recuperação do *gonzo* no Brasil acontece dentro de parâmetros que nos obriga a pensar como tal escrita é reapropriada por autores e jornalistas nacionais e como ela se transforma nesse processo. O quarto capítulo aborda conceitos que nos ajudarão a entender esses aspectos, além de traçar uma pequena exemplificação da historicidade do jornalismo desviante brasileiro da segunda metade do século XX. Para tanto, utilizamos o conceito de indigenização, conforme definido por Linda Hutcheon (2006) e teóricos da tradução e da adaptação *stricto sensu*. Há aqui uma lacuna nos estudos comunicacionais em relação à teorização do transporte de narrativas de uma cultura para outras. Os estudos acerca de tais experiências, de transporte intercultural de narrativas especificamente, ainda são episódicos, quando existentes. Para este trabalho, foi necessário buscar teorias desenvolvidas para estudos de outras áreas de conhecimento, como a sociologia e a linguística. No caso ora estudado, recorreremos às teorias relacionadas à tradução e adaptação de diferentes obras, como óperas e filmes, repaginados para outros modelos de expressão midiática e culturais, sendo necessária a constante reafirmação de que os exemplos citados são indicativos do que estamos teorizando.

A parte final do quarto capítulo traça uma pontual tapeçaria de exemplos de jornalismo destoante no Brasil contemporâneo, destacando principalmente narrativas da segunda metade do século XX. O levantamento de tais expoentes jornalísticos – como o primeiro momento do jornal *Pasquim*, a revista *Realidade* e o repórter Ernesto Varela – mostram que as narrativas que serão analisadas, no próximo capítulo, como textos à moda *gonzo* no Brasil não são, evidentemente, os únicos exemplos recentes de formatos diferenciados de jornalismo entre nós, muitos desses também associados a uma dimensão subversiva, quando não propriamente contraventora. Dentro dessa perspectiva, o *gonzo* no Brasil poderia, de certa forma, ser visto também como mais uma efusão de práticas noticiosas que se descolam daquelas do jornalismo tradicional e se configuram como alternativas jornalísticas a serem contempladas. No entanto, tal afirmação requer investigação mais precisa e essa será apresentada no capítulo seguinte, quando retomaremos as colocações desenvolvidas ao longo do trabalho para fundamentar as análises de textos brasileiros de autores identificados com o *gonzo* e com Thompson.

Foram escolhidos, para análise, três autores: Arthur Veríssimo, repórter da revista *Trip* e talvez o mais identificável representante do *gonzo* no Brasil; a escritora Mayra Dias Gomes, autora da coluna “Na Estrada”, publicada quinzenalmente no agora extinto caderno “Folhateen”, da *Folha de S. Paulo*; e Bernardo Biagioni, jornalista que assina a coluna “ontheroad” na revista mineira *Ragga*. Veríssimo é o mais velho e mais reconhecido dos três autores selecionados. Além de ser

repórter da *Trip* há 25 anos, foi também apresentador de televisão, tendo trabalhado no programa *Manhã Maior*, da Rede TV!. Gomes traz em si e em sua narrativa uma aproximação com o público adolescente que evidencia um caráter juvenil de escrita, apelando, muitas vezes, para forte dimensão pedagógica em relação ao tratamento dispensado ao seu público-alvo. Biagioni, apesar de também ser um representante da mesma geração que Gomes, por outro lado, afasta-se de qualquer dimensão didática em seu trabalho. Ao identificar-se também como adolescente, traz para seus textos dimensões de representante e representado, numa produção sensorialista que se quer especular da geração jovem contemporânea, geração essa da qual ele faz questão de se dizer um membro.

Ao separar esses três autores e analisar seus trabalhos textuais, o que se espera é tentar compreender a distância atravessada pelo *gonzo*, desde sua partida nos Estados Unidos dos anos 60 e 70 até a chegada no Brasil da segunda década dos anos 2000. Quais características se mantêm como identificáveis de uma escrita *gonzo* nesses autores? A que processos narrativos e jornalísticos elas se referem? Quais dessas características são subjugadas, subvertidas ou adaptadas ao nosso contexto cultural? É possível definir parâmetros que comportem uma espécie de lista de exigências a serem atingidas para que um texto seja considerado representante de um “*gonzo* à brasileira”? E, se existem, o que significa tal definição em relação à falta de regras que marcou o *gonzo* primeiramente?

O estudo acadêmico requer a delimitação de parâmetros para análise que auxiliem o pesquisador a entender o objeto estudado dentro de um âmbito delimitado. Apesar de ser frequentemente estudado, a narrativa *gonzo* vai de encontro a essa lógica por ter como um traço marcante a quebra de parâmetros e o desatar de amarras. O *gonzo* pode, então, de certa maneira, ser visto como um objeto de estudo academicamente fugidio, requerendo do pesquisador uma escolha consciente de limites daquelas facetas a serem salientadas e estudadas com mais vagar. Retomando as primeiras linhas desta introdução, no presente trabalho, o *gonzo* é visto como um estilo jornalístico-literário de cunho subjetivista e contraventor, que usa de diferentes instrumentos narrativos para se colocar como forma proeminente da produção norte-americana dos anos 60 e 70 e que, por suas contribuições ao jornalismo e à literatura, foi apreendido pela cultura de forma geral e resgatado desde sua criação até os dias de hoje, sendo que esse resgate se deu em diferentes níveis e nos mais diversos formatos. Essa aproximação de forma alguma esgota o *gonzo* ou o encapsula em definitivo. O que se propõe, aqui, é uma maneira de pensar o *gonzo* como forma de escrita que

tensiona regras e que, ao fazê-lo, abre espaços para outras interpretações que também se proponham a pesquisar aquilo que caminha pelo “lado bizarro da estrada”.

## 2 DA ORIGEM E DA INDEFINIÇÃO DO JORNALISMO GONZO

*You're miserable, edgy and tired. You're in the perfect mood for journalism<sup>1</sup>.*

— Warren Ellis

### 2.1 Uma derivação do Novo Jornalismo

Os estudos dos trabalhos de Hunter Stockton Thompson, particularmente aqueles enquadrados dentro do estilo jornalístico-literário criado por ele e que recebeu o nome de jornalismo *gonzo*, sugerem algumas questões primordiais. Uma destas é a necessidade de se explorar o *gonzo* em sua dimensão cronotópica<sup>2</sup>, uma vez que seu aparecimento está intrinsecamente ligado ao espaço-tempo sociocultural dos Estados Unidos, país onde surgiu. Essa circunstância liga o *gonzo* ao Novo Jornalismo<sup>3</sup> – de que é visto como um braço –, com a aproximação de ambos com o realismo social do século XIX. A segunda questão é a colocação do *gonzo* como narrativa que extrema os limites do jornalismo tradicional, de cunho objetivista. Os primeiros textos *gonzo* foram publicados em veículos de comunicação de contrato de leitura<sup>4</sup> identificados com os preceitos jornalísticos, mas, ao mesmo tempo, são trabalhos que tensionam os limites do modelo de reportagem objetiva e informativa até então vigentes, limites esses que já estavam sendo testados pelo Novo Jornalismo como um todo. O terceiro ponto a ser levado em consideração aparece como a relação entre o texto *gonzo* como inserido dentro da lógica jornalística e, portanto, em princípio, dignitário de uma leitura que o assuma como discurso isento, transmissor de uma "verdade" em relação ao mundo que narra, ao mesmo tempo em que reivindica a força de convencimento e persuasão do texto ficcional e do testemunho. Finalmente, faz-se necessária ainda uma compreensão a respeito de como o *gonzo* foi apreendido e é ainda reutilizado dentro de um cronótopo que não mais se assemelha àquele no qual foi criado. Aqui vale pensar, principalmente,

1. Você está miserável, tensa e cansada. Você está no estado perfeito para o jornalismo. [tradução nossa]

2. Segundo o dicionário de narratologia de Carlos Reis, “cronos = tempo; topos=lugar. Falar em cronótopo a propósito da narrativa é referir as dominantes espaço-temporais, as imposições de proveniência histórico-cultural e geocultural que se projetam sobre o texto narrativo, mediatizadas pelos específicos códigos técnico-literários.” (REIS, 2000, p.49).

3. Utilizamos o termo “Novo Jornalismo” aqui nos referenciando ao jornalismo que se aproxima do texto literário de ficção, produzido nos Estados Unidos a partir do final da década de 50, onde está demarcada uma das quebras com os padrões do jornalismo tradicional mais fortes da contemporaneidade.

4. O termo “contrato de leitura” é baseado no conceito de Eliseo Verón (2004) e entendido como a relação de construção de relação, ao longo do tempo, entre um meio de comunicação e seus consumidores com o objetivo de criar e preservar hábitos de consumo.

quais as características do *gonzo* foram cooptadas como marcantes e são reinterpretadas contemporaneamente dentro da cultura norte-americana e global.

Para se conhecer uma forma de apresentação textual específica, seja essa qual for, é preciso conhecer não apenas os textos fundantes dessa forma, mas também seus criadores e a sociedade de onde ambos vieram. Ou seja, para se entender o jornalismo *gonzo* é preciso contextualizar e compreender a que sua narrativa se propõe, tendo em vista o conceito geracional que a inspirou e foi inspirada por ele, e, devido à especificidade desse braço do Novo Jornalismo, apreender as imbricações entre vida e obra de seu criador, Hunter Thompson. Essa compreensão mínima a respeito de Thompson se faz necessária, por um lado, como outro elemento de contextualização temporal e, por outro, devido à forte dimensão subjetiva do texto *gonzo*. Sabe-se que dimensões como a historicidade – acontecimentos sociais, políticos, econômicos etc. – e a psicologia individual dos autores não são estanques, mas fluem umas sobre (ou sob) as outras, transformando a criação literária em um processo dinâmico e intrincado, sujeito às intencionalidades do autor no momento em que cria sua narrativa.

No entanto, esforçar-se para compreender o *gonzo* como a criação de um pária social que decidiu se vingar do mundo através de sua produção autoral, ainda que englobe parte da verdade sobre essa escrita, é uma formulação reducionista, desinteressante e mutiladora, uma vez que limita a análise do texto aos traços de seu criador, ao biografismo. Ao ancorar a análise nesses termos, para usar uma imagem metafórica, pode-se ir apenas até onde a corrente que prende a âncora alcança. No entanto, como veremos, os textos de não ficção autorreferentes, como as autobiografias, as memórias, correspondências e, inclusive, o próprio jornalismo *gonzo* (e parte do Novo Jornalismo), guardam consigo uma dimensão do sujeito que os produziu que não pode ser totalmente descartada, sendo igualmente reducionista levar todas essas produções para o campo da ficção e tratá-las como manifestações independentes do "eu" e da cultura a que se referem.

Esse “eu” não pode ser visto, porém, como voz de um sujeito único, que, de modo original externa sua “essência”, como pretendia a noção de genialidade romântica. Relembrando a historicidade das “escritas de si”, Foucault (2009) resgata os *hypomnemata*, dos séculos I e II como um dos primeiros exemplos dessa escrita que transforma o sujeito e cria uma ideia de “eu” formada a partir da recolha de outras vozes. Os *hypomnemata* eram livros de registros, cadernos pessoais ou guias de conduta compostos de frases, citações, pensamentos etc. de outras pessoas e que eram carregados pelo seu dono como um companheiro sábio ao qual se referir quando de situações que demandassem uma palavra de conselho ou de consolo. Explica Foucault que

neles [nos *hypomnematas*] eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-se assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 2009, p. 135).

Os *hypomnemata*, então, não deveriam ser vistos como documentos de apoio à memória, para serem consultados de vez em quando. Eram, sim, textos a serem relidos constantemente, sobre os quais deveria se operar “meditação”, estudos, para que, eventualmente, aqueles conhecimentos ali traçados se tornassem parte do sujeito que os lesse. A ideia era trazer conhecimentos que se introjetassem no sujeito e se tornassem parte dele, constituindo-o como tal. O movimento dos *hypomnemata* era então inverso àquele operado pelas escritas de si subsequentes. Essas apostam no ato de externar narrativamente as próprias subjetividades como um caminho para o conhecimento interno ou para a purificação confessional. Nos *hypomnemata*, “o movimento que visam efetuar é o inverso: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pode ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 2009, p. 137).

Desde os primeiros momentos dos relatos do “eu”, já era possível perceber que o *self* original, essa suposta “essência” ímpar de si que poderia supostamente ser captada narrativamente, nunca foi de fato tão singular assim. Arfuch (2010) volta a tocar em ponto semelhante quando relembra que mesmo o texto autobiográfico – ou aquele inserido dentro da lógica das escritas de si contemporâneas – não está no mundo no qual surgiram, sendo seus autores vozes que falam por outros ou mesmo enunciadores de palavras alheias – usadas para corporificar uma coletividade. Nas palavras da autora:

essa biografia nunca será 'unipessoal', embora possa adotar tons narcísicos; envolverá necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linguagem, a cultura, a nacionalidade. Nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época e, nesse sentido, falará também de uma comunidade. (ARFUCH, 2010, p. 474, grifo da autora).

A mesma Arfuch usa esse argumento como aporte para valorização dos gêneros biográficos para além dos seus méritos enquanto relatos de um “si mesmo” do narrador em questão. E, apoiando-se em Bakhtin, fala sobre esta característica de escritura geracional como sendo a que, de fato, conseguirá (ou não) estabelecer o relato biográfico. Caso o relato de si não esteja de acordo com as vozes dos outros próximos, ele não é digno de concordância ou de consentimento. “Por sua

vez, e nessa mesma trama de genealogias e gerações, a contemplação de nossa vida será somente ‘uma antecipação da lembrança de outros’ acerca dessa vida, lembrança de descendentes, parentes e conhecidos” (ARFUCH, 2010, p. 474). O que coloca os gêneros biográficos e os primórdios das escritas de si em concordância. Ambos dependem da voz dos outros para se legitimarem, mas aqueles primordiais, como os *hypomnemata*, eram constituídos quase que exclusivamente das vozes de outros e os gêneros biográficos, além de serem legitimados pelas vozes de outros, contêm também a voz do próprio autor de forma mais presencial e marcante.

Efetivamente, as narrações do “eu” serão, portanto, no caso daquelas dignas de reconhecimento – segundo os valores arfuchianos colocados – aquelas que dizem, em alguma parte, de um caráter geracional. Ao refletir sobre si mesmo em seus relatos biográficos, o sujeito traz consigo as marcas do seu tempo e de seu povo, servindo como uma espécie de enunciador único de uma polifonia que irá se expressar através dele. “Os valores em jogo serão indissociáveis da peculiar inscrição do sujeito em seu contexto sócio-histórico e cultural – que inclusive pode assumir o caráter de uma épica coletiva –, tanto o atual, do momento enunciativo, como o que é objeto de rememoração” (ARFUCH, 2010, p. 474), lembra Arfuch sobre o duplo caráter de inscrição geracional; duplicidade essa marcada pela temporalidade. Ou seja, a inscrição geracional pode se dar tanto de forma coeva à enunciação quanto na forma de rememoração, caso o relato seja escrito depois do acontecimento, como no caso dos testemunhos de guerra, por exemplo.

Independente da variação temporal, o caráter geracional dos relatos de si se faz presente nos mesmos, o que coloca toda a questão de um “eu” singular, essencial, em xeque. Por um lado, essa problematização complexifica o jornalismo *gonzo*, antes caracterizado como uma expressão unicamente subjetiva do jornalista que o produzia. Por outro, e ao mesmo tempo, ajuda-nos a pensar o próprio jornalismo *gonzo* em sua época original, como, na verdade, uma ponte entre a subjetividade de Thompson e a cultura na qual o jornalista estava inserido.

As criações de Thompson se deram num contexto de profundas e rápidas mudanças, sociais, políticas, culturais, comportamentais etc., que afetaram o autor e alimentaram sua escrita, sim, mas esta se apresenta como mais do que tentativa de espelhamento crítico da sociedade ou angústias de um autor, indo para além das questões sociais, ao mesmo tempo em que guardava com estas estreita relação. São textos que tensionam os domínios do jornalismo, da literatura neorrealista identificada por Tom Wolfe (2004) e joga com a divisão entre autor empírico e narrador, entre vida e obra. Ambas, no caso de Thompson, altamente imbricadas, como destaca GILMORE (2008, p.271), quando se refere a Thompson como protagonista de “uma vida que, havia muito tempo, se tornara

objeto de literatura”. Tanto o texto de Thompson quanto sua personalidade afastaram e atraíram as pessoas ao longo dos anos, mas alcançaram status relevante e se tornaram parte da cultura *pop* mundial, influenciando outros jornalistas, cineastas, escritores e artistas de forma geral. Ainda que tenha sido – e ainda seja – alvo de críticas, o jornalismo *gonzo* se desprende daquele momento no qual foi criado, continuou a ser divulgado dentro e fora do jornalismo e se tornou uma corrente literária influente mesmo trinta anos após seu surgimento.

A história do jornalismo *gonzo*, como referido, está mesclada com a história de mudanças e desafios que a América do Norte e parte do mundo ocidental vivenciaram a partir dos anos 1950, principalmente, num primeiro momento, com a geração que ficou conhecida como *beat*<sup>5</sup>, formada por escritores que subverteram as regras da poesia e da prosa, tornando-se porta-vozes de uma geração que, anos mais tarde, se transformaria nos hippies e nos *Marry Pranksters*<sup>6</sup> dos anos sessenta. Os próprios jornalistas que seriam, já à época, rotulados como inventores do que se convencionou chamar de Novo Jornalismo, movimento, como dissemos, do qual o *gonzo* é uma derivação, citam trabalhos anteriores como principais inspirações, a saber: a obra de Ernest Hemingway, construída, em grande parte, a partir de experiências vividas pelo próprio autor e portanto análoga ao trabalho de apuração do jornalista; o livro *Na Pior em Paris e Londres*, de George Orwell, escrito após o autor ter vivido em situações de pobreza nas duas cidades; a obra de Charles Dickens e de Honoré de Balzac, bem como a maior parte dos principais romancistas realistas de décadas anteriores (WEINGARTEN, 2010). O Novo Jornalismo se aparta do jornalismo tradicional, principalmente, por inserir em sua composição elementos típicos do da narrativa ficcional, notadamente aquela conhecida como de realismo social (WOLFE, 2004).

O jornalismo tradicional é aqui entendido como aquele identificado pelo jornalista e teórico da comunicação Nelson Traquina (2005) como o jornalismo dos fatos, das notícias e não o da ficcionalização ou da opinião, um jornalismo que deve servir aos leitores e não aos políticos, que eram a maior fonte de financiamento dos jornais até meados do século XIX. O jornalismo como um exercício de transmissão de notícias para a população de forma que essa possa se inteirar dos acontecimentos de sua comunidade e do mundo. Segundo o autor,

[...] o principal produto do jornalismo contemporâneo, a notícia, não é ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenção dos jornalistas. A

---

<sup>5</sup> *Beat*: do inglês “vencido”, “derrotado” ou, ainda, em outro sentido, “batida musical”.

<sup>6</sup> Grupo de pessoas que se reuniu em torno do autor americano Ken Kesey e que, às vezes, vivia em comunidade, em suas propriedades na Califórnia ou no Oregon. Ficaram conhecidos por promover o uso de psicotrópicos, especialmente do ácido, como caminho para libertação pessoal e experiência de vida alternativa.

transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos pecados da profissão de jornalista, merece a violenta condenação da comunidade e quase o fim de qualquer promissora carreira de jornalista. (TRAQUINA, 2005, p.20).

Traquina vê os jornalistas como os modernos contadores de “estórias”, que levam ao povo, ainda que, muitas vezes, emolduradas por arquétipos preconcebidos, i.e.: o herói, a donzela indefesa, a Cinderela etc., as narrativas que compõem o existir no momento em que as reportagens são publicadas; como se o jornalismo fosse, de certa forma, uma fotografia imbuída de significados e que representasse de forma inequívoca para todos exatamente aquilo que nela está impresso. Segundo o também estudioso do jornalismo Michael Kunczik (2001, p.227), “a reportagem objetiva é entendida como desapassionada, sem preconceitos, imparcial, isenta de sentimentalismo e conforme a realidade.”

O estudioso do chamado “jornalismo amarelo”<sup>7</sup> norte americano, David R. Spencer (2010), chama a atenção para o fato de a narrativa jornalística em primeira pessoa e altamente opinativa ter sido a norma antes de a checagem dos fatos e a objetividade se tornarem práticas válidas do jornalismo.

Ao longo do século XIX, o processo pelo qual a notícia era entregue a um público consumidor estava fortemente ligado à uma forma tradicional de contar histórias. Mas em meados dos anos 1860, as sementes da destruição do gênero foram plantadas com a invenção da pirâmide invertida. A adoção da pirâmide, não importando qual versão desta invenção alguém possa adotar, foi baseada no conceito de que a parte mais importante da distribuição de notícias estava ligada aos fatos e que, de alguma maneira, esses fatos não estavam ligados a uma agenda pessoal. (SPENCER, 2010, p.16).

Ainda que a crença na possibilidade da existência de um imaculado “jornalismo de fatos” tenha sofrido arranhões ao longo dos anos; que questões acerca da objetividade e da possibilidade do relato isento completamente de qualquer traço de subjetivação sejam questionadas, a visão de imparcialidade e objetividade ainda hoje é aspirada pelo fazer jornalístico tradicional, a ponto de serem essas as características que, comumente, determinam a classificação de um texto como pertencente ou não ao campo do jornalismo<sup>8</sup>. Mesmo porque, nos lembra Serelle (2010), “ainda não apareceu outro paradigma suficientemente forte o bastante para substituir esse” (p.3).

O Novo Jornalismo norte-americano dos anos 60 e 70 é marcado justamente pela dissociação com esses preceitos de objetividade e imparcialidade do jornalismo tradicional e pelo

---

<sup>7</sup> No Brasil, o termo correspondente é “jornalismo marrom”.

<sup>8</sup> Ver, por exemplo, “Os princípios editoriais das organizações Globo”, divulgados recentemente e que definem o jornalismo e atributos da informação de qualidade – consultar G1 – apesar de abrir mão do conceito de verdade, o texto ainda fala de isenção (valor intimamente ligado à objetividade) e correção.

uso de técnicas típicas do romance. No entanto, apesar de ter sido apelidado de “novo”, essa modalidade jornalística não apresentou exatamente um ineditismo na maneira de narrar as notícias. Outros autores, em épocas diferentes e em sociedades diferentes, utilizaram técnicas literárias semelhantes, quando não idênticas, no contexto de textos jornalísticos. No entanto, volta-se a ressaltar, o termo Novo Jornalismo ficou marcado como identificador de um momento na história do jornalismo: a produção norte-americana dos anos 1960 e 1970. Tom Wolfe (2005), mesmo se referindo ao período e ao trabalho realizado então como Novo Jornalismo, coloca-se contra o termo ao mesmo tempo em que identifica nele particularidades que o separam de outros momentos da literatura e do jornalismo, porém aproximando-o do romance realista do século XIX. Em ambos os casos, coloca o escritor, os autores recuperaram uma forma de literatura desacreditada – a crítica social – e agarraram a chance de escrever sobre suas circunstâncias, de retratar as mudanças pelas quais a sociedade estava passando.

Antes que os jornalistas se aventurassem, sem retorno, pelo terreno do realismo, Wolfe resgata o fato de que existia a intuição à época de que um romancista iria captar a essência das mudanças em um “grande romance americano”. A ideia de um livro que reapresenta para a sociedade, de forma romanceada, o que essa está vivendo é constantemente atualizada no imaginário norte-americano, o que justifica a expectativa de Wolfe. Basta lembrar a capa da revista estadunidense *Time*, de agosto de 2010, que traz uma foto de Jonathan Frazer, autor de *Liberdade*, sob o título: “Grande Romancista Americano”, seguido pela descrição: “Ele não é o mais rico ou o mais famoso. Seus personagens não solucionam mistérios, têm poderes mágicos ou vivem no futuro. Mas em seu novo romance, *Liberdade*, Jonathan Franzen nos mostra como vivemos hoje.” (TIME, 2010, tradução nossa)<sup>9</sup>. Regalia como esta, a *Time* reservou a apenas cinco outros escritores ao longo de sua história: James Joyce, J.D. Salinger, Vladimir Nabokov, Toni Morrison e John Updike. O que mostra que, na sociedade literária anglo-saxônica, espera-se sempre por aquele escritor de “literatura séria” que captará o *zeitgeist*<sup>10</sup> com uma obra definitiva. “E o tempo todo eu sabia que algum romancista empreendedor ia aparecer e se apossar de todo aquele panorama com um só golpe ousado e gigantesco. Estava tudo pronto, tão maduro – chamando... mas nunca aconteceu”, escreveu Wolfe (2004, p.52) sobre suas expectativas a respeito das obras que surgiriam tendo em vista o cenário que se apresentava na Nova York dos anos 60. O mesmo Wolfe diz que a

---

<sup>9</sup>. Great America Novelist. he's not the richest or most famous. His characters don't solve mysteries, have magical powers or live in the future. But in his new novel, Freedom, Jonathan Franzen shows us the way we live now.

<sup>10</sup>. Palavra de origem alemã que pode ser traduzida como “espírito de um tempo” ou “espírito de uma época”. O termo remonta aos românticos alemães do séc. XVIII, mas ficou mais conhecido por meio do trabalho de Hegel, *A razão da história* (2001), onde está compilada parte de seu trabalho sobre a filosofia da história.

situação se repetiu quando ele atravessou o país: “para minha surpresa ainda maior, tive a mesma experiência quando topei com a Califórnia nos anos 60. (...) Escrevi *O teste do ácido do fresco elétrico* e fiquei esperando os romances que, tinha certeza, iam jorrar da experiência psicodélica... mas eles também não apareceram.” (WOLFE, 2004, p.52). Wolfe resgata, para explicar tal fenômeno de ausência, as observações do crítico americano Lionel Thrilling, que teria decretado, em 1948, que o romance realista estava morto porque havia perdido o trem da história.

Partindo de uma visão mais contextualizada e se afastando da exclusividade dos teóricos americanos, cabe lembrar que Adorno (1994), no primeiro volume de *Notas de Literatura*, decreta também o esgotamento do romance realista. Para o filósofo alemão, “assim como a pintura perdeu muitas de suas funções para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.” (ADORNO, 1994, p.56). Partindo da ideia de que, na indústria cultural, tudo se estandardiza e se torna eterna repetição do mesmo, Adorno defende que “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.” (ADORNO, 1994, p.57). E resgata James Joyce – autor, segundo o historiador Peter Gay (2010), um realista à sua própria maneira – para colocá-lo como um exemplo do que deveria ser esse novo romance que se rebela contra sua própria forma e a subverte, inclusive no nível da linguagem. “Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim.” (ADORNO, 1994, p. 58). Essa renúncia ao realismo histórico e a investida na experimentação linguageira, em narrativas mais opacas, tornar-se-iam, justamente, um dos traços da ficção moderna.

Para Wolfe foi, no entanto, justamente o aspecto que Adorno acreditava não ter mais valor, o da realidade social, aquele de que os Novos Jornalistas se apropriaram como maior fonte de riquezas. “Os romancistas mais sérios, ambiciosos e supostamente talentosos haviam abandonado o terreno do romance: especificamente a sociedade, o tableau social, os costumes e a moral, a coisa toda do 'como vivemos agora'” (WOLFE, 2004, p.50).

Se as Letras norte-americanas estavam então preocupadas com a transcendência e sublimação do espírito, por meio de uma experimentação mais radical com a linguagem, todo o escopo da sociedade norte-americana ficava à disposição dos jornalistas. Ainda que, ao tatearem essa sociedade com seus textos, esses escritores fossem vítimas de críticas vindas tanto do lado dos jornalistas clássicos quanto dos literatos estabelecidos. Em *The literature of fact*, Ronald Weber

(1980), no capítulo intitulado “A bastard form”, identifica as críticas ao que ele chama de “não ficção literária”:

personalidades literárias criticavam a não ficção literária por essa ser muito jornalística, muito próxima dos fatos. [...]. Ao mesmo tempo, personalidades jornalísticas a acusavam de ter aspirações literárias, por tomar liberdades com os fatos ou tratá-los como forma de criar efeitos artísticos ou emocionais. (WEBER, 1980, p.27, tradução nossa).<sup>11</sup>

Especialmente depois de ser satirizada por Wolfe, em um artigo de 1965 chamado "Múmiás minúsculas! A verdadeira história do comandante da Terra dos Mortos-Vivos da rua 4", a revista *The New Yorker* passou a ser uma constante crítica ao Novo Jornalismo e o *New York Review of Books*, por meio de Dwight MacDonal, cunhou o termo “parajornalismo”, para identificar aquilo que Wolfe, Gay Talese, Jon Didion e outros estavam fazendo. Weber (1980) lembra ainda as críticas de Michael Arlen, John Tebel e Wilfred Sheed, que chamam a atenção para o uso da primeira pessoa no texto jornalístico. Sheed argumenta que a tendência dos jornalistas da nova não ficção de personalizar as questões e de supervalorizar as experiências do próprio repórter limitam as peças produzidas a matérias triviais, em detrimento de assuntos substanciais. E mais: “nós estamos à mercê do autor, dependendo de sua onisciência, precisão psicológica e honra pessoal... uma carga pesada mesmo para um padre.” (SHEED apud WEBER, 1980, p.31, tradução nossa).<sup>12</sup>

Ainda que um padre fosse um exemplo inequívoco de onisciência, precisão psicológica e honra pessoal, Wolfe (2004) se apropria ironicamente do termo parajornalismo para dizer que os representantes dessa linha de reportagem utilizaram-se de técnicas que os diferenciavam de outros escritos influenciados pela literatura realista o suficiente para serem particularizados como criadores de um estilo próprio. No entanto, Wolfe (2004) se reconhece devedor do romance realista oitocentista e cita técnicas emprestadas deste para construção das reportagens do Novo Jornalismo, a saber: 1. contar a história passando de cena a cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica; 2. reprodução dos diálogos completos dos entrevistados; 3. utilizar a mudança do ponto de vista, levando o leitor para dentro da cabeça dos personagens; 4. identificar os detalhes simbólicos que ajudam a colocar o leitor dentro de uma cena. A diferença e a particularidade do Novo Jornalismo em relação ao realismo histórico estavam, contudo, segundo Wolfe (2004), na

<sup>11</sup>. Literary figures took it to task for remaining too journalistic, too tied to facts. [...] At the same time journalistic figures faulted it for its literary aspirations, for appearing to take liberties with the facts or treating them in ways intended to create artistic or emotional effects.

<sup>12</sup>. We're at the authors mercy, depending on his omniscience, psychological accuracy and personal honor... a heavy burden even for a priest.

condição factual da reportagem, que levaria vantagem em relação à ficção, no relato de circunstância.

Essa tentativa de diferenciar o Novo Jornalismo de tudo o que havia sido feito antes, mesmo falha, pode ser vista como um esforço de colocá-lo num patamar onde o estilo estaria blindado de julgamentos que tivessem como "linha guia" as mesmas regras vigentes para outros tipos de textos.

No entanto, Maitrayee Basu (2010) – uma das autoras da organização de valorização do jornalismo chamada *Proof-reading* –, no artigo “New Journalism, Subjectivity and Postmodern News”, resgata estudos de Daniel Swift (2005) e Ted Conover (2005), para advogar que a antologia e as ideias de Wolfe serviriam como base vocabular, metodológica e técnica sobre a qual outros escritores poderiam desenvolver seus trabalhos. Nessa visão, *Radical chique e o Novo Jornalismo* (1971) – livro de Wolfe sobre os trabalhos que estavam alterando a paisagem do jornalismo de sua época – seria mais um manifesto, o que legitimaria o Novo Jornalismo enquanto movimento, e menos uma ferramenta de valorização dessa maneira de se fazer jornalismo. Ou ainda, como coloca outro autor buscado por Basu, Thomas Connery (1992), as definições de Wolfe serviriam como ponto de partida para que outros jornalistas pudessem se desvencilhar delas, tensionando ainda mais as normas de estilos, os métodos e a potencialidade na nova forma jornalística.

Robert Boynton, autor de *The New New Journalism* (2005) – obra sobre uma geração mais recente e identificada por ele como descendente daquela de Wolfe e Thompson – chama *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (1971) de um “manifesto” sobre o Novo Jornalismo, o que permite pensar nesse livro como, de fato, proposições para a formação de uma base sobre a qual outros poderiam partir, mais do que como uma tentativa de legitimação e de separação do Novo Jornalismo como estilo próprio e não cabível dentro das categorias até então tidas como próprias para o jornalismo.

As obras do Novo Jornalismo se afastam da ideia de objetivismo focado, sendo partidárias da declaração de William Faulkner, resgatada por Ralph Steadman (2011) no artigo publicado na revista *piauí* chamado “Delírios da Era Gonzo”, de que “a melhor ficção é, de longe, mais verdadeira do que o jornalismo”. O que leva o Novo Jornalismo a se aproximar novamente do romance realista oitocentista. Nesse, explica Gay (2010, p.12), “os escritores [...] fizeram um pacto tácito com o público leitor que os obrigava a permanecer fiéis às verdades sobre os indivíduos e sua sociedade, a inventar apenas pessoas e situações “reais”, em suma, a ser dignos de confiança em suas ficções sobre a vida comum.” Mesmo lembrando que os romances realistas do século XIX

eram literatura, e, portanto, histórias que devem ser lidas na chave do imaginado, o próprio Gay resgata o fato de que os romancistas realistas tinham um forte compromisso com o mundano.

Esse compromisso, resgatado por Wolfe e pelos seus jornalistas contemporâneos, associado ao fato de uma nova forma narrativa encontrar ressonância com uma sociedade em mutação, fez com que os novos jornalistas se tornassem os amanuenses das mudanças da estrutura social da América, que vinham na esteira daquelas captadas pelos escritores *beat*, acompanhadas das alterações na música, nas artes plásticas, no cinema, nos movimentos sociais e na própria fibra a partir da qual se construíra até então a identidade de uma nação.

A história de como a América mudou ao longo da segunda metade do século XX é complexa e multifacetada. Como apontado anteriormente, cobre várias dimensões da vida social, política e artística, englobando diversos discursos distintos e questões variadas. O momento cultural no qual Thompson e o Novo Jornalismo emergem é resultado de uma série de mudanças que, no jornalismo, foram marcadas pelos trabalhos de Gay Talese na revista *Esquire*, e de Jimmy Breslin, no suplemento dominical *New York*, do jornal *Herald Tribune*, mas que não podem ser tomados como únicos, uma vez que, antes mesmo de estes trabalhos se tornarem conhecidos, os Estados Unidos já estavam vivenciando várias mudanças: o surgimento do *rock n' roll*, de Elvis Presley, dos poemas de Allen Ginsberg, dos livros de Ken Kesey, Jack Kerouac e William Burroughs, as manifestações de cunho social, especialmente aquelas relativas aos direitos dos negros, com Malcom X e Martin Luther King Jr., a ascensão (e queda) dos Kennedy, entre outras. Gilmore coloca que:

[...] Tratou-se de uma confluência de música, cinema, poesia, teatro, literatura, artes plásticas, ciências, sociedade, política, guerra e revolta, quase tudo impulsionado pela imaginação e por um intenso entusiasmo, pela esperança e pela angústia. Isso aconteceu entre meados dos anos 1950 e início dos anos 1970: foi algo impetuoso e rápido, e parecia, na época, que poderia levar à transformação do mundo. (GILMORE, 2010, p.10)

Peter Biskind, jornalista e historiador de Hollywood, diz que aquela “terra de sonhos” era sempre “a última a saber, a mais lenta a reagir” (2009, p.12) a qualquer mudança cultural e, ainda assim, já na década de 1970, uma nova geração de diretores adolescentes também começava a abalar as estruturas de uma das mais tradicionais instituições norte-americanas: o cinema. Biskind identifica que jornalistas à época já denominavam estes diretores como revolucionários, que incluíam nomes como Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Woody Allen e John Cassavetes, todos representantes de uma “Nova Hollywood”.

Quando o flower power bateu [N.A. Em Hollywood] no final dos anos 60, bateu com tudo. Enquanto o país ardia, os Hells Angels desfilavam em suas motos pela Sunset Boulevard e garotas dançavam na rua de peitos de fora ao som da música dos The Doors, que emanava dos clubes da Sunset Strip. [...] Tudo era uma grande festa. O velho era sempre ruim, o novo era sempre bom. Nada era sagrado; tudo poderia ser mudado. (BISKIND, 2009, p.12).

John Handhardt (2000) fala sobre o mesmo espírito presente nos artistas que trabalhavam com imagem em movimento durante os anos sessenta, dizendo que esses “experimentavam com o imaginário livre do confinamento da exposição narrativa, da lógica determinista da edição dos movimentos de câmera e da economia das bilheterias<sup>13</sup>” (HANDHART, 2000, p.78, tradução nossa), ou seja, um cinema que quebrava com as regras estabelecidas, uma das mesmas intenções dos novos jornalistas. Allen Ginsberg, autor do livro *Uivo*, e um dos expoentes da geração beat, racionaliza a respeito dos eventos que foram fundamentais para a mudança de postura de uma geração e sobre como os adolescentes dos anos 50 foram afetados pelas ações das décadas anteriores:

Nos anos 40, a bomba foi lançada. O planeta inteiro foi atingido biologicamente. Nós, de repente, pensamos: por que estamos nos sentimos intimidados por um monte de idiotas que não sabem nada a respeito da vida? Quem são eles para nos dizer como devemos nos sentir ou como devemos nos comportar? E por que nos submetemos a toda essa merda?<sup>14</sup>

O mesmo escreve em *Uivo*:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus/ arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca uma dose violenta de qualquer coisa. (GINSBERG, 1999, p.10).

O trecho sugere que existia uma consciência, ainda que intempestiva, do processo histórico revolucionário pelo qual a sociedade norte-americana de então estava passando. Outra evidência, nesse caso exclusiva de Ginsberg, é o fato de ter sido ele a pessoa que mais trabalhou para a publicação dos textos de seus contemporâneos, especificamente Kerouac e Burroughs, ajudando-os formatar os seus escritos em livros, como *Pé na Estrada (On the Road)*, no caso do primeiro, e *O Almoço Nu (Naked Lunch)*, no segundo. Hunter Thompson discordava dessa visão de uma geração que sabia que algo estava acontecendo e que era necessário captar o espírito daquele momento de

<sup>13</sup>. [...] experimented with the possibilities of an imaginary freed from the confines of a narrative exposition, the deterministic logic of the camera movements, and the economics of the box office.

<sup>14</sup>. Transcrição de um trecho do documentário *The Source*.

alguma forma. Para Thompson, nem os beats nem os hippies eram conscientes da revolução que estavam causando, mas que ainda assim a fizeram.

Os hippies, que nunca acreditaram de fato que eram a onda do futuro de jeito nenhum, [...] perceberam a brutal confirmação da futilidade de se lutar contra o sistema nos seus termos. Deveria existir uma cena toda nova, eles disseram, e a única maneira de construí-la era fazer a grande mudança – tanto figurativa quando literalmente – de Berkeley para o Haigh-Ashbury, do pragmatismo para o misticismo, da política para as drogas...<sup>15</sup> (THOMPSON, 2009, p. 392-394, tradução nossa).

Mas é impossível contestar que Wolfe, ao escrever, ainda em 1970, *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, tinha consciência da própria importância e mais ainda da relevância do trabalho que os novos jornalistas estavam produzindo. Essa antologia, como explicitado anteriormente, identifica os preceitos para a construção de um texto que pode ser considerado como do Novo Jornalismo, bem como reproduz alguns dos trabalhos de seu autor. Mas a obra também marca o momento pelo qual o jornalismo norte-americano estava passando e aponta, por meio dos textos reproduzidos e analisados, as mudanças sociais da época. De onde se pode pensar que, conscientes das mudanças, como coloca Ginsberg, ou não, como coloca Thompson, essa geração de escritores entendia em algum nível a importância do que estavam desenvolvendo como significativo para seu próprio tempo. Weingarten diz que: “Wolfe e muitos de seus contemporâneos reconheceram – alguns mais cedo que a maioria – um fato evidente nos anos 1960: as ferramentas tradicionais do jornalismo eram inadequadas para descrever as tremendas mudanças culturais e sociais daquela era.” (WEINGARTEN, 2010, p.15).

Ao se voltarem para as mudanças sociais e à própria sociedade como fonte de inspiração e matéria-prima para seus textos, os novos jornalistas, segundo Wolfe, estavam então negando as mudanças inseridas na cultura do romance pelos modernistas do século XX. Porque as consequências das guerras, das bombas, do desrespeito à vida apontadas por Ginsberg, significaram para o mundo das artes um distanciamento do real, da onisciência. O que o poeta expõe, na verdade, nada mais é do que uma revisão atrasada e tangencial daquilo que Walter Benjamin (1983) já tinha apontado ao final da Primeira Grande Guerra. Enquanto, na visão benjaminiana, a Guerra de 1914-1918 trouxera o fim da possibilidade de experiência, para Ginsberg, as guerras do século XX demandaram diferentes aproximações da representação do ser humano individual e da humanidade

---

<sup>15</sup> The hippies, who had never really believed they were the wave of the future anyway, saw [...] the brutal confirmation of the futility of fighting the establishment on its own terms. There had to be a whole new scene, they said, and the only way to do it was to make the big move — either figuratively or literally — from Berkeley to the Haigh-Ashbury, from pragmatism to mysticism, from politics to dope [...]

como um todo. Associadas à difusão das ideias psicanalíticas de Freud, o que as artes fizeram foi fragmentar o ser humano em suas representações, como, por exemplo, nas telas e manifestações cubistas, surrealistas, dadaístas etc. No âmbito do romance, Dickens e Flaubert deram lugar a Joyce, Proust e Beckett, autores que interiorizaram a experiência humana num movimento que denotava certa insegurança existencial, descrença na racionalidade e nas próprias bases da civilização ocidental (BULHÕES, 2007). Para que esse romance moderno, introspectivo, especular da condição fragmentária da existência fosse negado com tal veemência, supõe-se que ele fosse conhecido dos escritores do Novo Jornalismo, o que fica evidente em alguns trabalhos dos próprios Novos Jornalistas. Mesmo Wolfe, em *O teste do ácido do refresco elétrico*, assume posições narrativas fragmentárias, especialmente quando se transporta, num típico movimento de onisciência, para a mente de algum indivíduo em estado lisérgico induzido pela ingestão de LSD. O autor joga seu texto num fluxo de consciência à Joyce, deixando fluir para a página uma torrente de conjecturas, como no exemplo abaixo:

[...] Sandy cambaleia até lá e senta com eles, doida de ácido, e ele olha para baixo e o chão da floresta está ondulando com a luz da lua, o piso brilha e rola como uma corrente na cabana mágica e eles apenas ficam sentados lá -- um abutre! Abutre está vagando ladeira acima na direção deles e lá à luz da lua no escuro na cabana mágica ele... é um abutre, o maior que já existiu, o bico, o mortífero negro, o pescoço glotal tolo, as costas protegidas e o bater das asas, as finas pernas nodulosas -- Kaaawwwwww! -- e Kesey pula para cima e começa a jogar seus braços pro alto, como você faria se estivesse espantando um abutre, e diz:  
 “Aaaaagh! Um abutre! Ei! Vá embora, você é um abutre! Tirem esse abutre daqui.”  
 É um gesto idiota, claro – e o abutre ri - Ha! Ha! Ha! – não é real, mas é... real, abutre de verdade, você pode ver a coisa toda com duas mentes – (WOLFE, 1999, p.95, tradução nossa).<sup>16</sup>

É viável argumentar que o recurso do fluxo de consciência, ou qualquer outro igualmente absorvido do romance moderno, é usado para dar ao leitor sensação semelhante àquela experienciada pelo sujeito objeto da reportagem naquele momento, mas indica, ao mesmo tempo, que esse romance moderno influenciou os novos jornalistas a ponto de criar momentos de

<sup>16</sup>. [...] Sandy wanders on up there and sits with them, high on acid, and he looks down and the floor of the forest is rippling with moonlight, the ground shimmers and rolls like a stream in the magic bower and they just sit there – a buzzard! Buzzard is wandering up the slope toward them and there in the moonlight in the dark in the magic bower he... is a buzzard, the biggest ever made, the beak, the deathly black, the dopily glotal neck, the shelled back and dangling wings, stringy nodule legs – Kaaawwwwww! – and Kesey jumps up and starts throwing his arms up at him, like the way you would scare away a buzzard, and says,  
 "Aaaaagh! a buzzard! Hey! Get away, you're a buzzard! Get this buzzard out of here!"  
 It's a bullshit gesture, of course – and Buzzard laughs – Haw! Haw! Haw! – It is not real, but it is... real, real buzzard, you can see the whole thing with two minds –

imbricação entre as duas correntes, com o *gonzo* servindo, inclusive, como um exemplo dessa imbricação ora apontada.

Num ponto de virada cultural e proposição de novos modelos como foram os anos 60 e 70, o *gonzo* apareceu como uma forma ainda mais transgressora, se comparada com o jornalismo tradicional – o que é celebrado por Wolfe (2005, p.46), que diz ser Thompson o merecedor da “medalha de honra de melhor jornalista *freelance* de 1966” – e talvez também como a forma de escrita que mais se aproximou daquela temida corrente moderna à qual Wolfe estava querendo negar em função do resgate do romance realista oitocentista.

## 2.2 *Gonzo* e o Sonho Americano

Não é possível identificar claramente quando o termo “*gonzo*” entrou em definitivo para o vocabulário americano como palavra de uso comum ou mesmo como termo adjetivante, e talvez tal determinação não seja mesmo necessária, uma vez que, de fato, “*gonzo*” hoje é um verbete largamente utilizado. O dicionário *Oxford* (2011) inclui o termo em suas páginas e o define como “associado à escrita jornalística de cunho exagerado, subjetivo e ficcionalizado” ou, também, “bizarro ou maluco”. A versão mais conhecida e difundida para o surgimento do termo *gonzo* o coloca como um adjetivo utilizado pelo editor Bill Cardoso (1970) para descrever o artigo, de Thompson, “O Kentucky Derby é decadente e degenerado”. Ao ler o trabalho, Cardoso teria escrito, em carta para o jornalista, que aquilo que ele acabara de ler era inédito e “completamente *gonzo*”. Mais tarde, o editor explicaria que o termo vinha de uma gíria do sul de Boston, e descrevia o último homem de pé após uma maratona de abuso de álcool. Ralph Steadman (2009), ilustrador que acompanhou Thompson em vários trabalhos e se tornou amigo do jornalista, criou algumas definições paralelas para o termo, dizendo que ele próprio, Steadman, teria sido descrito, por um médico, como *gonzo*, logo após seu nascimento, devido ao fato de ter expelido um movimento intestinal involuntário nas mãos da enfermeira que fez seu parto. É Steadman quem diz que o termo tem origem italiana, enquanto Cardoso diz que *gonzo* é uma gíria franco-canadense, mas nenhuma dessas colocações é definitiva, o que, mais uma vez, talvez não seja mesmo relevante. Mas é relativamente comum a tentativa de definições precisas ou de captura de prerrogativas para inscrever o *gonzo* como um gênero literário e/ou jornalístico por si só, separado de vinculações mesmo com o Novo Jornalismo. Essas tentativas estão disponibilizadas em artigos e trabalhos de graduação brasileiros que guardam como traço comum, além da ligação direta entre a vida de

Thompson e sua obra, ou seja, o biografismo, a análise dos elementos desse “*gonzo* biográfico” em determinados produtos culturais ou textos brasileiros<sup>17</sup>.

O *gonzo*, tanto como formato jornalístico-literário quanto como um conceito abstrato de postura de vida – dimensões ambas adotadas conscientemente por Thompson – pela sua própria concepção, se desvencilha de definições precisas e se hibridiza entre diferentes variações, principalmente naquelas identificadas entre o jornalismo e a ficção. É um texto que reivindica potencialidade verídica por estar presente num contexto jornalístico, ao mesmo tempo em que tenta apelar ao afetivo, relevando o valor informativo e apostando no valor estético típico da literatura. Como constante, ao menos em seus primeiros momentos, o *gonzo* teve apenas o fato de ter sido quase exclusivamente produzido por Hunter Thompson, característica que fez dessa derivação do Novo Jornalismo e do seu criador instâncias imbricadas a ponto de, muitas vezes, não serem distinguidas mesmo em momentos de análise fria do texto *gonzo*.

Uma vez libertos desse biografismo, onde o *gonzo* surge quase como uma instância necessária e exclusivamente prene de aspectos da vida de seu autor, é possível analisarmos a produção caracterizada como *gonzo* sob uma ótica multidisciplinar, rica em elementos biográficos, uma vez que, como já exposto, uma das características do *gonzo* é de fato o traço subjetivo de seu autor transbordando para o texto. Ainda que, vale ressaltar, mesmo fazendo essas ressalvas, exista uma tensão dessa abordagem com os estudos de teoria literária que fazem distinção clara entre autor e narrador.

O filósofo e semiólogo francês Roland Barthes (2004) explicita em sua teoria sobre “a morte do autor” essa separação ao dizer que “a escritura é esse outro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. [...] A voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.” (BARTHES, 2004, p.65). O mesmo Barthes recorre, como um recurso literário, à grafia Autor, em caixa alta, para identificar esse suposto ser iluminado que “reina ainda nos manuais da história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos.” (BARTHES, 2004, p.66). Figura análoga, mas não absolutamente idêntica, é denominada por Umberto Eco (1994) de autor-empírico e colocada apenas como mais uma dentro de uma longa estrutura definida por ele como dimensões a serem diferenciadas quando da decodificação de um texto. Esta percepção do autor-empírico como aquele que possui poderes especiais que o permitem narrar, formada principalmente a partir da noção de genialidade

---

<sup>17</sup> Ver, como exemplo, os seguintes textos: ALAM, 2007, CZARNOBAI, 2003, NOVIELLO, 2009 e SILVA, 2011.

romântica, aproxima a pessoa da obra e a coloca como que compartilhando uma mesma dimensão. “[...] A imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões.”, critica Barthes (2004, p.66) a respeito dessa postura que aposta no biografismo, na suposição de que as alegorias de determinada narrativa são todas explicáveis por meio da história de vida do autor. Como se esse fosse, de certo modo, um estenógrafo da própria consciência, que destila em seus trabalhos apenas partes de si, ignorando o fato de que a composição literária pode ser o amálgama de experiências e influxos que antecedem e ultrapassam a vida do autor. Gay também toca neste assunto, ainda que não seja este o seu foco principal, quando diz que a obra literária não pode ser reduzida à biografia do autor: “Há (para usar uma forma esquemática) três fontes principais de motivação: a sociedade, a arte e a psicologia individual. Não são compartimentos estanques; ao contrário, fluem um para dentro do outro, tornando o ato da criação literária um processo intrincado” (GAY, 2010, p.24-25).

Para os teóricos da literatura, a suposição de que autor-empírico e narrador se encontram é especialmente nefasta, uma vez que ambos estão, dentro dos estudos narratológicos, inequivocamente separados e nunca podem se juntar. Um só existe no “mundo real”, enquanto o outro é exclusivamente um ser de papel e só pode ser identificado enquanto entidade textual. “[...] É a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, não “eu” [...]” (BARTHES, 2004, p.66). Ainda Barthes cita estudos da linguística que atestam que:

A enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da anunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p.67).

Contudo, mesmo em face dessa consciência lingüística, a trilha do “biografismo” é ainda aquela frequentemente escolhida para se estudar o trabalho de Thompson, por apreender, mais facilmente, especulações como certezas, reduzindo o jornalista a um conjunto de relações entre aspectos referentes à sua vida pessoal e a análise de seus textos. Abordagem inválida se levarmos em consideração as próprias declarações de Thompson, constantemente ambíguas quanto às suas obras, alternando depoimentos nos quais afirma que tudo o que escreveu era a mais pura verdade e outros em que diz que ele sempre mentiu. No entanto, tanto Christine Othitis (1997) quanto Mikal

Gilmore (2010), escritores que estudaram o trabalho de Thompson e escreveram sobre o homem e a obra, não conseguiram se livrar de relacionar ao menos alguns aspectos da vida do autor com os textos dele. Não numa relação imediatista entre fatos biográficos da infância ou adolescência como explicações de tendências literárias na vida adulta, mas como partes indissociáveis uma da outra. Ou, como coloca Gilmore sobre a existência do jornalista:

Thompson nunca se arrependeu da maneira como viveu. Seu estilo de vida foi essencial para que fizesse o trabalho que fez. Em tempos sombrios procurou compreender como o Sonho Americano ameaçou se desfazer. Ninguém na literatura moderna chegou mais perto de responder a essa questão e no fim talvez Thompson tenha se aproximado demais da resposta. (GILMORE, 2010, p.271).

A questão do Sonho Americano seria um dos principais temas subjacentes da narrativa de Thompson ao longo de sua vida. Ainda que em momentos distintos ele tenha se afastado de encarar “o Sonho” como motivo principal de sua escrita, as promessas levantadas pela América durante os anos 60 e 70 nunca deixaram de ser um norte para seus textos.

Thompson escreveu pouco a respeito de sua infância e juventude, o que abriu brechas para especulações a respeito dos primeiros anos de sua vida, dando espaço para que fosse inferida toda sorte de levantamentos. Sabe-se que Hunter Thompson nasceu em Louisville, no estado americano do Kentucky, no final da década de 1930, ainda durante os anos da grande depressão norte-americana. Esteve, desde cedo, constantemente ligado a problemas com a lei e ao bom desenvolvimento escolar devido à qualidade precoce e elevada de seus textos. Foi indicado para grupos especiais de alunos com aptidão diferenciada e também repreendido por desacato, brigas e confusões nas quais se envolvia com frequência. Sobre sua própria juventude, escreveu: “sempre me senti como se tivesse nascido na derrota. E talvez tenha escrito tudo o que escrevi para recuperar uma vitória. Talvez minha vida seja pura vingança.” (THOMPSON apud WEINGARTEN, 2010, p. 152).

Buscando vingança ou não, Thompson desenvolveu seu talento como jornalista escrevendo para jornais da escola e para um periódico da Força Aérea americana. Após receber dispensa, passou uma temporada viajando pela América do Sul, de onde enviou material para diversos jornais e revistas norte-americanas e de países da América Central. Foram as coberturas sobre a América do Sul que fizeram o editor da revista semanal *The Nation*, Carey McWilliams, convidar Thompson para escrever uma reportagem sobre os *Hell's Angels*, grupo de motociclistas fora da lei que estava assombrando as estradas californianas. O artigo produzido para o *The Nation*, “The Motorcycle Gangs: Losers and Outsiders”, publicado em 1965, rendeu contato com editoras e, pouco depois, o

livro *Hell Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, que foi publicado em fevereiro de 1967. O sucesso do livro garantiu a Thompson a chance de continuar trabalhando e desenvolvendo seu próprio estilo ao longo dos anos seguintes, o que levaria John Filiatreau, jornalista do periódico *Courier-Journal*, jornal da cidade natal de Thompson, a dizer, já em 1975, que *gonzo* só poderia ser descrito como “aquilo que Thompson faz”.<sup>18</sup>

Para o próprio Thompson, no entanto, o verdadeiro jornalismo *gonzo* não está pronto para acontecer. Sobre seu livro *Medo e Delírio em Las Vegas*, um dos marcos, se não o principal, de sua forma de fazer jornalismo, ele escreve que a obra é “uma experiência fracassada de jornalismo *gonzo*” (THOMPSON, 2004, p. 46). Explicando que para se fazer esse tipo de jornalismo é preciso que o jornalista participe e escreva sobre o que está participando ao mesmo tempo, e que estas notas tomadas em campo sejam publicadas sem edição, revisão ou quaisquer tipos de intervenções editoriais.

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. [...] Provavelmente a analogia mais próxima do ideal seria um diretor/produtor de cinema que escreve seus próprios roteiros, faz seu trabalho de câmera e de algum modo consegue filmar a si mesmo em ação, como protagonista ou pelo menos como um dos personagens principais. A mídia impressa americana ainda não está preparada para esse tipo de coisa. (THOMPSON, 2004, p.46-47)

A questão ora posta então pode ser percebida entre a lógica promulgada pelo *gonzo* de Thompson, que advoga a favor da presença *in loco* do autor para que o evento seja descrito em sua dimensão mais verdadeira – identificado e relatado sem filtro e diretamente pelo olho clínico e pela capacidade de redação do jornalista apto a produzir esse tipo de reportagem –, e, de outro lado, o poder da ficção como instância mediadora entre o real e o imaginário. Sendo que a ficção, nesse caso, adquire a força de um relato que pode transgredir os limites da representatividade do “real” e de fato atingir o seu receptor com força de verdade maior do que aquela do relato dito testemunhal. Wolfgang Iser (2002, p. 957) problematiza a questão dos textos ficcionais e dos textos “da realidade” ao perguntar se “seriam os textos ficcionados tão ficcionais e os que assim não se dizem isentos de ficção?”. Segundo o estudioso alemão, o binômio real *versus* ficção deve ser substituído por uma relação triádica, que inclui, também, o imaginário:

<sup>18</sup>. Para conhecimentos mais aprofundados acerca da biografia de Hunter Thompson, consultar as obras: *Gonzo: The Life of Hunter S. Thompson*, de Corey Seymour e Jann S. Wenner; *When The Going Gets Weird : The Twisted Life and Times of Hunter S. Thompson: A Very Unauthorized Biography*, de Peter O. Whitmer; *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*, de William McKeen; *Hunter: The Strange and Savage Life of Hunter S. Thompson*, de Jen E. Carroll

como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. Ou seja, o fictício é uma passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. (ISER, 2002, p. 983).

De onde se tem que, para Iser, a ficção é uma mediação entre o real e o imaginário. Sendo assim, possui elementos das duas partes, sem esgotar nenhuma delas e, ao mesmo tempo, modificando ambas. Na conversão do imaginário em favor de uma determinação, este se realiza; e, na conversão da realidade vivencial em signo doutra coisa, irrealiza-se o real. A mediação ficcional, ainda para Iser, se dá através de atos de fingir, operações que transgridem tanto o real quanto o imaginário e que ele define como seleção, combinação e autodesnudamento. De forma breve, podemos definir a seleção como as escolhas promovidas pelo autor para tematizar o mundo de sua diegese; a combinação seria a correspondência intratextual da seleção “que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (ISER, 2002, p.963) e o autodesnudamento, que seria a capacidade da obra de se dar a conhecer como ficcional.

Embora não reivindicuem o poder da ficcionalização em suas obras, os escritores do Novo Jornalismo norte-americano evidenciaram a consciência da força da ficção e, por isso mesmo, lançaram mão dos recursos romanescos na construção de seus textos. No entanto, lembremos que Thompson é quem diz que o verdadeiro jornalismo *gonzo* é aquele feito durante o acontecimento, escrito sem filtro e sem edição, enquanto acontece diante dos olhos do jornalista o evento que ele escolheu cobrir. Essas duas dimensões, a do texto imediatista e a do texto preparado com elementos deliberadamente escolhidos para atingir o leitor com a potência desejada pelo escritor, voltam a se opor quando se coloca outra fala de Thompson (2007, p.23), resgatada de Mark Twain: “A diferença entre a palavra *quase* correta e palavra correta é... a diferença entre o vaga-lume e o relâmpago”. Ora, têm-se então que, mesmo para Thompson, era preciso que o jornalista estivesse consciente do seu texto e da sua produção, estivesse não só associado ao objeto da reportagem, mas também ao resultado final de sua elaboração textual, sempre em busca da “palavra certa”. O que coloca em xeque o próprio conceito de *gonzo* como um estilo livre de amarras ou partidário da falta de regras, uma vez que a “palavra certa”, ainda que possa acontecer num golpe de sorte, via de regra, não aparece como uma ocorrência shamânica. É resultado de trabalho com a linguagem em função da reunião dos elementos necessários para alcançar o efeito desejado na outra ponta do espectro da produção.

Ainda que se saiba desta dimensão da manufatura do jornalismo *gonzo*, é leviano analisar essa narrativa somente como ficção, uma vez que ela se dá no âmbito do jornalismo – em revistas e jornais ditos jornalísticos – e se apresenta quase sempre como relatos verdadeiros, ainda que guardadas as devidas ressalvas já apontadas. A questão passa a ser então: como unir uma narrativa de caráter jornalístico, mas que apresenta claros traços ficcionais, em instâncias coesas de identificação? Para usar os termos de Iser, há, em Thompson, o último ato de fingir, o do autodesnudamento do texto? Onde termina o relato da realidade e começa o da ficcionalização? Ou, ainda, seria necessário fazer essa dissociação, uma vez que a busca não é pela realidade, mas pelo efeito de real que o relato provoca? E, se for assim, como classificar esse relato como “jornalístico”, tendo em vista que essa proposição vai de encontro aos preceitos todos do jornalismo como este é conceituado em sua vertente mais tradicionalista?

Uma forma de pensar essa tensão é a partir de certa aproximação entre ficção e jornalismo, numa proposta que não opõe essas duas diametralmente, mas que, ao contrário, procura se apropriar de características selecionadas de ambas num movimento de mediação determinado pela necessidade e intencionalidade do autor, que se coloca como jornalista/romancista. Assim, o termo “jornalismo literário” – outro nome dado ao Novo Jornalismo – toma aqui uma conotação para além do estilo textual e se expande até o seu próprio autor, que incorpora em si características tanto do jornalista quanto do literato para produzir seus trabalhos. E, no caso de Thompson, leva essas dimensões ainda mais adiante em termos de autoria dentro e fora do texto, passando a se identificar com, pela e na sua produção, tornando-se, fora da narrativa, o personagem criado para funcionar como seu avatar dentro daquela. “Ele vive o ato”, como diz o personagem vivido por Christian Bale no filme *O Grande Truque* (2009), de Christopher Nolan, ao acompanhar um mágico que deixa o teatro pela porta dos fundos do estabelecimento e, ainda assim, se mantém vestido como a personagem que ele representa no palco, conservando, inclusive, as limitações de movimentação próprias da personagem.

Caso se leve em consideração o autor-empírico como uma importante parte da análise de seu texto e de seu trabalho, corroborando com a noção contemporânea de que a vida do autor e sua obra não podem ser tomadas como completamente desassociadas, é importante resgatar uma fala atribuída a Thompson (2002) onde ele informaria que, em determinado momento de sua vida, estava muito difícil se apresentar ao vivo em palestras ou mesas redondas, porque nem ele mesmo sabia se aqueles que o convidaram estavam em busca da pessoa Hunter Thompson ou do personagem por ele criado. Os documentários produzidos a respeito (e com) o jornalista, filmados,

principalmente, nos anos finais da vida do autor, mostram uma pessoa que “vive o ato”, que abraçou a caricatura autodesenvolvida como sendo a sua verdade, ao menos diante do público<sup>19</sup>. Os relatos daqueles que conviveram com Thompson em sua intimidade, principalmente de Anita Thompson, sua última mulher, são cuidadosamente desenvolvidos para manter a personalidade do jornalista nesta penumbra não identificada, neste espaço de “entrelugar”, dicotomicamente fluando em eterna disparidade de personalidades. No entanto, o Thompson capturado em filme condiz com aquele narrador presente em suas obras e que parece se apresentar para os espectadores como um eterno ato performático. Um ato que se confunde com a realidade a ponto de não ser mais possível distinguir entre o que é performance e o que é “vida real”, fazendo com que seja plausível pensar na narrativa deste autor nos termos colocados anteriormente, que, ao menos, medeiam jornalismo e ficção, uma vez que, nem para o próprio, parecia haver diferenciação clara.

Pode-se pensar então que há no *gonzo* um certo autodesnudamento ao mesmo tempo em que não há. É um texto que se quer jornalístico, e, portanto, preso ao real ou à “verdade dos fatos”, e que, ao mesmo tempo, busca a força da ficcionalização. Dessa forma, o *gonzo* aparece, ao menos em sua original apresentação, como uma mediação entre o real ali nele relatado e o imaginário da contracultura, daquele momento pelo qual os Estados Unidos estavam passando. Deste ponto de vista, a narrativa *gonzo* de partida se potencializa por ser aquela que afetivamente captou e re-apresentou a cultura do delírio à sociedade, repetindo-a, obviamente sem a esgotar, e realizando o imaginário social no mundo do texto.

Na introdução de *Gonzo: The Art*, livro que compila o trabalho de Ralph Steadman, ilustrador que acompanhou Thompson em várias de suas viagens e matérias, o escritor diz que nunca imaginou o *gonzo* como algo além de uma diferenciação do Novo Jornalismo (THOMPSON, 1998). Na mesma obra, Steadman explica que *gonzo* é a essência da ironia.

Você é desafiado a não levá-lo a sério. Você tem que rir. Nunca li ninguém que soubesse dizer o que *gonzo* é, foi ou pode ser. Nem mesmo Hunter. E se ele não sabe o que é, eu sei. Sou o único que sei: *gonzo* faz você se sentir bem ao invés de mal, que é banzo. Siga o banzo se é isso que você quer, mas não me culpe ou coloque sua busca na minha conta porque me deixará enjoado. *Gonzo* é bom, banzo é ruim. É uma equação simples. (STEADMAN, 1998, p. 16).

É claro que Steadman é irônico em sua declaração, mas, ao mesmo tempo, a importância do ilustrador como uma espécie de porta-voz de Thompson pode dar às suas declarações dimensão

<sup>19</sup> Dois dos documentários referidos são: *Breakfast with Hunter* (2003), de Wayne Ewing e *Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson* (2008), de Alex Ginney

discrepante, arriscando-se, no caso, a tomar o *gonzo* apenas como uma diversão inocente. Mesmo que, em primeira análise, o texto *gonzo* tenha uma superficialidade de ironias e devaneios, assemelhando-se a uma espécie de versão cômica do existencialismo, faz-se necessário, na verdade, sua apreciação mais detalhada, intencionando identificar o que o *gonzo* explicita enquanto corrente constantemente resgatada desde sua criação, principalmente por jovens jornalistas; o que ele representou em sua própria configuração geracional e como se propaga até os dias de hoje.

Dentro do recorte teórico apresentado, tem-se o *gonzo* como uma mediação entre o jornalismo referencial e a cultura do delírio dos anos 60 e 70, entre o pessoal e o geracional e entre a crítica social da realidade história, por meio de uma visada objetiva, e a subjetividade completamente acentuada.

*Medo e Delírio em Las Vegas*, obra de Thompson mais relevante dentro do contexto ora analisado, se insere neste espaço medianeiro evidenciando as interconexões propostas. Enquanto traz para a narrativa dados e informações de cunho pessoal – que pouco ou em nada se relacionam com a matéria para qual Thompson foi contratado para cobrir e que gerou a reportagem –, busca criticar a sociedade que gera aquele tipo de aproximação do objeto para ser compreendida. “Quando a coisa fica bizarra, o bizarro vira profissional”, dizia Thompson (2007, p.31), de certa forma relatando que sua prática jornalística era condizente com a cultura do delírio na qual estava vivendo e que, portanto, sua produção nada mais era do que o retrato de uma condição culturalmente delirante que pautava seu tempo. Tempo este para o qual Thompson poderia ter virado as costas, caso não estivesse impresso, em sua maneira de se relacionar com o mundo, a necessidade de experienciar as coisas intensamente. “Bem, pelo menos eu sei que estive lá, completamente atolado na loucura, antes da coisa toda desandar”, escreveu ele sobre *Medo e Delírio em Las Vegas* (THOMPSON, 2004, p.52).

O forte traço pessoal em sua obra convive com a observação dos “outros”, dos personagens por ele encontrados ao longo de suas reportagens, que, intradiegeticamente, servem como metáfora para classes inteiras de profissionais e/ou representantes de determinado grupo social. Assim, jornalistas tradicionais são profissionais que não sabem ao que servem, como o fotógrafo Lacerda, de *Medo e Delírio em Las Vegas*:

Sob qualquer ponto de vista convencional, a ideia de “cobrir a corrida” era absurda: seria como tentar acompanhar uma prova de natação numa piscina olímpica cheia de talco no lugar de água. (...) Às dez horas os competidores já estavam espalhados por todo percurso. Não era mais uma corrida, era um Enduro. Só se via alguma ação na linha de largada/chegada, onde a cada poucos minutos um infeliz chegava a mil acompanhado por nuvens de poeira e saía cambaleando da moto. [...] Senti que estava na hora de colocar os

pés no chão – refletir sobre aquela pauta infeliz e encontrar um jeito de lidar com ela. Lacerda insistia em Cobertura Total. Queria voltar para o meio da tempestade de areia e ficar experimentando combinações esdrúxulas de filmes e lentes até conseguir fotografar alguma coisa. (THOMPSON, 2010, p.46-47)

Ou os policiais e promotores que frequentam a Conferência Nacional sobre Entorpecentes e Drogas Perigosas, apresentados na mesma obra, que não entendem como ou o que devem combater em relação aos novos tempos pelos quais os Estados Unidos estavam passando e acreditam nas palavras de um suposto médico especialista que igualmente tem pouco, ou nada, a acrescentar em relação à cultura do delírio:

O médico E. R. Bloomquist era o palestrante principal – uma das grandes estrelas da conferência. É autor de um livro chamado *Marijuana*, que – segundo a capa – “expõe a verdade nua e crua”. [...] O livro do Dr. Bloomquist é um compêndio de merdas descomunais. [...] Bloomquist escreve como alguém que esbarrou em Tim Leary numa festinha universitária e pagou vários drinques para ele. Só alguém como Leary teria sido capaz de informar, com rosto impassível, que na cultura das drogas os óculos escuros são conhecidos como “cortinas da erva”. (THOMPSON, 2010, p.153-154)

E motociclistas, membros de gangues que poderiam também representar uma vertente da contracultura e de um modo de vida alternativos que estavam nascendo naquele momento, na verdade eram apenas mais um grupo de valentões (*bullyers*) como tantos outros. Depois de ser espancado por um grupo de *Hell's Angels*, Thompson escreve no fechamento de *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*:

A viagem tinha sido ruim... rápida e violenta em alguns momentos, lenta e repugnante em outros, mas no geral parecia uma overdose. No caminho de volta a San Francisco, tentei compor um epitáfio apropriado. Eu queria algo original, mas não tinha como fugir do eco das palavras finais que o senhor Kurtz proferiu do coração das trevas: “O horror! O horror!... Exterminem todos os brutos!”<sup>20</sup> (THOMPSON, 2004, p. 276)

A força do texto em primeira pessoa e as técnicas realistas de construção narrativa já citadas anteriormente, associavam-se ao fato de que Thompson estava sempre envolvido diretamente com as situações e pessoas sobre as quais escrevia. O que criava, assim, um relato que trazia consigo esta dimensão de veracidade testemunhal. Traço que poderia ajudar na apreensão de sua narrativa enquanto texto verossímil, mas, também, poderia levar à descrença da mesma, uma vez que suas histórias são repletas de referências ao uso de drogas e álcool, como no parágrafo que abre *Medo e Delírio em Las Vegas*:

<sup>20</sup> Thompson faz referência ao romance *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, publicado no Brasil pelas editoras Iluminuras e Martin Claret.

Estávamos em algum lugar perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram a fazer efeito. Lembro que falei algo como 'estou meio tonto; acho melhor você dirigir...' E de repente fomos cercados por um rugido terrível, e o céu se encheu de algo que pareciam morcegos imensos, descendo, guinchando e mergulhando ao redor do carro, que avançava até Las Vegas a uns 160 por hora, com a capota abaixada. E uma voz gritava: 'Jesus Santíssimo! Que diabo são esses bichos?'. (THOMPSON, 2004, p.11).

Na obra de Thompson, existem, ainda, momentos nos quais o narrador autodiegético se retrai, numa mudança de ponto-de-vista em função de uma guinada coletiva. Este outro ponto-de-vista se aproxima de determinada situação via perspectiva privilegiada, dando ao narrador a chance de inferir sobre dada situação enquanto porta-voz da geração da qual faz parte. O mesmo *Medo e Delírio em Las Vegas*, ainda que repleto de momentos lisérgicos, traz também passagens como:

História é um assunto nebuloso, por todas as merdas que acabam incluídas mais tarde. Mas, mesmo sem podermos ter nenhuma certeza sobre a “história”, parece bastante sensato imaginar que, vez ou outra, a energia de uma geração inteira atinge seu ápice num instante magnífico e duradouro, por motivos que na época ninguém compreende por inteiro – e que, em retrospecto, nunca explicam o que realmente aconteceu. [...] Todos compartilhavam uma sensação fantástica de que estávamos fazendo algo *correto*, mesmo sem saber o que era... sentíamos que estávamos vencendo... [...] Aquela era a nossa hora; estávamos na crista de uma onda imensa e linda... E agora, menos de cinco anos mais tarde, basta subir um morro íngreme em Las Vegas e olhar para o oeste com a predisposição adequada para quase enxergar a marca da maré – o lugar onde aquela onda enfim quebrou e se retraiu. (THOMPSON, 2010, p.78).

Ao utilizar-se de diferentes pontos-de-vista dentro de uma mesma narrativa, lançar mão de técnicas como o fluxo de consciência, equacionar traços pessoais e subjetivos à consciência geracional, Thompson estava, de certa forma, resgatando características do próprio romance moderno, estilo esse, lembremo-nos, negado por Wolfe. Ao caracterizar o romance moderno, diz Bulhões:

Está fora de cogitação o desempenho do narrador tradicional, aquele que apresenta a nitidez do personagem favorecida pelo distanciamento da voz da terceira pessoa. [...] Narrador e personagem formam uma única entidade cuja expressão é flagrante de seu fluxo psíquico profundo, em digressões desordenadas e desconexas, às quais o leitor tem acesso direto. (BULHÕES, 2007, p.161-162)

Os devaneios de Joyce e Beckett seriam, de fato, deveras mais apropriados para caracterizar a cultura do delírio, da contracultura e do LSD, do que o romance comportado de Dickens ou Flaubert. Ponto que o próprio Bulhões (2007) resgata em relação a Wolfe, ao analisar *O teste do ácido do refresco elétrico*. “No fim das contas, ele [Wolfe] não é insensível ao legado da

modernidade. Não é exatamente raro flagrá-lo em tratamentos narrativos próximos de algumas conquistas da prosa moderna” (BULHÕES, 2007, p.164). O mesmo Bulhões, ainda sobre *O teste do ácido do refresco elétrico*, diz que:

No fim, a miscelânea na técnica narrativa, a fragmentação formal e o sentido de ambivalência no tratamento do conteúdo conferem ao livro um saldo que testemunha o sentido de busca peculiar ao próprio contexto em que a obra se realizou, antecipando o amargo momento em que o fim do sonho *hippie* seria anunciado. (BULHÕES, 2007, p.165).

O fim dos Sonhos utópicos dos anos 60 e 70 e a busca pelo Sonho Americano seria o principal mote do trabalho de Thompson ao longo de sua carreira, a começar pelo artigo que rendeu ao seu estilo o rótulo de *gonzo*. Em "O Kentucky Derby é decadente e depravado", artigo a respeito de uma corrida de cavalos realizada na cidade de Louisville – trabalho que Gilmore (2008, p.279) descreve como o de “um desajustado fazendo crônicas de um sistema de valores socialmente aceitos que realmente não tinham valor nenhum”, publicado em 1970 – Thompson foca a obra nos sujeitos que envolvem o evento. O cavalo vencedor é mencionado numa linha da matéria, mas, através das entrevistas e diálogos do autor com espectadores da corrida e outros personagens estranhos, das mudanças de foco narrativo, e das experimentações com os limites daquele gênero, até então conhecido, da matéria jornalística tradicional, é que se percebe que Thompson não estava à procura de reportar sobre uma corrida de cavalos, mas, sim, à procura de algo que ele chamaria nos anos seguintes justamente de “Sonho Americano”.

Thompson nunca explicita o que entende, categoricamente, como sendo o “Sonho Americano”, o que abre a identificação do conceito para livre interpretação do leitor. No entanto, é possível subentender que esse “Sonho” não está ligado ao sonho de consumo ou ao sonho da casa própria suburbana, do emprego fixo, da família nuclear. Ao contrário, era um sonho da sociedade livre, sem imposições a respeito do que deveria ser feito, de como deveria ser feito, de certo e errado, de autoridades estatais, empregatícias ou vindas de convenções sociais. A busca por esse Sonho intangível, mas que, de certa forma, moldou a psique de uma geração, pautou a obra de Thompson até seus últimos escritos, publicados em livros como *Reino do Medo* (2010) e *Hey Rube: Blood Sport, the Bush Doctrine, and the Downward Spiral of Dumbness*<sup>21</sup> (2005), este ainda inédito no Brasil.

---

<sup>21</sup>. Hey, Rube: esporte sangrento, a doutrina Bush e a espiral descendente da estupidez (tradução nossa)

Em *Medo e Delírio em Las Vegas*, o autor coloca a busca pelo Sonho como central, dizendo, durante um diálogo ainda no princípio do livro: “‘Porque você precisa saber que estamos a caminho de Las Vegas pra encontrar o Sonho Americano’. Sorri. ‘Por isso alugamos este carro. Era a única maneira, entendeu?’” (THOMPSON, 2010, p.15-16). Ou seja, para se encontrar o Sonho Americano seria necessário estar em consonância com traços marcantes da cultura norte-americana: o da supervalorização do automóvel e da ideia de que é no deslocamento ao longo do país, na busca física por outros rumos, que se encontra o procurado, como, por exemplo, em romances seminais como *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck, ou, para se manter temporalmente mais próximo ao próprio Thompson, *Pé na Estrada* (1957), de Jack Kerouac.

Não apenas em termos da busca e caracterização por um sonho natimorto, mas também pelas outras marcas apontadas por Bulhões e, principalmente pela presença da subjetividade exacerbada, a obra de Thompson se aproxima ainda mais de um ponto fronteiro entre os romances realista e moderno. A marca subjetiva, talvez principal característica do jornalismo *gonzo*, encontra ressonância no papel narrador-personagem-testemunha do autor intradieético moderno, dando àquele texto, mais uma vez, força de mediação entre gerações. Mesmo que a potência da primeira pessoa seja questionada pela narratologia – que a coloca em situação de pouca credibilidade –, como veremos no próximo capítulo, é interessante perceber que essa tem sido resgatada, tanto no Brasil quanto no exterior, como estratégia jornalística que busca justamente o contrário: validação do discurso jornalística como afirmação da “verdade”.

### **2.3 *Gonzo* como parte da cultura: ressonâncias**

Na verdade, as liberdades tomadas pelo *gonzo*, de alguma maneira, já eram lugar comum em outras formas de literatura. O biógrafo de George Orwell, ao reportar a admiração deste por Charles Dickens, diz que o escritor de 1984 se encantava com a capacidade dickensiana de contar “pequenas mentiras com o objetivo de enfatizar o que ele considera(va) uma grande verdade” (CRICK apud WEINGARTEN, 2010, p.28). Weingarten resgata essa passagem de Orwell para se referir a ela como “um grande dogma do Novo Jornalismo – colorir fatos e personagens como um aquarelista para chegar a uma verdade emocional e filosófica maior.” (WEINGARTEN, 2010, p.28). O próprio Dickens, respondendo a críticas a respeito de uma de suas personagens, escreve no prefácio de uma edição de *Casa Sombria* que “é inútil discutir se a conduta e o caráter da moça parecem naturais ou não naturais, prováveis ou improváveis, certos ou errados. SÃO A VERDADE.” (DICKENS apud

GAY, 2010, p.32). William Faulkner teria usado o mesmo argumento para rebater as críticas a respeito de *Luz em Agosto*, reclamando que ele nunca teria se sentido mal pelas suas escolhas, uma vez que teria apenas contado a verdade.

Enquanto os romancistas se vangloriavam de descobrir “a verdade”, algo que está, também, ironicamente, no âmago da teoria do fazer jornalístico tradicional, escritores tradicionais durante anos desprezavam o trabalho jornalístico como sendo uma arte menor, até mesmo algo vil e corrupto comparado à prostituição. No Brasil, relembremos, em recuo histórico e mudança de meio cultural, a pesquisa realizada pelo jornalista João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido como João do Rio, publicada pela primeira vez como uma série de reportagens no jornal *Gazeta de Notícias* entre 1904 e 1905, e republicada no livro *O Momento Literário* (1994), onde o autor apresentou um questionário para diversos escritores brasileiros da época. Entre as perguntas do questionário estava: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” Entre os dez que disseram que o jornalismo prejudicava a literatura, destacou-se a resposta do escritor Luís Edmundo:

É péssimo, e penso como toda gente. Nós temos nesta terra duas instituições fatídicas para os homens de letras: uma é a política, a outra é o jornalismo. O desgraçado que tem talento, ou cai na coluna diária para matar a sua arte a trezentos mil réis por mês ou vai apodrecer numa cadeira no Congresso a ganhar setenta e cinco diários entre os discursos sobre a lei do orçamento e sobre o imposto do gado. (RIO, 1994, p.96).

Talvez Truman Capote não tivesse uma visão tão radical quanto a de Edmundo, mas, após escrever *A Sangue Frio*, é fato que o autor desprezava que seu trabalho fosse rotulado como jornalismo. Segundo o próprio, o que ele tinha produzido era o primeiro exemplo de um novo estilo literário: o romance de não ficção (CAPOTE, 1966). Thompson resgata o termo quanto perguntado sobre *Medo e Delírio em Las Vegas*. “Eu o classificaria, nas palavras de Truman Capote, como um romance de não ficção, já que quase todo ele é verdade ou de fato aconteceu. Distorci algumas coisas, mas foi um retrato bem fidedigno.” (THOMPSON, 2003, p. 273). Interessante perceber que o psicólogo social Serge Moscovici chama a atenção para o perigo de encaixar estilos em rótulos e alerta para a necessidade de superar os termos. “Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele”. (MOSCOVICI, 2003, p. 63). O jornalismo *gonzo*, para quem reconhece o termo, certamente vem carregado de relações estocadas positivas e/ou negativas a respeito dele, mas não se pode negar que a narrativa de Thompson é destemida e representativa de um tempo. Sobre a percepção a respeito do seu trabalho e da sua vida, Thompson disse que a mídia sempre foi muito

categórica a seu respeito. “Tão categórica quanto a própria mídia.” (Thompson, 2003, pág. 272). Mas ele mesmo faz a ressalva: “As pessoas inteligentes na mídia sabiam se tratar de um estranho exagero. As burras levaram a sério e orientaram seus filhos a permanecer longe de mim a qualquer custo.” (Thompson, 2003, pág. 272).

Em carta enviada a Johnny Depp, ator que vive Hunter Thompson na adaptação cinematográfica de *Medo e Delírio em Las Vegas*, dirigida por Terry Gilliam, o escritor diz:

[...] deixe-me sugerir que você faça tudo o que estiver ao seu alcance para impedir que [Terry] Gilliam promova esse filme como um 'filme de drogas sobre Hunter S. Thompson'. Sei que não podemos mudar o conteúdo do filme a essa altura, mas podemos mudar a inconsciente ênfase a respeito de drogas sendo usadas em meu nome. (THOMPSON, 1998).

Este relato sugere que Thompson sabia da representatividade de seu texto e de sua pessoa em relação ao inconsciente coletivo da América. Ele mesmo conclama ser representativo do “Sonho Americano”, em termos de personalização de certa essência dos Estados Unidos. O subtítulo de *Medo e Delírio em Las Vegas*, que dizia “uma viagem selvagem ao coração do Sonho Americano”, já chamava a atenção para essa percepção de representatividade. Em seu estudo sobre a cena cultural do leste dos Estados Unidos no início da colonização americana, o escritor Neal Gabler (1999) caracteriza o cenário das artes daquele país como um lugar de artistas e plateias rudes, descontrolados e mal-educados. Se levarmos em consideração a anarquia descrita por Gabler como característica seminal da cultura norte-americana, o texto de Thompson de fato pode ser considerado uma espécie de continuação da historicidade cultural à americana e por isso indicado para procurar por esse Sonho.

Thompson aponta a campanha eleitoral para a presidência dos Estados Unidos em 1972, que elegeu Richard Nixon para a Casa Branca, como lugar da virada e o início do fim do Sonho Americano. Pelo menos, como o fim daquele Sonho Americano que ele procurava desde *Medo e Delírio em Las Vegas*, marcado então por um otimismo típico da época, ingênuo, mas que, em sua forma desmaliciosa, mostrou-se marcante para gerações que sucederam aos anos 60 e 70. A sua cobertura da campanha foi publicada em *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*<sup>22</sup>. No entanto, foi ainda antes, durante a convenção de republicana de Chicago em 1968, que, para Thompson, aconteceu o fim de uma era que começara prometendo novos rumos para o mundo. No evento, que ficou conhecido pela história como “Batalha de Chicago”, centenas de manifestantes e

---

<sup>22</sup> Medo e Delírio: Na Trilha da Campanha de '72 (tradução nossa)

jornalistas foram feridos, e Thompson estava entre os transeuntes apanhados na guerra entre manifestantes e a polícia. Pouco depois de *On the Campaign Trail '72*, a própria literatura de Thompson sofreu com textos que não mais lembravam a sua agressividade inicial e o tom das matérias se tornou cada vez menos brutal em termos literários.

Injusto comparar qualquer trabalho de Thompson com aqueles produzidos no início do jornalismo *gonzo*. Esses primeiros textos, como “O Kentucky Derby é decadente e depravado” e *Medo e delírio em Las Vegas*, foram momentos intempestivos de um jovem escritor quebrando barreiras e descobrindo a si mesmo enquanto pessoa e enquanto escritor. Se continuasse no mesmo ritmo, Thompson corria o risco de se tornar uma paródia de si ou ainda de perceber que não conseguiria se superar nunca, o que poderia levar ao fim de sua produção terminantemente. Ao invés disso, o que ele fez foi se reinventar inúmeras vezes, tornou-se um palestrante bem remunerado – mesmo que atrasado constantemente para suas próprias aparições e ministrando eventuais palestras vexaminosas – e nunca deixou de escrever. O discurso corrosivo apresentado sem rodeios no começo da carreira, aos poucos, foi dando lugar a um aspecto de seu texto que sempre esteve presente, mas ao qual poucos prestavam a devida atenção: a ironia.

As duas obras citadas no parágrafo anterior, principalmente “O Kentucky Derby [...]”, já eram carregadas de ironia disforme, hipérboles e situações esdrúxulas demais para serem tomadas como verdades absolutas, apresentadas mais como ilustrações de uma situação a qual o autor estava vivendo ou de um personagem com o qual ele estava interagindo. No entanto, após 72 e principalmente no início do século XXI, período ao qual Thompson se refere como “o final do Século Americano”, a ironia toma uma forma mais aberta e, dentro dessa maneira de escrever, o autor compõe alguns de seus melhores trabalhos.

Talvez a escolha por essa veia irônica, ou mesmo o deslocamento para tal sem uma decisão consciente, tenha sido a maneira encontrada pelo autor para lidar com os tempos sombrios nos quais ele acreditava que estava vivendo. De uma maneira ou de outra, a angústia de seus dias não se dissipava em sua literatura. É possível identificar que quem escreve os textos de *Reino do Medo* (2007), penúltimo livro de Thompson publicado em vida, é alguém que está sofrendo profundamente, buscando encontrar um sentido para o mundo, não mais na procura pelo Sonho, mas, segundo o próprio escritor, falando sobre a morte do Sonho Americano.

Nos artigos de *Reino do Medo* estão as percepções de um espírito livre vivendo em um país que não mais se sustenta pelos valores que um dia o definiram:

Nós nos tornamos um monstro nazista aos olhos do mundo, tidos como – uma nação de brigões e canalhas que preferem matar a viver em paz. [...] Somos uma escória humana, e é assim que a história nos julgará... Nenhum valor social atenuante. [...]. Saia da nossa frente senão matamos você. (THOMPSON, 2003, pág. 116).

A América, antes um lugar identificado como terra de oportunidades, se torna, dentro da narrativa *gonzo* do final do século XX e início do século XXI, um lugar usurpado por uma administração eleita fraudulentamente e que não representa a população de “outros”, para usar uma expressão de Márcio Seligmann-Silva (2005) em *O Local da Diferença*. Ou seja, os outros aqui seriam aqueles que não se encaixavam, que não poderiam ser classificados ou registrados, que não concordavam com o Estado limitado pelo *Patriotc Act* (Ato Patriótico), um documento aprovado pelo Congresso americano e transformado em lei pelo então presidente George W. Bush, que, oficialmente, “Une e Reforça a América Providenciando as Ferramentas Necessárias para Interceptar e Obstruir o Terrorismo”<sup>23</sup>, mas que na verdade tolhia liberdades individuais e transformava os Estados unidos em uma pseudoditadura, concedendo poderes extraordinários para as forças de repressão do Estado. “A liberdade é passado nesse país. Seu valor foi rebaixado. A única liberdade que realmente almejamos é nos livrar da burrice. Nada mais importa” (p.23), escreveu Thompson em 2003, dois anos antes de se matar em sua casa, na frente da máquina de escrever, numa tarde de inverno de 2005.

Sobre Bush filho, disse:

George W. Bush não fala por mim nem por meu filho, por minha mãe, meus amigos ou pelas pessoas que respeito nesse mundo. Não votamos nesses assassinos gananciosos de araque que falam hoje em nome da América – e não votaremos neles de novo em 2002. Nem em 2004. Nem nunca. (THOMPSON, 2003, p. 116).

Em meio à angústia evidente da sua narrativa no começo do século XXI, Thompson conseguiu encontrar uma nova voz na ironia e na brincadeira com as convenções sociais. Em *Medo e Delírio em Elko* (2008), um artigo que conta sobre as suas desventuras fictícias ao lado de um juiz apresentado como cocainômano e ninfomaníaco. Nele, o autor constrói uma de suas mais galhofeiras histórias já escritas, em que, no meio da loucura pela qual já era conhecido, inverte os papéis e se porta como a voz da razão de uma autoridade insana que não se comporta de acordo com seu cargo, praticamente sequestrando um avião e partindo de Elko jurado de morte por boa parte da cidade. A história é inventada, mas o juiz é real: trata-se de Clarence Thomas, hoje juiz da

---

<sup>23</sup>. Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct

Suprema Corte Norte-Americana e um dos mais conservadores membros daquele tribunal, que foi acusado de assédio sexual por uma de suas ex-assistentes.

Thompson não passou a escrever comédia depois de determinado momento em sua vida ou mesmo deixou de brincar com situações extremas, mas a veia cômica se tornou mais evidente. A tensão entre os textos do começo de sua carreira e aqueles que precedem o seu encerramento é evidente em relação aos temas abordados e à fúria com que reproduzem o ambiente onde se encontram. Não existe, no entanto, uma clivagem completa, como se, analisados de forma pormenorizada, pudessem ser textos que configurassem o trabalho de dois autores distintos; mas é evidente que uma faceta, no caso, a da ironia, se despontou mais fortemente em algum momento e fez com que compor na chave do humor fosse um caminho, de repente, menos tenso para continuar a dar vazão aos sentimentos que não poderiam, como em outros autores, serem expressados na forma de angústias de personagens fictícios.

No entanto, o que ficou mais marcado para a posteridade não foi a parte irônica ou a paródia ou a dimensão contestadora do texto *gonzo*. Versões estereotipadas de Thompson, em muitos níveis propagadas pelo próprio autor, bem como por seu trabalho, foram cooptados pela cultura *pop* como embaixadores de um certo tipo de loucura aceita socialmente. O autor e seu “*freak power*”<sup>24</sup> cresceram com a América da segunda metade do século XX e se tornaram parte da paisagem, mais uma atração turística, mais uma forma de subversão que eventualmente o deixou de ser, para ser incorporado às muitas referências do mundo *pop*. Tentar traçar todos os momentos onde Thompson ou sua escrita foram referenciados ao longo dos anos seria um esforço hercúleo e sem muito propósito, mas é importante ressaltar que o seu trabalho e seu estilo de vida nunca deixaram de ser influentes, inspirando artistas de toda sorte e promovendo o próprio escritor a um tipo de herói *folk*, incorruptível e despido de artifícios que não fossem sua inteligência e sua máquina de escrever. Entre alguns poucos exemplos escolhidos, podemos citar *Transmetropolitan*, história em quadrinhos criada pelo inglês Warren Ellis na década de 90, cujo personagem principal, Spider Jerusalem, é clara e abertamente inspirado em Thompson. Antes disso, em 1977, o cartunista Bill Stout publicou de forma independente outra história em quadrinhos *Fear and Laughter*, título que fazia alusão ao *Fear and Loathing* tão característico dos títulos de trabalhos de Thompson. *Fear and Laughter* não foi muito bem sucedida, mas em 1975, Garry Trudeau já tinha criado a tira em quadrinhos *Doonesbury*, estrelada por um hippie chamada Zonker Harris e por seu tio, Uncle Duke, personagem que não apenas tinha o nome semelhante ao do personagem criado por

---

<sup>24</sup>. Literalmente “Poder dos Malucos” (tradução nossa)

Thompson, mas também feições baseadas no escritor. Apesar de ter parado com a publicação durante meados da década de 80, *Doonesbury* ainda é publicada nos Estados Unidos, ainda com uma forte carga satírica, mas com personagens e situações diferentes. Também inspirados na obra do escritor *gonzo* original, foram realizados dois filmes, o já mencionado *Medo e Delírio em Las Vegas* (1998) de Terry Gilliam e *Uma espécie em Extinção* (1980) de Art Lison, com Bill Murray interpretando Thompson. A banda *The Wonderstuff* tem um disco chamado *If The Beatles Had Read Hunter...*<sup>25</sup> e ainda existe uma criatura estranha chamada The Great Gonzo, que faz parte da trupe de bonecos *Os Muppets*, da companhia Jim Henson. O Gonzo de Henson é um ser azul, considerado pouco são por seus companheiros e dono de uma estranha obsessão por galinhas, assim como Thompson tinha por corujas e pavões.

Assim, tem-se que o estilo uma vez tão criticado como o Novo Jornalismo norte-americano e o *gonzo* especificamente, de certa forma, tem sobrevivido ao teste do tempo e, mesmo reconfigurado e remodelado, continua a influenciar diferentes aspectos da cultura norte-americana e mundial.

---

<sup>25</sup> Se os Beatles tivessem lido Hunter... (tradução nossa)

### 3 A NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA

*There is nothing that makes a person more interesting than a complete disregard for their own well being*<sup>26</sup>.

– Jordan Crane

A apreensão do *gonzo* como braço do Novo Jornalismo coloca diversas questões teóricas acerca dessa narrativa que obedece a um influxo subjetivo da primeira pessoa ao mesmo tempo em que reivindica ser um relato jornalístico, cuja força de autenticidade se dá pelo imediatismo da experiência, e não pela objetividade. Aqui vale lembrar as relações entre real, ficção e imaginário, como propostas por Iser (2002), que coloca a ficção como a mediação entre o real e o imaginário. De maneira análoga, o *gonzo*, na sua recuperação da atmosfera de delírio principalmente sessentista, parece “realizar”, no jornalismo, por meio de uma experiência intensamente subjetiva, o imaginário do Sonho Americano, ao mesmo tempo em que já aponta para o declínio desse sonho. De imediato, duas questões acerca do discurso dessa narrativa devem ser investigadas: a que diz respeito ao estatuto do narrador em primeira pessoa e à sua condição testemunhal, em narrativa que se querem factuais.

#### 3.1 Narrar em primeira pessoa: desdobramentos

A prática do narrar em primeira pessoa, especialmente aquela da narrativa de caráter biográfico, está ligada ao processo de individualização do sujeito ocidental, num movimento intercalado entre a criação do privado e sua necessária exposição. A pesquisadora Leonor Arfuch (2010) configura o aparecimento do espaço da interioridade com o surgimento do Estado absolutista, que começa a ordenar o espaço social, “relegando as expressões violentas e pulsionais a outro âmbito, pela imposição de códigos de comportamento coercitivos que, a partir da corte, seriam assumidos pelas demais camadas sociais” (ARFUCH, 2010, p.39). É a disseminação desses novos códigos de comportamento, que procuram controlar as pulsões e estender as fronteiras do pudor, que funda a esfera do privado, ao passo que institui lugares antes inexistentes no âmbito social, como os espaços da solidão, do segredo, do silêncio. Ao longo do tempo, especialmente a partir do século XVIII, os relatos em primeira pessoa foram consolidando seu efeito de real,

---

<sup>26</sup>. Não tem nada que deixa uma pessoa mais interessante do que o completo desapego pelo seu próprio bem estar. [tradução nossa]

enquanto que se tornava mais comum “a aparição de um sujeito 'real' como garantia do 'eu' que se enuncia[va]” (ARFUCH, 2010, p.44) e, ao mesmo tempo, as representações de si deixavam o ambiente religioso (como aquelas das *Confissões* de Santo Agostinho) e se aproximavam da vida pagã da pessoa comum. A acentuação desse movimento se deu com o surgimento do formato epistolar.

Os relatos epistolares em particular, com sua impressão de imediaticidade, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano e do detalhe significante do caráter, propunham um leitor levado a olhar pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária. Ficção de abolição da intermediação, da possibilidade de uma linguagem desprovida de ornamentos, assentada no prestígio do impresso [...] A literatura se apresentava, assim, como uma violação do privado, e o privado servia de garantia precisamente porque se tornava público. (ARFUCH, 2010, p. 47).

Mas o fato de terem começado com as epístolas não significa que pararam por aí. Os textos em primeira pessoa continuaram a fazer parte da produção narrativa humana em parte, justamente, devido a esse caráter de ser “transcrição simultânea de sentimentos”. Do outro lado do espectro, a teoria literária condena essa percepção ao decretar que esses sentimentos revelados na narrativa não são os do autor, mas os do narrador, entidades que devem ser vistas separadamente. Dentro do senso comum, essa diferenciação nunca ficou clara, mas no âmbito teórico, ainda se faz presente. É precisamente esse aspecto que o testemunho irá tensionar.

O resgate do testemunho como uma das formas mais representativas da produção narrativa contemporânea é identificado por Beatriz Sarlo (2007) como um movimento contrário ao que ela chama de “morte do sujeito”, decretada por, entre outros, Paul de Man, Derrida e, antes de todos eles, Walter Benjamin. Benjamin apontava, já ao final da Primeira Guerra, para o fim da experiência humana e a incapacidade da narração daquela atrocidade pela qual a humanidade havia acabado de passar. “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1987, p.198).

Para Benjamin, a narração da experiência começa a se esgotar com a emergência da modernidade européia e morre definitivamente com a Grande Guerra, com a vivência do colapso econômico europeu que se seguiu e com a (falta de) ética dos governantes que permitiu que esses episódios acontecessem. Essa narração da experiência benjaminiana estava ligada ao relato presencial, ao imediatismo da voz, quando a vítima se transformava em testemunha e rerepresentava

aos seus o que havia lhe acontecido. O perigo, portanto, cercava a experiência, mas não há habitava. Com a Grande Guerra, Benjamin fala que os corpos não podiam mais compreender ou se orientar no mundo onde viviam, referindo-se a um “emudecimento” que inviabilizou a experiência significativa. Outra característica da narrativa que a guerra encerrou foi o seu caráter temporal, uma vez que a experiência possuía uma temporalidade comum a várias gerações, supondo tradição compartilhada, que seria transmitida de pai para filho. Com o esfacelamento social provocado pela guerra, a possibilidade desses tempos compartilhados se desfez.

Na leitura de Gagnebin (2004) sobre Benjamin, ela aponta para o fim de uma “doçura de viver”, que seria caracterizada pela tradição do parar e escutar as histórias e experiências de outrora contadas por outrem. Esse tempo não existe mais, entrecortado pelo movimento rápido do modo de produção capitalista e pela imposição da técnica que nos domina tão total e rapidamente que impede que as mudanças sejam assimiladas pela palavra (GAGNEBIN, 2004). É ainda Gagnebin quem traz do ensaio de Benjamin, *Experiência e pobreza*, levantamentos sobre as reações para a ausência da palavra comum e, portanto, para o fim das narrativas. A primeira dessas seria uma tentativa de recriar o senso de aconchego, de pertencimento, perdido ao se dismantelar o caráter coletivo da narrativa. A segunda reação seria o deslocamento em direção a um processo de interiorização. “No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se essas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas. A história do *si* vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum” (GAGNEBIN, 2004, p.59). Benjamin já apontava então para a valorização das “escritas de si” (FOUCAULT, 2009) como sendo, um dia, fontes primárias de conhecimento a respeito de uma vivência (*Erlebnis*), conceito que ele separa de experiência (*Erfahrung*). A vivência reenviaria sempre à vida do indivíduo particular, como no romance, o que gera as questões ora debatidas.

Man, em 1979, ajuda a enterrar o sujeito ao postular uma crítica, apoiada na teoria literária, da impossibilidade de existir equivalências substanciais entre um relato, seu autor e a experiência vivida, negando inclusive a própria ideia de um gênero autobiográfico. “Autobiografia, então, não é um gênero ou modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos. [...] Qualquer livro que tenha uma folha de rosto legível é, até certo ponto, autobiográfico” (MAN, 1979, p.921, tradução nossa).<sup>27</sup> O que as autobiografias propõem seria uma ilusão referencial de uma vida, compreendida pelo leitor de fato como ilusão, e não como final do

---

<sup>27</sup>. Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. (...) Any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical.

processo, num movimento duplo entre os sujeitos implicados no ato de ler. Leitor e narrador estariam constantemente negociando seus lugares enquanto trocariam infinitamente as instâncias ficcional e autobiográfica. Man (1979) propõe como resolução desse “carrossel” de possibilidades o uso da figura da prosopopeia (colocação de uma máscara), que seria a criação de uma presença para uma entidade ausente, muda ou morta, postulando a possibilidade de resposta à essa entidade e lhe concedendo o poder da fala. A prosopopeia surge então como “tropa da autobiografia, através do qual o nome de um sujeito [...] é feito tão inteligível e memorável quanto seu rosto. Nosso tópico lida com dar e retirar rostos, com dar uma face e desfigurar, figurar, figuração e desfiguração” (MAN, 1979, p.926, tradução nossa).<sup>28</sup>

Beatriz Sarlo usa a mesma ideia de máscara ao se referir ao relato autobiográfico. “Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma 'autobiografia' consegue mostrar é a estrutura especular em alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara” (SARLO, 2007, p.31). O que corrobora novamente para o argumento da autora de que os textos testemunhais podem e devem ser criticados, uma vez que quem fala não é o autor-empírico – para usar uma expressão de Umberto Eco (1994) – mas um “narrador-personagem”. Sem trabalhar a ideia de prosopopeia tão abertamente, Eco (1994) retoma o mesmo conceito ao dizer que “os livros escritos em primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra” (ECO, 2004, p. 19-20).

É possível identificar que o escritor Thomas Mann concordava com essa visão. Tanto que, ao ser criticado pelos moradores da cidade alemã de Lübeck, quando do lançamento de seu livro *Os Buddenbrook*, colocou que:

A realidade que um escritor sujeita a suas intenções pode ser seu mundo cotidiano, como pode ser um personagem alguém muito próximo e amado; o escritor pode se mostrar tão subordinado quanto possível a detalhes fornecidos pela realidade, pode usar seus traços mais profundos com ganância e obediência em favor de seu texto; ainda assim, continua a haver para ele – e deveria haver para todo mundo! – uma diferença imensurável entre a realidade e sua obra: isto é, a diferença essencial que separa para sempre o mundo da realidade do mundo da arte. (MANN apud GAY, 2010, p.13).

Foucault (2000), no entanto, já afirmava que, a partir do momento em que o autor começa a ser identificado, junto do surgimento das ideias positivistas e reformistas, ele é passível de punição, aspecto da autoria que Mann enfrentou em primeira mão. O filósofo francês volta à questão da

<sup>28</sup>. Trope of autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration.

distinção entre autor-empírico e narrador, colocando-os como indivíduo (o escritor) e função (autor). Essa função-autor não é definida por atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor e não remete a um indivíduo real; uma vez que, para Foucault, o autor (narrador) é construído por um processo que atravessa os textos por ele escritos, ou seja, não única e diretamente pela relação imediata entre os textos e seu indivíduo/escritor.

Com a retomada do sujeito na chamada guinada subjetiva, à qual retornaremos em breve, volta-se a valorizar a narrativa em primeira pessoa, numa ilusão de que se está a “reconstruir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência” (SARLO, 2007, p.18). A mesma autora continua explicando que “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p.19).

Este narrador autodiegético, que está presente como personagem na história que conta, propõe ao leitor uma perspectiva narrativa de focalização interna, ou seja, que apresenta os fatos do seu ponto de vista. Yves Reuter (2002) aborda essa questão levantando dois pontos interessantes. O primeiro diz respeito ao fato de que, principalmente por volta dos séculos XVI e XVII, autores, editores ou o próprio narrador, informavam ao leitor que aquele texto ali apresentado fora entregue por um terceiro, por uma pessoa digna de fé que poderia atestar a veracidade dos fatos descritos na história – mesma técnica usada por Edgar Allan Poe em seu único romance *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*. O que a prática sugere é que nem o autor-empírico nem o narrador seriam pessoas confiáveis ou dignas de testemunhar a respeito dos fatos narrados em suas histórias, mas que existia alguém – um ser extradiegético, pertencente ao mundo do não-texto – que era sim merecedor do crédito dos leitores. O segundo ponto destacado por Reuter é que, ao final do século XIX e início do século XX, essa prática rareou-se, passando as técnicas de narração a se esforçarem no sentido de apagar as indicações de origem ou signos de enunciação. A tentativa passou a ser a de tornar a narrativa transparente e imediata, no sentido de se criar a ilusão da não mediação entre texto e leitor, o que diminuiria a chance de colocar em dúvida a história. Ou seja, o objetivo do narrador seria sempre no sentido da validação de sua produção enquanto documento relevante, digno de credibilidade e, supõe-se, de apreciação. Como se vê, até meados do século XX, essa validação da produção se dava fora da dimensão do autor-empírico. Extratextualmente ou por meio de estratégias que ocultassem a presença da mão autoral na obra. A teoria literária acompanha essa perspectiva, propondo sempre uma abordagem narratológica

interna, considerando o texto essencialmente como um conjunto linguístico fechado. Esse fechamento é uma posição metodológica, necessária para que não se misturem os problemas e para que nos centremos nos procedimentos de construção e de funcionamento do sentido da obra no texto, abstraindo-nos – tanto quanto possível – das relações com o não-texto. (REUTER, 2002, p. 153).

No entanto, o mesmo autor lembra que texto algum existe sozinho na total realidade dos seus funcionamentos. “Nenhum texto pode fazer sentido sem as suas remissões aos outros textos e às realidades do mundo” (REUTER, 2002, p. 153). O importante é ter em vista que “remeter” não é correlato a “encerrar” ou a “totalizar”. Mas o que a narrativa em primeira pessoa contemporânea parece reivindicar, especialmente a do *testimonio*, é a recriação do mundo, reconfigurando-o à sua imagem e retransmitindo-o enquanto sendo este novo mundo recriado o verdadeiro possuidor da “verdade dos fatos”. Ainda que eventualmente exista nos relatos do *testimonio* mais “verdades” do que nos relatos oficiais – no caso, por exemplo, das ditaduras –, a contração assumida pelos seus escritores não pode ser maior do que a capacidade crítica daqueles que se dispõem ao estudo narratológico. Mesmo porque o que começou como o discurso de sobreviventes de situações-limite se tornou lugar comum na produção contemporânea.

Os romancistas contemporâneos têm cada vez mais construído o efeito do real em relação à subjetividade. Uma vez enfraquecida a crença numa verdade “objetiva”, o efeito do real se baseia cada vez mais na adesão a uma visão subjetiva, pessoal. São privilegiadas, então, as combinações, como a narração heterodiegética com a perspectiva passando pela personagem, ou a narração homodiegética com a perspectiva passando pelo narrador ou pelo autor. (REUTER, 2002, p. 161).

Reuter não explica o que ele entende por “enfraquecida crença numa verdade ‘objetiva’”, mas lembremos que a “verdade objetiva”, mesmo em crise, ainda é um conceito importante para o jornalismo de paradigma informativo, que mantém sua pretensão de minimizar quaisquer dimensões subjetivistas que por ventura aparecerem na notícia. Como vimos, o recente documento de diretrizes editoriais lançado pelas Organizações Globo (2011), assinado por Roberto Irineu Marinho, João Roberto Marinho e José Roberto Marinho, faz justamente essa ressalva ao dizer que:

Antes, costumava-se dizer que o jornalismo era a busca pela verdade dos fatos. Com a popularização confusa de uma discussão que remonta ao surgimento da filosofia (existe uma verdade e, se existe, é possível alcançá-la?), essa definição clássica passou a ser vítima de toda sorte de mal-entendidos. A simplificação chegou a tal ponto que, hoje, não é raro ouvir que, não existindo nem verdade nem objetividade, o jornalismo como busca da verdade não passa de uma utopia. *É um entendimento equivocado*. Não se trata aqui de enveredar por uma discussão sem fim, mas a tradição filosófica mais densa dirá que a verdade pode ser inesgotável, inalcançável em sua plenitude, mas existe; e que, se a objetividade total certamente não é possível, há técnicas que permitem ao homem, na busca

pelo conhecimento, minimizar a graus aceitáveis o subjetivismo. (MARINHO; MARINHO; MARINHO, 2011, p.3, grifo nosso).

Vê-se então que, mesmo na organização midiática mais poderosa do Brasil, ainda se acredita, pelo menos oficialmente, que é possível utilizar técnicas para alcançar níveis de objetividade satisfatórios e conseqüente minimização das subjetividades. Quais seriam essas técnicas ou quais seriam os “graus aceitáveis” de subjetivismo? Questões que o documento não levanta. Mas o próprio texto das Organizações Globo reconhece que há a discussão acerca da objetividade em torno da prática jornalística, o que já é um avanço, ainda que bastante tímido.

Se, em uma das instituições jornalísticas mais conservadoras do Brasil, reconhece-se a existência de um certo enfraquecimento da verdade objetiva, a ponto de essa corporação admitir a dúvida a respeito dessa objetividade, fica claro que essa dúvida já está disseminada socialmente. Assim sendo, é natural que a narrativa em primeira pessoa – instintivamente preche de verdades, ainda que subjetivadas –, atualmente, seja também resgatada em textos jornalísticos contemporâneos.

Serelle (2009) faz justamente esta aproximação ao analisar o livro *Gomorra*, do italiano Roberto Saviano. Para Serelle, ainda que a recuperação das narrativas do “eu” no jornalismo fossem incipientes quando da escrita do texto onde apresenta estes argumentos, elas já, de certa forma, apontavam, pelo testemunho, “um caminho para o relato jornalístico neste início de século” (SERELLE, 2009, p.12). Para Serelle, então, não apenas os textos em primeira pessoa, mas especialmente aqueles pautados pelo testemunho aparecem como fenômenos a serem estudados mais de perto, uma vez que podem apontar um direcionamento para a prática jornalística no começo do século XXI.

O jornalista e escritor mexicano Juan Villoro (2001), levanta pontos semelhantes ao falar sobre o papel do jornalismo em relação às notícias em geral, do dia-a-dia, e, também, do desempenho da imprensa do seu país frente à guerra contra o narcotráfico que assola o México. Especialmente após a eleição do atual presidente, Felipe Calderón, em 2006, o México vive num estado de quase guerra civil em determinadas regiões, principalmente naquelas de fronteira com os Estados Unidos, onde cartéis de drogas comandam as cidades. Villoro fala sobre como a imprensa local retrata essa violência, exacerbando o caráter do grotesco e do horror das mortes, sem necessariamente contribuir para que a situação melhore ou seja resolvida.

O que muitos editores não se dão conta é que, se você busca ressaltar apenas o mais sangrento, corre o risco de provocar uma distorção da verdade, na qual os acontecimentos

mais importantes são os violentos. Na verdade, a violência é sempre consequência de alguma coisa, parte de um contexto que precisa ser explicado. (VILLORO, 2011, p.3).

O escritor então advoga por medidas que atacariam em duas frentes: a primeira seria uso mais intenso das notícias superficiais de agências internacionais, que cobririam as notícias gerais sem maiores desdobramentos e que faria com que os veículos de notícia não ficassem sem aquelas matérias que estão na pauta do dia em todo o mundo. E a segunda seria o investimento em "jornalistas que farão a diferença por sua capacidade de encontrar bons assuntos e narrá-los bem" (VILLORO, 2011, p.3). O mesmo Serelle lembra que "o que torna o escritor perigoso, de acordo com Saviano, não é, portanto, a revelação de algum segredo ou verdade ainda submersa, mas o ato de dizê-la bem." (SERELLE, 2010, p.7).

Villoro (2011) defende então a crônica como um caminho para o jornalismo atual, por ser, para ele, esse formato o que melhor une informação com emoção. Mas o próprio escritor mexicano reconhece que a venda de revistas de crônicas não são estáveis e muito menos apresentam números invejáveis. Independente da dimensão econômica, é fato que Villoro (2011) também acredita na aproximação do jornalismo com uma narrativa mais pessoal, e, porque não, testemunhal, como direcionamento possível da prática jornalística contemporânea.

É justamente essa dimensão testemunhal que teorizaremos a seguir.

### 3.2 A primeira pessoa no texto de não ficção

O texto testemunhal, entendido aqui como aquele onde o autor pretende uma fala de si mesmo enquadrada a uma prática de exorcismo da vivência em situações limite, são encabeçados pelo alívio e pela culpa de ter sobrevivido a momentos de profunda angústia e incertezas em relação à continuidade da própria existência<sup>29</sup>. Assim, esses relatos do tipo testemunhal partem dos sobreviventes de guerras, do lado europeu e anglo-saxão, e dos sobreviventes de ditaduras e repressões sociais e estatais do lado da América espanhola e do Brasil. As duas modalidades são diferenciadas por Seligmann-Silva (2005), ao estudar esse tipo de narrativa, colocando o relato testemunhal europeu como "testemunho" (ou *Zeugnis*) e o latino-americano como *testimonio*, dimensões às quais voltaremos em breve.

Esse mesmo autor, refletindo sobre o que há de comum entre os relatos testemunhais de forma geral, faz uma recapitulação dos textos que se encaixam nessa vertente da narrativa apoiada

<sup>29</sup>. Ver, sobre esse assunto, *O que resta de Auschwitz*, de Giorgio Agamben (2008), publicado no Brasil pela Boitempo Editorial.

em teses psicanalíticas, resgatando conceitos freudianos e lacanianos, e contextuais, lembrando os momentos históricos nos quais os textos testemunhais floresceram. O testemunho é, para Seligmann-Silva, por um lado, uma necessidade do sobrevivente de situações limite, à medida em que serve como uma forma de entender o que se passou com ele e com os seus naqueles tempos de incertezas e, por outro, uma ferramenta para apreender a época e o contexto das situações limite, numa dimensão que ultrapassa a subjetividade do autor e chega aos destinatários tanto como documento histórico quanto como instrumento para responsabilização dos criadores das situações às quais os relatores sobreviveram.

Seligmann-Silva (2005), no lado psicanalista, aponta que o exercício da escrita do relato coloca-se, enquanto é executada, como um trabalho de expurgo das angústias pessoais, substituindo o trabalho de sublimação das memórias traumáticas pelo trabalho de composição textual. A escrita como uma maneira de sobrevivência pela sua própria construção. Trazendo Laub, Seligmann-Silva lembra que

existe em cada sobrevivente a necessidade imperativa de contar e portanto de conhecer a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos que nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas. (LAUB apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p.70).

Pelo outro lado, o testemunho resgata o passado de uma maneira particular, não devendo ser confundido com a historiografia (mas paralela a essa), já que seu resgate do passado não é pautado tecnicamente, mas sim ligado à memória. “Ele [o testemunho] apresenta uma outra voz, um 'canto (ou lamento) paralelo', que se junta à disciplina histórica no trabalho de colher os traços do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79). Como “traços do passado” são juntados a partir da memória, e essa é sempre acessada tendo como ponto de partida um presente, a elaboração do testemunho se dá a partir de ligações mnemônicas não lineares, usadas mais para *construir um passado* do que para recapturá-lo. “Ao invés de visar uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua construção a partir de um presente” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79). Para Sarlo (2007):

é inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado ficam livres de uma “experiência fenomenológica” do tempo presente da enunciação. [...] O passado se distorce para introduzir coerência. (SARLO, 2007, p.49).

Essa construção do passado na narrativa testemunhal apresenta aspectos distintos quando são comparados os relatos de “testemunho” e de “*testimonio*”, sendo o primeiro, lembremos, típico dos sobreviventes europeus e anglo-saxões e o segundo identificado com os textos latino-americanos. Seligmann-Silva (2005) aponta as diferenças entre ambos colocando que o primeiro tem na *Shoah* seu evento central, fundado num ponto de vista mais subjetivo e prioritariamente postulado a partir da perspectiva das vítimas. Essa vítima é pensada como alguém que muitas vezes não consegue dar conta do vivido, etimologicamente então chamado *superstes* ou mártir (usado na definição grega como sobrevivente). Essa incapacidade leva à literalização do vivido, intraduzível em imagens ou metáforas, num texto composto de fragmentos de uma psique despedaçada pelo trauma e de verve naturalista. Esse texto tenta justamente “reunir os fragmentos dando-lhes um nexos e um contexto.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85). As duas últimas características do testemunho são a da cena do tribunal, já que este relato tem um papel de “justiça histórica”, servindo inclusive como instrumento de “perlaboração<sup>30</sup> do passado traumático” e a da própria configuração de uma literatura do testemunho, configurada principalmente a partir dos anos 1990.

O *testimonio* nasce na América Latina nos anos 1960 já configurando um novo gênero literário. Antes de mais nada, aparece como um registro histórico que, diferente do testemunho, pretende corrigir os erros da história oficial, apresentando-se como uma ferramenta política, sempre contrária às declarações oficiais ou às versões estatais dos acontecimentos. No Brasil, o *testimonio* ganha uma característica tanto diferenciada, já que quase não existem relatos oficiais. Os documentos a respeito da ditadura brasileira ainda são pouco divulgados ou completamente desconhecidos, uma vez que as diferentes forças políticas que ocuparam o governo executivo central do país ainda não se mostraram capazes de trazer à tona os papéis que revelariam a versão dos militares a respeito desse período da história brasileira, deixando-o ser iluminado, por um lado, por eventuais entrevistas de militares reformados (essas contaminadas por todo o aparato da indústria cultural) e, por outro, pelos sobreviventes que fizeram parte da resistência ao regime. Assim, a pessoa do *testimonio* é mais *testis*, o terceiro da cena jurídica, capaz de comprovar a verdade dos fatos, do que como o *superstes* do testemunho. Existe sim a dimensão perlaborica na produção do relato, mas a ênfase está na necessidade de se fazer justiça, ou seja, está no outro. Assim, o *testimonio* enfatiza o realismo e a fidelidade dos fatos, de novo se aproximando mais de um documento jurídico do que o relato fragmentário da *Zeugnis*. É profundamente marcado pela oralidade: “essa literatura nasce da boca e não da escritura, de uma população explorada e na

---

<sup>30</sup>. Perlaboração: desenvolvimento baseado no trabalho psicanalítico e para a supressão do sintoma neurótico.

maioria das vezes analfabeta” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.90). Enfim, o *testimonio* possui uma dimensão de aglutinação de populações e etnias em torno de uma mesma causa, de uma mesma luta.

É, para usar a mesma terminologia, do *testimonio* que Beatriz Sarlo (2007) irá desenvolver seus questionamentos quanto à falta de críticas à essas obras e à fetichização do relato em primeira pessoa como fonte de verdade absoluta. Sarlo, no entanto, mesmo falando de textos latino-americanos, usa o termo testemunho, uma vez que não é a clivagem entre diferentes relatos testemunhais o que a interessa nesse estudo específico. Seligmann-Silva, citando Huga Achugar, diz que na literatura do *testimonio* e da *Shoah* espera-se do leitor uma “suspensão voluntária da descrença” (ACHUGAR apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 90). E é justamente sobre essa dimensão do *testimonio*, que pressupõe fidedignidade pela presença forte de um “eu” que reivindica o saber real pela garantia de uma vivência própria, que Sarlo irá tecer suas considerações, chamando a atenção, entre outros aspectos, para a aproximação entre sujeito e experiência. “Os combatentes pela história também são chamados agora de combatentes pela identidade. Nessa permutação do vocabulário se refletem a primazia do subjetivo e o papel a ele atribuído na esfera pública” (SARLO, 2007, p.23). A pensadora argentina questiona o fato dessa reconciliação entre sujeito e experiência trazer consigo, inerente e incontestavelmente, uma verdade e uma fidelidade do ocorrido, principalmente porque, lembremos, todo testemunho se dá num tempo ulterior à história e portanto está condicionado aos limites e intencionalidades da memória. Dessa distância temporal decorrem outras dimensões de caráter ético, afetivo, moral, ideológico etc.. Uma vez que aquele que narra no presente não é a mesma pessoa que experienciou os fatos no passado, o autor pode condicionar a sua produção a essas dimensões em função de uma intencionalidade pré-concebida.

Mesmo reconhecendo a importância desses relatos testemunhais para a dimensão jurídica, no sentido de serem documentos importantes para o julgamento dos responsáveis pelas ditaduras e torturas na América Latina, Sarlo (2007) lembra que o testemunho passou a ser um relato de grande impacto também fora do cenário jurídico, se tornando lugar-comum nos textos contemporâneos, que carregam consigo a mesma blindagem crítica daqueles construídos a partir de situações limite. Para Sarlo, ambos, tanto o testemunho mais comum como aquele vindo de sobreviventes, merecem sim o escrutínio crítico.

O próprio Seligmann-Silva (2005) lembra do caso de Binjamin Wilkomirski<sup>31</sup>, suposto sobrevivente do holocausto e poderíamos ainda citar, lembrando de um caso mais recente, a

---

<sup>31</sup>. Binjamin Wilkomirski escreveu *Fragments*, livro publicado no Brasil em 1996 que contava a história de como seu

americana Tania Head<sup>32</sup>. O que ambos os casos exemplificam é, por um lado, o que se chama de blindagem do relato testemunhal dos sobreviventes de situações limite – como se esses relatos não fossem passíveis de contestação – e, por outro, a força do testemunho em primeira pessoa como instrumento de convencimento. O pacto tácito para a “suspensão da descrença” abre espaço para ambos. Quando uma narração memorialista corrobora com a história e ainda desfruta dos privilégios da subjetividade de quem narra, “ela se desloca, pelo exercício de uma imaginária autenticidade testemunhal, numa espécie de limbo interpretativo” (SARLO, 2007, p. 68).

Ainda que esses relatos testemunhais não sejam, em sua maioria, jornalísticos – embora estes estejam presentes por meio de reportagens principalmente no testemunho latino-americano – há algo que eles tensionam junto à teoria literária que reduz o real à sua ficção. É preciso repensar também essa teoria da ficcionalidade completa do “eu” em face de narrativas jornalísticas em primeira pessoa que se vinculam à referencialidade. Justamente sobre esse assunto, Seligmann-Silva coloca que

não podemos deixar de reconhecer que [...] a história que está na base do testemunho exige uma visão 'referencial', que não reduz o 'real' à sua 'ficção' literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.152).

Para a teoria literária, então, o sujeito só se manifesta na narrativa, mas o que o testemunho e as experiências jornalísticas em primeira pessoa – em especial, aqui, aquelas do jornalismo *gonzo* – vão reivindicar é uma proposta que não cabe na redução do real à ficção. O que o texto testemunhal vem tensionar é justamente as análises que deslocam a experiência para o campo exclusivamente do verbal, negando o vivido ou, pelo menos, falhando em reconhecer detalhadamente a dimensão não-textual desses relatos.

O que se busca no exercício de compreensão do *gonzo*, é uma espécie de equilíbrio entre o senso comum e narratologia. Do lado do senso comum, têm-se a crença cega nos relatos testemunhais daqueles que aceitam o pacto proposto pela primeira pessoa de que o narrado a partir

---

autor teria sido uma das pessoas que saíram vivas dos campos de concentração Auschwitz-Birkenau. Somente três anos após sua publicação, depois de Wilkomirski já ter recebido honrarias no mundo todo, foi descoberto que o seu relato era falso, que seu nome na verdade era Bruno Doessekker, que ele não era judeu ou de origem judaica e que tinha conhecido campos de concentração apenas como turista.

<sup>32</sup>. Head é uma mulher que se disse sobrevivente dos atentados de 11 de setembro às torres gêmeas do *World Trade Center*. Tornou-se presidente de um fundo de apoio às famílias das vítimas, levou turistas ao local da queda das torres e foi recebida por diversos políticos. Apenas seis anos após os atentados a Sra. Head foi descoberta como uma farsante. Ela nunca esteve nas torres gêmeas e todas as histórias criadas por ela foram inventadas.

de experiência própria (Vivência) é “a verdade” ou carrega verdades suficientes para ser tomado como digno de credulidade, e portanto, indigno de contestação. Do lado da teoria literária, todo relato é reduzido a texto, o que, de certa forma, elimina a faceta vivencial da narrativa em primeira pessoa, tomando-a como mais como outra escrita do que como prova de algo experienciado em primeira mão, “ao vivo”. O que o *gonzo* irá propor é um corte através dessas teorias, apostando, ao mesmo tempo, na capacidade do leitor de não se deixar convencer por tudo o que carrega um “eu”, e na força da literalidade do ficcional. Ao trabalhar, *a priori*, com fatos, traz a referencialidade do real e a apresenta utilizando estratégias tipicamente líricas, mais próprias da literatura. Assim, faz um jogo duplo: reivindica, por meio da apresentação do “eu”, aquilo que o testemunho aqui apresentado tem como poderosas estratégias de aproximação do leitor (a escrita de si) concedendo credibilidade ao texto; e extrapola os limites dessa credibilidade ao se inserir numa dinâmica de insanidades e extremismos.

Este lado “insano” do jornalismo *gonzo* certamente complexifica as relações dicotômicas ora apresentadas. Quem acreditaria nos relatos de um louco? E quem, na narrativa de não ficção, exporia suas próprias loucuras, não fossem essas referenciais à sua própria verdade extratextual? O “eu” chama para uma credibilidade, mas, no *gonzo*, por esse “eu” estar mergulhado em experimentações lisérgicas, também provoca distanciamento. Mas, de novo, não relataria experiências lisérgicas, na literatura de não ficção, somente quem as viveu? Não seria esse aspecto, visto sob o prisma do imediatismo em relação aos próprios desatinos, também um fator de aumento de credibilidade? Para quem se inspira no *gonzo*, certamente que sim, ou aqueles influenciados por Thompson não seriam tão ávidos por apresentar suas próprias experiências para além das portas da percepção. Mas, então, existe aqui uma construção de “eu” diferente daquela apresentada até agora. A apresentação do “eu” no *gonzo* quer mais uma afirmação de si, da sua própria presencialidade no mundo, da exposição das suas subjetivações do que necessariamente a justiça e a correção de uma falha histórica (como no caso do *testimonio*), ou o descarrego de amarguras pessoais (como no testemunho). Ainda assim, ambas as práticas de escrita do “eu”, fundadas na pessoalidade do sujeito autor, foram teorizadas dentro do que se convencionou chamar de guinada subjetiva.

### **3.2.1 Guinada Subjetiva**

Esta primeira pessoa no texto de não ficção, especificamente no jornalismo, está diretamente ligada, por um lado, ao já mencionado fato da blindagem analítica do discurso testemunhal e, por

outro, à emersão da guinada subjetiva provocada por numa visada da escrita de si como manifestação de um “eu” original, entendido como um “eu” essencial, puro, primeiro, despido até o seu âmago.

Sarlo (2007) identifica o aparecimento da guinada subjetiva ligado à mudança de percepção de historiadores, cientistas sociais e eruditos em geral a respeito de suas fontes de informação, antes focadas nos grandes movimentos coletivos. A partir de trabalhos do historiador francês Michel de Certeau, ainda na década de 50, e, mais recentemente, da produção do pensador indiano Homi Bhabha, os estudos historiográficos e culturais descobriram os “novos sujeitos” e “novos passados”, voltando o olhar da história para sujeitos ordinários que, ao serem descobertos e terem suas práticas de vida reveladas, se mostraram tão ou mais ricos em significações para o estudo de suas respectivas épocas quanto a coletividade antes estudada. A apresentação subjetiva do passado demandou novas práticas de estudo, valorizando, mesmo na academia, materiais como cartas ou diários, o que acrescentou uma dimensão “romanesca” aos estudos, levando-os inclusive para além do espaço acadêmico. Arfuch, estudiosa do espaço biográfico, no que escreve especificamente sobre diários, diz que seus leitores críticos “podem assomar ali, junto com essas 'falações' do eu, os grandes temas, a inquietude existencial ou as tendências do pensamento, prefigurados às vezes em breves linhas” (ARFUCH, 2010, p.478). A própria Arfuch lembra também que os diários são altamente atrativos para o leitor comum e essa dimensão cognitiva do resgate de um novo passado corrobora para o sucesso deste método de apreensão de outrora pelo viés subjetivista.

Sarlo (2007) frisa que há também uma escrita do presente bastante marcada pelo “eu” fora dos diários ou das correspondências, mas identificável mesmo em vários espaços diferentes – como, por exemplo, no caso das reportagens jornalísticas *gonzo* brasileiras que serão investigadas neste trabalho. Diz Sarlo que:

tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. (SARLO, 2007, p.18).

É justamente a esse movimento de resgate do sujeito, de revalorização da primeira pessoa e de subjetivação da experiência que Sarlo denomina guinada subjetiva, ou, nas palavras da própria autora, “reordenamento ideológico conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade” (SARLO, 2007, p.18). A restauração dessa

“razão do sujeito” é apoiada pela história oral e pelo testemunho que buscam justamente um resgate cultural próprio ou a reparação de uma injustiça passada.

Ainda que não seja o principal foco estudado aqui, é interessante perceber que uma das justificativas da mudança do paradigma jornalístico da subjetividade para a objetividade, ainda no século XIX, foi mesmo o argumento econômico. A ideia propagada à época da mudança foi a de que “quanto menos pudesse tomar partido de alguma notícia, quanto mais ‘independente’ se mostrasse, mais valor teria a notícia, porque interessaria aos vários lados, interessaria todos” (COSTA apud SERELLE, 2009, p.4), donde, subentende-se, seria mercadologicamente mais eficiente. O argumento político-econômico volta a pautar a mudança contemporânea do jornalismo, ainda que a mudança atual seja no sentido contrário, da objetividade para a subjetividade. Serelle observou sobre a prática jornalística clássica que “a narrativa jornalística, para manter o senso de presença do mundo, impôs a nossa ausência dele, ou pelo menos nossa existência apenas na condição de observador, já que esse mundo para existir não deve ser conformado, quando narrado, à nossa subjetividade” (SERELLE, 2009, p.4). Em tempos de capitalismo cognitivo, ou, para usar uma expressão já referenciada de Sarlo (2007), de “mercado de bens simbólicos”, há o processo inverso a essa prática de exclusão do indivíduo. O que se procura dentro das trocas econômicas realizadas hoje em dia é criar a sensação no público consumidor de pertencimento, de participação e de cumplicidade. As campanhas publicitárias anunciam produtos e serviços “feitos para você”, que são vendidos como se tivessem sido concebidos pensando na sua felicidade, no seu bem-estar, na aproximação com o seu jeito de ser, numa espécie de promoção de uma co-presença intersubjetiva entre a organização e seu público-alvo. Vivemos tempos de valorização da subjetivação, ao contrário de uma valorização da competência técnica. Como se fosse mais importante ser “feito para você” do que de fato ter a capacidade funcional de resolver os problemas e reivindicações apresentadas pelos usuários do serviço ou produto. Essa mudança, que apresenta uma proposta contrária àquela da repetição industrial uma vez que cria discursos de proposta afetiva e não de competência técnica, pode ser visto também como um argumento (aqui de dimensão econômica) para a mudança do jornalismo objetivo para o do jornalismo mais pessoal. Hoje em dia, as práticas que não surgiram de um movimento, ainda que ilusório, no sentido de comunicar intersubjetivamente, estão fadadas a pesadas críticas, quando não a ter sua própria existência questionada.

Na perspectiva da guinada subjetiva, especialmente quando esta torna-se um importante contexto narrativo que pode ajudar a iluminar a primeira pessoa no jornalismo contemporâneo,

informação e literatura se apresentam não como um par de exclusão, mas de aproximação. Dentro do paradigma da objetividade, a narrativa jornalística volta-se para a informação, para o reportar de algum fato, evento ou acontecimento. O princípio é o da comunicação, diferente da literatura, onde o princípio motivador é o da forma. Não que a literatura não informe, mas o poder de informação é estético, que apela para o poético, para o sensível no leitor/receptor.

Retornando à problemática da primeira pessoa, especialmente daquela biográfica, que narra a própria vida, é preciso jogar uma luz sobre aquelas outras modalidades de narração do “eu” que fogem aos preceitos dos estilos canônicos (biografias, autobiografias, memórias, correspondências) e jogam com conceitos literários, dando seus nomes a personagens, utilizando da segunda ou terceira pessoa, criando um alter-ego e assim por diante. Tanto as formas de escrita do “eu” mais relacionadas com uma suposta realidade quanto essas que brincam com as possibilidades narrativas, desnudam que

o que está em jogo, então, não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciativo, mesmo sob a marca de 'testemunha' do eu, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser falado e falar, simultaneamente, em outras vozes [...]. (ARFUCH, 2010, p.461).

De maneira que esses relatos da primeira pessoa podem ser identificados como participantes de um “jogo duplo”, que se referencia à história, ao paratexto, à “realidade”, ao mesmo tempo em que também estão ligados à criação ficcional – esta entendida mais como “obra literária” do que como invenção, apesar de existir sempre a possibilidade de criações tão ou mais absurdas do que acontecimentos verdadeiros nas narrativas testemunhais.

Mas Arfuch (2010) então vai levantar a questão, tendo em vista essa maleabilidade dos relatos biográficos e seus desdobramentos múltiplos, da existência de um “eu” original. Existiria no sujeito uma dimensão que o afastaria do restante da humanidade e o apreenderia dentro de uma mesmidade intransferível? Nas palavras da autora: “haveria algo nesse eu absolutamente singular, privado, irreduzível?” (ARFUCH, 2010, p.462).

Segundo ela, trazendo conceitos de Emmanuel Lévinas, existira sim: a solidão de existir. “Pode-se intercambiar tudo entre os seres, exceto o existir. Nesse sentido, ser é isolar-se pelo existir. Sou mônada na medida em que sou. É por existir que sou sem portas nem janelas, e não por um conteúdo qualquer que seria em mim incomunicável” (LÉVINAS apud ARFUCH, 2010, p.462). A existência pode ser narrada, mas não comunicada, entendendo “comunicar” como sua raiz latina de “comunhão”, “estar em relação”, “compartilhar”. Ao mesmo tempo, esse dizer que tenta enganar

a solidão, é, de certa forma, uma tentativa mesma de alcançar o outro. Existe novamente um jogo duplo aqui. Ao mesmo tempo em que a solidão da existência é incomunicável, a própria narração de si tenta, à Scheherazade, alcançar ressonância e tirar o próprio narrador desse estado “infeliz” constituinte de toda mensagem. Ainda que seja verdade que cada pessoa que narra, narra de um ponto de vista absolutamente particularizado e singular, esse lugar de onde se enuncia é um lugar de solidão. “Não há nenhuma testemunha para a testemunha” (DERRIDA apud ARFUCH, 2010, p.464). No entanto, o ato da enunciação do “eu” marca uma presença, corroborada na contemporaneidade pela voz e corpo “ao vivo” do autor, uma vez que esse se insira dentro da lógica midiática, prática essa quase impossível de ser negligenciada na atualidade. A participação de escritores em *talk shows* ou *reality shows*, programas de auditório, *blogs*, *vlogs*, em redes sociais da internet, onde se apresentam primeiro, depois os seus trabalhos, está em vias de ser identificada como parte do próprio processo de concepção de uma obra literária, uma vez que a integração do autor a esses dispositivos midiáticos é peça importante para que o livro, ou produto escrito qualquer, se torne conhecido do grande público. Ainda assim, Arfuch (2010) vê as entrevistas midiáticas não apenas como mais um dispositivo para que o autor explique sua obra, mas como um outro espaço para sua construção de si. Nas palavras da autora:

Não é a referencialidade dos fatos ou sua adequação veriditativa o que mais conta – verdade sempre hipotética, que não está em jogo em muitas variantes da entrevista –, mas, preferencialmente, as estratégias de instauração do eu, as modalidades da autorreferência, o sentido 'próprio' outorgado a esses 'fatos' no devir da narração. (ARFUCH, 2010, p.492).

Para ela, o que conta de fato na entrevista midiática é o ato performático do autor diante de uma testemunha, seja essa um único entrevistador ou uma audiência. A construção do "eu" na entrevista midiática tem, portanto, um caráter teatral, que se dá em ato, sem o mesmo cuidado da construção narrativa, essa passível do tempo para correções múltiplas e cuidados intensos. A narrativa do “eu” da entrevista midiática demanda do autor, junto da explicação do trabalho de autoria, uma construção imediatista da própria imagem. (ARFUCH, 2010). “Assim, o diálogo na proximidade com o autor tentará descobrir [...] aqueles materiais indóceis e misteriosos da imaginação, de que maneira a vida ronda a literatura ou a literatura molda a vivência” (ARFUCH, 2010, p.492). A entrevista midiática serviria então como mais um instrumento que aproximaria o texto do não-texto e vice-versa, em movimentos que alimentariam esse desejo contemporâneo por conhecer a vida alheia.

### 3.3 Jornalismo em primeira pessoa

Ao longo deste capítulo tocamos no tema do jornalismo em primeira pessoa tangencialmente, mas gostaríamos ainda de voltar a esse assunto agora embasados nos conceitos colocados de espaço autobiográfico contemporâneo e, mais a frente, recuperar a retomada do *gonzo* na atualidade.

Como explicou Serelle (2009), o narrador-sujeito, no jornalismo moderno, rareou-se “em função da objetividade que se constituiu valor basilar, ético do campo” (SERELLE, 2009, p.3). A guinada do jornalismo, desde o final dos Oitocentos, para o afastamento do enunciador provocou, como já colocado, um afastamento do mundo da vida daquilo representado nos textos jornalísticos. A carência dos signos do enunciante (BARTHES, 2004), técnica de estreitamento entre o relato e o evento que esse representa, dando uma ideia de imediatismo – no sentido de não mediado –, acabou por alienar o público uma vez que provocou o pagamento do gesto autoral.

Podemos dizer que toda notícia possui um redator, mas não propriamente um autor; se as notícias, hoje, em sua maioria, em nossos jornais, são assinadas, isso se deve mais a uma estratégia de responsabilização – ou de conjuração, como no pensamento foucaultiano – que a um ato de recompensa ou reconhecimento de particularidades estilísticas. (SERELLE, 2009, p.4).

A partir da segunda metade do século XX, a crítica à narrativa e objetividade como instâncias adjacentes se acirra graças, principalmente, aos teóricos da descontinuidade como Hayden White (1998) e Louis Mink (1998). Ao colocarem em xeque toda narrativa como construção fictícia, cujo urdir está também ligado a relações de poder e manipulação, esses pensadores apresentaram o que talvez seja, ainda que não intencionalmente voltada para tal, o mais embasado conjunto de críticas ao jornalismo tradicional construído até hoje, e, ainda assim, pouco influxo essas ideias tiveram sobre a prática jornalística. É Serelle mesmo quem identifica que “a objetividade permanece como traço da narrativa jornalística, até porque nenhum outro conceito emergiu, ainda, com força suficiente para substituí-la como norte” (2009, p.7).

Conscientes das críticas à objetividade e à fragilidade de todo relato como ficcional, surgem então essas práticas jornalísticas em primeira pessoa, em princípio tímidas, embasadas na força do texto testemunhal e na experiência própria do narrador como parte do fato comunicado.

A utilização da primeira pessoa tem sido fortemente resgatada no jornalismo brasileiro ao longo da primeira década do século XXI. Nos EUA, a obsorção de técnicas do Novo Jornalismo foi bem mais significativa e profunda, alterando o jeito de se produzir reportagens por lá. É hoje, nos

órgãos de imprensa escrita norte-americanas, fácil encontrar textos que se aproximam mais do chamado jornalismo literário<sup>33</sup> do que do jornalismo informacional. Não raro, em publicações como a revista *The New Yorker* ou mesmo na *Newsweek*, a primeira forma é mais comum do que a segunda. O desdobramento dessas e de outras publicações nas suas respectivas páginas na internet só fez aumentar o espaço para a publicação de matérias subjetivadas, tanto cobrindo eventos importantes quanto acontecimentos corriqueiros.

No Brasil, ainda que o país tenha uma história com o jornalismo literário – que esteve presente, em maior ou menor grau, em jornais e revistas brasileiros em diferentes momentos –, e tendo sido também influenciado pelo Novo Jornalismo norte-americano, a reportagem abertamente subjetiva não se tornou lugar-comum, muito menos aconteceu com o jornalismo em primeira pessoa. Seja por conservadorismo das instituições detentoras dos órgãos de comunicação, por falta de tradição dos jornalistas brasileiros ou pela assunção de que não existiria um público preparado para absorver esse tipo de reportagem, o jornalismo brasileiro passou muitos anos vivendo quase que exclusivamente da reportagem objetiva e informativa, negando, de certo modo, a já mencionada experiência brasileira com as formas que aproximavam jornalismo de literatura.

João do Rio, um dos autores antes mencionados, e Euclides da Cunha são dois exemplos de que já existia um bom jornalismo em primeira pessoa sendo produzido no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX. As crônicas de João do Rio sobre o Rio de Janeiro mostram uma cidade diferente daquela propagada pela cultura do turismo *mainstream* e apresentam um lugar singularizado pela especificidade do olhar do narrador, que coloca, além de novidades informacionais, um cenário que chega ao leitor todo destacado pelo lirismo, como em *Visões d'Ópio*, crônica presente na compilação de textos *A alma encantadora das ruas*, onde o escritor diz:

Caminhávamos pela Rua da Misericórdia àquela hora cheia de um movimento febril, nos corredores das hospedarias, à porta dos botequins, nas furnas das estalagens, à entrada dos velhos prédios em ruínas. O meu amigo dobrou uma esquina. Estávamos no Beco dos Ferreiros, uma ruela de cinco palmos de largura, com casas de dois andares, velhas e a cair. A população desse beco mora em magotes em cada quarto e pendura a roupa lavada em bambus nas janelas, de modo que a gente tem a perene impressão de chitas festivas a flamular no alto. Há portas de hospedarias sempre fechadas, linhas de fachadas tombando, e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa ruela desconhecida. (RIO, 2011, p.38).

---

<sup>33</sup>. “Jornalismo literário” não é um termo unânime, mas se consolidou no século XX como uma expressão abrangente, já que funcionou para identificar textos híbridos entre o jornalismo e literatura, como o romance de não ficção, a crônica-reportagem, o romance-reportagem ou o livro-reportagem. Enquanto essas outras expressões se referiam a gêneros mais delimitados por especificidades singularizantes, ou a movimentos particularizados, “jornalismo literário” apareceu como um “rótulo” que melhor abarcou todas essas manifestações que aproximaram jornalismo e literatura.

O mesmo aconteceu com Euclides da Cunha que, antes *d'Os Sertões*, escreveu uma série de reportagens para o jornal *Estado de S. Paulo*, cobrindo a guerra de Canudos, série essa depois compilada em livro, chamado *Diário de uma expedição*. Essas reportagens trazem também, para o âmbito do jornalismo, as técnicas e instrumentos persuasivos da literatura, apresentando, mesmo afastadas do paradigma do jornalismo tradicional, uma reportagem que se vale da poética – e por que não, do agora chamado testemunho – para sustentar seu poder de convencimento. Não dentro da mesma lógica jornalística, mas ainda com traços dessa, Euclides da Cunha produziu *À margem da história*, livro publicado postumamente que apresenta a floresta amazônica de um ponto de vista todo particular e denuncia a exploração dos seringueiros da região. Neste trecho, Cunha expõe suas impressões a respeito da floresta amazônica, destacando que a presença do homem naquele lugar se deu prematuramente, pois a floresta é uma parte do mundo ainda mutante, que não se estabilizou, e que talvez nunca o faça. Nas palavras do escritor:

A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali [na Amazônia], é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido — quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... Os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis, contorcidos em sacados, cujos istmos a reveses se rompem e se soldam numa desesperadora formação de ilhas e de lagos de seis meses, e até criando formas topográficas novas em que estes dois aspetos se confundem; ou expandindo-se em furos que se anastomosam, reticulados e de todo incaracterísticos, sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos. (CUNHA, 2011, p.1).

Com isso, o que se coloca é que a retomada da reportagem em primeira pessoa no Brasil é, de fato, uma *recuperação*. Mesmo tendo havido aqui textos informativos claramente influenciados pelo Novo Jornalismo norte-americano durante as décadas de 60 e 70, os exemplos apresentados evidenciam uma historicidade desse narrador-sujeito no jornalismo brasileiro desde o final do século XIX.

### **3.4 O espaço autobiográfico contemporâneo e o jornalismo: a recuperação do *gonzo***

Arfuch (2010) diz que a aparição de um “eu” como garantia de biografia é um fato que está ligado ao aparecimento do capitalismo e do mundo burguês, datando, pois, de pouco mais de dois séculos. Dentro dessa perspectiva, e levando em consideração a história do desenvolvimento humano e da própria escrita, as narrativas do “eu” aparecem como membros caçulas de gêneros

consagrados. A constituição de relatos que se valem da exposição de uma dimensão antes privada demanda a participação do outro como cúmplice, chamando esse para uma relação ilusoriamente próxima – o que só demanda certa destreza, por parte do autor, de trabalhar com o jogo de transparência e opacidade para que tal ilusão seja garantida. Independentemente, as narrativas do “eu” chegaram à contemporaneidade com força renovada, fazendo parte indissociável do atual momento da produção literária e midiática, que tem nesses relatos uma de suas principais ferramentas de sucesso. Arfuch (2010) diz que esses textos adquiriram inclusive importância filosófica, uma vez que exploram os limites da afetividade, expressam o sentimento de assédio e de defesa diante da intrusão no íntimo pelo social e “introduz[em] a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão” (ARFUCH, 2010, p.51). Assim, tem-se que as obras biográficas autorreferentes possuem dimensões pragmática e intersubjetiva, ao mesmo tempo em que solicitam a participação dos destinatários como cúmplices de um mundo para o qual estão sendo convidados a participar, também demandam que esses reconheçam no texto um “eu de autor”, que propõe a ilusão de coincidência entre vida e relato via afetividade. Essa dimensão relacional, de cunho temático e pragmático e aplicável em diferentes esferas da comunicação, instaura uma espécie de diálogo autobiográfico entre autor e leitores – esses, agora, depois de dois séculos convivendo com essa literatura, já, em teoria, capazes de lidar com os jogos prosopopéicos propostos. Ou seja, acredita-se, em algum nível, que os leitores já reconheçam que os autores não estão presentes em suas obras, mas que usam dessa figura da prosopopeia para criarem a ilusão de presença, e que esses leitores saibam desnudar o jogo das máscaras. Mas somente mesmo em teoria esse desnudamento se dá. Basta levantar algumas modalidades midiáticas que exploram o biográfico contemporaneamente para perceber que existe uma obsessão pelo vivido, pelo personagem real, pela vida dos outros. *Reality shows*, *talk shows*, entrevistas midiáticas, retratos, perfis, biografias autorizadas ou não, as videografias de si (COSTA, 2009) etc. são apenas alguns exemplos de onde a obsessão pelo íntimo se apresenta para o público nesse início de século XXI.

Mas, quem se desnuda de fato dentro dos relatos que falam de si? Estaria a pessoa agente dessa revelação do *self* consciente do processo ao qual ela está se submetendo, ou esse processo de revelação de si já é algo dado para se inserir na lógica midiática e de consumo contemporâneas? Seria possível, hoje em dia, fugir dessa lógica de desnudamento de si ao mesmo tempo em que se pretende alcançar um público leitor ou aumentar índices de audiência?

Antes, porém, convém voltarmos a alguns detalhes a respeito das narrativas em primeira pessoa que podem esclarecer dimensões que nos ajudarão a levantar hipóteses para responder a

algumas dessas perguntas. Diz Arfuch (2005) que o fato de existirem esses recursos midiáticos inseridos na lógica de revelação do *self* aumenta a complexidade de pensar num distanciamento entre as instâncias autor e narrador, uma vez que o primeiro está sempre, presencialmente, reforçando a sua própria existência e informando a possíveis leitores pedaços de sua subjetividade, parte de si que serviram à constituição de sua obra. Mas, a partir do teórico inglês James Wood (2011), chamando W.G. Sebald, podemos inferir que essa diferenciação já não é tão danosa quanto acreditam os teóricos da teoria literária. Isso porque, para Wood, houve uma mudança de paradigma no que diz respeito a confiabilidade do narrador. Historicamente, o narrador confiável é o de terceira pessoa, onisciente, e a narração não confiável é a de primeira pessoa, que apresenta um narrador que sabe menos de si do que o leitor acaba sabendo. Mas, diz Sebald:

Para mim, a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar. Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece como operário, diretor, juiz e testamenteiro (...) Se você fala de Jane Austen, você está falando de um mundo que tinha códigos de conduta aceitos por todo mundo. Como você tem aí um mundo de regras claras, onde a pessoa sabe onde começa a transgressão, então acho legítimo, nesse contexto, ser um narrador que conhece as regras e que sabe as respostas para certas perguntas. Mas acho que o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa ignorância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso. (SEBALD apud WOOD, 2011, p.19-20).

Essas explicações de Wood e Sebald são argumentos para embasar o texto em primeira pessoa que entram em consonância com os preceitos pós-modernos de valorização dos pequenos relatos que carregam verdades individuais. Encaixam-se nessa categoria também os *blogs*, *vlogs* etc., ou seja, os dispositivos de microrrelatos de si que se apoiam numa dimensão fortemente particularizada para propagarem as “suas verdades individuais”. Verdades essas que, como íntimas, seriam impossibilitadas de serem contestadas. Outra dimensão do texto em primeira pessoa, que não essa da marcada personalidade íntima, mas que igualmente serve como aporte para sua valorização e consequente blindagem analítica, é a do relato que reivindica a “verdade” diferenciada daquela oficial, com uma verve de correção daquilo que tem sido mostrado pelos órgãos governamentais, por exemplo, e que, por ser baseada na experiência pessoal vivida, seria de fato o relato mais confiável. O caso da blogueira cubana Yoani Sánchez é bem representativo dessa vertente. Sanchez serve ainda para ressaltar outro ponto das narrativas de si que é o do caráter geracional do relato em primeira pessoa. Não por acaso, o portal no qual o *blog* de Sánchez está contido chama-se *Generacion Y*. Quem fala via Sánchez não é apenas ela ou sua narradora, mas uma terceira voz, que fala pelo outro. Não necessariamente como o outro do testemunho, onde o autor fala pelo que já

morreu, mas um outro imensurável, que simboliza o espírito de um lugar e de uma época. Essa narrativa de não ficção que se pretende mais do que mero relato subjetivo de intimidades, enuncia carregada de traços geracionais que marcam o momento de sua concepção. Sanchez de fato fala de si mesma em seus textos, mas, por estar falando “desde Cuba” e por ter partes de sua vida sancionadas pelo governo não estaria seu texto sempre impregnado dessa dimensão daquele que fala contra o poder instituído? Existe então um certo desnudamento de si, mas também existe a consciência de que o trabalho por ela realizado faz parte de um discurso político que o coloca, nesse sentido, emparelhado com o *testimonio* latino-americano.

Outro aspecto ainda é o fato de Sánchez estar, à lógica do mundo midiático contemporâneo, enunciando a partir de um *blog*. Ainda que seus textos tenham sido compilados em livro, o lugar de origem deles é a internet e, como diz Costa (2009) “a consolidação de uma cultura midiática plena ajuda a compreender como a inscrição de si tornou-se algo tão corriqueiro na contemporaneidade” (p.72). Somos sempre atualizados com o rosto e a voz presencial, através, por exemplo, das entrevistas midiáticas, daqueles que relatam a si mesmos, todos devidamente inseridos dentro dessa “cultura midiática plena” da qual fazemos parte. Sánchez, usada aqui como o exemplo de um processo que contamina diversas partes do mundo – não devendo ser tratado como um evento limitado a uma ilha do Caribe ou um processo típico de países que existem sob regimes comunistas<sup>34</sup> – ganhou mais de dez prêmios desde 2008, muitos voltados especificamente para o jornalismo e já é considerada uma das jornalistas mais influentes do mundo. Isso porque a narrativa em primeira pessoa na contemporaneidade já é um traço representativo de parte da prática jornalística, essa também fortemente pertencente à lógica contemporânea de resgate do sujeito.

Dentro desse cenário, não é de se surpreender que exista um resgate do *gonzo* enquanto inspiração e paradigma para jornalistas contemporâneos que encontram no estilo de Thompson aporte tanto para dar vazão às suas subjetividades, quanto para comunicar a si mesmos, quanto para encontrar ainda a participação do outro na constituição de seus próprios *selves*. E esse resgate acontece tanto nos Estados Unidos, como no Japão, como na Inglaterra – evidência confirmada pelos trabalhos de jornalistas tais como Joshua Adelstein e Matthew C. Taibbi – como no Brasil.

Se os jornalistas brasileiros contemporâneos usam de reportagens em primeira pessoa por influência dos próprios jornalistas brasileiros do final do século XIX e início do XX, por influência do novo jornalismo norte-americano sessentista e setentista, devido ao influxo de reportagens norte-

---

<sup>34</sup>. Para outros exemplos, ver o trabalho de Laurie Penny, premiada jornalista inglesa autora de *Market: Female Flesh Under Capitalism* (Zero books, 2011) e de *Penny Red: Notes from the New Age of Dissent* (2011).

americanas atuais que incorporaram técnicas do Novo Jornalismo ou porque hoje existe uma demanda do público leitor para esse tipo de reportagem, talvez não seja tão relevante quanto o fato de que essas, as reportagens em primeira pessoa, estão cada vez mais presentes em nossos veículos de imprensa. Mesmo fora das publicações que seriam, há pouco tempo, vistas como tradicionalmente associadas a esse tipo de matéria, como as revistas *Trip*, *TPM*, *Cult*, *Bravo*, *Rolling Stone Brasil* ou *piauí*, mas também em revistas de veio tradicionalista acentuado, como *Época* ou *Superinteressante*. Se o *gonzo* de partida buscava suas matérias no lugar-comum da vida americana – um lugar que, a princípio, já não era comum, tendo em vista o nascedouro do *gonzo*, como já explicitado aqui, estar ligado a mudanças sociais profundas e à “cultura do delírio” – o *gonzo* à brasileira, de chegada, parece ainda procurar por foco. As matérias claramente influenciadas pelo *gonzo* produzidas no Brasil vão desde repórteres que se mudam, durante um curto período de tempo, para favelas<sup>35</sup>, até relatos de viagem<sup>36</sup> ou repórteres que se submetem a tratamentos ditos medicinais alternativos<sup>37</sup>.

Portanto, a recuperação do *gonzo* se insere nesse momento de resgate do sujeito, contíguo à teoria da guinada subjetiva, que aponta para a presença cada vez maior da primeira pessoa e para relatos de si como caminhos de um fazer jornalístico identificado com tendências de elevada personalidade, típicas do início do século XXI. Mas esse *gonzo* recuperado na contemporaneidade brasileira mantém características circunstanciais daquele *gonzo* primeiro ou é apenas uma escrita reativada por trazer consigo os traços do subjetivismo hoje revalorizados, na chave narcísica? O “novo *gonzo* brasileiro” é só pessoal ou também traz traços geracionais? E, se traz, de qual geração? Daquela paralela ao momento em que é escrito ou seria uma forma saudosista e idealizada de reviver o tempo de contracultura no qual o *gonzo* originalmente nasceu? Ao migrar dos Estados Unidos dos anos 60 e 70 para o Brasil dos anos 2000, como esse *gonzo* se adaptou ao contexto brasileiro? E, finalmente, de que modo o *gonzo* brasileiro medeia, em sua escrita, fatos, subjetividade e literalidade?

---

<sup>35</sup>. MORAIS, Yara. Na barriga da besta. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, n.40, p.30, janeiro 2010.

<sup>36</sup>. GONÇALVES, Maurício. **Meu relato gonzo do FIQ**.

<sup>37</sup>. VERÍSSIMO, Arthur. Elixir de xixi. **Revista Trip**, São Paulo, n.165, p.84-86, abril 2008.

#### 4 HIBRIDISMO, MIGRAÇÃO E TRANSCULTURALIDADE

*To be there and everywhere  
Here, there and everywhere  
-- Lennon & McCartney<sup>38</sup>*

Antes de responder as questões levantadas ao final do capítulo anterior, e mesmo para que essas sejam abordadas de forma mais integral, faz-se necessária uma teorização a respeito da migração do *gonzo* dos Estados Unidos, nos anos 60 e 70, para o Brasil contemporâneo. Tendo em vista são gerações tão distintas, o que há na narrativa *gonzo* que a mantém tão viva e tão relevante como fonte de inspiração para novos escritores e jornalistas? Como explanado, o *gonzo* foi uma escrita intimamente ligada, em seu berço, ao que denominamos “cultura do delírio” sessentista e setentista. Ainda que seja um termo que escape a definições precisas, assim como a ironia que o caracteriza, o *gonzo* apresentou-se como uma maneira especialmente apropriada para narrar aquela circunstância, uma vez que suas características, subversivas em relação à narrativa jornalística dita de referência, estavam em consonância com os delírios da própria época na qual foi criado. Logo, é possível indagar qual a relevância do *gonzo* fora de sua cultura e tempo originais, tendo em vista que essa narrativa, devido à imbricação com sua cultura fonte, sofre processos de transformação (rasas ou profundas) ao migrar para outro espaço-tempo. Mas, ao mesmo tempo, lembremos que o *gonzo* deixou de ser apenas uma escrita para se tornar um adjetivo cultural e um signo contracultural, não só nos Estados Unidos, mas também no resto do mundo.

Não se pode descartar também, graças ao contexto globalizador no qual estamos inseridos, o fato de essa apropriação do termo *gonzo* ter relação com o modo de produção capitalista norte-americano, que vende para o planeta tudo o que cria, mesmo aquilo que, originalmente, parece estar contra o sistema. Atribuir, contudo, apenas ao contexto político e econômico essa incorporação da palavra *gonzo* como adjetivo multifacetado no vocabulário cultural mundial seria uma visão reducionista a respeito dos complexos movimentos transculturais da contemporaneidade (mas não só dela) marcados por diálogos que transitam entre o cosmopolitismo e o localismo. Basta lembrarmos que outros termos e produtos culturais, vindo de diferentes partes do mundo, também foram apropriados e readaptados por culturas diversas, como as peças de Shakespeare ou os balés russos, para citar somente dois exemplos.

Mas como pensar nesta migração da escrita *gonzo* dos Estados Unidos de outra época para o Brasil atual? É possível determinar se existem regras de adaptação ou mesmo definir parâmetros

---

<sup>38</sup>. Estar lá e em todo lugar/ Aqui, lá, em todo lugar (tradução nossa).

que possam ser aplicados em diferentes migrações, seja no campo do audiovisual, seja no campo narrativo, seja no campo das artes etc.? Essas e outras questões podem ser iluminadas por teorias que nos ajudam a compreender tais movimentos, como a de culturas híbridas, de Néstor Canclini (2006), e a teoria da indigenização, conforme definida por Linda Hutcheon e Susan Stanford Frieldman (2006) – esta já colocando em relevo, especificamente, as narrativas migrantes.

Antes de caracterizar suas culturas híbridas propriamente ditas, Canclini (2006) define primeiro hibridação, colocando o conceito como “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.XIX). O que ele chama de “estruturas ou práticas discretas” podem ser entendidas como aquelas que aparentam certa homogeneidade conceitual, ainda que sejam, na verdade, nada mais que hibridações já sedimentadas, como, por exemplo, palavras incorporadas de outras línguas e usadas sem o conhecimento de que suas raízes são estrangeiras. No Brasil, ainda como exemplificação, podem ser citados – entre infinitos outros – termos como xadrez, álgebra ou arroba, que foram aportuguesados e incorporados no uso corrente, mas que vieram do árabe. O autor explica ainda que existem diferentes maneiras da hibridação fundir estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas ou práticas.

Às vezes isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. (CANCLINI, 2006, p.XXII).

Tais explicações colocam duas questões importantes: a primeira diz respeito a uma concepção dos processos culturais como eminentemente híbridos, uma vez que não existem mais, se é que já existiram, manifestações “puras”, criadas e ainda ativas apenas em suas formas primeiras; a segunda, à qual retornaremos durante este capítulo, é o fato de hibridações acontecerem comumente e por meio da intervenção direta de uma ou várias pessoas, que buscam ativamente a interação com outras culturas. O estudo dessas manifestações culturais, das quais a narrativa, objeto desta pesquisa, faz parte, serve para conhecer formas de situar-se em meio a heterogeneidades, não para afirmar identidades autossuficientes. O conceito de hibridação ajuda a designar as misturas culturais e pode ser usado como um recurso que evidencia os processos transculturais da própria humanidade, sublinhando a existência de uma espécie de rede que conecta a todos (não apenas virtual, mas socioculturalmente), o que ajudaria a trabalhar democraticamente as divergências

globais. “Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação” (CANCLINI, 2006, p.XXVII), diz Canclini (2006) sobre a força que ele acredita ter o conceito com o qual trabalha.

As implicações acerca de “viver em guerra ou viver em hibridação” esbarram nas dicotomias postas pela globalização<sup>39</sup>, conceito que, para Canclini, nos convoca para o desafio de configurar uma “segunda modernidade, mais reflexiva, que não imponha sua racionalidade secularizante e, sim, que aceite pluralmente tradições diversas” (CANCLINI, 2006, p.XXXI). Ao mesmo tempo, o autor chama a atenção para dois pontos importantes. O primeiro é o fato de que movimentos de globalização também segregam e produzem desigualdades, estimulando reações diferenciadas. O segundo ponto – mais especificamente ligado às pesquisas por ele conduzidas, mas também relevantes para este trabalho – são exemplos de integração e de mestiçagem da globalização, divididos em neo-hispano-americanização e fusão interamericana. A neo-hispano-americanização é marcada pela apropriação de empresas de várias áreas de países latino-americanos por capital espanhol. Já a fusão interamericana é o conjunto de processos de norte-americanização dos países latinos e de latinização dos Estados Unidos.

Dentro desse quadro, o *gonzo* pode ser apreendido, enquanto fonte de inspiração para autores brasileiros contemporâneos, como mais uma marca desse processo de fusão interamericana. Fusão essa que, como é dúplice, denota movimento intertextual entre a produção norte-americana e a brasileira. O que elimina, pois, a ideia de “influência” propriamente dita, evidenciando um diálogo entre textos. Concomitante com o amálgama cultural entre as Américas, percebido em múltiplas instâncias – como no uso de estrangeirismos, no embaçamento das fronteiras etc. –, apresentam-se também desafios, tendo em vista as cisões falsas, mas tão citadas, entre o anglo e o latino, o nacional e o estrangeiro. As teorias de Canclini (2006) reiteram várias vezes que as diferenças não deixam de existir. “Hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, [de um pensamento] que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos geradas na

---

<sup>39</sup> A globalização é entendida hoje tanto como a hipervalorização de um historicismo local quanto como o fim das fronteiras dos Estados-nação (Seligman-Silva, 2005). O que acontece, de fato, é uma movimentação conjunta dessas duas tendências, onde as minorias reivindicam voz e espaço à medida que são sobrepujadas pela tendência homogeneizadora do pólo mais forte do sistema. Para os representantes do movimento anti-globalização, o termo sugere nada mais que dominação corporativista mundial, neo-liberalismo incontrolável, controle de Estados por parte de agências financiadoras internacionais e supressão de liberdades daqueles que não compartilham dos mesmos interesses do sistema. Os conflitos atualmente em curso tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, ainda que de naturezas diferentes, corroboram para essa visão maniqueísta da globalização, mas não apresentam alternativas para tal fenômeno de aproximação transcultural ou mesmo questionam com alguma articulação o fato de a globalização não se restringir aos problemas do capital.

interculturalidade recente” (CANCLINI, 2006, p.XVIII), diz o autor, chamando a atenção para um cenário mundial onde as diferenças se apresentam cada vez menos relevantes como símbolos de poder autóctone. Nesse cenário, as contradições são substituídas por pares que assimilam e reinterpretam o estranho, tornando-o parte do todo, fazendo-o familiar e agregando-o ao arcabouço do que é próprio da terra. Paralelamente, o trabalho de outros teóricos, como o geógrafo Rogério Haesbaert (2006), coloca um quadro contrário, ao estudar, nos dias de hoje, a construção de muros físicos que têm o intuito de conter tanto as pessoas quanto suas culturas dentro daquilo que Haesbaert chama de territórios-zona, denominação mais ligada a espaços físicos bem determinados. Esse mesmo autor, junto de Carlos Walter Porto-Gonçalves (2006), faz a ressalva acerca do hibridismo ser visto como um fato que resolveria problemas e não como uma concepção que antes aponta tendências mais do que prega uma nova ordem mundial. Dizem ambos que:

O grande dilema sobre os discursos do hibridismo cultural é [...] a propensão a cair em um culturalismo no qual os vetores políticos e econômicos são subvalorizados, ou mesmo negligenciados. Tudo se explicaria pela “cultura”, um “mundo espiritual” que às vezes parece pairar acima da realidade concreta, como se a cultura não fosse sempre, também, uma “cultura política”, e como se a própria “utilidade” econômica não fosse, também, ao mesmo tempo, uma criação cultural. Afinal, toda apropriação material do mundo, é uma apropriação com sentido, posto que só se apropria daquilo que tem *sign*-ificado e, assim, toda apropriação material é, ao mesmo tempo simbólica. É preciso, pois, superar essas dicotomias. (HAESBAERT; GONÇALVES, 2006, p.90, grifo dos autores).

Para os autores, o processo de hibridação cultural é, ainda que verificável, irregular e está longe de alcançar as vias sobre as quais Canclini (2006) tão efusivamente disserta. No entanto, eles falam sobre tal processo como paradigmático para a América latina, “o mais híbrido dos continentes”. Não como uma escolha ou como um processo indolor,

mas [como] a forma encontrada, principalmente pelos povos subjugados, de [...] reconstruir, de algum modo, seus territórios. Mesmo reconhecendo a violência e a exploração promovidas pela modernização colonial como um processo profundamente desterritorializador, especialmente no que se refere às comunidades ameríndias e ao tráfico de escravos, [...] [a hibridação] resultou em formas de amálgama que, justamente como mescla ou sincretismo, tornou-se um mecanismo eficaz de re-existência e reterritorialização. (HAESBAERT; GONÇALVES, 2006, p.90).

Mas Canclini (2006) fala sobre a assimetria da hibridação, identificando-a como um processo e dizendo que é possível “entrar” e “sair” da hibridez, como se entra e sai da modernidade, o que torna a crítica de Haesbaert e Porto-Gonçalves mais destinada aos leitores de Canclini do que ao próprio autor. A obra *Culturas híbridas* é claramente, apesar de entusiasta, uma série de

apontamentos, delineados pelo estudo de casos-limite – como a fronteira entre Estados Unidos e México – não um manual do como se tornar uma cultura híbrida e de como resolver problemas entre os povos, religiões, políticas e economia utilizando a teoria do hibridismo. Ele cita como exemplos duas manifestações, vinculadas às narrativas, que são paradigmáticas de suas teorias: o movimento Antropofágico brasileiro do final dos anos 1920 e os autores argentinos do grupo da *Martín Fierro*, lembrando, antes, que a história da América Latina é a história da hibridação de “formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena” (CANCLINI, 2005, p.326). O movimento Antropofágico brasileiro, sintetizado no Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade e publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, em 1928, mesmo carregado de ironia, trazia uma proto ideia híbrida ao sugerir que, para repensarmos a independência cultural do Brasil, seria necessário "deglutir" criticamente a influência estrangeira e "regurgitar" uma repensada realidade social brasileira. Diz Oswald de Andrade:

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. [...] Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem... A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls... Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos... Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. (ANDRADE, 2011).

O texto dá a entender que não existia uma verdadeira cultura brasileira, ou que o que era chamado então de cultura brasileira não poderia ser caracterizada como tal. De onde vem a proposta de se criar uma nova brasilidade cultural derivada das culturas do mundo, em uma prática híbrida que englobaria “todas as revoltas eficazes na direção do homem”. O próprio manifesto traz diferentes diálogos intertextuais que vão desde expressões indígenas a teorias Freudianas, evidenciando em si parte do que estava propondo.

A *Martín Fierro* à qual Canclini se refere foi uma revista literária argentina publicada entre 1924 e 1927, onde apareceram artigos e contos de vários escritores latinos renomados como Jorge Luis Borges, Pedro Figari, Raúl González Tuñón, Macedonio Fernández, entre vários outros.

Os escritores do grupo *Martín Fierro* afirmavam em 1924 crer ‘na importância da contribuição intelectual da América... no movimento de independência iniciado por Rubén

Darío<sup>40</sup>. Acrescentavam que isso 'não significa, no entanto, que teremos que renunciar, nem muito menos que finjamos desconhecer, que todas as manhãs nos servimos de uma pasta de dentes sueca, de umas toalhas da França e de um sabonete inglês. (CANCLINI, 2006, p.327).

O mesmo autor lembra ainda que Beatriz Sarlo via nesses escritores das décadas de 20 e 40 uma “exacerbação do heterogêneo” e um cosmopolitismo obsessivo. Traços que podem tanto “enriquecer e complicar o saber sobre a margem social e as transgressões” (SARLO apud CANCLINI, 2006, p.327), promovendo uma espécie de “cultura de mescla” que, para Sarlo, significava uma importação de “discursos e práticas simbólicas”. O que se apresenta neste momento, levando-se em consideração os preceitos da fusão interamericana, é que tal processo não é mais caracterizado unicamente por certa influência estrangeira que Sarlo parece criticar, mas sim um momento de trocas de “discursos e práticas simbólicas”, de narrativas e obras em geral, que tanto são apropriadas por latino-americanos quanto são exportadas e reapropriadas por norte-americanos, europeus e asiáticos. Ainda que existam assimetrias dentro dessas trocas, o que se coloca aqui é um cenário mais propenso à transculturalidade do que a uma imposição do estrangeiro propriamente dita. Existe sim, por parte do autor, um desejo de que a experiência híbrida vivenciada na fronteira mencionada, em sua parte mais construtiva, seja replicada em outros lugares do mundo, algo que Canclini (2006) aponta como sendo, ainda que com parcimônia, um caminho lógico da humanidade, tendo em vista os crescentes movimentos migratórios (tanto de pessoas quanto de capital) e, principalmente, os processos contemporâneos de comunicação e de compartilhamento de experiências.

O intelectual e militante palestino Edward Waid Said (2007) explica que:

Considerar "o mundo inteiro como terra estrangeira" possibilita uma originalidade na visão. A maioria das pessoas é consciente sobretudo de uma cultura, de um ambiente, de um lar; os exilados são conscientes de pelo menos dois, e essa pluralidade de visão dá lugar à uma consciência [sic] que – para utilizar uma expressão da música – é contrapontística... Para um exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente em contraste com uma lembrança de coisas de outro ambiente. Desse modo, tanto o novo ambiente quanto o anterior são vívidos, reais, e se dão juntos em um contraponto. (SAID apud CANCLINI, 2006, p.XXXVIII).

Obviamente, o caso do exilado é um acontecimento extremo de hibridação, mas James Clifford (1986), pensando sobre o trabalho de Said e sobre outras formas de movimentos transculturais, propõe o termo “viagem” como substituto de deslocamentos, nomadismos ou

---

<sup>40</sup>. Poeta nicaraguense tido como um dos iniciadores e máximo representante do Modernismo nas Letras de língua espanhola.

peregrinações, tendo em vista que a viagem só termina de fato quando o viajante retorna ao lar. Tal alegoria permite, desse ponto de vista, pensar na “contemporaneidade do contraponto” como um espaço de viagens – que podem ou não ser físicas – onde o indivíduo ou grupo de pessoas aprende fora o que é diferente do já familiar ao menos para, em um primeiro momento, perceber o que se está ganhando ou perdendo dentro da própria cultura, e para aplicar este conhecimento novo em sua vida e produção particulares. No entanto, ao invés de “viagem”, optou-se aqui pelo uso do termo “migração”, entendido justamente como “mudar periodicamente ou passar de uma região para outra”, o que ajuda a manter a mesma ideia de que esses deslocamentos transculturais são sempre vias dúplices e processos contínuos. A migração de obras ou de formas narrativas de uma cultura para outra traz, portanto, traços que permitem identificar, na obra adaptada, manifestações de diálogo com a obra fonte. Canclini (2006) explana justamente sobre, dentro do campo cultural, os hibridismos de obras que se encontram num tempo chamado por ele de intercultural, uma vez que estão sempre num espaço “entre culturas” e nunca isolados.

O conceito de transculturalidade, como definido por Wolfgang Welsch (1999), aqui é preferido ao de interculturalidade utilizado por Canclini. A transculturalidade, segundo Welsch (1999), leva em consideração o fato de que as sociedades atuais são mais heterogênicas do que nunca, caracterizadas mais pelas diferenças dos diversos estilos de vida do que pela uniformidade. Além disso, as culturas não estão (nem nunca estiveram) isoladas umas das outras, tanto pelos processos migratórios que sempre marcaram a humanidade quanto, atualmente, pelos sistemas modernos de comunicação. Finalmente, a transculturalidade prega a ideia de que o conceito de “estrangeiro” tem se dissipado cada vez mais, com diferentes culturas vivendo juntas no mesmo país. A transculturalidade, assim, para Welsch (1999), supera os conceitos de interculturalidade e multiculturalidade, uma vez que articula a constituição da cultura atual – essa caracterizada mais por um entrelaçamento do que pela definição de fronteiras – e atua também na dimensão micro: a maioria dos indivíduos são seres híbridos.

O conceito de transculturalidade foca num entendimento de cultura multifacetado e inclusivo, não separatista e excludente. É um conceito que pretende que cultura e sociedade tenham como façanhas pragmáticas existir não em delimitações, mas na habilidade de fazer conexões e transições. No encontro com outras formas de vida, sempre existe não apenas divergências, mas oportunidades de conexões, e essas podem ser desenvolvidas e estendidas para que uma forma de vida comum seja moldada, o que inclui até particularidades, antes incapazes de ser, se associando. (WELSCH, 1999, p.3, tradução nossa).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup>. The concept of transculturality aims for a multi-meshed and inclusive, not separatist and exclusive understanding of culture. It intends a culture and society whose pragmatic feats exist not in delimitation, but in the ability to link and

Ainda para o autor, a transculturalidade apresenta-se, mesmo que não sendo um conceito necessariamente novo, como um de que tende a ser cada vez mais exacerbado e presente na vida cotidiana. O trabalho de Canclini (2006) apresentado na obra *Culturas híbridas*, realizado na fronteira entre México e Estados Unidos, confirma essas características da transculturalidade, ao apresentar uma região na qual a identidade local é representada justamente pelo encontro das culturas dos dois países, fazendo do próprio hibridismo do lugar – hibridismo para o olhar de fora, é claro –, a característica fundamental que marca aqueles que ali vivem. Mas o mesmo Canclini (2006) lembra que esses hibridismos não suprimem questões nacionais ou encerram conflitos.

Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pela nacionalidade, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos. [...] (CANCLINI, 2006, p.326).

Essa ressalva de Canclini (2006) acerca da não perda dos conflitos é providencial, uma vez que, de certa forma, limita o conceito de transculturação, que poderia, a princípio, apresentar-se como teoria que permitiria a indiscriminada reunião de elementos para promover a migração de uma obra. No entanto, ao estar-se ciente de que ainda existem tensões acerca da "desigual apropriação do saber e da arte", cria-se uma pequena barreira, ainda que subjetiva, que, de certa forma, pode ser entendida como uma espécie de freio conceitual para o processo de migração.

#### 4.1 Indigenizar é preciso?

Associado à migração e hibridação, buscamos, ainda como aporte teórico para a transposição do *gonzo* para o Brasil contemporâneo, o conceito de indigenização, conforme trabalhado por Linda Hutcheon (2006), inspirada na obra de Susan Stanford Friedman. Diz Hutcheon:

No discurso político, indigenização é usada dentro de um cenário nacionalista para se referir à formação de um discurso próprio, diferente do discurso dominante; no contexto religioso, como na discussão de uma missão da igreja, refere-se a uma igreja nativizada e a uma cristandade recontextualizada. Mas a vantagem do uso mais antropológicamente geral em se tratando de adaptação é que essa implica agenciamento: as pessoas podem pegar e escolher o que elas querem transplantar para o seu próprio solo. Adaptadores de histórias

---

undergo transition. In meeting with other lifeforms there are always not only divergences but opportunities to link up, and these can be developed and extended so that a common lifeform is fashioned which includes even reserves which hadn't earlier seemed capable of being linked in.

viajantes exercem poder sobre o que eles adaptam. (HUTCHEON, 2006, p.150, tradução nossa).<sup>42</sup>

O que pode dar a entender certa falta de embasamento para o conceito, uma vez que termos como “escolher” e “exercer poder” não são exatamente precisos ou norteadores por um “como fazer”. Afinal, Hutcheon não está escrevendo um manual de como produzir adaptações, mas levantando pontos que ajudam a embasar análises de obras indigenizadas. No entanto, a autora, antes de apresentar a indigenização conforme descrita, levanta particularidades a respeito desse processo que o associam ao contexto do adaptador e de suas singularidades. Para Hutcheon (2006), os adaptadores sabem que a migração de obras demandam reinterpretação para o local, o tempo e, dependendo do trabalho, para a nova mídia para onde serão adaptados. Não é apenas uma questão de traduzir palavras. “Em nome da relevância, adaptadores procuram a recontextualização e reencenação ‘certas’, o que também é uma forma de transculturação” (HUTCHEON, 2006, p.146, tradução nossa)<sup>43</sup>, o que inevitavelmente coloca a questão da audiência em pauta. O contexto da recepção, no caso da adaptação, é tão importante quanto o da produção. Por que se dar ao trabalho de migrar se não existirá um público para a obra adaptada? Por isso Hutcheon (2006) fala que “existe um tipo de diálogo entre a sociedade na qual os trabalhos são produzidos [...] e aquela na qual eles são recebidos, e ambas estão em diálogo com os próprios trabalhos.” (HUTCHEON, 2006, p.149)<sup>44</sup>. Sobre essas “histórias viajantes”, Edward Said (1983) diz que, enquanto migram, elas levam consigo diferentes “processos de representação e institucionalização”, colocação também resgatada por Hutcheon (2006), que diz respeito àquela dimensão da adaptação que não se pode compreender, que nunca será totalmente abarcada, que sempre trará consigo vestígios da obra fonte. Característica que o pensador italiano Ettore Finazzi-Agrò vai chamar de "espelhamento com restos", neste sentido de uma tradução ou uma adaptação nunca serem cópia exata, mas sempre resistirem à transformação completa. Segundo Hutcheon e Said, teorias e ideias viajantes envolvem quatro elementos: 1 – um conjunto de circunstâncias iniciais; 2 – a distância atravessada; 3 – um conjunto de condições de aceitação (ou de resistência) e 4 – a transformação da ideia em seu novo tempo e espaço. “Adaptações constituem também transformações de trabalhos prévios em novos

<sup>42</sup>. In political discourse, indigenization is used within a national setting to refer to the forming of a national discourse different from the dominant; in a religious context, as in mission church discourse, it refers to a nativized church and a recontextualized Christianity. But the advantage of the more general anthropological usage in thinking about adaptation is that it implies agency: people pick and choose what they want to transplant to their own soil. Adapters of traveling stories exert power over what they adapt.

<sup>43</sup>. In the name of relevance, adapters look for a “right” recontextualization and reinvention, which is a way of transculturality.

<sup>44</sup>. There is a kind of dialogue between the society in which works are produced [...] and that where they are received, and both are in dialogue with the works themselves.

contextos. Particularidades locais são transplantadas para novo terreno e algo novo e híbrido surge.” (HUTCHEON, 2006, p.150, tradução nossa)<sup>45</sup>. Agrò (2003) chama essa característica dicotômica da adaptação de um entre-lugar: indefinível, inconstante e, ao mesmo tempo, dono de uma verdade própria. Parte do trabalho do adaptador, ou do escritor que busca fora a fonte básica de inspiração para seus escritos, é apresentar e divulgar autores estrangeiros em um “contexto que os desconhece ou os conhece de modo superficial e confuso.” (AGRÒ, 2003, p.59).

Do ponto de vista da adaptação, a indigenização é um processo altamente subjetivo e, até certo ponto, consciente, pois implica escolhas deliberadas dos adaptadores que desejam ancorar a nova obra em uma nova cultura. Nesse processo, os profissionais da adaptação entendem que a obra fonte se originou de um contexto sociocultural particular, isto é, não foi um trabalho produzido num vácuo exclusivamente narrativo ou que deixou de lado as preocupações narrativas em função de presumida possibilidade de uma representação cultural primeira. Agrò (2003) diz que, em um cenário ideal, essas adaptações funcionam dentro de parâmetros que ele denomina como *respeito* e *pudor*. O respeito é a capacidade do adaptador

de olhar atrás e, ao mesmo tempo, de re-ver [...] as culturas que ele põe em contato ou em diálogo. O respeito é, nesse sentido, aquilo que se poderia ainda definir com o termo resguardo, isto é, um vigiar obstinado, um tomar continuamente ‘sob guarda’ elementos que o uso incessante, o hábito de olhar em superfície ou do interior da sua própria cultura [...] deixaria fatalmente escapar. (AGRÒ, 2003, p.68).

O pudor tem a ver com a necessidade do adaptador de

medir as distâncias e, sobretudo, de saber guardar a mesura, no sentido que os antigos trovadores atribuíam a esta palavra, isto é, o conhecimento e o respeito daquilo que pode ser dito ou feito em certas circunstâncias, sem exceder as fronteiras, móveis porém sagradas, correndo entre instâncias heterogêneas. (AGRÒ, 2003, p.69).

São categorias que não encerram o problema da adaptação, mas ajudam a guiar o que Finazzi-Agrò chama de "mediadores culturais", profissionais que estamos denominando aqui adaptadores.

Hutcheon (2006) exemplifica tal processo com a obra *Carmen*, expondo a historicidade dessa trama desde seu nascimento, como um conto escrito por Prosper Mérimée em 1845, até as adaptações mais recentes, como o telefilme da MTV *Carmen: A Hip Hopera*, de 2001, estrelado por Beyoncé Knowles e Mekhi Phifer, onde *Carmen* se torna uma história de superação ambientada na comunidade afro-americana da Filadélfia, nos Estados Unidos.

---

<sup>45</sup>. Adaptations too constitute transformations of previous works in new contexts. Local particularities become transplanted to new ground, and something new and hybrid results.

Hutcheon (2006) reconhece que sua definição de indigenização permite tantas maneiras de recontar uma história quantas se quiserem e, para identificar as formas de indigenização de *Carmen*, fonte principal de seu estudo, a autora propõe três categorias dicotômicas de classificação:

- a) Historização/Desestorização (historicizings/dehistoricizing);
- b) Racificação/Desracificação (racializing/deracializing);
- c) Corporificação/Descorporificação (embodying/desembodyng)<sup>46</sup>.

A autora explica que *Carmen* se tratava, originalmente, de um texto acentuadamente francês, ainda que a história conte de uma cigana espanhola no século XIX. Enquanto alguns autores extirparam do texto essa dimensão histórica, outros a acentuaram, deixando menos evidente os aspectos sociais e mais os relacionamentos da personagem principal. O mesmo pode-se pensar de *Hamlet*, que tanto pode ser montado na Inglaterra como uma peça de reafirmação nacional, quanto pode ser montado em outros países como a história de um homem contrário ao poder tirano de um rei. São essas diferenças históricas que Hutcheon (2006) chama de historização e desestorização da obra, dimensões que marcarão toda narrativa indigenizada estudada neste trabalho. Ao mesmo tempo em que se pode tirar uma obra de um contexto histórico, aquele que a adapta a reinsere em outro contexto histórico, mantendo, da produção original, aspectos que farão da adaptação reconhecível e, espera-se, apreciável para o público que se pretende atingir.

Mas é importante lembrar, novamente, que Finazzi-Agrò diz que a necessidade de traduzir encontra sempre um impasse na impossibilidade de traduzir, uma vez que “as palavras serão sempre refratárias a uma transcodificação completa, a um espelhamento sem restos.” (AGRÒ, 2003, p.63). Ou seja, toda tradução, toda migração, toda adaptação, por mais transcultural e híbrida que sejam as culturas nas quais estão inseridas, trazem consigo, inevitavelmente, uma reflexão que não é absoluta. Mas o próprio autor celebra essa característica, essa falta de definição, colocando o entre-lugar como espaço de significação tão importante e válido quanto qualquer outro. Falando de sua experiência pessoal, Finazzi-Agrò, enquanto italiano estudioso da cultura brasileira, coloca-se numa posição que pode ser vista como o de toda adaptação que passa pelo processo migratório transcultural. Diz ele:

---

<sup>46</sup>. Outra forma de se pensar essas dicotomias, e que esbarra nas classificações de Hutcheon (2006), bem como foram tangencialmente referenciadas por Haesbaert (2006), é com o binômio desterritorialização e reterritorialização, conforme definidos por Deleuze e Guattari. Ambos desenvolvem esses termos e conceitos ao longo de suas obras, mas, podemos entender ambos, simplificadamente, da seguinte maneira: a desterritorialização é o movimento de abandono do território e a reterritorialização o movimento de construção do território. Para os filósofos franceses, ambos os movimentos são concomitantes, andando sempre juntos e existentes dentro de um binômio que, ao mesmo tempo em que tira, recoloca num outro contexto. Assim, reterritorializar-se não significa voltar a um estado primitivo, mas, invariavelmente, desenvolver uma nova territorialidade.

o espaço cultural em que eu vivo e opero pode, de fato, ser encarado como uma dimensão não medível, ou melhor, pode ser definido só pela ausência de definições, se determinando apenas nos limites, se materializando nas bordas entre espaços diferentes. E aquilo que eu quero é, justamente, continuar suspenso, entre o aqui e o ali, baloiçando entre os lugares, na liberdade infinita e na infinita limitação desse entremédio que se localiza – sem se situar, isto é, sem nunca se constituir em “sítio” – entre duas geografias intelectuais e artísticas, entre duas cronologias histórico-culturais, apresentando-se, às vezes, como amplamente heterogêneas e sendo, ao mesmo tempo, profundamente interligadas. (AGRÔ, 2003, p.60).

Uma outra forma de se pensar essas dicotomias, e que esbarra nas classificações de Hutcheon (2006), bem como foram tangencialmente referenciadas por Haesbaert (2006), é com o binômio desterritorialização e reterritorialização, conforme definidos por Deleuze e Gattari<sup>47</sup>.

Canclini (2006) vai falar sobre a desterritorialização como ligada a um traço que, de certa forma, impede o reconhecimento de identidades claramente definidas, usando o termo pensado como um território simbólico ou um espaço de referência para a construção de identidades. Assim, o território é um espaço de debate sobre a construção da subjetividade ou da identidade pessoal, ampliado até a escala do indivíduo. Para os principais pensadores da desterritorialização e da reterritorialização, ambos são movimentos constantes do próprio indivíduo. “Não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte” (Deleuze no vídeo *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, filmado em 1988 por Claire Parnet). O uso do pensamento de Deleuze e Gattari, obviamente, não é gratuito. Como diz Thrift, um dos grandes estudiosos dos pensadores franceses, “no mundo de Deleuze e Gattari há somente direção e movimento, nunca alguma estação fixa ou lugares finais” (THRIFT, 1997, p.133). Dentro dos processos de hibridação e de transculturação aqui estudados, ambos os conceitos são, no campo da filosofia, contrapontos importantes para a continuidade dos estudos do pensamento em fluxo, afastados das possíveis amarras de teorias ligadas exclusivamente ao campo cultural da experiência humana.

---

<sup>47</sup>. Desterritorialização e reterritorialização são termos e conceitos desenvolvidos pelos pensadores franceses ao longo de suas obras, mas, podemos entender ambos, simplificada e da seguinte maneira: a desterritorialização é o movimento de abandono do território e a reterritorialização o movimento de construção do território. Para os filósofos franceses, ambos os movimentos são concomitantes, andando sempre juntos e existentes dentro de um binômio que, ao mesmo tempo em que tira, recoloca num outro contexto. Assim, reterritorializar-se não significa voltar a um estado primitivo, mas, invariavelmente, desenvolver uma nova territorialidade.

## 4.2 Figurações do *gonzo* do Brasil

Uma vez posta em evidência a movimentação tanto cultural quanto do próprio pensamento para além de fronteiras nacionais, podemos pensar a respeito da vinda do *gonzo* para o Brasil menos como um processo de influência norte-americana sobre escritores brasileiros e mais como um diálogo transcultural, como um processo que se desterritorializa nos Estados Unidos e se reterritorializa no Brasil, para falar a partir dos conceitos de indigenização propostos por Hutcheon (2006) e Friedlman. Não se trata aqui de uma questão de adaptação propriamente dita, nem de tradução de uma obra específica para outra língua, mas, ainda assim, a mesma lógica ajuda-nos a entender a migração de um estilo que sai de um contexto cultural próprio e é reinterpretado em outro. Levando em consideração especialmente a dimensão de impossível definição precisa do *gonzo*, a migração, que, como entendida aqui, se vale da importante relevância das significações dos entre-lugares, torna-se ainda mais presente no contexto estudado neste trabalho. O *gonzo* à brasileira, assim, passa a ter uma dupla indefinição: primeiro em relação às suas próprias características e segundo quanto às particularidades das instâncias segundo as quais é indigenizado no Brasil. Ainda assim, ao se reterritorializar no Brasil, constrói suas particularidades, que serão apresentadas no próximo capítulo.

Tanto Agrò (2003) quanto Hutcheon (2006) vão tocar na tecla da distância como parte importante desse processo de adaptação. Enquanto o italiano fala sobre "medir as distâncias" para que se tenha o que ele chama do "pudor" ao traduzir, a intelectual canadense fala sobre as "distâncias atravessadas" das obras que passam por uma acomodação e transformação transculturais. No que diz respeito ao *gonzo* à brasileira, não há necessariamente um pudor, mas, como veremos, há uma reverência por parte dos escritores brasileiros a Thompson e ao estilo por ele criado.

Esses processos de deslocamento, de desterritorialização e de reterritorialização, dentro do quadro estudado neste trabalho, existem de fato na dimensão física do espaço, não sendo apenas intelectuais. Ainda que seja primordial entender como se dá a reapropriação do *gonzo* enquanto escrita e processo de codificação literária do mundo por parte dos autores brasileiros, é sempre importante lembrar que essas teorias migratórias abarcam também movimentações entre países e culturas. As distâncias atravessadas pelo *gonzo* da América do Norte para o Brasil atual são evidenciadas pelo trabalho de escritores e jornalistas que têm na obra de Thompson importante fonte de inspiração para seus próprios textos. Cada um desses trabalha as características do *gonzo*

em suas obras de acordo com o que acreditam ser os traços mais importantes daquela escrita, diferenciando-se entre si devido a traços particulares, mas, ao mesmo tempo, claramente, encontrando-se enquanto representantes de um cenário do *gonzo* à brasileira.

O presente texto não é ingênuo a ponto de afirmar que a disseminação contemporânea do *gonzo* de Hunter Thompson é a primeira manifestação de um jornalismo que foge às regras tradicionais de construção de reportagens no Brasil. Especialmente ao longo da segunda metade do século XX, é perceptível o surgimento e posterior aumento do número de publicações ou de programas de televisão que exploraram caminhos alternativos de produção jornalística, inspirados ou não por manifestações similares vindas, principalmente, dos Estados Unidos. Essas ações de jornalistas e comunicadores brasileiros constituíram uma rica historicidade para o jornalismo nacional, além de terem sido importantes laboratórios para o desenvolvimento de práticas jornalísticas brasileiras separadas daquelas ditas de referência.

Destacam-se, aí, entre as mais relevantes manifestações desse jornalismo *gauche* brasileiro, trabalhos como o da revista *Realidade* – principalmente em sua primeira fase, de 1966 a 1968, – o jornal *Pasquim*, e o repórter fictício Ernesto Varela.

A revista *Realidade*, da editora Abril, criada em 1966, segundo o pesquisador José Salvador Faro, “pode ser vista como um *divisor de águas* na história do jornalismo brasileiro.” (FARO, 1999, p.281 – grifo do autor) por ter, entre outras coisas, materializado a participação do repórter nas questões de sua época e por apontar para a utopia de um texto independente. A primeira fase de *Realidade* é marcada pelo texto próximo ao do jornalismo literário norte-americano dos anos 60 e pela reportagem com a participação ativa do jornalista. Além disso, não eram raras as matérias onde se dava voz aos excluídos ou se apresentavam situações pouco usuais para os órgãos de imprensa da época. Assuntos como controle de natalidade, divórcio, o submundo do crime, personagens de reportagens drogados, bicheiros, prostitutas e ladrões, eram relativamente comuns. Ainda segundo Faro (1999), *Realidade* “se fixou como uma escola que abrangeu outros órgãos de informação e como uma experiência que buscou a atemporalidade de sua prática.” ((FARO, 1999, p.281), mas o autor ressalta que a revista foi fruto de uma conjuntura particular, que, apesar de dar a ilusão de que poderia ser retomada em outro momento, foi suplantada pelo particular desenvolvimento da cultura e da política brasileiras.

Se *Realidade* entra em sua segunda fase, bem menos revolucionária, em 1968, o Brasil vê, no ano seguinte, o surgimento do que talvez seja, até hoje, o mais reconhecido jornal de oposição da história da imprensa nacional: o *Pasquim*. Surgido, inicialmente, de uma reunião entre o cartunista

Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, o *Pasquim* foi lançado em junho de 1969 e, desde o princípio, primou por ser um semanário contestador, irônico e crítico. Utilizando-se de humor e irreverência como que para burlar a censura prévia imposta pelo regime militar brasileiro vigente à época, o *Pasquim* utilizou-se largamente da ironia para a crítica política e para contestar convenções sociais vigentes à época via práticas veladas. Ainda assim, a redação sofreu com o afunilamento das liberdades pessoais e institucionais dos chamados “anos de chumbo”. A maior parte dos colaboradores e jornalistas do *Pasquim* foi presa entre novembro de 1970 e fevereiro de 1971, quando Millôr Fernandes e diversos intelectuais cariocas mantiveram a publicação ativa. Nos anos seguintes, as prisões continuaram, bem como o ataque a pontos de venda que carregavam o *Pasquim* e quaisquer outros jornais independentes.

Apesar dos problemas enfrentados durante esse período, o *Pasquim* não soube se reinventar quando da abertura política iniciada em meados da década de 1980. Diferente de Thompson, que mudou o foco e o teor de seus textos ao longo do tempo, os jornalistas do *Pasquim* perderam espaço com o fim da ditadura militar e, apesar de ter sido encerrado oficialmente em 1991, já não tinha, durante muitos anos, a mesma relevância que experimentou nas décadas anteriores<sup>48</sup>. Alguns dos profissionais que trabalharam no jornal mudaram o foco de seus trabalhos para uma visada mais próxima do humor e da comédia escrachada, ou simplesmente se voltaram para outras áreas. Millôr Fernandes, por exemplo, se tornou um respeitado cronista e chargista. Ziraldo escreveu inúmeros livros infantis e ainda é uma referência no campo das artes, do desenho e do design no Brasil. Outros, como Hubert, Reinaldo e Cláudio Paiva, fundaram o tabloide de humor *O Planeta Diário*, que, mais tarde, ao se unir ao grupo de humoristas Casseta Popular, deixaria definitivamente de lado as sutilezas do *Pasquim* para criar o humorístico Casseta & Planeta.

Quem viu nos primeiros anos de abertura política a possibilidade de criação de novas maneiras de fazer jornalismo foi o apresentador Marcelo Tas. Ele, junto de Fernando Meirelles e do grupo que formava a produtora independente de vídeo Olhar Eletrônico, criou Ernesto Varela, o repórter. Diferentemente de *Realidade* ou do *Pasquim*, Varela utilizava-se de um recurso que começava a se massificar no Brasil dos anos 80, o audiovisual. Fazendo-se passar por um repórter comum, Tas e sua equipe criaram um personagem que não se apresentava caricaturado. Pelo contrário, Varela se misturava ao *mise en scène* jornalístico da época, encarnando a imagem de “repórter de mentira que fazia perguntas a entrevistados do mundo de verdade” (TAS, 2011) como

---

<sup>48</sup> Em 2002, o cartunista Ziraldo, ao lado de seu irmão, Zélio Alves Pinto, tentou resgatar o *Pasquim*, renomeado como *OPasquim21*. Apesar de muitos dos colaboradores originais terem voltado para a publicação, essa nova versão não logrou êxito, tendo sido descontinuada em 2004.

o definiu seu próprio criador. Entre esses “entrevistados do mundo de verdade” figuraram personalidades que protagonizariam períodos importantes da vida política do Brasil, como os ex-presidentes Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva. Ao longo de seus anos na ativa, Varela entrevistou também outros repórteres – quando indagou a respeito das liberdades então recém-adquiridas da profissão –, cobriu o movimento Diretas-já, fez parte da primeira equipe de TV brasileira que visitou Cuba após a revolução comandada por Fidel Castro e Che Guevara, foi a Moscou, a Nova York, Serra Pelada, além de ter sido reinterpretado em uma peça de teatro e programas de rádio. Sempre irônico, por vezes desconcertantemente óbvio e insolente, Ernesto Varela marcou não só a história da imprensa, mas também do audiovisual no Brasil, principalmente por descumprir regras padronizadas do jornalismo de seu tempo. Na verdade, suas reportagens desconcertantes estavam afinadas com o momento histórico vivido em meados dos anos 80. Assim como Thompson e como os primeiros momentos de *Realidade* e do *Pasquim*, Varela foi uma construção habilitada pela cultura na qual foi criado, marcada, em seu caso, por uma sociedade que ainda estava aprendendo a conviver com a falta de limites antes tão rigorosamente imposta pelos militares.

Os anos 90 testemunham, entretanto, uma mudança na forma de se fazer jornalismo e reportagens, mesmo porque a ironia migrou, conforme posto, para um campo mais explicitamente humorístico. Segundo José Arbex, é a década que massifica de vez a televisão e instaura a mídia global via satélite. “O conceito de ‘reportagem’ foi profundamente influenciado, nos anos 90, pela instalação de uma mídia planetária, que bombardeia todo mundo com imagens do mundo inteiro [...]” (ARBEX, 2000, p.VIII). O mesmo autor diz também que essa foi a década onde os valores a respeito do que é ou não notícia mudaram em função de critérios de mercado e níveis de audiência. Paradoxalmente, o caminho aberto pelo experimentalismo de Varela, que poderia servir como exemplo de como utilizar o audiovisual em um mundo onde essa maneira de produzir reportagens era cada vez mais presente, não foi seguido. As manifestações contrárias aos desdobramentos da utilização das mídias televisuais voltaram no tempo, sendo marcadas por passeatas, panfletagens, jornais impressos amadores e discursos de forte cunho marxista. As problematizações críticas a respeito da sociedade se tornaram mais escassas e até os acontecimentos político-sociais, como o movimento Fora Collor, nascem ou morrem de acordo com o apoio ou não da mídia.

É dento desse cenário que a revista *Trip* e Arthur Veríssimo começam a promover o resgate do *gonzo* ora estudado, ainda em 1996, quando foi lançado o primeiro número da revista. Mas é prudente lembrar que não só no jornalismo e na literatura brasileiras o *gonzo* tem sido revivido. O

fenômeno do aparecimento cada vez mais recorrente da narrativa *gonzo* no Brasil acompanha a revalorização dessa escrita e de seu criador em diversas áreas da cultura mundial. Os livros de Thompson continuam a ser reeditados, as biografias a seu respeito também aparecem em diferentes formatos<sup>49</sup>, sua narrativa é constantemente lembrada e celebrada por estudantes que produzem trabalhos nela baseados, filmes inspirados em suas obras continuam a ser produzidos<sup>50</sup> e matérias a respeito de Thompson são comuns em jornais e revistas, mesmo naqueles onde o *gonzo* seria, a princípio, uma manifestação a ser evitada, isso, em parte, porque o *gonzo*, bem como várias das atitudes contraculturais dos anos 60 e 70, deixou de ser uma afronta e um embate aos costumes sociais e passou a ocupar um espaço no jornalismo que buscaremos analisar. No entanto, já é possível adiantar aqui, pelas revistas onde o *gonzo* circula hoje, que essa narrativa é, no Brasil, direcionada a um mercado de leitores de classe média-alta e veiculada à questão da juventude.

O *gonzo* à brasileira, bem como os resgates a respeito de Thompson e de sua narrativa, hoje facilmente observáveis em diferentes veículos de comunicação nacional, trazem à baila aspectos do *gonzo* norte-americano que são análogos àqueles com os quais o termo foi apreendido pela cultura *pop*. Ou seja, o *gonzo* no Brasil se alimenta muito do aspecto subversivo dessa narrativa, do fato de, muitas vezes, tratar-se do estranho e do desconhecido e, igualmente, da dimensão inquieta da escrita, além de ser também uma revalorização da primeira pessoa, revalorização essa que, mesmo no meio jornalístico, é também evidenciada pela proliferação dos blogs e vídeos pessoais da internet, pelas autobiografias, pelos estudos acerca de relatos do *self* etc.

Como o processo de indigenização, conforme mostrado, caracteriza-se pela escolha dos “adaptadores”, pautados pelas suas respectivas experiências culturais a respeito do que se mantém e o do que pode ser retirado da obra fonte, identificamos no Brasil uma escrita *gonzo* que abusa dos relatos de cunho contraventor, da supressão de regras e do constante contato do jornalista com ambientes distintos, valendo-se frequentemente de relatos de viagens e de deslocamentos diversos. Tanto os textos brasileiros inspirados no trabalho de Thompson quanto aqueles que falam sobre o autor, frequentemente relatam experiências lisérgicas, contravenções, crimes e modos de vida que saem do cotidiano “normal”, privilegiando a questão da marginalidade como ponto de análise.

---

<sup>49</sup>. Além das biografias já citadas, lembremos de *Gonzo: A Graphic Biography of Hunter S. Thompson*, história em quadrinhos que narra parte da vida do autor, escrita por Will Bingley e desenhada por Anthony Hope-Smith. No Brasil, o mercado editorial tem resgatado Thompson também com matérias a respeito do autor, como “Sobre jornalismo, rum e mulheres”, matéria do caderno *Pensar* do jornal *Estado de Minas* do dia 03/09/2011, onde é apresentada uma pequena análise acerca de *Rum: diário de um jornalista bêbado*, primeiro romance ficcional de Thompson, publicado originalmente em 1998, e relançado no Brasil pela editora L&PM em maio de 2011. O mesmo livro foi publicado pela primeira vez no Brasil em 2005, então editado pela Conrad.

<sup>50</sup>. O já citado *Medo e delírio em Las Vegas*, de Terry Gilliam; *Uma espécie em extinção*, de Art Lison; e *O Diário de Um Jornalista Bêbado*, de Bruce Robinson.

Em “A formação do *gonzo*”, matéria publicada na edição brasileira da revista *Rolling Stone*, em outubro de 2007, assinada por Jann S. Wenner e Corey Seymour, diferentes depoimentos dão conta de como o garoto Hunter já era problemático e como ele cresceu para se tornar o “jornalista fora-da-lei” que iria entrar para a história. Neville Blakemore, um dos vizinhos de Thompson, quando ambos eram crianças em Louisville, conta que:

Uma vez, quando eu tinha 12 ou 13 anos, chamei todos os garotos do bairro para almoçarem na minha casa e ficamos brincando com soldados no quintal dos fundos. Hunter roubou um monte dos meus soldados. Fiquei mesmo muito magoado. Meu pai disse: 'sinto muito, mas isso não pode ser uma surpresa assim tão grande, porque ele é mesmo desse jeito'. Pra mim, o que ele quis dizer foi: 'certo, é divertido brincar com ele, mas tome cuidado” (BLAKEMORE apud WENNER, 2007, p.95).

Já ao final da matéria, Paul Scanlon, coordenador de produção da *Rolling Stone* quando a revista norte-americana publicou *Medo e delírio em Las Vegas*, relembra que ver Thompson despejando o conteúdo de sua bolsa na mesa de carvalho da redação da revista era um acontecimento esperado por todos.

Ficávamos por perto para ver o que iria sair dali – grapefruits frescas, blocos de anotação, um gravador, um maço de Dunhill, cigarreiras sobressalentes, uma garrafa de Wild Turkey, uma lanterna de polícia grande, fluido de isqueiro, uma faca de caça – o de sempre (SCANLON apud WENNER, 2007, p.99).

Em suas edições n. 20 e n. 21, a revista *piauí* trouxe dois trechos do livro de memórias de Ralph Steadman, ilustrador que, durante 30 anos, acompanhou Thompson ao longo de diferentes matérias e se tornou um amigo íntimo do escritor. Intitulados “Delírios da era *gonzo*” e “A brincadeira acabou”, os textos reforçam as qualidades dúbias de Thompson, retratando-o tanto como um maluco quanto como um sábio, e são escritos de características muito próximas àquelas do próprio texto de Thompson. Durante uma visita à sua casa no País de Gales, diz Steadman que Thompson foi um intrusivo colossal e que

Hunter gostava de atizar o fogo da estufa da biblioteca, transformá-la numa fornalha feroz, flamejante, e ficar andando de um lado para o outro até o amanhecer, fumando maconha e telefonando para os outros nas horas mais impróprias (STEADMAN, 2008, p.16).

Há, aí, nesses depoimentos acerca de Thompson, essa mitificação de uma figura que encerrava em si desordem, diversão e o brilhantismo de quem consegue entender e traduzir em

palavras, ainda que associadas com uma dimensão da afetividade do vivido, experiências coletivas da sua época.

Paulo Lima, editor-chefe da revista *Trip*, onde o repórter Arthur Veríssimo escreve há mais de vinte e cinco anos, fala desse seu jornalista como um “*gonzo* de estimação”, referindo-se tanto à longevidade do escritor dentro do quadro da revista quanto ao fato de Veríssimo trabalhar sempre muito próximo dos preceitos da escrita *gonzo*. Diz o editor especificamente sobre as viagens de Veríssimo à Índia:

Não importa o nível de dificuldade. Nem o grau do calor insuportável, o calibre das roubadas, o naípe das diarreias, as tosses, as carraspanas dos guardas com seus sarrafos de madeira, as pimentas cabulosas, os hotéis esquisitos... tudo isso, que já fez muita gente boa e experimentada voltar para casa na primeira chance, é música para nosso querido repórter excepcional (LIMA, 2010, p.37).

De novo, a dimensão *gonzo* do trabalho se dá ao experimentar na própria pele o “excepcional”, o estranho, o insuportável. Posição essa reforçada acerca da escrita *gonzo* pela própria *Trip*, revista de comportamento, cultura e esportes que usa essas dimensões excepcionais como uma espécie de “contravenção limpa”, apenas superficialmente deslocada do universo de suas revistas concorrentes. Na verdade, a *Trip* é parte de um conglomerado editorial que publica mais de 40 milhões de exemplares por ano, distribuídos entre 14 títulos diferentes. Ou seja, nada mais distanciado daquele mundo “fora-da-lei” ao qual Thompson era constantemente associado.

Mayra Dias Gomes, outra autora enquadrada sob o rótulo *gonzo*, foi colunista da *Folha de S. Paulo*, e é correspondente de literatura do programa de TV Notícias MTV. Em sua primeira matéria para o jornal, Gomes apresenta para o público da emissora *Medo e delírio em Las Vegas*, além de falar do próprio Thompson enquanto repórter diferente daqueles do jornalismo dito de referência. Diz a autora sobre sua estreia nesse programa de televisão:

Desta vez estarei falando sobre *Medo e delírio em Las Vegas* do Hunter Thompson. É um dos livros que eu mais amo na vida e que me influenciou muito como escritora e repórter louca do mundo da música. Repórter que se embola com a ação e permite que suas impressões pessoais se misturem com a reportagem. *Gonzo bitch...* É estranho como eu tenho me sentido como ele. Cada vez mais descrente da humanidade... O próximo passo é viver com *Hells Angels*. Sério. (GOMES, 2009).

Frequentemente, outros veículos de comunicação aproveitam acontecimentos diversos para produzirem reportagens tipicamente *gonzo*, como a matéria de Alexandre Sinato para o portal *online* de notícias UOL, chamada “Passeio no trem da tequila derruba repórter no Pan depois de 26

drinks”, publicada em 17 de outubro de 2011. Motivada pelos jogos Pan-Americanos de Guadalajara, a reportagem nada mais é do que um relato em primeira pessoa da viagem de Sinato por um trem turístico que parte da cidade sede do Pan e termina em uma fazenda produtora de tequila.

O combinado era escrever sobre a aventura etílica ainda sob efeito do álcool, logo depois do passeio no último sábado. Por 26 razões, contudo, isso não foi possível. Restou, então, recorrer à memória (ao que restou dela) na manhã deste domingo, combatendo a ressaca e todas aquelas sensações que te fazem prometer nunca mais chegar perto do álcool. (SINATO, 2011).

O jornal *Estado de Minas*, em 29 de novembro de 2011, também voltou a explorar a popularidade de Thompson com a matéria “Primeiro romance de Hunter S. Thompson ganha nova tradução no Brasil”, assinada por Bernardo Scartezini. Além de promover o relançamento no Brasil de *Rum: diário de um jornalista bêbado*, o jornal fez uma pequena recapitulação a respeito do que é comumente conhecido como “jornalismo *gonzo*”, enfatizando a escrita sob drogas e colocando:

O método HST de reportagem, em primeiríssima pessoa, era simples: nosso herói entupindo-se das mais diferentes drogas – lícitas ou ilícitas – e dali filtrando sua experiência por meio de um olhar desencantado com o mundo aqui fora. A primeira parte do processo pode ser facilmente reproduzida por qualquer aventureiro, já a segunda parte dependia exclusivamente do talento do camarada. Daí a beleza da artesanaria. (SCARTEZINI, 2011)

Essa reportagem aproveita a oportunidade para destacar o fato de que a versão cinematográfica de *Rum: diário de um jornalista bêbado* estava prestes a ser lançada nos cinemas brasileiros.

Ao longo, principalmente, dos anos 2000, nomes como o de Mayra Dias Gomes, Bernardo Biagioni, Airton Ortiz (autor de *Expedições urbanas: Havana*, Record, 2010), mais trabalhos apresentados em revistas como *piauí*, *Serrote*, *Rolling Stone Brasil*, *Vice* e *Void*, evidenciam o fato de que o *gonzo* é, hoje, presente na imprensa e na literatura brasileiras.

## 5. CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA E ANÁLISES

*Hoje a gente já nem sabe/  
De que lado estão certos cabeludos/  
Tipo estereotipado/  
Se é da direita ou dá traseira/  
Não se sabe mais lá de que lado  
-- Raul Seixas*

### 5.1 Do *corpus*: autores, textos e contextos editoriais

Conforme mostrado anteriormente, existem diversas manifestações na imprensa e na literatura brasileiras que evidenciam a retomada do *gonzo* no Brasil, notadamente no jornalismo impresso. Deste cenário atual de resgate foram selecionados, para análise, textos de três jornalistas do *gonzo* à brasileira, que é a forma como denominamos essas reportagens resultantes do movimento de migração narrativa: Mayra Dias Gomes, Bernardo Biagioni e Arthur Veríssimo.

Escolhemos, para análise narrativa, cinco textos de cada jornalista, todos publicados em 2011. No entanto, para o levantamento temático, foram pesquisados trabalhos de todos os autores destacados aqui, de 2009 até 2011. De Gomes, a seleção aconteceu exclusivamente dos relatos da coluna “Na estrada”, publicada no agora extinto caderno “Folhateen”, do jornal *Folha de S. Paulo*; de Biagioni foram escolhidos textos da coluna “ontheroad”, publicados na revista *Ragga*; e de Veríssimo, a sua coluna na revista *Trip*.

Todos os três são identificados como *gonzo*, seja por eles mesmos, seja por terceiros. Nesse quesito, Gomes é a mais explícita e diz abertamente que Thompson foi um dos escritores que mais a “influenciaram” (termo usado pela autora no texto “Too fast, too soon”<sup>51</sup>) a se tornar a repórter que é hoje. Biagioni e Veríssimo compartilham a reverência, sendo o segundo tratado por Paulo Lima, um dos criadores e editores da *Trip*, como “*gonzo* de estimação” ou “jornalista extraordinário”, entre outras alcunhas que evidenciam o caráter pouco ortodoxo onde o repórter se enquadra. Em entrevista concedida à livraria Saraiva, quando do lançamento do livro *Karma pop*, Veríssimo diz com todas as letras que “Hunter Thompson é mestre”. Biagioni, na edição 49 da *Ragga*, escreve a matéria “Jornalista selvagem”, onde apresenta Thompson aos leitores da revista e faz pequena homenagem a um dos jornalistas que, segundo ele, mais inspiraram sua carreira. Diz o subtítulo da matéria: “Hunter S. Thompson, um mito que viveu, o último homem de pé no boteco sujo, o cavaleiro sábio da verdade” (BIAGIONI, 2010, p.37). Para o jornalista mineiro, Thompson foi mais

<sup>51</sup>. Muito rápido, muito cedo (tradução nossa).

do que um escritor, mas também representou uma maneira de encarar a vida que deveria ser tratada com mais seriedade do que lhe é atribuída. Biagioni termina a matéria referida dizendo que

Hunter soube entender o espírito de uma geração, de uma imensidão de jovens que buscavam nas drogas, nas viagens e nas experiências uma forma de se libertar, de se mover, e de fazer as coisas acontecerem. E, ao contrário do esperado, ele nunca deveria ser tratado como um marginal, um criminoso ou um louco. Para dizer a verdade, tenho certeza que esse foi o homem mais sóbrio que já conheci nesta longa estrada de loucuras de que é feita a Vida (BIAGIONI, 2010, p.40).

Mas o principal motivo da escolha desses três jornalistas para compor o *corpus* desta pesquisa é o fato de o texto de todos eles, numa primeira análise, demonstrar aproximações com aqueles de Thompson. Ainda que as diferenças existam, é possível reconhecer a fonte onde Gomes, Biagioni e Veríssimo beberam, podendo ser considerados representantes de diferentes facetas do que está sendo chamado aqui de *gonzo* à brasileira.

### 5.1.1 Mayra Dias Gomes e o caderno *Folhateen*

Mayra Dias Gomes – filha do dramaturgo Dias Gomes, falecido em 1999, escreveu seu primeiro livro, *Fugalaça*, publicado pela editora Record, aos 17 anos. O sucesso da obra a levou a colaborar com vários outros veículos de comunicação, como, entre outras, as revistas *Contigo!*, *Teen Vogue* e *Spin Earth*, revista online da publicação americana *Spin*. Tornou-se comentarista de literatura do programa de TV Notícias MTV e começou a escrever na *Folha de S. Paulo* em 2007. Entre 2009 e 2011, produziu a coluna quinzenal “Na estrada”, no agora desativado caderno adolescente do mesmo jornal, o “Folhateen”. Criado em 1991, o caderno, que começou a ser lançado no formato *standard* e depois passou a ser tabloide, foi um dos mais tradicionais suplementos voltados para o público adolescente do jornalismo brasileiro, tanto devido à longevidade quanto ao pioneirismo, tendo sido o primeiro caderno feito para essa faixa etária em um grande jornal brasileiro. Seu primeiro editor, André Forastieri, diz que o suplemento surgiu devido a uma lacuna na organização do jornal. “A ‘Folhinha’ era pra criança, a ‘Ilustrada’ tinha envelhecido e a ‘escadinha’ de entrada de leitores na Folha estava com um degrau faltando” (FORASTIERI, 2011). Jornalista e empreendedor, Forastieri é hoje diretor editorial da Tambor Gestão de Negócios Ltda., empresa dedicada à publicação de revistas e sites voltados para os ramos de jogos eletrônicos, entretenimento, cinema e tecnologia. Já em 1991, ele apresentava a percepção de mercado e do papel que publicações poderiam exercer para além do segmento ao qual seriam

direcionadas, o que explica em parte o fato de ainda hoje ser um expoente no ramo editorial brasileiro. Quando chamado para editar o caderno adolescente, em fax enviado à Suzana Singer, hoje *ombudsman* da *Folha*, e, à época, uma das idealizadoras da “Folhateen”, Forastieri escreveu: “o negócio do Folhateen é fazer o que o *Estadão* diz que a *Folha* faz (mas não faz ainda), jornalismo *fast-food* (...). *Fast food news* para a geração *Big Mac*, só que com carne de primeira e queijo *roquefort*” (FORASTIERI, 2011). A própria prática de transformar críticas na bandeira a ser levantada pela parte criticada já apontava para uma típica atitude que se tornaria lugar comum em anos posteriores, mas que foi particularmente engenhosa no início da década de 90. Apesar de nunca ter sido exatamente um grande diferencial na imprensa nacional, o “Folhateen” inspirou diversos jornais do país a seguir o mesmo caminho e criar cadernos adolescentes periódicos. Entretanto, no dia 7 de novembro de 2011, a *Folha de S. Paulo* decidiu encerrar as atividades do seu segmento adolescente, que passou, desde então, a ser uma página semanal dentro do caderno “Ilustrada”. Segundo o ex-editor,

o “Folhateen” foi tarde. Faz tempo que lugar de adolescente é na internet, não lendo jornal... Passou rápido. Hoje a internet tem dez, cem, milhões de *teens* brasileiros se expressando e encontrando e namorando e brigando e defendendo causas impossíveis e impensáveis. Cadernos de jornal tem data de validade; plataformas mudam; mídias morrem. A excitação, confusão, tesão de ser adolescente é para sempre. (FORASTIERI, 2011).

Singer concorda com Forastieri e coloca seus argumentos embasados em números:

Sua morte [da “Folhateen”] sinaliza que a *Folha* não acredita mais na fórmula de suplemento para atrair jovens ao meio jornal. O Perfil do Leitor deste ano mostrou que apenas 11% dos nossos leitores têm até 22 anos – no ano 2000, eram 20%... O principal meio de informação dos jovens das classes A, B e C deixou de ser a TV aberta (35%), ultrapassada pela internet (39%), segundo a pesquisa “Hábitos de Mídia”, feita pelo Datafolha. O impresso aparece com 6% (SINGER, 2011).

A *ombudsman* também confere à internet o fato de leitores novos não precisarem mais do jornal impresso para descobrir sobre música, primeira relação sexual, novidades do cinema etc. – assuntos abordados pelo “Folhateen” regularmente –, mas faz a ressalva a respeito da necessidade dos jornais de descobrir maneiras de informar os jovens e alimentá-los com mais do que notas noticiosas, ainda segundo ela, principal formato utilizado nas notícias via *web*. A inclusão de Gomes ao quadro de colunistas do caderno pode ter funcionado justamente como uma tentativa de atração desse jovem da “geração internet” para as páginas do jornal impresso. Representante dessa geração, Gomes começou a escrever a coluna “Na estrada” em 2009, quando o caderno já agonizava em sua

fase final e trouxe uma visada de adolescente contemporânea para seus textos, provavelmente na esperança de recuperar o leitor que já tinha abandonado o jornal impresso. O público adolescente, em si, não deixou de existir, apenas migrou para outros ambientes, onde se viu melhor representado. Tanto a *Folha de S. Paulo* quanto o caderno “Folhateen” não conseguiram encontrar meios que atraíssem esse jovem leitor em formação. Caso a internet fosse de fato a grande culpada pelo fim da divisão adolescente, o passo seguinte nesta linha de raciocínio seria o fechamento do próprio jornal, uma vez que, desde o público infantil até o adulto, é possível encontrar alternativas de diversão e leitura fora do jornal impresso. Outro apontamento que mina o argumento de demonização da internet, é o fato do próprio Forastieri ser coordenador editorial de várias revistas impressas, lançadas em banca mensalmente e voltadas, quase todas, para o público adolescente.

Independentemente das análises das próprias pessoas que fizeram o “Folhateen”, o fato mais próximo ao do interesse desta pesquisa é a visão da imprensa acerca do público adolescente, uma vez ser a dimensão juvenil da escrita *gonzo* um importante aspecto desse estilo no Brasil. Gomes é, obviamente, a principal representante dessa faixa etária dentro do *corpus* aqui recortado. Ainda uma adolescente ao publicar seus dois primeiros livros, a escritora carioca tem, por meio de suas próprias ações e atitudes publicamente midiáticas ao longo dos anos, proximidades com a geração da qual fez parte e à qual se dirige em seus textos.

Gomes publicou seu primeiro livro, *Fugalaça*, aos 17 anos. O segundo romance, *Mil e uma noites de silêncio*<sup>52</sup>, foi lançado dois anos depois. Após o sucesso da primeira publicação, tornou-se repórter musical da *Folha de S. Paulo* e logo passou a escrever a coluna “Na estrada”, na “Folhateen”. Os textos dessa seção são relatos da própria autora em bastidores de shows, entrevistas por ela realizadas com outros artistas, suas viagens e opiniões acerca de assuntos diversos do mundo adolescente.

### **5.1.2 Bernardo Biagioni e a revista Ragga**

Bernardo Biagioni escreve em um veículo também voltado para o público adolescente, a revista belorizontina *Ragga*. Abertamente identificada como publicação para os jovens, a *Ragga* nasceu em 2005 e passou a ter o formato atual a partir de 2007, quando foi formalizada a parceria entre o grupo Diários Associados e a Ragga Agência e Comunicação Integrada Ltda. Segundo a descrição da própria revista, cobre um público que vai de 14 a 30 anos, de classes A, B e C.

---

<sup>52</sup> Ambos os livros foram publicados pela editora Record.

Diferente da “Folhateen”, a *Ragga* tem uma estratificação midiática mais bem definida, utilizando os recursos da internet em favor da representatividade que pretende dar à marca *Ragga*, não necessariamente para manter a revista impressa. A *Ragga* é hoje responsável pelo suplemento semanal jovem do jornal *Estado de Minas*, o “*Ragga Drops*”, e pela maior parte do conteúdo para adolescentes veiculados nos demais veículos dos Diários Associados de Minas Gerais, tanto nos impressos quanto na internet. A *Ragga* na web, braço virtual da revista, não é uma versão para a internet do material impresso, apesar de esse ser também disponibilizado, mas é um espaço mais colaborativo, que convida leitores a participar, oferece notícias diárias e enquetes semanais, além de também estar presente nas principais redes sociais da internet. Essas ações contribuem para que a versão impressa, publicada mensalmente, nunca deixe de ser procurada. A *Ragga* tem, hoje, tiragem de 10.000 exemplares e distribuição gratuita em pontos estudados de Belo Horizonte, além de chegar também em cidades como Contagem, Betim, Conselheiro Lafaiete, Sete Lagoas, Divinópolis, Ouro Preto, Ipatinga, Governador Valadares, Bom Despacho, Uberaba, Uberlândia e Juiz de Fora.

O conteúdo é voltado principalmente para consumo, colunas sociais, esportes e cultura, especificamente filmes e música.

Biagioni é jornalista formado pela PUC-MG e na *Ragga* escreve a coluna de viagens “ontheroad”. Notemos, aqui, a semelhança com o título da coluna de Gomes, ambos um diálogo intertextual com o romance de Kerouac *On the road – pé na estrada* (L&PM, 2008)<sup>53</sup>. É também editor do site *ilovebubble*, dedicado a música e cultura contemporâneas. Escreve ainda nos blogs *Para onde estamos indo* e *Tempos estranhos*. O trabalho jornalístico de Biagioni é marcado por relatos de viagem e experiências separadas daquelas oferecidas por agências de turismo.

### **5.1.3 Arthur Veríssimo e a revista *Trip***

No que se refere aos relatos de viagem, a narrativa de Biagioni se aproxima da de Arthur Veríssimo, que tem também uma marcada predileção por relatos de passeios estrangeiros. Nos últimos anos, voltou sua atenção especificamente para a Índia, mas já reportou de diversas outras partes do mundo. A revista *Ragga* também se aproxima, em parte, à revista *Trip*, onde Veríssimo publica a maior parte de seu trabalho. Ambas fazem uso de um texto que se vale de linguagem

---

<sup>53</sup>. Publicado no Brasil pela primeira vez pela editora Brasiliense em 1984.

coloquial, as identidades visuais são voltadas para os jovens e o foco está mais na apresentação do que no conteúdo.

A *Trip* foi fundada pelos surfistas Paulo Lima e Carlos Sarli, em 1986, tendo começado como uma revista voltada para o esporte que seus criadores praticavam, mas, ao longo dos anos, passou a cobrir também outros esportes radicais, moda, beleza (principalmente feminina, quase sempre semi ou completamente nua), entrevista, música, literatura, aventura e viagens ao redor do mundo. Durante o seu tempo de existência, não só o conteúdo mudou, como também o visual, que durante os dez primeiros anos de existência foi inspirado no projeto gráfico do designer norte-americano David Carson. Ao romper com o projeto "poluído" que a caracterizava mais como uma publicação para ser vista do que para ser lida, a *Trip* passou a buscar outros públicos e mercados, deixando de lado boa parte de seu inicial viés pretendido como alternativo. Essas modificações estão em consonância com o fato de os próprios esportes radicais, que durante muitos anos foram as pautas principais da revista, terem deixado de ser esportes periféricos para entrarem no circuito mundial de eventos esportivos de massa, que atraem grande público e grandes patrocinadores. À medida que a *Trip* se tornava cada vez mais condizente com as revistas restantes do mercado editorial brasileiro, as reportagens de Veríssimo passavam a ser, cada vez mais, ilhas de estranheza num espaço de quase total conformidade. Ainda que se valha de eventuais reportagens pouco comuns, como os skatistas que andam no metrô de Nova York, por exemplo, a *Trip* atual é uma revista que pouco lembra os seus dias como publicação em formato tabloide e produção editorial contrastante. Assim, as matérias do "repórter extraordinário" Artur Veríssimo soam como destoantes, uma vez que o restante da publicação pouco faz para se diferenciar de seus concorrentes.

Arthur Veríssimo Vieira de Mello Pereira nasceu em 1959, em Guanabara, no Rio de Janeiro, mas aos cinco anos foi morar em São Paulo. Estreou como jornalista em 1979, numa revista de música de Brasília chamada *Transe*. Trabalhou como DJ no início da década de 1980 e foi dentro do meio da música que conheceu Paulo Lima, futuro editor da revista *Trip*. Não chegou a completar o curso de jornalismo e, em 1986, ano do lançamento da revista, foi trabalhar na *Trip*. Passou a primeira década como repórter da publicação trabalhando sem uma periodicidade definida, mas hoje em dia é um dos mais assíduos autores da revista.

Dentro do cenário colocado e a partir dos autores aqui recortados, torna-se possível cercar temáticas afins e apontamentos que possibilitam uma definição de elementos que marcariam o

*gonzo* à brasileira, bem como compreender melhor a distância atravessada por essa escrita agora recuperada.

## **5.2 Das categorias analíticas**

Visando compreender completamente os textos enquadrados no que estamos chamando de *gonzo* à brasileira, estruturamos da seguinte maneira as categorias para análise das obras selecionadas:

### **5.2.1 Autocentramento**

O que estamos chamando de autocentramento é a uma possível tendência dos autores do *gonzo* à brasileira de se colocarem como ponto focal principal de seus relatos, em uma aproximação dos temas a serem reportados que iria além de apenas escrever em primeira pessoa, o que acontece também, mas que extrapolaria essa característica e entraria em uma dimensão egoística da escrita. Será que o autor do *gonzo* à brasileira se ocupa mais de si mesmo do que da matéria a ser escrita?

#### 5.2.1.1 Uso da primeira pessoa

Condição *sine qua non* do *gonzo*, o uso da primeira pessoa é uma obrigatoriedade para os jornalistas que se inspiram nessa escrita. Conforme já mencionado neste texto, o *gonzo* é uma alternativa ao jornalismo tradicional e o uso da primeira pessoa é a característica que mais claramente explicita esse desvio. A utilização do “eu” em reportagens quebra com as regras do suposto distanciamento do texto objetivo, e, ao mesmo tempo, indica ao leitor uma narrativa de cunho pessoal e, portanto, subjetivada. Que efeitos emergem desse recurso?

#### 5.2.1.2 Articulação entre vida e narrativa

A articulação entre vida e narrativa é marcada pelo uso de experiências pessoais, vividas não necessariamente no momento em que se constitui determinado texto, como recurso de aproximação do narrador com a matéria narrada. Uma vez utilizada essa tática narrativa, o que se pode exprimir da experiência pessoal narrada em termos de informação para o leitor?

### 5.2.1.3 Retórica testemunhal

O testemunho, como visto no segundo capítulo, é um recurso narrativo que, se ligado às situações-limite (relatos de guerra, perseguição política, massacres etc.), pode afastar a crítica aos aspectos languageiros. Ao recorrer à retórica testemunhal, os autores do *gonzo* à brasileira procuram a mesma blindagem crítica dada aos textos compostos em situações-limite? Mesmo que não se possa dizer que os autores aqui estudados utilizam-se do testemunho, mas sim de uma retórica testemunhal, ou seja, de dispositivos linguísticos que evocam o testemunho, pode-se supor que eles procuram a mesma força do narrado que aqueles autores do testemunho?

### 5.2.1.4 Ironia

Usamos o termo ironia aqui entendido como forma de discurso onde se diz algo que, na verdade, não é o que se quer dizer. Fazendo-se tal manobra de maneira que os leitores entendam não só o que se busca dizer de fato, mas também a intenção do autor que escolhe usar tal recurso. (HUTCHEON, 2000). Largamente utilizado por Thompson, a ironia continua a ser um traço importante em todos os textos que se inspiram no autor. De que modo essa ironia é construída pelas estratégias textuais? O que é, comumente, usado com alvo da ironia *gonzo* desses autores?

## 5.2.2 *Relação entre narrativa e cultura contemporânea*

Uma das características mais importantes do *gonzo* de Thompson foi sua imbricação com a cultura do momento no qual o estilo nasceu. Uma análise descuidada dos autores que bebem nessa fonte do *gonzo* poderia sugerir que existe entre eles um desejo de viver nos anos 60 e 70 descritos pelo escritor americano. Seria esse também o caso dos autores do *gonzo* à brasileira?

### 5.2.2.1 Aproximação de temas atuais

Existe uma preocupação por parte dos autores do *gonzo* à brasileira com temáticas correntes no Brasil e no mundo? Seriam, portanto, comuns assuntos como a poluição do planeta, a discussão a respeito da discriminação das drogas, o cenário musical contemporâneo, a cultura das celebridades etc.?

### 5.2.2.2 Relação entre os autores e a cultura de onde relatam

Pode-se dizer que os textos do *gonzo* à brasileira têm uma relação crítica com a cultura que retratam, apresentando mais posições de contestação do que especulares? Os autores falam com mais frequência a respeito do que acreditam estar errado no mundo, ou apontam para o que acreditam ser um caminho certo? Thompson se tornou ao longo de sua vida um ser humano cada vez mais desacreditado como própria espécie, se isolando no final da vida. É possível identificar a mesma tendência nos autores brasileiros desse estilo?

### 5.2.2.3 Valores dominantes

Qual(is) o(s) valor(es) dominante(s) ou mais fundamental(is) para os autores do *gonzo* brasileiro? Liberdade de escolha, de expressão, de ir e vir, liberdade sexual e até a liberdade de cometer quantos erros forem necessários são dimensões louvadas? A questão da liberdade, no que tange o desejo de fazer o que se quer, anda junto da questão da alienação? Ou seja, essa liberdade absoluta significa uma falta de compromisso com as coisas do mundo ou existem no *gonzo* brasileiro agendas às quais seus escritores se voltam constantemente?

## 5.2.3 *Marginalidade*

### 5.2.3.1 Escrita que se quer marginal

O termo “marginal” aqui é usado não apenas como sinônimo de “contraventor”, mas também como uma escrita que quer ser percebida como rascunho publicado, como a primeira versão do texto, colhida no calor do momento e descarregado nas páginas da revista ou do jornal sem edição. O processo editorial serve, na verdade, para que sua função seja despercebida, ou pelo menos para que seja de difícil percepção. Pode-se perceber tal prática no *gonzo* à brasileira?

### 5.2.3.2 Transgressão do enquadramento jornalístico tradicional

Além do já abordado tema da primeira pessoa, os textos do *gonzo* à brasileira têm especial predileção por assuntos que fogem daqueles abordados regularmente ou os abordam de uma maneira não óbvia. Assim, por exemplo, na revista *Trip* n.181, publicada em setembro de 2009,

Arthur Veríssimo assina a matéria “Desacelera, Arthur”, que mostra o repórter atravessando parte da rodovia Raposo Tavares comandando uma charrete puxada pela égua Trovoada. Sem ser direta, a reportagem é uma grande crítica ao trânsito das grandes cidades, aos caos das rodovias e ao descaso das autoridades para com o transporte rodoviário brasileiro. São esses artifícios que estamos chamando de “transgressão do enquadramento jornalístico tradicional” uma vez que não se apresentam como, no caso, críticas diretas, mas como artifícios para uma determinada crítica ou, em outros casos, uma determinada colocação elogiosa.

### 5.3 Análises

Todos os textos analisados a seguir estão disponíveis na íntegra nos anexos deste trabalho. Apesar de estarem também acessíveis na internet e de, portanto, não ser obrigatório as suas apresentações aqui, optou-se por disponibilizar os textos do *corpus* como uma maneira de facilitar a consulta, leitura e compreensão das análises. Importante ressaltar também que todos os textos aqui foram analisados tendo como referências as suas versões online, o que justifica a falta de referências de páginas específicas nas citações destacadas. Não obstante, as edições dos jornais e das revistas onde os textos foram originalmente publicados estão presentes nas referências finais, bem como os respectivos endereços eletrônicos onde essas podem ser acessadas.

#### 5.3.1 *Mayra Dias Gomes – pessoal fetiche pelo horror, didatismo e autoajuda para adolescentes*

Para analisar os textos de Mayra Dias Gomes é preciso sempre ter em mente que ela escrevia no agora extinto caderno “Folhateen”, do jornal *Folha de S. Paulo*, onde mirava seus trabalhos para um público adolescente. Seus textos podem ser divididos em dois grandes grupos: o primeiro é temático, onde um assunto qualquer – paternidade, *bullying*, sexo etc. – é abordado diretamente. Há sempre uma colocação particular desenvolvida pela própria autora a respeito dos tópicos dissertados, observando-se, obviamente, as limitações de seus conhecimentos sobre os pontos agendados. Tem-se, assim, a tentativa da autora de encontrar ressonâncias com seu público adolescente via um assunto recorrente ou um tema presente na pauta do dia no momento da configuração do texto. A outra parte de sua produção não é dedicada a um tópico específico, mas à vida particular de Gomes. Essa parte, ao contrário da anterior, constitui um corpo de trabalho que quase sempre é irrelevante no sentido de querer iluminar algum canto da experiência adolescente, servindo mais como exercícios de escrita sobre um acontecimento específico – como a visita dela

ao show de uma banda ou ao lançamento de um filme –, do que como o veículo para uma lição qualquer. São nesses textos do segundo grupo que a marca da primeira pessoa está mais presente. São, de certa forma, nada mais do que colocações personalizadas a respeito de experiências do vivido imediato e pessoal. Gomes usa o espaço que tem no jornal para discorrer sobre eventos que chegam a ela e que podem ou não encontrar respaldo entre os leitores. As matérias que se enquadram nesse estilo de produção estão um tanto mais distanciadas de exercícios de interação com os leitores, mesmo quando terminam convocando o público para participar do debate com uma pergunta do tipo “o que vocês acham?”. Como o texto que precede a pergunta já explicitou todo o argumento a respeito do que a autora acredita ser a verdade, a pergunta é quase retórica, e visa mais uma confirmação da arguição por ela posta anteriormente do que uma opinião abalizada da outra parte.

Tendo em vista o direcionamento aos adolescentes, as frases que abrem o texto “Bom dia, hoje é dia 3 de janeiro de 2011” são especialmente importantes: “você já teve dois dias para se recuperar do Réveillon e está lendo o jornal. Parabéns, esse é um bom começo.” (GOMES, 2011a). Primeiro, percebe-se a marcação da data que caracteriza a escrita diarística, um dos gêneros principais da manifestação moderna do eu. É também uma alusão ao formato de epístola, o que remete às formas canônicas da escrita autobiográfica, como cartas e confissões. Segundo, ao parabenizar o adolescente que lê jornal está implícito que esse leitor é diferenciado, ele sabe que informações mais completas, abalizadas e importantes não estão em pílulas informacionais de internet ou em torpedos enviados por operadoras de telefonia celular. É esse adolescente diferenciado que aprenderá, na sequência desse texto, como cumprir as promessas de ano novo que fez e, para isso, contará com a compreensão e ajuda da narradora, uma pessoa que já passou por todos os problemas da adolescência e sobreviveu para instruir quem ainda está lutando nessa fase da vida. “Talvez você queira perder peso, talvez queira parar de fumar ou de beber. Talvez queira tirar notas melhores, e parar de se apaixonar por babacas” (GOMES, 2011a).

Ela aprendeu tudo o que sabe por que acredita ter vivido as experiências que fazem parte de uma adolescência rebelde estereotípica: sexo, drogas, negação – até certo ponto – dos conceitos impostos pela sociedade, e afins (conforme explicitado no livro autobiográfico da autora *Fugalaça* (Record, 2009). Essa vivência, portanto, dá à narradora a credibilidade para se comunicar com adolescentes, mas essa comunicação nunca se dá, como no caso de Biagioni, numa relação de igualdade completa. Gomes é como uma professora que sabe conversar e não só repreender, pronta a compartilhar suas vivências anteriores. Mas ela está sempre acima de seus “alunos”, sendo a

detentora da palavra final, ainda que venha disfarçada como uma questão ou como uma proposta de interação com seus leitores. No caso de “Bom dia, hoje é dia 3 de janeiro de 2011”, mesmo dizendo ter consultado “especialistas”, a palavra final é da autora de qualquer maneira, que nos informa quais serão suas estratégias para cumprir as promessas de ano novo.

O melhor plano pareceu óbvio. Juntar a forte crença de um com a praticidade do outro, e dar o melhor de mim: sonhar, olhar para fotos que representam o que desejo, agradecer, manter um plano diário, anotá-lo em um caderninho e, em momentos de crise, visitar a terapia. (GOMES, 2011a).

Essas, por sinal, não são exatamente uma mistura do que os profissionais consultados falaram – como a própria narradora sugere – mas uma coleção de decisões que poderiam ter sido compiladas sem a ajuda de qualquer especialista. O arcabouço de conhecimento apreendido ao longo da vida pela autora é, para ela mesma – e também deveria ser para seus leitores –, a fonte primeira de apreciação para definir quais serão suas próximas ações. Além disso, há uma aceção de que o vivido lhe concede autoridade, que ela exerce sem o didatismo clássico de instrutores tradicionais, mas ainda assim presente num formato que se aproxima da uma autoajuda *gonzo* delicada.

Dentro desse ambiente de valorização de si, Gomes escreve também sobre a cidade onde mora, Los Angeles, nos Estados Unidos, no texto “O lado sem tanto glamour de Hollywood”, onde associa o autocentrimento à narrativa cultural *pop*. Essa, importante ressaltar, na visão particularizada de Gomes, associada à sua fascinação pelo horror e ao universo célebre que circunda Hollywood. Há aqui, portanto, uma confluência das categorias definidas como marcantes do *gonzo* à brasileira, sendo que a tríade celebridades de âmbito popular, morte (marginalidade) e aproximação com o “eu” que narra apresenta-se como parte de uma engrenagem que exemplifica o que significa viver tão próximo desse sistema de fabricação de histórias.

Por trás das cortinas, a cidade é cheia de histórias macabras, típicas de filmes de terror. A diferença é que, aqui, elas aconteceram mesmo. Para saber mais, qualquer um pode pagar por um dos tours oferecidos na cidade, que passam pelos cenários de assassinatos e suicídios famosos... Eu mesma já fiz o tour. Visitei a casa onde a família Manson assassinou a atriz Sharon Tate, o local onde O.J. Simpson matou sua mulher e onde Elizabeth Short foi assassinada (GOMES, 2011b).

Nesse texto específico, a autora aproveita um acontecimento próximo a ela para escrever sobre o que seria, de certa forma, o fim do glamour. No caso, o assassinato de uma ex-vizinha pelo namorado que iria deixá-la.

Mesmo morando aqui em Hollywood, esses casos pareciam distantes... Até o dia 4 de janeiro... O prédio Hollywood Hillview, localizado na Calçada da Fama, onde morava, sempre me deu arrepios. Quando entrei lá pela primeira vez, disse que parecia o corredor de "O Iluminado". Foi construído para hospedar atores de filmes mudos. Charlie Chaplin era um dos donos do local. Coincidentemente ou não, minha vizinha Enedine permaneceu em silêncio ao ser assassinada por seu noivo Paul, no corredor do prédio. (GOMES, 2011b).

Mais do que o valor de choque do acontecimento narrado, é a sua proximidade com a autora o ponto a ser levado em consideração. Ela é o centro da trama, como se estivesse dizendo para os leitores: “a mulher assassinada poderia ter sido eu”. Na verdade, a assassinada poderia ter sido qualquer pessoa. Estamos todos à mercê daqueles que conseguem ir até além da racionalidade, onde as pessoas sãs não são capazes de chegar. A Enedine do texto poderia ser um exemplo e uma chance para se falar do que espregueia próximo, mas, nas mãos de Gomes, ela se torna apenas mais um ponto no tour que visita lugares mal-assombrados da cidade.

Uma cidade que, porque a autora vê as coisas acontecendo, é o lugar onde as histórias deixam de ser meras ficções e de fato acontecem. Diz Gomes: “Por trás das cortinas, a cidade é cheia de histórias macabras, típicas de filmes de terror. A diferença é que, aqui, elas aconteceram mesmo.” Mas Los Angeles é onde está localizada a maior parte dos estúdios de cinema dos Estados Unidos. Ali são produzidas por ano milhares de histórias macabras que nunca deixarão de ser apenas histórias macabras de faz de conta. Proporcionalmente, talvez seja o lugar onde essas histórias menos se tornam realidade no mundo. Contextualização e proporcionalidade não são levadas em consideração. O que importa é o que a autora viu, o que presenciou e o que pode, agora que já viveu algo que tangencia a experiência, contar para seus leitores. E um contar que, diferentemente do que ela coloca, não é tão desviado do que se conhece de Hollywood. A própria indústria do cinema se autocritica com alguma frequência, mostrando (e vendendo) suas histórias macabras sempre que essas acontecem, seja em filmes ou seja nas narrativas jornalísticas. O lado sem tanto glamour de Hollywood é tão comum quanto o lado glamouroso do lugar, uma vez que está conciliado com o *mainstream* e faz parte do imaginário que permeia a indústria do cinema. Vide “Família e traição”, matéria onde Gomes fala sobre o filho bastardo que Arnold Schwarzenegger teve com a empregada que trabalhou em sua casa por vinte anos. Mesmo que mantenha certo tom indignado com o ato de Schwarzenegger, Gomes não demonstra exatamente surpresa. E, ao final, pergunta, “Por que homens poderosos sentem tanta necessidade de trair?” (GOMES, 2011c). Bem, tirando o fato de que não são apenas os homens poderosos que traem, a autora volta a usar uma dimensão nada glamourosa e reconhecida de Hollywood, a da infidelidade

conjugal, para jogar com as ideias de família e traição. Prova da característica de reconhecimento da parte não glamourosa de Hollywood, é mesmo o fato de Gomes usar nomes como o de O.J. Simpson e o da família Manson para contextualizar o tour macabro na matéria anterior. Ao jogar com esses nomes sem explicá-los, ela está assumindo que seus leitores conhecem tais referências e sabem que esses, e outros, são símbolos de uma dimensão de Hollywood reconhecível socialmente.

Ainda se mantendo próxima dessa cultura *pop* do horror, Gomes volta a tocar num assunto bem típico do mundo das crianças e adolescentes, no caso, o *bullying*, no texto “Uma história real de vingança na escola”. A palavra *bullying*, adotada no Brasil em sua forma original inglesa, pode ser entendida como agressões intencionais, verbais ou físicas, feitas de maneira repetitiva por um ou mais alunos contra um ou mais colegas. Vem do termo inglês *bully*, que significa valentão ou brigão, e é às vezes traduzida para o português com significados como ameaça, opressão, intimidação, humilhação ou maltrato, quase sempre no contexto escolar.

Bullying se tornou assunto quente de repente. A palavra é tão nova no nosso vocabulário que nem sequer tem tradução para o português. Mas quem pode dizer que nunca sofreu algum tipo de intimidação ou violência durante os complicados anos escolares?... Eu sofri. E estaria mentindo se dissesse que nunca senti vontade de me vingar de quem mexia com minha autoestima... Quando escrevi meu primeiro livro, "Fugalaça", aos 17 anos, essa mesma ideia estava na minha cabeça. Felizmente, usei o papel para expressar minha revolta e consegui superação (GOMES, 2011d).

De novo, a autora tem conhecimento sobre o assunto porque já o viveu na própria pele. Não só isso, como também superou o problema, atravessou o caminho da intimidação e violência adolescentes, e saiu do outro lado uma pequena sábia, agora apta a iluminar o caminho de outros que podem estar passando pelos mesmos problemas que ela viveu. Gomes “encontrou superação” na literatura e, novamente, agora pode ensinar como se faz.

De acordo com o que a matéria nos conta, a reflexão acerca do *bullying* se deve ao fato de a autora ter assistido ao filme *Bully*, de Larry Clark, que adapta para o cinema o livro *Bully: a true story of high school revenge*, escrito por Jim Schutze.

Não foi o caso de outros como Eric Harris, Dylan Kleblold e Wellington Menezes de Oliveira, agora conhecido no mundo todo por seu crime bárbaro e inexplicável. Ou do americano Marty Puccio, sua namorada Lisa Conelly e mais cinco amigos. Os sete foram apelidados de The Broward County Seven depois de terem sido condenados pelo assassinato de Bobby Kent, melhor amigo de Marty, em 1993... A história é tão chocante que ganhou um livro, “Bully: A True Story of High School Revenge” (A verdadeira história de uma vingança escolar, em inglês), e um filme dirigido por Larry Clark, encurtado para “Bully”. O livro e o filme mostram o sofrimento de um menino que é humilhado por outro até o ponto em que não aguenta mais. Ele, sua namorada e mais cinco amigos acabam matando o bully e são condenados por esse crime (GOMES, 2011d).

Já próximo de encerrar seus argumentos, a narradora recorre a uma citação atribuída a Martin Luther King, ativista dos direitos dos negros e um dos ícones da cultura norte-americana recente, que diz: “aquela velha lei do olho por olho acabará deixando todos cegos”. É uma colocação pacifista que diz que, mesmo após anos de opressão aos negros e de séculos de preconceito racial, é preciso não usar as mesmas táticas de repressão para resistir. King estava dizendo que era preciso ser mais inteligente do que seus detratores, era preciso descobrir outras maneiras de lidar com o problema que não se baseasse apenas em contra golpear seus oponentes.

No entanto, logo após colocar essa frase famosa, a narradora diz: “o que fazem conosco nos cria”, que é o contrário do que o Luther King coloca. Diz King que é preciso não aceitar a posição na qual a sociedade dominante norte-americana colocou os negros por meio de ações que se diferenciam das tomadas até aquele momento. Ele diz, em outras palavras, “tentaram nos ‘criar’ ao longo desses anos todos, mas somos capazes de ir além do que esperam, o que fizeram conosco não nos definiu. Conseguiremos vencer jogando um novo jogo”. No entanto, a colocação de Gomes é conformista e ingênua. Talvez por não ter entendido a frase de King ou apenas pela necessidade de usar uma frase efeito como “o que fazem conosco nos cria”, impede que a matéria tenha uma desfecho coerente com o que propõe.

Diz Gomes, na última frase da matéria, que “podemos procurar tratamento e evitar que um ato covarde de violência termine com a nossa vida e acabe a definindo”. A quem é dirigido esse comentário? De acordo com o texto que o antecede, aos garotos assassinos. Mas aquele que os atormentava não deveria ser a pessoa alvo de tratamento antes que a tragédia se concluísse? Não foram os atos do *bully* muito mais covardes? Não teria sido ele a pessoa que, por meio de suas ações, definiu-se? Ora, se levarmos em consideração a colocação da própria autora referida anteriormente, “o que fazem conosco nos cria”, o garoto agente do *bullying* deveria ter um motivo para agir da forma como agia, deveria ter sofrido, em algum outro momento de sua vida, as angústias que descarregava no alvo de suas humilhações. Contudo, de acordo com essa matéria, quem sofre o *bullying* é quem deve procurar tratamento. Essa é a pessoa perigosa de verdade. Perigosa por ser incapaz de perceber, a não ser que escreva um livro, que é possível encontrar outras maneiras de enfrentar o *bullying* sem precisar de matar o agente da humilhação.

Mas há aqui, junto do texto anterior, os principais aspectos da marginalidade literária de Gomes, evidenciada, conforme posto, pelo seu encantamento pelo horror. Em sua obra, é possível perceber diversos momentos nos quais ela se desloca para o lado do macabro, da morte, como uma

espécie de fetiche pelo grotesco. Não que a valorização do bizarro seja alguma novidade em termos da própria existência da espécie humana, mas é via esses comportamentos desviantes que Gomes toca nos temas mais marginais dentro de sua escrita, como a morte, traições, ou agressões física e psicológica. O gosto pelo mórbido permeia toda sua produção, mas não pode ser confundido com desejo de morrer. Gomes não é uma suicida em potencial. Ela utiliza suas preferências pessoais para construir uma persona midiática que correlaciona uma dimensão do imaginário coletivo que associa a adolescência a uma faceta destrutiva, com uma temática textual de cunho soturno. Ao associar essas dimensões, a da imagem de adolescentes como pessoas autodestrutivas com a de sua própria projeção midiática – sempre apresentada como próxima do fetiche do horror – Gomes engloba em si, e em sua produção, um espectro considerável de estereótipos adolescentes que a permite se associar a esse público facilmente. Diferente de Biagioni, que diz abertamente ser um jovem, Gomes se disfarça como uma, nunca explicitando em seus textos que se inclui em meio àqueles para quem narra. Essa postura é, em si, também dissimulante e, até certo ponto, anti-*gonzo*. É fato que Thompson desenvolveu uma persona ao longo dos anos – que eventualmente foi confundida com seu “eu” real –, mas ele sempre conseguiu transmitir sua “verdade” na escrita, mesmo que essa tenha sido resultado de longas horas em busca da “palavra correta”. Fabular-se em função de atingir um público-alvo é mais análogo a uma manobra de marketing do que a uma tentativa de expressão do *self*.

O tema da morte é retomado na matéria que lida com o assassinato do terrorista Osama Bin Laden, chamada “Você é anarquista? Ou socialista”, mas esse trabalho se diferencia dos outros por outra particularidade. Durante os dois anos de seleção dos textos que compõem o *corpus* da presente pesquisa, esse foi o único que abordou questões de cunho político de forma mais direta e aberta. “Fogo em Londres”, de Bernardo Biagioni, também toca em questões políticas, mas é muito mais um relato a respeito do ambiente opressivo de uma cidade a beira de uma guerra civil do que um texto de fato político. Apesar de ter sido não apenas um assunto recorrente, mas também muito importante dentro da obra e da vida de Hunter Thompson, os escritores *gonzo* brasileiros não se atrevem a trabalhar com o assunto diretamente, preferindo, quando muito, citar questões isoladas a respeito de determinados eventos do universo político brasileiro ou mundial. Biagioni, apesar de não abordar o tema abertamente, diz não ser alienado em relação à política e Arthur Veríssimo quase nunca sequer toca no assunto, mas Gomes ataca o tópico a partir de sua tradicional experiência do vivido.

A fagulha que inicia o texto é a reação de uma ativista política antiguerra norte-americana que, por verbalizar sua descrença a respeito da morte de Osama Bin Laden, tem suas visões políticas questionadas por um suposto médico/subcelebridade de TV chamado Dr. Drew.

Questionar as informações da televisão é sinal de conspiração. Ou de anarquismo e socialismo, segundo Dr. Drew – famoso por comandar programas de TV como “Celebrity Rehab With Dr. Drew”... Foi o que Dr. Drew perguntou para a californiana Cindy Sheehan, uma famosa ativista antiguerra que perdeu o filho em combate no Iraque em 2004: “Você é anarquista? Ou socialista?”... Cindy foi à TV por ter postado no Facebook que “se você acredita na nova morte do Osama, você é estúpido”... “Eles desfilaram com os filhos mortos de Saddam para provar que estavam mortos. Por que jogariam Osama no mar? Esse império mentiroso e assassino só pode existir com seu consentimento”, escreveu ela. (GOMES, 2011e).

Os personagens principais, no entanto, pouco importariam caso fossem o início de uma discussão que poderia levar os leitores a reflexões várias. A posição de Dr. Drew é a típica reação patriótica norte-americana, que tenta inviabilizar qualquer argumento que mine a capacidade de comemorar uma vitória. “[...] Enquanto Cindy listava razões plausíveis para questionarmos a morte de Osama, Dr. Drew tentava desacreditá-la acusando-a de anarquismo e socialismo.” (GOMES, 2011e). É questionável afirmar que não se falou em vitória no caso da morte de Bin Laden, basta lembrarmos das manifestações nas ruas dos Estados Unidos quando a morte do terrorista foi anunciada. Por outro lado, a reação da ativista antiguerra referenciada é típica de quem tem desconfiança acerca da posição do governo do seu país quando o assunto é a chamada “guerra contra o terror”. Infelizmente, a narradora não permite que essas facetas sejam exploradas ou mesmo admite que existam, tomando o partido da ativista. “Cindy, porém, soube se sair muito bem. “Eu acho que nós temos que ter um governo que diz a verdade. Não sei o que isso faz de mim. Você está dizendo que democratas e republicanos não querem a verdade?” (GOMES, 2011e). O argumento do Dr. Drew é fraco e claramente tenta antes desqualificar quem pensa diferente dele do que apresentar propostas de outro ponto de vista, mas tal postura não deveria ser recriminada. O Dr. Drew é uma subcelebridade da televisão, famoso, como o próprio texto conta, por ser o anfitrião de um programa sobre a suposta recuperação de outras subcelebridades viciadas em drogas, não um analista político ou um celebrado conhecedor de causas internacionais. No universo de política *pop* apresentado, suas colocações fazem o contraponto esperado e previsível, sem deixar de ser polemizador. Ou seja, notavelmente construído para um programa de televisão.

Gomes compra a ideia que está sendo vendida pelo programa de TV, mas escolhe levar a discussão para o campo da liberdade de expressão, talvez por saber mesmo de sua limitação em

relação a temas políticos menos epidérmicos. “Sendo a morte de Osama verdade ou mentira, uma coisa é certa: temos o direito questionar qualquer informação que lemos ou ouvimos. Afinal, temos ou não liberdade de expressão?” (GOMES, 2011e). Ainda que apresente uma abordagem extremamente superficial, recheada de convencionalismos e muito limitada, “Você é anarquista? Ou socialista?” não deixa de ser uma matéria singular, podendo, talvez, ser usada como o princípio de uma discussão juvenil sobre sistemas políticos, diferenças de opinião e mesmo sobre liberdade de expressão.

Assim, confirma a tendência de Gomes de escrever cartas de autoajuda para adolescentes que querem aprender a viver em um mundo que ainda não conhecem muito bem. A autora faz uso de um “eu” midiático, construído para ser bem aceito em meio aos adolescentes, para transmitir sua visão de mundo e seus ensinamentos baseados nas experiências por ela vivenciadas ou presenciadas. Esses ensinamentos são transmitidos com uma linguagem nada formal, mais próxima do diálogo do que da doutrinação, o que a transforma em uma tutora que não guarda a mesma antipatia que pode vir associada ao didatismo. Ao mesmo tempo, ao fabular-se, afasta-se do *gonzo* por se enquadrar no polo da escrita mirada, que procura acertar um alvo e, portanto, uma escrita segura. Enquanto Thompson (2007) dizia que viveu a vida “no polo oposto da segurança” (p.23), Gomes e, de certa forma, todos os escritores analisados aqui, vivem e escrevem de lugares bastante seguros tanto em termos da integridade física e mental deles quanto em termos temáticos. Os tensionamentos a respeito da abordagem jornalística que promovem, mesmo que possam ser vistos como tensionamentos de fato, se encaixam dentro de um modelo de escrita cada vez mais aceito, o da reportagem em primeira pessoa. Ao longo dessas análises, identificamos um apaziguamento do *gonzo* e uma tendência à conformação em relação ao que se espera de repórteres inspirados em Thompson, ponto ao qual retornaremos de forma mais detalhada em breve.

### **5.3.2 Bernardo Biagioni – sensorialismo a serviço do desejo de espelhamento geracional**

O texto de Bernardo Biagioni, mesmo em relatos menos ensaísticos – em que vigora mais a dimensão da reportagem do que a da narrativa subjetivada –, é mais etéreo do que descritivo em relação à realidade presenciada. Sua voz narrativa mira sensações mais do que relatórios, ainda que ela esteja falando sobre um lugar específico ou sobre uma situação que demandaria, normalmente, retratações mais cuidadosas. Em resumo, Biagioni não quer tanto descrever lugares, mas transmitir sensações, o que é uma leitura possível do trabalho de Thompson. O *gonzo* não era exatamente

sensorial, mas tinha essa dimensão de não esconder o que se sentia. A diferença é que, no *gonzo* thompsoniano, a descrição dos sentimentos era usada como dispositivo narrativo. Por mais que fossem de fato descrições daquilo que o autor estava sentindo quando da escrita do texto, também funcionavam como instrumentação de convencimento. Não nos esqueçamos do resgate que Thompson faz a respeito de Mark Twain: “a diferença entre a palavra *quase* certa correta e a palavra *correta* é... a diferença entre o vaga-lume e o relâmpago” (TWAIN apud THOMPSON, 2007, p.23, grifos do autor). Há em Thompson a busca pela descrição do sentimento correto para a situação que ele quer convencer e a impressão de espontaneidade se dá devido às habilidades narrativas do escritor. Essa consciência do efeito que se almeja no leitor parece ausente em Biagioni, que descreve suas sensações numa aproximação comparável a de diários adolescentes em termos da ingenuidade das colocações. Por outro lado, talvez seja justamente essa aproximação com o diálogo adolescente o que o autor busca, uma vez que ele se coloca junto a esse público, tanto como um seu representante quanto como um porta-voz. Biagioni escreve o que acredita ser uma representação sensorial de sua geração, como por exemplo:

Às vezes eu acho que estou vivendo no meio de um furacão forte, desses que duram dias, mas dessa vez é como se estivéssemos no meio do maior deles, o maior que já existiu. O tempo todo eu tenho a sensação de que estou sendo jogado de um lado para o outro, de um lugar para o outro, como um barco na maior tempestade que encontra pelo caminho. É como se fosse aqui, agora, o epicentro do terremoto do tempo, quando algumas coisas ficam, outras coisas vão, e tudo, todos os dias, todas as horas, e todos os segundos passam a fazer parte daquilo que está começando agora. (BIAGIONI, 2011a).

O trecho acima, retirado do artigo chamado “Para onde estamos indo”, é justamente um exemplo dessa característica. Essa narrativa é uma reflexão introspectiva a respeito do momento que o narrador vive em sua vida pessoal e profissional, é um balanço sobre o tempo no qual existe e sobre a geração da qual faz parte, e é também um exercício de futurologia que supõe possíveis caminhos a serem seguidos pelos jovens contemporâneos.

Estamos todos ficando loucos, perdidos e soltos no meio da vastidão de amor e solidão de que é feita o mundo. Não sou eu quem vai te convencer disso - até porque eu só estou completando três anos de jornalismo - mas é bom que em algum momento deste tempo eu apareça para te dizer alguma coisa mais relevante do que simplesmente a verdade óbvia que andou entre as entrelinhas dos textos que estive rabiscando nas últimas 30 edições desta revista. (BIAGIONI, 2011a).

O autor, assim, se inclui como um membro da nova geração de adolescentes que habita o mundo atualmente, explicitando que, nem por isso, ele tem todas as respostas ou sabe explicar

exatamente tudo a respeito de seus contemporâneos. As respostas não estão nele, mas também não estão naqueles que o acusam de não saber as respostas.

“Geração perdida”, vão dizer. Mas há de se notar que estamos apenas tentando encontrar um pouco de fôlego no meio da falta de ar que pode ser Viver Agora, com todos estes caminhos abertos que existem para explorarmos o infinito, com todos essas pessoas verdes online no facebook esperando apenas uma verdade, uma pergunta, um convite para sair e enfrentar de frente os mistérios que palpitam os cinco continentes do planeta nesta sexta-feira de outono. (BIAGIONI, 2011a).

O narrador critica o imediatismo de sua geração, mas não deixa de louvar suas qualidades.

Hoje a revolução acontece antes de você tirar o maço do bolso. [...] E aí, de repente, nós, jovens, começamos a ficar dependentes de... estímulos. “Não, professor. Eu não leio jornal”. É que agora a gente precisa muito mais do que palavras timbradas para estimular as nossas aspirações e ambições para um mundo de fama e sucesso. [...] Talvez os anos nos provem que estamos no caminho certo passando 5 ou 6 horas por dia navegando por mídias sociais. Talvez. (BIAGIONI, 2011a).

Essa postura de representante de uma geração é utilizada também para tirar o próprio autor do centro de seu texto. Ao adotar tal configuração de si, ele desloca a primeira pessoa para um *self* externo, indeterminado, representado muitas vezes por um “nós”, mais do que por um “eu”. Ao fazê-lo, busca se tornar, textualmente, o relator de uma parcela da população com a qual se identifica, sugerindo tanto que fala em nome de outros quanto que ele não se exclui daqueles sobre os quais narra. Uma das poucas exceções está em “Paraguai do caos”, relato de uma viagem à Ciudad del Este, onde a primeira pessoa do singular no texto é prioritária. Mas, no universo dessa matéria, é quase uma necessidade que Biagioni se afirme, uma vez que, segundo ele, aqueles que visitam o Paraguai via Ciudad del Este são pouco mais do que mercadorias humanas. Colocar-se como um “eu” marcante nesse texto significa dizer que ele não se perdeu completamente, não se deixou ser “abraçado pelo paraguaio na praça”, ainda que tenha sido jogado de um lado para o outro, primeiro no ônibus e depois nas ruas da cidade, sem muita noção do que estava acontecendo ou do que poderia acontecer.

Deus abençoe o Caos e aqui vai se espremendo o ônibus por cima da Ponte da Amizade muito pouco colorida, e o sol queima tanto que a pele arde como centelha no fogo, ahhhhh, minha visão já está ficando turva, preta, vermelho violeta e consigo até enxergar mais ou menos o calor que expira o asfalto sujo, castigado e maltratado que liga Foz do Iguaçu a Ciudad del Este, a fronteira do Brasil e do Paraguai, da sanidade e da loucura, do paraíso e do inferno. Será que vou sobreviver, meu pai de santo? (BIAGIONI, 2011b).

Mas não saber exatamente o que se quer é justo o que essa nova geração se busca. E o narrador celebra:

Vamos viver, Bernardo!!!, e vou tentando me transformar em um deles, “ou, porra, quase me atropelou aqui, filho de uma puta!”, grito para o taxista, ele me responde em tupi, o cara da banca grita alto num castelhano duvidoso, e tem buzinas demais, barulhos de frita crepe, de fita isolante, e o policial tá tentando pegar aquele moleque e, caraaaaalho, um avião do exército brasileiro mergulhou aqui do nada para dar continuidade naquela operação da...(BIAGIONI, 2011b).

O próprio texto retrata esse atropelo, na sua sintaxe de sobreposição, frases mal acabadas, palavrões e gritos. É também um exemplo de um aspecto marginal do *gonzo* à brasileira que chamamos de “rascunho publicado”, caracterizado por produções que querem convencer que o que se lê foi captado no momento em que estava acontecendo e transcrito, sem editoração, para a versão final do texto. Esse “viver” evocado pelo narrador, que em outras circunstâncias poderia ser relaxar numa praia ou apreciar o clima de uma montanha, no caso do Paraguai, é o mesmo que ser atropelado por uma multidão que só existe devido a preços convidativos. O narrador experiencia o momento intensamente porque, dentro da maneira como ele se coloca, o presente é só o que há. Pode-se não estar mais neste (ou em qualquer outro lugar) dentro de segundos, então que seja vivido tudo o possível agora. Aqui, a questão hedonista de Biagioni se apresenta, onde o vivenciar completo dos lugares que se visita é uma imposição tanto corporal quanto sensorial, sendo, independente do porvir, fonte de prazer, uma vez que significa contato com um “real” teoricamente não midiático, não experienciado via dispositivos técnicos. Como Biagioni se pauta quase exclusivamente por narrativas de viagem, a apreciação das coisas “ao vivo” é um valor importante dentro de seu repertório. A Ciudad del Este, o Paraguai, e Biagioni são, portanto, o que se esperava que fossem e, por isso, não é permitido arrependimento.

Mas não tem desculpa, a partir do momento que você cruza a fronteira logo já começa a compactuar com o sistema, e você é só mais um parafuso, mais um elemento elementar na máquina que vai girando compulsivamente sempre para frente e, se você não acompanha o ritmo, a máquina te cospe para o passeio sujo que corre esgoto, pedaços de brinquedo, batatas do McDonald’s e falsificações perfeitas daquele ratinho Ratatouille (BIAGIONI, 2011b).

Coloca-se, nesse trecho, o fato de ter-se conseguido a experiência da viagem, quer essa tenha sido edificante ou não, satisfatória ou não. É o ter existido e de ter sido apreendida as dimensões mais importantes. Não é permitido, para esse adolescente que busca viver o prazer do mundo, lamentar-se caso sua experiência não tenha correspondido às expectativas ou não tenha

fruído o que era esperado. Aconteceu e agora é hora de voltar. E aqui existe outra característica importante do *gonzo* à brasileira, a qual voltaremos em breve: a volta para casa. Uma vez vivenciada a experiência, o adolescente que Biagioni espelha volta satisfeito por ter ido, e está disposto a ir de novo. Afinal, idas e vindas são sempre uma possibilidade para esse povo que está, a todo momento, pronto para partir. Nas palavras do autor:

Sorte que parece que estamos todos preparados para partir. Finalmente. Cada vez faz menos sentido “ficar” e se render aos sacrilégios de uma vida de conforto, segurança, e planos respeitáveis para um futuro de paz e tranquilidade. Vivendo no caos, queremos cada vez mais caos. Mesmo que seja só para embaralhar ainda mais os nossos sentidos deturpados pelos excessos que acometem a nossa alma, “queremos sempre mais”, e pode ter certeza que queremos mesmo. (BIAGIONI, 2011a).

“Toma-Roque”, matéria sobre uma viagem ao Rio de Janeiro e adjacências, é um exemplo desse “querer partir” que parece ser obrigatório para Biagioni. A questão do deslocamento geográfico está muito presente em sua narrativa, algo que estava também em Thompson. A diferença é que Thompson viajava em busca de trabalho e aceitava se mudar em função de conseguir sustento próprio. Biagioni não tem essas mesmas necessidades, mas se desloca ainda assim, incorporando nessas andanças o que ele acredita ser parte do *ethos* de sua geração. A preocupação, se é que existe alguma, é experimentar as maravilhas (ou desgraças) do lugar que se visita e se deixar levar pelo porvir. Nada é muito programado ou planejado.

Ontem saímos sem direção e fomos parar no Pista 3, receitado algumas vezes por um velho amigo como “uma das opções de balada indie do Rio”, e encontramos lá dentro a banda local Sobrado 112, que mistura samba com polca, com reggae, com maconha, com café e com doze ou treze loiras falsas bronzeadas que dançam seus sapatinhos modernos pelo espaço sujo e escuro... Acontece que é verão e não há almas que não queimem no verão. “Nosso corpo é quase inteiro feito de água. E o que acontece com a água quando ela ferve?”, pergunta Camille, uma das guias cariocas que nos guiam pelo Litoral, é ela que está agora do meu lado, acelerando o carro a 140km/h por cima da Ponte Rio Niterói, e parece que para ela o mundo inteiro ainda não está rápido o bastante para viver de verdade (BIAGIONI, 2011c).

O autor narra e vive o que ele acredita ser a quintessência da existência de sua geração, marcada justamente pela instabilidade da experiência do viver. Em seus textos, essa instabilidade é caracterizada pelas viagens, mas não somente, aparecendo ainda na forma de narrativas entrecortadas, na utilização de parágrafos descritivos ou diálogos fragmentados, em textos que aprecem ainda não terem sido completamente compostos. O “caos” do qual fala é também o indício do fim cada vez mais próximo do emprego formal, a possibilidade mais evidente de mobilidade

residencial, a dissolução da família nuclear etc., ou seja, indicações de que a sociedade está passando por mudanças em relação à sociedade dos seus ascendentes. Mas não existe aqui a desesperança existencialista que marcou a literatura de outros famosos por seus relatos de viagens como, por exemplo, Jack Kerouac. Não há uma evidente associação temática com o “sem destino” da geração *beat*. Apesar do que é indicado pelo título de sua coluna, “ontheroad”, e pelo título da coluna de Mayra Dias Gomes, “Na Estrada”, ambos não estão inseridos na mesma lógica *beat* e afirmar o contrário seria desconhecer os alicerces que sustentaram aquela adolescência dos anos 50 que tinha ainda Neal Cassaday e William Burroughs como expoentes. Aqueles escritores e poetas de meados do século XX desacreditavam que a sociedade, ou eles mesmos, tinham algum futuro. A estrada que pegaram era sem volta e de fato sem destino, uma vez que faziam parte de uma geração que contestava tudo o que havia sido colocado antes deles. Como Allen Ginsberg (1999) teoriza, era uma geração que viu nas atitudes dos pais e avós gestos que levaram o mundo a duas grandes guerras e à construção e utilização de bombas atômicas. A postura dos filhos do pós-guerras foi, então, negar os antecedentes, o que significava negar o emprego, a vida em família, moradia e a própria ideia de estabilidade existencial. Ou seja, destruir os valores que embasaram a sociedade até aquele momento em atitudes que deveriam “queimar pontes”, isto é, não permitir que se voltasse para o sistema antigo ou mesmo para a vida que se levava antes.

Biagioni narrador não desistiu da vida para embarcar numa viagem que não terá mais volta, rumo a um desconhecido e despreparado final que não se sabe qual será. Ele, assim como todos de sua geração de “jornalistas existencialistas pós-modernos” entendem que rodar pelo Rio de Janeiro (ou pela Itália, ou por Londres, ou Paris) “sem destino” é uma experiência temporária. Pode servir como uma chance de se aproximar de determinados amigos, de conhecer outros lugares e de se divertir com brincadeiras nas praias, mas tudo isso não é para sempre. Ao nos informar que tem a consciência da própria liberdade, juventude e eternidade, o narrador nos diz também que sabe da brevidade desses aspectos a respeito de sua vida e da vida de sua geração. Usa essas colocações para se descrever enquanto vivente de um período que vai se esgotar, deixando claro aos supostos críticos que ele, narrador jovem, está aproveitando o tempo que tem para viver da maneira que acha melhor.

“[...] E os nossos olhos estão mergulhando no horizonte lá do fundo, na margem que se vê do mundo. [...] Silenciando com os nossos pensamentos particulares e enxergando tudo, enxergando além, e vendo sem esforço o que esperamos para o futuro. ‘Viver’, escuto. E é viver sem ter nenhum porto seguro.” (BIAGIONI, 2011c).

Mas na verdade existe sim um “porto seguro”, que é a casa para onde se pode voltar ao final da jornada. Aquela para onde se vai junto das “gordinhas do interior de São Paulo” no ônibus que sai de Ciudad del Leste em “Paraguai do caos”, ou a casa para onde o narrador “quase não volta” em “Do amor, com Pipa”. O “eu” geracional de Biagioni pode fazer descobertas no deslocamento, mas sabe que retornar e narrar o vivido, preferencialmente utilizando-se de dispositivos técnicos de compartilhamento de subjetividades, faz parte dessa experiência do vivido. É fato que o compartilhamento sempre esteve presente na experiência humana desde os mitos da antiguidade, mas naqueles estava imbuída a ideia de continuidade. Para o *gonzo* e para os *beats* não existia tal enfoque, uma vez que, em suas atitudes, o valor estava nas rupturas e não em continuidades. Essa nova geração, conforme colocado, sabe que seu tempo enquanto “nova geração” é limitado e por isso marca sua passagem com relatos que a fixe no tempo e no espaço.

“Do amor, com Pipa”, matéria sobre o vilarejo de Pipa, localizado no extremo leste do Rio Grande do Norte, exemplifica essas características do *gonzo* à brasileira ao mesclar o hedonismo da primeira pessoa, a aproximação com a cultura *pop* e a marginalidade em um único texto. Além disso, o uso do “eu” aqui parece ter também a função de dar sentido ao que se presencia, uma vez que todo o lugar é descrito como um ambiente que foge à lógica da naturalidade das coisas, como uma miragem constituída de mar, mulheres, turistas estrangeiros, sexo, música e drogas.

Eu mesmo quase não voltei para casa. E nem é só por conta das minhas manhãs nadando com golfinhos, da minha pousada barata e com wi-fi, ou por causa das baladas gringas e gratuitas que se enfileiram lado a lado pela Rua dos Golfinhos noite atrás de noite, primavera atrás de primavera... Eu quase não voltei por conta de Luiza Olssen e de todas as outras luizas, anas e adrianas que dançavam sozinhas enquanto um disco do Kings of Leon tocava repetidamente [...]. (BIAGIONI, 2011d).

A referência à banda Kings of Leon, como a referência de Veríssimo a Peter Tosh, aproxima o leitor da cena narrada, por ser um elemento comum do entretenimento, com o qual a audiência pode relacionar. A banda do universo *pop* de sucesso da atualidade remonta à construção da identidade do próprio autor, que se faz também via referências a produtos culturais reconhecíveis pelos seus leitores. Ao abrir essa janela de identificação, Biagioni usa a música – e a banda citada especificamente – com a função de elemento mediador entre o “eu” intratextual e as subjetividades dos leitores. O fato de ser especificamente o Kings of Leon pode ser sintomático também. Os membros da banda norte-americana, composta por três dos irmãos Followill e por um primo deles, foram criados dentro de padrões rígidos de igrejas neo-pentecostais do sul dos Estados Unidos. Quando o pai dos irmãos, ex-pastor, deixou a igreja e se separou da mulher, os garotos conseguiram

se livrar das proibições de ouvir música secular e assistir televisão. Logo ele se mudaram para Nashville, cidade que é um polo de gravadoras nos EUA, para perseguir carreira como músicos *pop*. E a transmutação de “santos” em “pecadores” parece ser padrão em Pipa. Ali as pessoas se perdem, deixam de ser quem foram até o momento em que pisaram naquele “paraíso”.

Tudo é um grande oásis onde o único desafio aparente é se manter vivo e sóbrio, seja através do álcool, das drogas, do sexo fácil e das noites intermináveis frequentadas por gringos loucos que atravessam continentes e oceanos em busca do Mito do paraíso perdido no nordeste brasileiro. E são muitos os gringos que vem. E poucos os que voltam. (BIAGIONI, 2011d).

Um paraíso, como se vê, imperfeito, mas é uma imperfeição perdoável, porque a lei que reina sobre Pipa não é a dos homens, “é a do Senhor, de Iemanjá, de Todos os Santos, que mais abençoam do que condenam, que mais entendem do que recriminam. Tudo acontece naturalmente” (BIAGIONI, 2011d). Esse tudo natural reforça a ideia de que o caráter bandido não é nada a ser temido. Assim como as drogas no texto de Veríssimo, a prostituição infantil, a “sacanagem”, a luxúria dos turistas estrangeiros, são acontecimentos que fazem parte da paisagem, como se houvesse uma nativa aceitação das manifestações marginais, não um repúdio imediato.

A pouco menos de 70 km de Natal, a vila pertencente ao município de Tibau do Sul é um convite a perdição, ao pecado e a ruptura com as velhas crenças do que esperamos para uma vida de felicidade. Primeiro pelo óbvio: praias paradisíacas, paisagens de tirar o fôlego, passeios de escuna, Fernando de Noronha ali do lado, drogas, mulheres, sacanagem e forró pau na coxa. Segundo porque é tudo muito simples e barato. Os gringos vêm para passar o verão e antes de acabar a estação já montam bares, restaurantes e baladas eletrônicas. Tudo na loucura. (BIAGIONI, 2011d).

O Paraguai retratado por Biagioni também se enquadra nessa mesma categoria, talvez ainda mais fortemente, uma vez que lá a marginalidade parece ser o cerne do lugar, com a agravante do Paraguai não possuir ainda as maravilhas naturais ou femininas para quebrar com a sisudez das contravenções. A tentativa do repórter de exercer um arremedo de trabalho jornalístico sério no Paraguai é recebida como piada pela polícia, o que nos diz que nem a corporação que deveria ser agente da aplicação da lei se importa:

“Quantos habitantes tem Ciudad del Este?”, pergunto para um guardinha de plantão, tentando fazer valer o meu trabalho de jornalista de viagens comprometido com o profundo conhecimento de civilizações exóticas. “Depende. De dia ou de noite?”, devolve o guarda, rindo da piada que deve repetir umas doze vezes por dia.... É que o comércio abre as 6 e não demora a aparecer na ponte aquela massa de gordinhas do interior de São Paulo que cruzam a Ponte da Amizade toda semana para carregar muambas coloridas, televisores do

tamanho de uma caminhonete e celulares capazes até de disparar uma bomba lá no Líbano se você apertar a tecla 3 duas vezes (BIAGIONI, 2011b).

Tal depoimento deixa transparecer que uma abordagem jornalística tradicional naquele ambiente seria impossível, implicando que não existiria uma dimensão austera na sociedade paraguaia. Assim, a relação entre repórter e matéria necessita ser reconfigurada e reformulada. O uso de linguagem irônica e hiperbólica passa a ser a maneira mais precisa de se descrever Ciudad del Este. A metáfora se transforma na coisa, num movimento de simulacros que assume, no espaço do relato, função de criar um efeito de verdade que seria impossível de alcançar via meios tradicionais de apuração jornalística. Para o narrador, dentro da perspectiva na qual está inserido, a dimensão a ser abordada com mais sobriedade é a do comprometimento das sacoleiras que atendem a cidade além da Ponte da Amizade para consumir o que irão revender “no interior de São Paulo”. Uma constatação que irá reafirmar a marginalidade aceitável socialmente, possivelmente louvável, dentro da sociedade contemporânea.

É o retrato de um Paraguai que está de acordo com os estereótipos a ele associados: lugar de venda de mercadorias falsificadas, de contrabandos chineses, de compradoras brasileiras e de malandros que estão sempre tentando levantar vantagem em qualquer negócio. Pipa, igualmente, não se diferencia da imagem vendida nas narrativas jornalísticas sobre as praias do nordeste: beleza natural fora do comum, paisagem humana também garbosa, sexo fácil, turistas estrangeiros etc. Há uma conformidade entre o narrado e o que se espera dos lugares descritos. Pode haver um poder de estranhamento em determinadas passagens da sintaxe textual das matérias, mas não no conteúdo em si das mesmas. Esses se ajustam ao imaginário coletivo, no caso, dos lugares retratados nas reportagens.

Esse casamento entre a narrativa e o que se espera da configuração cultural de um lugar não é raro nos trabalhos analisados, mas não é isso o que acontece na Londres descrita em “Fogo em Londres”.

Biagioni nos mostra um lugar que parece não ser um terreno firme, mas um espaço de incertezas. As poucas citações acerca de lugares específicos não ajudam a assentar o leitor numa localização geográfica determinada. Ao contrário, servem como mais uma indicação de que nada é o que parece ser, como se a composição da narrativa corroborasse com a imagem comumente vendida de Londres como sendo um lugar cheio de brumas e mistérios, terra de Jack, o estripador e de Sherlock Holmes, fictícios personagens que ajudaram a propagar essas ideias sobre a cidade, bem como o fizeram as obras de Charles Dickens.

E também não é nada que seja fácil assimilar por completo. Nem mesmo se você passar seis meses ou um ano se enfiando pelos becos estreitos de Camden Town, pelas ruas largas e claras de Nothing Hill, pelas estações de metrô vazias e tensas e escuras e sombrias pela noite. (BIAGIONI, 2011e).

O texto foi escrito após os primeiros confrontos entre a polícia londrina e a população local, que aconteceram no início de setembro de 2011, e retrata, primeiramente, o fato de que os conflitos não tinham ainda terminado, mas deixa claro que a polícia estava preparada para enfrentar qualquer nova manifestação. É esse momento que Biagioni procura captar, o momento da preparação para um porvir que é incerto.

E parece mesmo que vai explodir - e vai ser aqui, e agora. Cento e cinquenta carros da polícia estão finalmente enfileirados de ponta a ponta da avenida, duzentos homens fardados em branco e azul andando de um lado para o outro, escopetas e escudos armados, todos pálidos e descansados para o confronto. Preparados para matar. Preparados para morrer (BIAGIONI, 2011e).

Há nesse texto uma mudança de paradigma com o que foi apresentado antes. A incerteza a respeito do porvir, aspecto celebrando em outros momentos, aqui é motivo de angústia, ansiedade e apreensão. Para Biagioni, e para o *gonzo* de forma geral, incertezas só podem ser “felizes” – no sentido de serem bem vindas ou convidativas – se estiverem ligadas à ideia de liberdade. Ser livre é fundamental e por isso Thompson escreve, nos primeiros anos do século XXI, a respeito do fim do “século americano” e dos “primeiros anos sangrentos do século pós-americano” (THOMPSON, 2007, p.22). Ser livre está ligado à capacidade de expressão e de ação, à possibilidade de se fazer o que se imagina que é possível fazer. Thompson diz que não se pode nem falar a respeito de drogas nos Estados Unidos dos primeiros anos da década de 2000. “A liberdade é passado neste país. Seu valor foi rebaixado. A única liberdade que realmente almejamos hoje é nos livrar da Burrice. Nada mais importa.” (THOMPSON, 2007, p.23). Cerceamentos de qualquer espécie são vistos como motivo de medo e de revolta. Então, com a polícia armada e preparada nas ruas de Londres, intimidando transeuntes com a postura de estar se preparando para uma guerra, Biagioni se sente assustado. Os próximos confrontos, dadas as circunstâncias apresentadas, poderiam ser devastadores para os manifestantes, o que significaria possíveis mortes, muitos feridos e centenas de presos. Mas nada ainda havia acontecido, a não ser a promessa, a sensação de que muita coisa poderia acontecer a qualquer momento. As incertezas dessa primeira metade do texto são também

as incertezas do lugar. Um lugar que parece se mover, durante aquele tempo, em câmera lenta, antecipando não se sabe exatamente o quê.

Mas como podemos saber? Parece um dia comum, um dia de amor e uma noite de medo, e as duas milhões de dúvidas estão apenas começando a circular de verdade entre as nossas cabeças - esta aqui é a cidade que dita os princípios do mundo - veja bem. Os princípios da música e os princípios da Música. É Londres que dita os compassos do Sentimento da juventude contemporânea, cinza e preto, amor e medo – outra vez – e olha lá. Um suspiro aqui é capaz de se desdobrar em tempestade no mundo. Nada que se possa escapar, estrangeiros. (BIAGIONI, 2011e).

“Entende Londres quem é de Londres”, frase que Biagioni usa quando se aproxima do momento da virada da narrativa, é comumente utilizada por londrinos e traz evidente conotação bairrista. Não por acaso é um ditado resgatado na presente narrativa analisada, já que parte das manifestações na capital inglesa aconteceram devido à insatisfação dos imigrantes quanto às políticas internas que dificultaram ainda mais as suas vidas. Mas também protestam londrinos que não querem mais imigrantes em sua cidade, nem ocupando seus postos de trabalho ou construindo novos bairros em sua periferia. Londres é de quem é de Londres.

Começou dois dias antes – talvez três – quando um policial matou Mark Duggan, um londrino de 29 anos que, supostamente, estava planejando uma vingança para a morte de seu sobrinho. Esse tiro - talvez dois - foi o estopim do grito que andava guardado nos guetos há algum tempo. Um grito amargurado e cansado, que só cresceu depois que o governo britânico baixou uma série de medidas contra os imigrantes, cortando benefícios e aumentando impostos (BIAGIONI, 2011e).

Ingleses e imigrantes tomaram as ruas de repente e pegaram a polícia de surpresa, que não soube como reagir. Biagioni reconhece, por exemplo, na música, indícios de que existiam problemas prestes a atingir massa crítica.

Porque a Europa está em crise e os caminhos estão ficando complicados. E porque O Sentimento de Londres está agravando e se perpetuando em músicas indóceis e pouco assimiláveis. O dubstep, por exemplo. O post-dubstep, o outro exemplo. Que alimentam uma cadeia de... amor e medo, e todos querem fugir, e todos querem ficar mais perto, tracionando ainda mais a linha tênue que regula a tensão iminente que paira no ar (BIAGIONI, 2011e).

Conforme dito antes, o uso da cultura *pop* como elemento para a mediação de conhecimento é um traço dos escritores do *gonzo* à brasileira, mas também, em certa medida, da adolescência como um todo. Para o autor, reconhecer índices de um espírito inobediente em estilos musicais pode ser quase uma segunda natureza, uma vez que ele compartilha com os seus as mesmas vias de

identificação pautadas pelas narrativas culturais populares. Por isso, a associação de estilos musicais “indóceis e pouco assimiláveis” como sinais de que a população de Londres estava se sentindo cada vez mais tensa parece quase óbvia. Como Biagioni fala de si e para os que o entendem, não é necessário explicar essa aliança música e sentimento, mas, como as atitudes despreparadas da polícia londrina deixaram claro, nem todo mundo consegue relacionar tais dimensões culturais numa narrativa que desvende aspectos da dinâmica social.

“Fogo em Londres” é um texto “captado” exatamente no ponto da virada entre autoridades e manifestantes, quando a polícia e as forças de repressão se organizaram o suficiente para impedir que novos saques às lojas de marcas famosas, até então alvos comuns, se repetissem. Em 2011, as revoltas juvenis lutam pela legalidade de quem está ilegal, pela estabilidade de emprego e pela possibilidade de fazer parte do sistema de consumo. A juventude que já lutou pela liberdade de ser diferente foi substituída por uma que luta para não ser excluída da folha de pagamento ou do sistema de aposentadoria governamental.

É interessante perceber o discurso juvenil que toma o texto num repente. O mesmo Biagioni, que em outro trabalho fala sobre não querer voltar no tempo e viver nos idos anos 60 – “eu cresci ouvindo de alguns amigos a nostalgia de querer fazer parte de uma outra época da história, “os anos 60”, a “geração hippie”, e coisa e tal. Nunca entendi isso (BIAGIONI, 2011a) – toma postura de típico militante antitadura ao se colocar como partidário dos revoltosos e contra o poder instituído. De certa forma, essa postura evoca a expressão que abre o texto: “Sempre pareceu que ia terminar em fogo”, intertextualidade explícita com *London's burning*, música da banda *punk* The Clash, que também foi uma grande incentivadora da revolta juvenil e da contestação de autoridades. *London's burning* é uma crítica à passividade dos londrinos diante dos problemas que estavam afetando a cidade e o país em 1979, quando foi lançada originalmente. Diz a canção, escrita por Joe Strummer e Mick Jones: “Londres está queimando/ Por toda cidade, a noite toda/ Todos estão dirigindo com os faróis altos/ Preto ou branco, ligue-os, encare a nova religião/ Todos estão sentados, assistindo à televisão!/ Londres está queimando de tédio agora.” (tradução nossa).<sup>54</sup> Biagioni acredita que o fogo do tédio do Clash está se transformando em fogo de fato, afinal “há

---

<sup>54.</sup> London's burning!/ All across the town, all across the night/ Everybody's driving with full headlights/ Black or white turn it on, face the new religion/ Everybody's sitting 'round watching television!/ London's burning with boredom now

muito para queimar”. Na visão do autor, desde prédios e lojas até o pretendido controle que as autoridades procuram retomar, será reduzido a cinzas.

A esperança de Biagioni contradiz a desesperança de Thompson, que escreveu colocações praticamente contrárias ao final de sua vida, tendo se tornado cada vez menos esperançoso e mais desacreditado na humanidade como um todo. Como a aproximação entre cultura e narrativa é tão presente no *gonzo*, poder-se-ia supor que o declínio do “século americano” e a ascensão de partes da sociedade brasileira, de certa maneira, informam essas discrepâncias refletidas nos textos de ambos autores? Ou seja, seria possível imaginar que otimismo de Biagioni reflete uma melhoria de vida brasileira, enquanto o crescente pessimismo de Thompson refletia os primeiros momentos da decadência econômica atualmente vivida pelos Estados Unidos?

### **5.3.3 Arthur Veríssimo: o mais longo exemplo de jornalista gonzo no Brasil**

O trabalho de Arthur Veríssimo na revista *Trip* é talvez o mais identificável como representante do *gonzo* no Brasil. Dentro desse veículo, suas matérias se diversificaram ao longo dos anos, cobrindo assuntos distintos, mas sempre tendo uma constante: a presença do próprio repórter como ponto central dos textos. As matérias “É tudo Veríssimo” e “Todo Arthur quer Serguei” são, via estratégias narrativas distintas, exemplos dessa tendência de autorreferenciação do autor. O primeiro possui uma linha narrativa mais voltada para a fabulação do relato, enquanto o segundo, para uma espécie de colocação do “eu” externada do corpo do jornalista. Ambos, no entanto, são compostos numa chave mais aproximada da recreação, mais leves do que austeros, celebrando a figura do repórter que os escreve em crônicas particulares de exaltação de si mesmo. Mais do que o uso da primeira pessoa como indicativo de tal característica está o fato dos textos serem reafirmações do *self* do repórter, *self* esse que se desprende do repórter e é espelhado inclusive em terceiros, como veremos adiante. Enquanto Thompson usava-se como veículo para uma reflexão a respeito de determinado tema, Veríssimo encerra em si, especialmente nos exemplos específicos referenciados neste primeiro momento, a razão e os motivos de suas reportagens. “É tudo Veríssimo” é uma matéria assinada por um “Arthur 'precisando de um clone' Veríssimo”, desejo que, ainda que seja uma troça e um jogo com a matéria que se seguirá, vai de encontro ao espírito *gonzo* de continuar perseguindo a reportagem independentemente de condições externas ou da própria lucidez do repórter.

Esse texto, “É tudo Veríssimo” – trocadilho com a frase feita “é tudo verdade” –, pode, ainda, justamente por esse jogo irônico, dar a entender que toda a narrativa é fabulada. Uma ficção disfarçada de relato de viagem, onde o narrador supostamente deixa o Brasil para ir ter com outros de mesmo sobrenome num encontro em Lisboa, Portugal.

Numa tarde frugal, farejando os recônditos do Facebook, localizei uma página *sui generis*. “Veríssimos no Mundo.” Pasmado, indaguei-me: estariam ali mais galhos e ramos de minha árvore genealógica? Tecliei uma mensagem para a coordenadora da página. De bate-pronto recebo uma resposta de Graciete Veríssimo Grandíssimo, agradecendo o contato e dizendo a respeito de um almoço que iria ocorrer em Portugal. A grande família Veríssimo faria, dentro de semanas, um épico encontro anual. Dias depois, estava eu na cidade das oito colinas, Lisboa. (VERÍSSIMO, 2011a).

Nada a respeito de Portugal ou da cidade visitada é mencionado, faltando também dados empíricos que embasem a viagem, diferentemente de outras narrativas de Veríssimo quando se trata de deslocamento geográfico, sendo esses marcados por digressões descritivas. Não sabemos detalhes importantes, por exemplo, onde aconteceu o encontro da família, o que foi servido e quantas pessoas atenderam a festa. Tudo calculado para ser falho jornalisticamente, uma vez que se entenda essa matéria como um texto jornalístico de fato e não como uma ficção, mas bem construído para celebrar a própria existência do autor, que em determinado ponto proclama que ele é “‘a bola da vez’, todos querem ter uma prosa e tirar uma casquinha com o priminho da Terra do Pau-Brasil” (VERÍSSIMO, 2011a). O uso da primeira pessoa aqui é o único dispositivo de enunciação utilizado para conferir verossimilhança ao relato, tendo de ser aceito pelo leitor como índice único da realidade da viagem descrita.

A própria revista *Trip* assume as rédeas da matéria em sua segunda parte e proclama que aquele texto, todo autocentrado, é um absurdo até mesmo para os padrões de Veríssimo.

Ele já entrou nos recônditos de Madagascar. Já enfrentou quatro Kumbamelas e deu selinho no Serguei. E por isso somos gratos. Mas nos vender uma jornada ancestral e entregar um convescote de uma família homônima foi demais para nossa Redação. Arthur foi para Portugal e perdeu o lugar!  
Mas, como a *Trip* não pode viver sem um Arthur Veríssimo, pedimos a sua ajuda. (VERÍSSIMO, 2011a)

Essa “indignação” gera, três meses depois, o texto “Todo Arthur quer Serguei”, onde duas outras pessoas, também chamadas “Arthur Veríssimo”, são convocadas para um teste que definirá quem será o substituto do “repórter extraordinário” da *Trip*. Observa-se aqui que a marca da presença do “eu” do repórter se desloca, como num jogo, em outros *selves*, todos chamados

“Arthur”. Como construtos de *selves* distanciados, esses outros devem mimetizar o Veríssimo original. O que mostra que o Veríssimo original é extremamente consciente da própria imagem e do que essa representa dentro da revista para a qual escreve. Põe-se então que o Arthur Veríssimo original sabe quais aspectos da construção da entidade “repórter extraordinário” são importantes como pontos de reconhecimento para seus leitores, o que esses esperam dele e o que ele, enquanto representante do *gonzo* à brasileira, pode oferecer. Absorver novos “Arthures” que não espelhassem o “eu” daquele repórter da *Trip* identificado, pela própria revista, como um dos herdeiros da escrita thompsoniana, seria comparável com algo como trair os leitores, usurpando-os de certa dose de “contravenção limpa”, à qual eles se acostumaram ao longo dos anos.

O teste para os candidatos a novos repórteres da *Trip* consiste em entrevistar Sergio Augusto Bustamante, o Serguei, roqueiro folclórico da cultura *trash* brasileira.

Sim, para me auxiliar nessa inglória tarefa, ninguém melhor do que um dos personagens com os quais mais interagi nos últimos anos. De entrevistado a amigo, de amigo a colega de reportagens, o geriátrico e orgiástico Serguei teria o ângulo mais privilegiado para me ajudar a julgar os predicados dos candidatos ao meu posto. (VERÍSSIMO, 2011b).

Diferentemente da matéria anterior – e de acordo com seu estilo –, Veríssimo interrompe o relato num determinado ponto e destaca um parágrafo do texto para situar o leitor e fornecer os dados necessários para que esse, mesmo que não conheça Serguei, possa compreender quem é o personagem da matéria. Parte dessa contextualização fala a respeito dos recentes trabalhos do roqueiro dentro da grande mídia, evidenciando que “Serguei está na moda”.

Durante algumas edições na *Trip*, Serguei e eu já nos beijamos, vivemos aventuras amansando o rebelde Theo Becker, resgatamos Rosana (Como uma Deusa) em um karaokê. Na atual conjuntura, nosso fauno intergaláctico está no ar semanalmente com o programa Serguei Rock Show no Multishow, e recentemente assinou contrato na TV Record, onde participa do programa de Tom Cavalcante. Serguei está na mídia. Serguei está na moda. (VERÍSSIMO, 2011b).

Além de essa última frase ser uma brincadeira que pode ser entendida como “ser gay está na moda”, é, também, de certa forma, uma maneira de o repórter parabenizar a si mesmo. Afinal, como a própria matéria apontou, o Veríssimo original sabia que Serguei era digno de nota muito antes de a mídia tradicional o redescobrir, tendo-o colocado em suas reportagens há anos.

A partir do momento em que o personagem Serguei adentra o relato até o momento em que se separa do narrador, ele é o centro das atenções do texto. “Vejo ao longe uma figura que se arrasta

lânguida como um iguana. Sim, é ele. Serguei aproxima-se e se joga nos meus braços.” (VERÍSSIMO, 2011b). O narrador deixa-se de lado por alguns momentos para observar e descrever as atitudes e falas do personagem e dos “Arthures clones” que o entrevistam.

Na van, Serguei engata uma conversa sem limites com a dupla de Arthures. Tudo gira em torno de rock e sacanagem, e ele movimentava seus braços como um helicóptero sem eixo. Arthur (1) quer saber como é a vida, o dia a dia de nosso rock star pansexual. Serguei tergiversa e começa a falar sobre sua genitália. Serguei não tem travas no pensamento ou na língua, ele quer beijar nossos anfitriões com seus lábios carnudos. Como observador, acompanho o desempenho e a entrega dos Arthures: beijos, bitocas e muitos selinhos borbulham na sessão de fotos. A disponibilidade dos dois concorrentes é impressionante... Serguei quer mostrar o falus adormecido. Arthur (2) pergunta ao druida se ele é o introdutor do panvegetalismo no Brasil, isto é, a religião de abraçar as árvores. Com sua memória mesozoica, Serguei esclarece que o primeiro a espalhar essa bênção de abraçar árvores foi o gênio Albert Einstein no Jardim Botânico no Rio. Balbucia que seu antigo jatobá não é mais o mesmo e que atualmente namora e fôrnicava um belíssimo cajueiro nos arredores de Itaúna. Pergunto se ele tem alguma foto do caju amigo. Ele tosse uma sonora gargalhada. (VERÍSSIMO, 2011b).

Não poderia ser diferente, uma vez que Serguei é, dentro do texto, “pantagruélico”, “lenda viva”, élfico e “inesgotável”. É como se o personagem sugasse as forças do ambiente que habita e se fizesse início, meio e fim de tudo o que o cerca. Uma situação incômoda para o narrador, que o abandona em determinado ponto para se voltar ao que lhe interessa de fato: si mesmo. “Saio de fininho. Caminhando pela rua Augusta, uma miríade de pensamentos assola minha mente e coração. [...] Nesta altura da minha vida me vejo entre a cruz e a encruzilhada. Ficar ou partir? Sem eira nem beira. Ser ou Serguei?” (VERÍSSIMO, 2011b).

A frase “ser ou Serguei?” é sintomática e pode ser vista, além do trocadilho acerca da homossexualidade, como uma pergunta retórica feita por Arthur Veríssimo para ele mesmo, onde indaga se deve continuar sendo esse mesmo repórter e fazendo o trabalho que lhe garante sustento e notoriedade, ou se deve virar motivo de risadas por onde passa. Ser um profissional ou se tornar uma caricatura ambulante? Ao insinuar tal pergunta e diferenciar-se do personagem largamente elogiado até então, o narrador enquadra toda a descrição das peripécias de Serguei como ilustrativas do que ele não quer se tornar, desqualificando o roqueiro e a própria construção textual anterior que o tratava com algum respeito e com certa reverência, ainda que ambas, respeito e reverência, circundadas por uma certa camada de ironia crítica. A manobra de substituição do repórter por algum outro profissional homônimo se esvai ao final da matéria, quando o narrador diz que não está pronto ainda para desistir de seu trabalho.

Quem sabe um dia abdique deste posto, porém sinto que ainda não estou preparado para tomar uma decisão de tamanha envergadura. [...] O que me aguarda? O que o destino me oferece? Estarei condenado como Napoleão a um exílio ou serei lembrado pela minha generosidade ao investir e acreditar na minha continuidade? Minha missão está cumprida? A decisão cabe a vocês, caríssimos leitores. (VERÍSSIMO, 2011b).

O clamor ao juízo dos leitores é uma estratégia retórica que pouco (ou nada) tem de realidade interativa. A decisão, se é que alguma vez existiu alguma a ser feita, já estava tomada. Arthur Veríssimo não vai a lugar algum que não queira ir.

Veríssimo direciona-se, preferencialmente, para os resquícios contraculturais contemporâneos, sintonizados ao universo do repórter, como fica evidente nas matérias sobre drogas, sobre caos urbano, religião, estilos e alternativas de vida etc.. Ou, no seu avesso, para aquilo que parece ser o mais integrado possível – portanto improvável de ser abordado por um repórter *gonzo*. Esse é o caso de matérias como “A evolução do emosapiens” – onde o repórter visita os bastidores do show da mais popular banda adolescente da atualidade, o Restart – ou “Educação, garbo e elegância” – que o mostra se submetendo a uma aula de etiqueta. Essas matérias, que jogam com o inverso da contracultura, ganham no valor de choque, pois são o contrário do que se imagina que aconteceria dada a configuração construída pela *Trip* e por Veríssimo para seus trabalhos.

A sintonia com seu universo, em “Capim Santo”, revela-se tanto no tema das drogas quanto nas referências ao universo *pop*, usadas para transportar o leitor para lugar descrito e familiarizá-lo com as pessoas que o frequentam. O lugar é a sede da primeira igreja Niubingui Etíope Coptic de São do Brasil, em Americana, no interior de São Paulo, e quem recebe o repórter primeiramente é a música de Peter Tosh. “Aquele mantra eu já conhecia desde a minha púbere adolescência. ‘Rastafari is /Lord of Lords and Savior /He’s the mighty /Mighty one, Thunderable, Thunderable one /Rastafari is’. O hino rastafári ecoado pela voz do sumo sacerdote Peter Tosh.” (VERÍSSIMO, 2011c). Não só em Veríssimo, como também nos outros autores estudados, veremos esse exercício de aproximação do leitor com o narrado via elementos culturais contemporâneos, sejam essas músicas, filmes, programas de TV, celebridades etc.

Dentro da igreja Rastafári brasileira, o comando dos trabalhos é de Geraldo Antônio Batista, mais conhecido como Ras Geraldinho Rastafári, caracterizado pelo narrador com o uso de duas

figuras do mundo da cultura *pop underground*: Jack Herer<sup>55</sup> e Freewheelin Franklin<sup>56</sup>, também, cada um à sua maneira, identificados com drogas e especialmente com a maconha.

Resplandecente, surge o responsável, o simpaticíssimo Geraldo Antonio Baptista, (aka) Ras Geraldinho Rastafári. O homem é ativista social, ambientalista, publicitário, elder (anceão) da igreja Niubingui e se considera o maior *expert* em maconha do Brasil. Jah Rastafáriiii. Seu pensamento e raciocínio caminham lado a lado com o maior ativista pró-hemp de todos os tempos, Jack Herer, autor da obra-prima *The Emperor Wears no Clothes*, que conta tudo aquilo que você queria saber sobre a maconha, mas não aprendeu na escola. (VERÍSSIMO, 2011c).

Assim como fez com a música, Veríssimo joga com componentes da esfera cultural popularmente alcançáveis para promover a imersão do leitor na reportagem. Nesse momento, ao invés de índices musicais, o repórter usa a comparação com um personagem de histórias em quadrinhos e com um ativista da discriminação da maconha. Além dessas serem figuras reconhecíveis pelos leitores que se interessam pelo tema, ambos, Jack Herer e Freewheelin Franklin, são também personagens quase folclóricas em si e, portanto, hábeis indicativos de que aquele ambiente – que por ser centrado no consumo de uma droga ilegal poderia ser identificado como perigoso – é, na verdade, um espaço seguro, consagrado, habitado por pessoas de interesse comum. Tudo a respeito da igreja de Ras Geraldinho, aos olhos de Veríssimo, exala mais do que segurança, mas também bem-estar, compreensão e uma sensação permanente de que existe a possibilidade de uma conversa sobre o tema drogas que não caia na demonização de usuários.

A visita de Veríssimo à primeira igreja Niubingui Etíope Coptic de São do Brasil, mostrada em “Capim santo”, apresenta-se como uma oportunidade sob medida para que o repórter possa associar seus interesses pessoais por religiosidade e drogas em um mesmo ambiente, com a vantagem do lugar ainda ser sonorizado pela música de Peter Tosh. Referido como “sumo sacerdote”, o músico é, aqui, tanto aquele que entoia os hinos e dita as regras quanto aquele que entende profundamente do assunto em questão – no caso, o uso de maconha num ambiente

<sup>55.</sup> Escritor e ativista norte-americano que passou a vida lutando pela descriminalização da maconha. Concorreu à presidência dos EUA duas vezes, em 1988 e 1992, pelo partido Grassroots. Faleceu em 15 de abril de 2010, aos 70 anos, devido a um ataque cardíaco.

<sup>56.</sup> Personagem das histórias em quadrinhos *The Fabulous Furry Freak Brothers*, criado por Gilbert Shelton em 1968. Os *Freak Brothers* foram publicados no Brasil pela L&PM e continuaram a ser produzidos até 1992, sempre com Shelton à frente dos trabalhos, mas contando, em diferentes períodos, com a ajuda de Dave Sheridan (de 1974 a 1982) e de Paul Mavrides (desde 1978). Tornaram-se ícones *cult* e importantes figuras do cenário de quadrinhos *underground* norte-americano e mundial, sendo ainda republicados até hoje.

supostamente religioso. Tosh foi praticante do rastafarismo, movimento religioso que proclama Hailê Selassiê I, imperador da Etiópia, como representação terrena de Jah (Deus) e que acredita no uso sacramentado da maconha em seus rituais religiosos. A igreja de Ras Geraldinho reúne em seu nome quase todos os indicativos que compõem a historicidade do rastafarismo, o que informa a quem conhece o movimento que ali se pratica o rastafari em todas as suas vertentes, sem preconceitos e com a aceitação de todos que quiserem participar.

Veríssimo faz questão de colocar em sua matéria depoimentos de frequentadores da igreja que são empregados em diversas áreas diferentes, vários funcionários da própria igreja.

Aproveito a deixa para conversar com alguns integrantes da igreja. Ras Junior Ali é o vice-presidente da entidade. Mora em Piracicaba, trabalha com informática e fuma da erva sagrada há mais de dez anos. [...] Marlene, cicloativista e namorada de Ras Geraldo, é tesoureira, organiza as visitas e garante a reciclagem de todo o lixo da chácara. Samir, o filho de 20 anos de Marlene, é totalmente rastafári. O próprio se aproxima durante a conversa com Marlene. Sua aura emana boas vibrações. "Minha vida é totalmente voltada à cultura rastafári. Alimentação, leitura, música e filosofia. Sou rasta do cabelo ao coração", diz. Uma moça alta e loira entra na conversa. É Sister Denise, que frequenta os cultos há dois anos e meio e tornou-se secretária da igreja Niubingui. Namorada de Ras Vinicius, não se considera rasta, mas é uma grande admiradora do estilo de vida. (VERÍSSIMO, 2011c).

Não é abertamente declarado, mas está aqui um exemplo da postura de desmistificação da droga proposta tanto por Veríssimo quanto pela própria revista *Trip*. O texto nos lembra sempre que, tanto os entrevistados quanto o próprio lugar, possuem uma aura de "ótimas vibrações", de astral elevado, de cordialidade e de organização. O que poderia, dado outro contexto, ser interpretado como certa apologia à maconha, mas, dentro da proposta da *Trip*, é mais uma tentativa de apresentar um tema polêmico sob ótica diferenciada do usual. "Capim santo" é claramente um texto favorável à igreja de Ras Geraldinho e às suas práticas, mas dificilmente o leitor encontraria tal postura em revistas semanais brasileiras. Da mesma maneira, o leitor de *Trip* dificilmente encontraria nas páginas dessa revista uma matéria que condenasse veementemente o uso da "planta". Além disso, ao informar ao leitor que as pessoas que ali se encontram são trabalhadoras, ainda que muitos sejam funcionários de uma igreja que não parece ser destinada ao levantamento de fundos providos por seus fiéis, coloca-se em discussão o tema da alienação e do desligamento social do usuário de maconha propagandeado comumente. A postura da revista e do repórter é dizer que nem todos os usuários de maconha são criminosos, marginais ou inúteis.

Mas, por mais que a revista e o repórter se esforcem, o uso da maconha é proibido por lei e Veríssimo não se esquece disso, apresentando argumentos legais que poderiam levar a discussões

quanto à legalidade ou não da existência de uma igreja como a Niubingui Etíope Coptic num Estado laico como o Brasil. Diz Ras Geraldinho que é

delegado da Primeira Conferência Nacional de Saúde Ambiental dos Ministérios da Saúde, do Meio Ambiente e das Cidades, onde representei minha igreja e defendi estudos para o uso medicinal e industrial da Cannabis. Este local é uma entidade religiosa de direito e de fato, como atestado pelo alvará fornecido pela Prefeitura Municipal de Americana. (VERÍSSIMO, 2011c).

E garante que o uso da “planta” em sua igreja é destinado à “liturgia religiosa”. Porém, o advogado contatado pelo Veríssimo diz que esse alvará pode ser confiscado a qualquer momento, uma vez que o que se pratica naquela igreja é considerado crime. É o advogado quem lembra que o uso “planta” na igreja não pode ser equiparado com o uso do chá de ayahuasca, substância altamente alucinógena e também usada em rituais religiosos, uma vez que ayahuasca é protegida pela Funai (Fundação Nacional do Índio) e pelo Estatuto do Índio. Os índios, no Brasil, legalmente, são ainda considerados subcapacitados e portanto merecedores de legislação separada, o que impede que qualquer comparação seja feita entre seus direitos e os dos não indígenas. Mesmo sendo o Brasil, oficialmente, um Estado laico – constituído ante a separação entre Estado e questões religiosas –, o advogado diz que “procedimentos para a liberação de substâncias psicotrópicas em rituais religiosos devem ser observados com cautela” (VERÍSSIMO, 2011c). As discussões a respeito dos índios e da secularidade do Estado brasileiro não são aprofundadas no texto, mas dão margem para que se possa pensar a respeito dessas questões dentro do cenário nacional. No entanto, Veríssimo quase nunca toca diretamente em assuntos como esses, preferindo se manter mais próximo da cultura e das pessoas do que se aventurar no terreno espinhoso da política.

Como já referenciado, o assunto drogas, recorrente na produção de Veríssimo e no próprio universo da revista *Trip*, é tratado com pouca ou nenhuma estranheza. Psicotrópicos, legais ou ilegais, estão presentes na narrativa de Veríssimo com frequência, raramente aparecendo como elemento destoante, perigoso ou marginal. São, antes, parte do mundo que a persona “repórter extraordinário” de Veríssimo habita. Em matérias como “Muita calma nessa hora”, onde é apresentado um perfil de André Meyer, e “Era uma casa muito engraçada”, que traz uma entrevista com Oswaldo Montenegro, as questões a respeito de drogas estão sempre presentes. Faz parte do contrato de leitura da *Trip*, como já colocado anteriormente, abordar o tema das drogas com

naturalidade, subvertendo a questão da marginalidade dessas substâncias e as colocando como parte integrante da sociedade.

A droga dentro do *gonzo* sempre foi um assunto comum, assim, como veremos, o é para os autores brasileiros aqui analisados. Thompson as usava, mas não necessariamente escrevia sempre sobre elas especificamente. Disse apenas que gostava de drogas, que eram uma muleta necessária e que funcionaram para o que ele queria. “O único problema que elas [drogas] me trouxeram foram as pessoas que ficam tentando me impedir de usá-las.” (THOMPSON, 2007, p.271), revelou o autor quando perguntado a respeito da sua relação com psicotrópicos. As pessoas que o impediam de usá-las eram constituintes de uma sociedade (América do Norte dos anos 60), que ainda estava se acostumando com o fato das drogas serem cada vez mais presentes em seu centro, e de uma maneira cada vez menos velada. Mas o seu uso ainda tinha, naquele tempo, um caráter confrontador, de atitude de contraposição aos valores estabelecidos – atitude essa pautada principalmente pela necessidade de se fazer o que não guardasse similitude com os fazeres da geração ascendente. Veríssimo traz a droga para o universo de sua escrita com uma abordagem naturalista, tratando-a como elemento corriqueiro da vida cotidiana, fora dessa ambientação de tensão. Para ele, é como se a droga tivesse, graças em parte ao movimento dos anos 60, assumido um lugar na sociedade onde ela pode existir sem ser um grande mal que deve ser combatido com repressão. Não se trata exatamente de uma apologia, mas antes, de uma postura que tenta suprimir a hipocrisia e a mitificação com as quais o assunto é geralmente abordado na grande mídia tradicional. A ideia marginal no texto de Veríssimo está muito mais evidente nas matérias que lidam com bizarrices presenciadas ou vividas pelo repórter do que pela aproximação com drogas. Ainda assim, o assunto drogas é recorrentemente resgatado, mas raramente com o próprio repórter como usuário. As drogas estão nos ambientes que ele cobre, fazem parte do espaço por ele narrado, são um elemento constitutivo da realidade presenciada. Essa mesma naturalidade está presente também em momentos onde a veia marginal de Veríssimo é mais sensível, como nas matérias relacionadas à autoimolação, à escatologia e aos limites do corpo<sup>57</sup>. O tom naturalista dessas matérias aumenta o impacto no leitor e o efeito de real do narrado, num movimento que aparenta suprimir eventual ficcionalização, conferindo a esses textos escatológicos maior transparência e maior poder de choque.

Mas, no caso de Veríssimo, o choque também se dá pelo inverso do marginal, em movimentos nos quais se insere em ambientes dos mais comportados e conformados possíveis.

---

<sup>57</sup>. Ver “Ihhh, deu zebra”, *Trip* nº 202, agosto de 2011; “Pausa forçada”, *Trip* nº 192, setembro de 2010; “Elixir de xixi”, *Trip* nº 165, abril de 2008.

Nesses casos, foge-se de qualquer aspecto marginal para adentrar universos bem diferentes, muito mais integrados com a produção cultural massiva ou com aspectos sociais congêneres com a moda do momento. Paradoxalmente, esse lugar conformado, antimarginal, encontrado pelo repórter nos bastidores do show de uma das bandas mais benquistas (e mais odiadas) pelo público adolescente brasileiro, o Restart, não é tão amigável quanto o de uma igreja pautada pelo uso da maconha. Os bastidores do show do Restart são, para Veríssimo, um ambiente de confrontos. Ali não existe o alto-astrol, amenidades ou conversas agradáveis.

A frase que abre seu texto sobre esta visita aos bastidores, chamado “A evolução do emosapiens”, já apresenta um questionamento que, relevante em si ou não, mostra que a matéria não terá espaço para profundas amizades. “Por que o Lobão implica tanto com a gente se ele já foi da Bitz, que usava roupas coloridas como as nossas?”, diz Pe Lanza, 18, quando pergunto se ele já leu a biografia do roqueiro cinquentão” (VERÍSSIMO, 2011d), nos conta o narrador antes mesmo de contextualizar a matéria. Ou seja, o leitor está adentrando uma região de embates, sendo o mais evidente desses, o geracional, entre velhos e novos representantes da música brasileira – encarnados aqui pelos garotos do Restart de um lado e pelo cantor, compositor e apresentador Lobão de outro. João Luiz Woerdenbag Filho, o Lobão, é um dos principais críticos e detratores da nova geração de cantores adolescentes que surgiu no Brasil nos últimos anos. Verborrágico e corrosivo, o artista se tornou o porta-voz de vários grupos que igualmente “discriminam” essa faceta da música jovem nacional que tem no Restart o maior alvo, mas que também encontra representantes em cantores como Fiuk e Luan Santana. Percebemos aqui uma mudança nos padrões clássicos do que se chama de cultura e contracultura. O universo por onde circulam drogas e que deveria, tradicionalmente, ser o espaço da marginalidade, para Veríssimo, é um lugar feliz, alegre, afável. Os bastidores do show de uma banda que faz música rotulada de “rock feliz”, é um ambiente de conflito. O espaço da cultura contemporânea associada aos jovens, que, como veremos, para Bernardo Biagioni, é um aspecto importante de sua vida e de sua escrita, parece ser um ambiente tenso para Veríssimo. Tanto que ele anda numa corda bamba entre elogios e detrações ao Restart e ao Lobão, mas deixa clara sua postura ao dizer:

Não estou aqui para defender o Restart. O Lobão é a única personalidade que fala, espreme, xinga e dá a cara para bater nesse cenário de bom-mocismo e bunda-molismo que vigora no entretenimento nacional. Ele pode falar o que bem entender, pois sobreviveu ao tsunami de uma geração vida loka, fez e aconteceu. O Lobão se garante. (VERÍSSIMO, 2011d).

Ora, Veríssimo é da mesma geração que Lobão e, apesar de não ser músico, nunca escondeu sua predileção pela “vida loka”. Ao fazer seu narrador defender o artista, o autor está defendendo a si mesmo, dizendo implicitamente que ele, Veríssimo, é um sobrevivente e que também se garante.

O repórter se veste como um dos membros da banda, roupa colorida e peruca espetada, adotando o visual que ele chama de “emosapiens”. “Emo”, abreviação de “*emotional*” [emocional, emotivo], é uma das palavras utilizadas para classificar bandas como o Restart, e se refere ao caráter melodramático das letras das músicas. Emosapiens é um trocadilho com *homo sapiens*, o que dá a entender que esses garotos e, por conseguinte, aqueles que os seguem, fazem parte de uma espécie separada do restante da humanidade. O que pode ser um exagero, mas não reflete também muito do que outras gerações sentem quando comparam as suas juventudes com a que as juventudes que as sucederam?

Ao incorporar o uniforme *emo* do Restart, Veríssimo dá a entender, para a banda, que ele não é o inimigo, que ele os compreende ou que, pelo menos, tenta compreender sem preconceitos. E Veríssimo pode assumir essa ou qualquer outra indumentária, afinal, como Lobão, “ele se garante”.

O discurso de Pe Lanza, que encerra a matéria ilustra bem o que Veríssimo chamou anteriormente de “bom-mocismo” e “bunda-molismo” que imperam no entretenimento nacional. Ou seja, aproxima a relação do jornalista com essa dimensão da cultura musical e juvenil brasileiras da atualidade. Diz o vocalista e baixista da banda:

Criamos essa onda porque a sociedade está muito esrachada. Tem garota perdendo a virgindade aos 12 ou 13 anos. Nossa rebeldia é contra a violência, a maldade e a promiscuidade. Somos ligados na nossa família, nos amigos e contra qualquer tipo de preconceito. Se alguém quer usar tênis colorido e calça de oncinha, o problema é dele. (VERÍSSIMO, 2011d).

Ao terminar o texto com os dizeres de um roqueiro que se coloca partidário dos valores familiares, o narrador mostra que, em sua visão, ele não precisa “defender o Restart”, o grupo cava a própria cova sozinho.

Além de música e de drogas, outro motivo recorrente no trabalho de Veríssimo, em termos de aproximação com a cultura atual, é a preferência pelo que se convencionou chamar de “vida verde”, ou seja, por uma maneira de cuidar da própria existência de maneira a minimizar seu impacto junto ao bem-estar do planeta. O autor volta-se com frequência a temas como comidas orgânicas e poluição urbana, sendo, sem levantar grandes bandeiras, um defensor da preservação do meio ambiente, em parte devido também à prática do budismo, doutrina que segue e propaga

há anos. Um exemplo dessa temática dentro do material que compõe o corpus deste trabalho é “Afuá, urgente”, mas poderíamos citar também “Desacelera, Arthur”.

No caso específico de “Afuá urgente”, a relativa estranheza da cidade visitada, a pequena Afuá, localizada na ilha de Marajó, reside no fato de ser um lugar onde veículos motorizados terrestres são proibidos, fazendo com que todo o tráfego veicular do vilarejo seja feito com bicicletas.

As ruas e as casas são todas construídas sobre pontes e palafitas de madeira, mantendo a cidade acima da várzea, já que Afuá é eternamente alagada pelas águas dos rios. Por lei municipal, veículos motorizados são proibidos de trafegar seus 8.373 km<sup>2</sup>. Sendo assim, o meio de transporte único é a bicicleta e invenções derivadas. (VERÍSSIMO, 2011e).

Os passeios de Veríssimo por Afuá são retratados como idílicos e cheios de boas vibrações, como se a cidade transmitisse ao visitante o mesmo clima de paz experienciado na primeira igreja Niubingui Etíope Coptica de São do Brasil. Segundo o autor, naquela pequena cidade, “a alternativa sustentável da bicicleta deu certo.” (VERÍSSIMO, 2011e). Comparar a vila de Afuá com os grandes centros urbanos brasileiros é um disparate, mas aqui parece haver uma sugestão de que a bicicleta seja usada em cidades maiores também. Se não como veículo principal de locomoção, ao menos como uma alternativa a ser considerada com mais cuidado. E de fato é possível constatações em diferentes cidades no sentido de construir ciclovias e promover a utilização de bicicletas<sup>58</sup>. Além disso, são cada vez mais comuns as iniciativas para a construção e disseminação de veículos com motores menos poluentes, motivadas tanto por fatores ambientais quanto pela superlotação das vias de acesso destinadas a carros, ônibus e caminhões. Ou seja, independentemente de ser uma preferência pessoal do autor, o texto está, ainda que fazendo apontamentos ingênuos, em dia com as pautas que regem algumas das principais preocupações sociais da atualidade.

Essa aproximação com o politicamente correto e com preocupações ambientais atuais coloca Veríssimo, nesse aspecto especificamente, quase como um anti-*gonzo*. Questões de cunho altivo e apurado jamais foram pauta para Thompson, que se gabava de ser o contrário do que qualquer lei promulgasse. “Pode ser que toda cultura precise de algum tipo de deus Fora-da-Lei, e talvez desta

---

<sup>58</sup> Em Belo Horizonte, a Prefeitura, por meio da BHTrans, criou o programa Pedala BH que, segundo seu próprio site, objetiva “promover o uso da bicicleta na capital, criando facilidades para quem optar por esse meio de transporte. Para isso estão sendo propostas ações que abrangem, desde a definição e implantação de rotas cicloviárias e estacionamentos, até campanhas de educação e de segurança no trânsito”.

feita eu seja *isso*.” (THOMPSON, 2007, p.42, grifo do autor). Complicado imaginar um fora-da-lei como Thompson, que foi convidado, aos 58 anos, para testar uma moto que alcançava 320 km/h, advogando o deslocamento via charrete ou bicicleta pelos grandes centros urbanos da América. O *gonzo* era rápido, imprudente, inconsequente e isso significava que poderia morrer a qualquer momento. Como o próprio disse, “nem todos sobrevivem, mas e daí?” (THOMPSON, 2007, p.247). Essa impaciência com o padrão, com a própria vida, com o que quer que esteja colocado, foge do alcance de Veríssimo, que escolhe se distanciar do ambiente *pop* via religiosidade, especificamente o budismo, onde se promove a prática da meditação, preocupações com o corpo, consciência do próprio lugar no mundo, transcendência espiritual etc. Todas essas questões válidas em si, mas que diferem completamente daquela postura anárquica e desarmônica do *gonzo*.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o jornalismo *gonzo* significa, em parte, entender que nem tudo o que ele representa será encapsulado em um único trabalho. É uma tarefa que requer o desapego de ideias como totalidade ou esgotamento em função de uma disposição para deixar lacunas que poderão ser abordadas em outros momentos e por outros estudiosos. Essa percepção foi se colocando cada vez mais evidente ao longo da produção desta dissertação. No entanto, ao mesmo tempo em que o texto *gonzo* é, em si, lacunar, no sentido de deixar espaços para múltiplas interpretações e apreensões, os trabalhos que buscam dialogar com essa escrita parecem ver nele o encerramento de regras a serem seguidas. Ao se apoiarem idolatricamente na produção thompsoniana, os jornalistas e escritores do *gonzo* à brasileira se afastam de uma das principais características do *gonzo* americano: a de não se submeter a quaisquer tipos de regras.

Essa postura de veneração afasta-se do próprio processo contracultural que permitiu o aparecimento do *gonzo*. Conforme dissemos, os textos de Thompson estão, em um primeiro momento, inseridos e são resultado de um processo histórico que os permitiu tanto serem produzidos quanto distribuídos e absorvidos pela sociedade. O que tentamos demonstrar a todo o momento aqui foi que cultura e narrativa estão imbricadas e fazem parte de dinâmicas sociais dúplices, e que o *gonzo* funciona como especial índice dessa imbricação, uma vez que é e retrata a “cultura do delírio” de maneira ímpar. Essa singularidade do *gonzo* pode ser entendida pela força de seu relato que se aproxima do testemunhal, por ser sempre na primeira pessoa, e por se fazer valer de aspectos da cultura norte-americana que estavam sendo contestados durante os anos nos quais o estilo se fixou. Ao criticar, irônica e acidamente, os valores da cultura à qual se dirigia e, ao mesmo tempo, ao encontrar ressonância em um público ávido por quem conseguisse traduzir, narrativamente, os movimentos sociais pelos quais a América do Norte estava vivendo, Thompson e o *gonzo* se tornaram representativos de um tempo e conseguiram transcendê-lo, chegando a outros lugares e outros tempos.

Ao se deslocar dos Estados Unidos dos anos sessenta e setenta para o Brasil contemporâneo, o *gonzo* sofre inevitáveis alterações, mas os representantes nacionais dessa escrita se mantêm muito próximos de características que marcaram a narrativa de Thompson.

Entre os aspectos mais comuns das narrativas do *gonzo* à brasileira aqui analisadas se destacam o autocentramento dos relatos, o direcionamento para um público jovem, os relatos de viagem e a predileção pelo estranhamento e pela marginalidade tanto na composição textual quanto

na escolha dos temas. No que se refere ao que chamamos de autocentramento, essa dimensão extrapola, muitas vezes, o uso da primeira pessoa, essa sim uma das marcas da narrativa *gonzo*. Ainda que enquadrado dentro da narratologia como narrador autodiegético, o narrador *gonzo* brasileiro está, muitas vezes, mais interessado no fato de fazer parte de sua própria história do que de se usar como um veículo através do qual o leitor poderá tirar suas próprias conclusões. Esses, leitores, só conhecem quem narra por meio do que o autor lhe deixa ver e, contemporaneamente, pela presença midiática dos jornalistas – seja na TV, internet ou em outros veículos de imprensa. Mesmo dentro desse contexto midiático atual, a figura do jornalista – ainda mais do jornalista pautado pela (falta de) lógica do *gonzo* – é uma construção do próprio autor, na medida em que ele tem a possibilidade de estruturar os elementos que constituem o seu “real” em função de elaborações previamente agendadas.

Dentro do senso comum, é corriqueiro, no entanto, acreditar que essa elaboração narrativa do *self* espelha a verdade do autor, especialmente quando ele narra em primeira pessoa e se coloca como personagem principal de suas próprias reportagens, incluindo o uso de detalhes da própria vida como constituintes da narrativa, numa aproximação com a retórica testemunhal.

Mas vale uma ressalva importante neste momento. O uso da terminologia “testemunhal” aqui diz respeito exclusivamente à aproximação da vida particular dos narradores aqui analisados com os seus respectivos textos. O termo, portanto, neste trabalho, não carrega a mesma carga de quando usado por Arfuch (2007) e Seligmann-Silva (2005). Para ambos autores, o testemunho estava ligado ao sobrevivente de situações-limite, àquele que, por exemplo, voltou do campo de concentração ou que sobreviveu à perseguições políticas. Vemos, muitas vezes, os repórteres *gonzo* brasileiros se colocando em situações estranhas ou perigosas, mas isso se deve mais devido a uma predileção do *gonzo* brasileiro de se aproximar de temas marginais do que uma tentativa de se tornar um sobrevivente.

Outro traço importante, ainda dentro da temática do uso da primeira pessoa, é a ironia, associada a duas características principais: o olhar crítico do jornalista a respeito do que está relatando e/ou o fato de o repórter participar ativamente de sua matéria, numa espécie de autoironia, usada tanto como recurso humorístico de autodepreciação quanto como provocação para se levantar alguma questão a ser pensada pelo leitor.

E é importante também ressaltar que questões contemporâneas são levantadas pelos novos jornalistas *gonzo* brasileiros. Existe uma relação direta entre essa narrativa e a cultura atual do mundo, do Brasil e da sociedade. Assim como o *gonzo* de Thompson retratava sua época, o *gonzo*

atual brasileiro procura um espelhamento da atualidade, o que significa aproximações com tópicos como meio ambiente, músicas que estão nas paradas de sucesso atualmente, o papel das drogas na sociedade, dos adolescentes, da escola etc. Ao fazê-lo, essa narrativa *gonzo* brasileira explicita tanto o público para o qual se dirige quanto alguns dos valores que lhe são mais caros. Os veículos de comunicação em que podem ser encontrados já posicionam essa narrativa como voltada para as classes A, B e C, o que torna temas como consumo e viagens internacionais corriqueiros.

Ao mesmo tempo em que se dirige para essas classes, o *gonzo* brasileiro tem especial predileção por temas marginais. Tanto a escrita se quer marginal, como rascunho publicado, como no que diz respeito ao enquadramento que subverte regras do jornalístico tradicional e na escolha das pautas. Uma aparente dicotomia que esbarra em semelhantes aspectos levantados por Neal Gabler (1999) quando do surgimento da classe média nos Estados Unidos do final do século XIX e início do século XX. Ao caracterizar o surgimento da cultura de classe média nos EUA, Gabler diz que uma das estratégias dos produtores foi a de escolher aspectos da cultura de classe mais baixa, que tinha mais apelo popular e era menos valorizada pela aristocracia, retrabalhar esses aspectos para que se tornassem menos ofensivos (mas não a ponto de serem condizentes com uma alta cultura inalcançável), e vender esse novo produto híbrido para a classe média que surgia. O *gonzo* à brasileira percorre movimento semelhante. Ao mesmo tempo em que se quer uma escrita “rasteira”, rápida, “delinvente”, está enquadrada por alguns dos dispositivos midiáticos mais próximos da higiênica classe média-alta brasileira.

Arthur Veríssimo escreve na revista *Trip*, que é parte de um conglomerado comunicacional milionário. Mayra Dias Gomes, igualmente, colunista da *Folha de S. Paulo*, e Bernardo Biagioni, tem espaço numa publicação que, além de ser uma revista do grupo Diários Associados, ainda é muito pautada por sessões de coluna social e consumo de alta classe, a revista *Ragga*. Talvez essas aparentes dicotomias façam parte de um momento do próprio jornalismo cultural brasileiro, que, como coloca Vieira (2011), apresenta-se cada vez mais horizontalizado, e cada vez menos em manifestações escalonadas segundo os critérios do bom gosto, da qualidade e da autenticidade. É impossível prever se essa horizontalidade cultural continuará a pautar o jornalismo brasileiro, o que significa dizer que não se pode afirmar que um novo autor de inspiração *gonzo* irá aparecer somente na internet ou em jornais de cunho alternativo. Ao observarmos as aparições de matérias claramente pautadas pela dinâmica *gonzo*— forte cunho pessoal, subjetiva, com o repórter se submetendo a experiências lisérgicas de algumas maneira — em diferentes órgãos de imprensa antes ditos como impermeáveis a tal abordagem, como a própria *Folha de S. Paulo*, o portal de notícias Uol, revistas

como a *Serrote* ou a *Época*, vemos que ainda não existe um espaço segmentado para o *gonzo* o Brasil. O que pode ser visto como uma evolução, por um lado, se pensarmos que tais arroubos *gonzo* são uma indicação de que os veículos de comunicação no Brasil estão aprendendo a conviver com um jornalismo que, pelo uso da primeira pessoa, pretende se aproximar ainda mais do seu público-alvo.

Mas existem diferenças entre os três autores analisados no que diz respeito ao uso dessa primeira pessoa. Em Arthur Veríssimo, o “eu” é irônico, crítico, carregado de julgamentos pessoais em relação ao vivido e muito próximo de um universo *pop* povoado por celebridades *kitsch*. Ao longo dos anos, o autor desenvolveu uma agenda própria de vida bizarra do *gonzo* zen, onde se coloca ou é testemunha de estranhezas, articula sua predileção religiosa e espiritual, além de subverter, algumas vezes, o que se espera de um repórter identificado com o *gonzo* ao se associar com o que há de mais integrado à indústria cultural ou aos costumes burgueses. Todos esses assuntos fazem parte da fabricação do “eu” de Veríssimo, rotulado pela própria *Trip* de “repórter extraordinário”. Já em Biagioni, a primeira pessoa se manifesta como meio por onde são filtradas e retransmitidas percepções sensorialistas, que reivindicam a representatividade geracional dentro dos moldes da adolescência que ele acredita espelhar. É um “eu” quase sempre deslocado para um “nós”, como se o *self* do autor fosse substituído pelos *selves* de seus iguais, sendo que todos esses estão, em sua produção, sintonizados nas mesmas sensações. Para Mayra Dias Gomes, o uso da primeira pessoa vem junto de uma tentativa de autoafirmação e de um didatismo pautado pela experiência por ela adquirida no vivido. É um “eu” que tenta transmitir uma lição ou um ensinamento, apresentar e responder uma questão, ser a voz que entende o público para o qual fala, sem carregar a mesma dureza que adolescentes podem esperar de uma aula formal.

A marginalidade nos três também se apresenta com diferenciações, mesmo que todos lidem, de maneira diversa, com mundo das drogas. Veríssimo se vale muito dos relatos de imolação do corpo e dos limites corporais, além de ser um entusiasta de reportagens relacionadas à escatologia e excrementos. Biagioni traz a dimensão hedonista para sua narrativa de uma maneira desprovida de culpa. O prazer é um bem que sua geração se dá ao direito e, para ele, o fato de fazê-lo não significa que estão todos perdidos. O autor invoca as diferenciações apontadas como índices de perdição de sua geração como possíveis explicações para o sucesso dela. Essa característica tenta subverter ao que é visto como desencana de uma geração, transformando-a em sintoma de um novo ajustamento social. Já a marginalidade de Gomes se traduz em seu fetiche pelo horror – mas um horror *pop* –, presente na imagem por ela projetada de si mesma e pelas escolhas de assuntos como assassinatos,

violência, filmes de terror e músicos macabros – como Marilyn Manson – para desenvolver seus relatos. Essa atração pelo desviante entra em sintonia com parte da sua própria audiência e serve também como elemento agregador na relação autor-público.

Esse centramento na primeira pessoa e as diferentes escolhas de abordagem tensionam o paradigma jornalístico nos três e são marcados prioritariamente por um olhar opinativo, que solapa completamente a exigência de objetividade. Preocupações do jornalismo tradicional, como as perguntas a serem respondidas para composição do lide ou a necessidade de se ouvir o outro lado, por exemplo, são encobertas ou negligenciadas. Veríssimo geralmente interrompe seu relato principal em algum momento e informa ao leitor dados empíricos que embasam a reportagem, mas que não necessariamente respondem às clássicas questões de "O quê?", "Quem?", "Quando?", "Onde?", "Como?", e "Por quê?". Em Biagioni, essas informações, quando presentes, estão dispersas ao longo do texto; e em Gomes existe uma conformação maior com a tradição e um deslocamento mais discreto da reportagem. Isso, evidentemente, nos casos em que a autora faz uso da reportagem, uma vez que seus textos são, não raramente, de cunho ensaístico, voltados para experiências de si.

Outra característica comum aos três é o uso da cultura *pop* como agente de familiarização do leitor com o ambiente contemporâneo. Por meio da convocação do imaginário das narrativas televisiva, cinematográfica, musical e de celebridades, os autores buscam relacionar a subjetividade dos leitores com as referências do narrado, tentando aumentar o nível de identificação da audiência. Essa referenciação a produtos culturais populares aparece de forma constante e, apesar de cada autor possuir suas próprias sensibilidades *pop*, todos utilizam produtos culturais com a mesma intencionalidade de avizinhamo de subjetividades.

Essas manifestações descritas acima, ainda que representem também uma pequena evolução no sentido da abertura de mais espaços destinados a reportagens subjetivas, são também indicativas de uma domesticação do *gonzo*, escrita antes tida como absolutamente fora-da-lei. O que marca a distância atravessada pelo *gonzo* no Brasil é sua conformação com as dimensões que se imagina que seriam cobertas por aqueles repórteres que se identificam com esse estilo, não promovendo, portanto, estranhamento. Isto é, explicar melhor... Promove, sim, no caso das escatologias de Veríssimo, certo asco e repulsa. Reforça a estereotipia de diferentes lugares, como o Paraguai caótico descrito por Biagioni ou o seu nordeste paradisíaco, bem como remete ao mundo das mesmas eternas preocupações adolescentes retratado por Dias Gomes. Os escritores *gonzo* brasileiros apresentam-se como mantenedores de um espaço destinado aos "estranhos", construído

dentro de um modo de produção capitalista pós-moderno que aprendeu, há tempos, que absorver esses “estranhos” era melhor do que combatê-los. Muitos daqueles escritores que começaram as mudanças mundiais na década de 50 foram cooptados e se tornaram mantenedores do sistema que uma vez questionaram, tendo em vista que o sistema se adapta, rotula, abre um novo espaço e coloca em prateleiras as manifestações que poderiam lhe ser danosas.

Esse *gonzo* à brasileira, embora, como dito, se aproxime do *gonzo* que o inspirou, está rotulado como *gonzo*, valendo-se mais de aspectos esperados daqueles que se julgam herdeiros de Thompson do que de eventuais surpresas temáticas ou textuais. Juventude, drogas, viagens, música, confrontamentos etc., são exatamente o que se imagina desses escritores e são esses os aspectos que eles nos mostram. Ao ser o que se espera que sejam, esses autores do *gonzo* à brasileira não se destacam enquanto verdadeiros subversores da lógica jornalística, sendo, ao contrário, encaixilhados no espaço reservado para a tendência atual de jornalismo individualizado e personalizado. Convivem ainda com a desvantagem de não se valerem de fato da dimensão da narrativa testemunhal, apresentando trabalhos que se aproximam mais da chave narcísica do texto em primeira pessoa do que de um uso do *self* como agente de determinada situação.

Esse amansamento do *gonzo* que marca o *gonzo* à brasileira solapa não só a objetividade jornalística, mas também sua capacidade de escrita contestadora que se quer diferenciada das demais. Seguindo uma cartilha *gonzo*, os autores identificados com Thompson demonstram uma falha em aprender uma das lições mais importantes promulgadas pelo escritor americano: a de que se conformar com regras de quaisquer tipos deveria ser sempre uma atitude questionável.

## REFERÊNCIAS

ALAM, Camila. **Hunter S. Thompson e o jornalismo gonzo: o estilo de um só autor e a sua proximidade com a crônica e a caricatura**. 2007. Monografia (Conclusão do curso) - Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, Departamento de Comunicação. Disponível em: <<http://hunterthompson.wordpress.com/>>. Acesso em: 5 jul. 2011.

ARBEX, José. In: SACCO, Joe. **Palestina: uma nação ocupada**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000. p. VII-XI.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor, In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BASU, Maitrayee. **‘New Journalism’, subjectivity and postmodern news**. <<http://www.proof-reading.org/-new-journalism-subjectivity-and-modern-news>> acessado em 2 de julho de 2011.

BENETTI, Márcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

BIAGIONI, Bernardo. **Do amor, com Pipa**, 2011. Disponível em: <<http://bernardobiagioni.tumblr.com/post/4351927045/pipa>> Acesso em: 14 jul. 2011c.

\_\_\_\_\_. **Para onde estamos indo**, 2011. Disponível em: <<http://bernardobiagioni.tumblr.com/post/6963503254/paraondeestamosindo>> Acesso em: 14 jul. 2011a.

\_\_\_\_\_. **Paraguai do caos**, 2011. Disponível em: <<http://bernardobiagioni.tumblr.com/post/6772379174/paraguai>> Acesso em: 14 jul. 2011b.

\_\_\_\_\_. **Fogo em Londres**, 2011. Disponível em: <<http://bernardobiagioni.tumblr.com/post/12588061831/londonriots>> Acesso em: 14 jul. 2011e.

\_\_\_\_\_. **Toma-Roque**, 2011 Disponível em: <<http://bernardobiagioni.tumblr.com/post/4351596445/ontheroad-rio-de-janeiro-rio-de-janeiro-brasil>> Acesso em: 14 jul. 2011d.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood** – easy riders, raging bulls. Trad. Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOYNTON, Robert. **The New New Journalism**. <http://www.newnewjournalism.com/about.htm> acessado em 2 de julho de 2011.

EWING, Wayne. **Breakfast with Hunter**. Los Angeles, 2003. 1 vídeo-disco (91 min.): NTSC : son., color.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4. ed. Tradução: Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2006.

CARNEIRO, Cleverson Ribas. **Os tambores silenciosos: voz popular e alegria revolucionária**. 2002. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/73689615/5/O-PAPEL-DO-CRONOTOPO>> Acesso em: 25 jul. 2011.

CARTA, Gianni. **Velho Novo Jornalismo**. Rio de Janeiro: Códex, 2003.

CRANE, Jordan. “There is nothing that makes a person more interesting than a complete disregard for their own well being.” <http://whatthingsdo.com/authors/jordan-crane/> Acesso em: 22 fev. 2009.

CUNHA, Euclides. **À margem da história**, 2007. Disponível em: <<http://www.euclidesdacunha.org.br>> acessado em 15 de julho de 2011.

CZARNOBAI, André Felipe Pontes. **Gonzo – o filho bastardo do new journalism**. 2003, 125f. Monografia (Conclusão do curso) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.qualquer.org/gonzo/monogonzo/>>. Acesso em: 5 jul. 2011.

DADOS RAGGA sobre circulação da revista Disponível em <[http://www.diariosassociados.com.br/home/veiculos.php?co\\_veiculo=50](http://www.diariosassociados.com.br/home/veiculos.php?co_veiculo=50)> Acesso em: 5 dez. 2011.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement. In: **The rhetoric of romanticism**. Nova York: Columbia University Press, 1989.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira**. Canoas: Ed. da Ulbra, 1999.

FORASTIERI, André. **Bye, bye, Folhateen**. 2011. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2011/11/22/bye-bye-folhateen/>> Acesso em: 8 dez. 2011

- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Alpiarça: Vega, 2000.
- GABLER, Neal. **Life, The Movie: How Entertainment Conquered Reality.** New York: Vintage Books, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa.** Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.
- GILMORE, Mikal. **Ponto Final** – crônicas sobre os Anos 60 e suas Desilusões. Trad. Oscar Pilagallo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas.** Trad. Cláudio Willer. São Paulo: L&PM, 2006.
- GOMES, Mayra Dias. **Bom dia, hoje é 3 de janeiro de 2011,** 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm0301201115.htm>> Acesso em: 15 out. 2011a.
- \_\_\_\_\_. **Família e traição,** 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm3005201101.htm>> Acesso em: 15 out. 2011c.
- \_\_\_\_\_. **O lado sem tanto glamour de Hollywood,** 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1701201110.htm>> Acesso em: 15 out. 2011b.
- \_\_\_\_\_. **Too fast, too soon,** 2011. Disponível em <<http://www.fotolog.com.br/sensationslave/63117196>> Acesso em: 10 jun. 2011.
- \_\_\_\_\_. **Uma história real de vingança na escola,** 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1804201110.htm>> Acesso em: 15 out. 2011d.
- \_\_\_\_\_. **“Você é anarquista? Ou socialista?”,** 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1605201111.htm>> Acesso em: 15 de out. 2011e.
- GONÇALVES, Maurício. **Meu relato gonzo do FIQ** <<http://quiosquedautopia.blogspot.com/2009/10/meu-relato-gonzo-do-fiq.html>> Acesso em: 05 jul. 2011.
- GIBNEY, Alex. **GONZO: the life and work of Dr. Hunter S. Thompson.** Los Angeles, HDNET FILMS, 2008. 1 vídeo-disco (120 min), NTSC, son., color.
- HANDHARDT, John. The cinematic avant-garde. IN: HANDHARDT, John. **The worlds of Nam June Paik.** Nova York: Guggenheim Museum Publication, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation.** New York, NY: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

**Johnny Depp reads Hunter S. Thompson Pt.1**. YouTube, 25 de fevereiro de 2008. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=1jUxjhSSOnY>>. Acesso em 10 de out. de 2010.

**Johnny Depp reads Hunter S. Thompson Pt.2**. YouTube, 25 de fevereiro de 2008. Disponível em < [http://www.youtube.com/watch?v=ZHiyVia9-\\_o&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=ZHiyVia9-_o&feature=relmfu)>. Acesso em 10 de out. de 2010.

**Johnny Depp reads Hunter S. Thompson Pt.3**. YouTube, 25 de fevereiro de 2008. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=zfueZ7ZtOqc&feature=relmfu>>. Acesso em 10 de out. de 2010.

KUNZICK, Michael. **Conceitos de jornalismo – norte e sul: manual de comunicação**. Trad.: Rafael Varela Jr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2001.

PENNY, Laura. **Meat market: female flesh under capitalism**. Alresford: Zer0 books, 2011.

PENNY, Laura. **Penny red: notes from the new age of dissent**. London: Pluto Press, 2011.

LIMA, Paulo. **Gonzo sagrado**, 2010. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/191/arthur-verissimo/gonzo-sagrado.html>> Acesso em: 10 out. 2011.

LINDZON, Jared. **Gonzo journalism doesn't exist & Thompson's work wasn't original**. 2010. Disponível em: <<http://www.suite101.com/content/gonzo-journalism-doesnt-exist--thompsons-work-wasnt-original-a274968>>. Acesso em: 8 de dezembro de 2010

MARINHO, Roberto Irineu; MARINHO, João Roberto; MARINHO, José Roberto. **Princípios Editoriais das Organizações Globo**, 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/principios-editoriais-das-organizacoes-globo.pdf>>. Acesso em: 13 de agosto de 2011.

MARQUES, Fabrício. Jornalismo e Literatura: Modos de Dizer. In. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 16, jul./dez. 2009

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

MOTA, Denise. Chega de Subjetividade. **Trópico: Ideias Norte e Sul**, 2009. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2735,1.shl>> Acesso em: 8 de dezembro de 2010.

MUGGIATI, Roberto. **O Som da Fúria**. Revista Cult, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/11/o-som-da-furia/>>. Acesso em: 8 de dezembro de 2010.

NOVIELLO, Paulo. **Balada Infinita: uma bizarra e divertida jornada às profundezas da vida noturna na cidade de São Paulo**, 2009, 80 f. Monografia (Conclusão do curso) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Arte, São Paulo. Disponível em: <<http://tccgonzo.wikispaces.com/>>. Acesso em: 5 jul. 2011.

ORTIZ, Airton. **Expedições urbanas: Havana**. São Paulo: Record, 2010.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Programa pedala BH**. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://bhtrans.pbh.gov.br/portal/page/portal/portalpublico/Espa%C3%A7o%20Urbano/PedalaBH>> Acesso em: 12 jan. 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Lisboa: Almedina, 2002

REUTER, Yves. **A análise da narrativa** – o texto, a ficção e a narração. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

TAVARES, Luiz Felipe. **Skate no metrô**: enquanto a segurança não chega, skatistas curtem sessão abaixo do solo em Nova York. Revista TRIP, 2011. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/notas/skate-no-metro.html>> Acesso em: 29 nov. 2011.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado** – cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da Diferença** – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SERELLE, Márcio de Vasconcellos. **A narrativa em sedição**, 2010. Disponível em: <[compos.com.puc-rio.br/media/gt5\\_marcio\\_serelle.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_marcio_serelle.pdf)>. Acesso em: 8 de dezembro de 2010.

\_\_\_\_\_, Márcio de Vasconcellos. **Jornalismo e guinada subjetiva**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, SC, ano VI, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2009.

SCARTEZINI, Bernardo. Primeiro romance de Hunter S. Thompson ganha nova tradução no Brasil. **Portal Uai**, 28 nov. 2010 Disponível em: <[http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_7/2011/10/29/ficha\\_agitos/id\\_sessao=7&id\\_noticia=45761/ficha\\_agitos.shtml](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_7/2011/10/29/ficha_agitos/id_sessao=7&id_noticia=45761/ficha_agitos.shtml)> Acesso em: 5 dez. 2011.

SILVA, Marcelo Pimenta e. **Revista Zero: Jornalismo Gonzo na Imprensa de Cultura Pop**. Disponível em: <<http://blogdejornalismo.blogspot.com/2011/06/o-gonzo-na-zero-jornalismo-marginal-na.html>>. Acesso em: 5 jul. 2011.

SINATO, Alexandre. Passeio no trem da tequila derruba repórter no pan depois de 26 drinks. **Portal UOL**, 17 out. 2011. Disponível em <<http://pan.uol.com.br/2011/ultimas-noticias/2011/10/17/passeio-no-trem-da-tequila-derruba-reporter-no-pan-depois-de-26-drinks.htm>> Acesso em: 18 nov. 2011.

SINGER, Suzana. Folhateen (1991-2011). **Folha de S. Paulo**, 20 nov. 2011. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ombudsman/9\\_973-folhateen-1991-2011.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ombudsman/9_973-folhateen-1991-2011.shtml)> Acesso em: 8 dez. 2011.

WORKMAN, Chuck, **The Spurge**. Los Angeles: Beat Productions, Calliope Films, WNET Channel 13 New York, 1999, 1 vídeo disco, 88 min, son., cor/p&b.

STEADMAN, Ralph. **Gonzo: the art**. Nova York, Houghton Mifflin Harcourt, 1998.

\_\_\_\_\_, Ralph. Delírios da era *gonzo*. **piauí**. 20 maio 2008. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-20/diario/delirio-da-era-gonzo>>. Acesso em: 8 de dezembro de 2010.

TAS, Marcelo. “Varela upload”: a verdade é uma farsa, 2011. Disponível em: <<http://blogdotas.terra.com.br/2011/04/05/varela-upload-a-verdade-e-uma-farsa/>> Acesso em: 8 dez. 2011.

THOMPSON, Anita. **What is Gonzo Journalism**, 2009. Disponível em: <[http://www.owlfarmblog.com/blog/2007/04/what\\_is\\_gonzo\\_journalism.html](http://www.owlfarmblog.com/blog/2007/04/what_is_gonzo_journalism.html)> Acesso em 8 de dezembro de 2010

THOMPSON, Hunter. **A grande caçada aos tubarões** – histórias estranhas de um tempo estranho. Trad. Camilo Rocha. São Paulo: Conrad, 2004.

\_\_\_\_\_, Hunter. **Generation of swine: gonzo papres, vol.2** – tales of shame and degradation in the '80's, 2003. Disponível em: <[http://www.amazon.com/Generation-Swine-Tales-Shame-Degradation/dp/0743250443#reader\\_0743250443](http://www.amazon.com/Generation-Swine-Tales-Shame-Degradation/dp/0743250443#reader_0743250443)> Acesso em 15 de agosto de 2011

\_\_\_\_\_, Hunter S. **Hell's angels: medo e delírio sobre duas rodas**. Trad. Ludimilia Ashimoto, São Paulo: Conrad, 2004.

\_\_\_\_\_, Hunter S. **Medo e delírio em Las Vegas** - uma jornada selvagem ao coração do sonho americano. Trad. Daniel Pellizzari, Ilust. Ralph Steadman, São Paulo: L&PM, 2004.

\_\_\_\_\_, Hunter S. **Reino do Medo** – segredos abomináveis de um filho desventurado nos dias finais do século americano. Trad. Daniel Galera, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. 2ª Ed. Floriznópolis: Insular, 2005.

VERÍSSIMO, Arthur. **A evolução do emosapiens**. TRIP: São Paulo, edição n. 198, abr. 2011. <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/198/arthur-verissimo/a-evolucao-do-emosapiens.html>> Acesso em: 10 ago. 2011d.

\_\_\_\_\_. **Afuá urgente**. TRIP: São Paulo, edição n. 201, jul. 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/201/arthur-verissimo/afua-urgente.html>> Acesso em: 10 ago. 2011e.

\_\_\_\_\_. **Capim santo**. TRIP: São Paulo, edição n. 200, jun. 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/200/arthur-verissimo/capim-santo.html>> Acesso em: 10 ago. 2011c.

\_\_\_\_\_. **É tudo Veríssimo**. TRIP: São Paulo, edição n. 196, fev. 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/196/arthur-verissimo/E-tudo-verissimo.html>> Acesso em: 15 jul. 2011a.

\_\_\_\_\_. **Todo Arthur quer Serguei**. TRIP: São Paulo, edição n. 199, mai. 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/199/arthur-verissimo/todo-arthur-quer-serguei.html>> Acesso em: 15 jul. 2011b.

VILLORO, Juan. Para além da tragédia: é preciso valorizar a narração de histórias no jornalismo, diz o mexicano Juan Villoro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 2011. Ilustríssima, p.3.

WEBER, Ronald. **The literature of fact: literary nonfiction in american writing**. Ohio, University Press, 1980.

WEINGARTEN, Marc. **A Turma que não Escrevia Direito**. Trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WENNER, Jann S.; SEYMOUR, Corey. **A formação do gonzo**. Rolling Stone Brasil, São Paulo, v.1, n.13, p.94-99, out. 2007

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERÍSSIMO, Arthur. **A Índia pop de Arthur Veríssimo**. YouTube, 31 de janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=53oiUjpvSF8>> Acesso em: 12 out. 2011.

## ANEXO A – TEXTOS SELECIONADOS DE MAYRA DIAS GOMES

### **Bom dia, hoje é dia 3 de janeiro de 2011 – (A)**

Folha de São Paulo – Folhateen – 03 de jan. de 2011

VOCÊ JÁ teve dois dias para se recuperar do Réveillon e está lendo o jornal. Parabéns, esse é um bom começo. Como em todo mês de janeiro, deve estar pensando nas promessas que fez no final do ano que passou. Agora é a hora de fazer aquela pergunta: vou seguir minhas resoluções de Ano-Novo, ou vou desistir por aqui?

Talvez você queira perder peso, talvez queira parar de fumar ou de beber. Talvez queira tirar notas melhores, e parar de se apaixonar por babacas. Contudo, o fato é que não basta que você queira que algo aconteça, você também precisa ter um plano. Senão, no final de fevereiro, não vai lembrar de mais nada.

Conversei com um escritor de autoajuda e com um psicólogo para pedir dicas.

“Você deve acreditar que o que você quer já aconteceu”, disse o escritor. “Visualizar o que quer e sentir-se grato por ter conseguido aquilo. Se quiser uma casa nova, olhe todos os dias para uma foto da casa e imagine-se nela, sorrindo.”

O psicólogo descartou a filosofia.

“Esse pensamento pode ser prejudicial. Se você quer emagrecer e olha todos os dias para o retrato de uma modelo magra, só isso não lhe ajudará. E não conseguir mudar sua forma física com facilidade pode trazer um senso de falta de autocontrole. Eu diria que a chave é a organização. Ter um plano de como irá atingir sua meta até o fim do ano, e todos os dias anotar seu progresso ou regresso. Além disso, ter o apoio de alguém que sempre cobrará este progresso, e pensar em saídas de emergência para possíveis momentos de crise.”

O melhor plano pareceu óbvio. Juntar a forte crença de um com a praticidade do outro, e dar o melhor de mim: sonhar, olhar para fotos que representam o que desejo, agradecer, manter um plano diário, anotá-lo em um caderninho e, em momentos de crise, visitar a terapia.

Boa sorte em 2011!

---

### **O lado sem tanto glamour de Hollywood – (B)**

Folha de São Paulo – Folhateen – 17 de janeiro de 2011

HOLLYWOOD É um lugar fascinante. Cheio de glamour, oportunidades, ambição, competição. Muitos vem para cá com a intenção de se tornarem estrelas.

Alguns conseguem, outros vão embora, outros ficam loucos.

Por trás das cortinas, a cidade é cheia de histórias macabras, típicas de filmes de terror. A diferença é que, aqui, elas aconteceram mesmo. Para saber mais, qualquer um pode pagar por um dos tours oferecidos na cidade, que passam pelos cenários de assassinatos e suicídios famosos.

Eu mesma já fiz o tour. Visitei a casa onde a família Manson assassinou a atriz Sharon Tate, o local onde O.J. Simpson matou sua mulher e onde Elizabeth Short foi assassinada.

Mesmo morando aqui em Hollywood, esses casos pareciam distantes.

Até o dia 4 de janeiro.

O prédio Hollywood Hillview, localizado na Calçada da Fama, onde morava, sempre me deu arrepios.

Quando entrei lá pela primeira vez, disse que parecia o corredor de "O Iluminado". Foi construído para hospedar atores de filmes mudos. Charlie Chaplin era um dos donos do local.

Coincidentemente ou não, minha vizinha Enedine permaneceu em silêncio ao ser assassinada por seu noivo Paul, no corredor do prédio.

Enedine ia deixar Paul. Quando saiu de seu apartamento, o prédio inteiro acordou. Paul disparou seis tiros nas costas de sua noiva.

Depois, voltou para o seu apartamento e entrou na internet. A Hollywood Boulevard foi fechada. A Swat rodeou o prédio e, horas depois, a polícia o prendeu.

Ainda hoje, ele continua em silêncio em sua cela. Um assassino frio com quem convivi. Na TV, o vi ser carregado pela Calçada da Fama numa cadeira de rodas, sem expressão no rosto.

Enedine ficará em Hollywood para sempre. Desde a semana passada, sua história faz parte dos tours mal-assombrados da cidade.

---

### **Família e traição**

Folha de S. Paulo – Folhateen – 30 de mai. de 2011

Imagine um dia descobrir que seu pai não é quem você achava que fosse. Não só isso, mas ele é uma superestrela internacional. naturalmente, dois sentimentos surgiriam: “wow, que legal” e

“como pôde minha mãe ter mentido para mim por todo esse tempo?”. Foi o que aconteceu com Joseph, de 13 anos. Um dia ele acordou e ficou sabendo que seu pai é Arnold Schwarzenegger.

Daí sua vida se tornou notícia mundial.

Descobrir que você é filho do exterminador do Futuro pode parecer um sonho para algumas crianças, mas não para Joseph. Ele já conhecia o ex-governador da Califórnia porque sua mãe, Mildred “Patty” Baena, era a empregada da mansão onde Arnold morava com a esposa, Maria Shriver, e filhos. Baena deu à luz Joseph na Mesma semana em que Maria Shriver deu à luz Christopher, filho mais novo do casal.

Durante todos esses anos, Christopher e Joseph eram irmãos e não sabiam.

A situação é dolorosa para todos os filhos – as idades vão de 13 a 21. Imagine tentar entender e aceitar que sua mãe foi casada com seu pai por 25 anos, e que a empregada com quem seu pai teve um de seus casos trabalhava e convivia com a família há 20.

Nos primeiros anos do casamento, seu pai já estava traindo sua mãe -uma jornalista linda e inteligente, sobrinha de John F. Kennedy – com sua empregada nada atraente.

Patrick Schwarzenegger, de 17 anos, reagiu no Twitter. Assim que soube da notícia, trocou seu nome para Patrick Shriver e postou parte da letra de “Where Did You go”, do Fort minor. “Às vezes você se sente péssimo, às vezes você quer desistir e ser normal por algum tempo, mas mesmo assim amo minha família até que a morte nos separe.”

A filha mais velha, Katherine, também se mostrou machucada em seu perfil do Twitter. “Não é fácil, mas Aprecio o amor e o apoio de vocês enquanto começo a me curar e seguir em frente com a minha vida.”

Por que homens poderosos sentem tanta necessidade em trair? Numa situação dessas, o que você faria para seguir em frente?

---

### **Uma história real de vingança na escola**

Folha de São Paulo – Folhateen – 18 de abril de 2011

BULLYING SE tornou assunto quente de repente. A palavra é tão nova no nosso vocabulário que nem sequer tem tradução para o português. Mas quem pode dizer que nunca sofreu algum tipo de intimidação ou violência durante os complicados anos escolares?

Eu sofri. E estaria mentindo se dissesse que nunca senti vontade de me vingar de quem mexia com minha autoestima. Quando escrevi meu primeiro livro, “Fugalaça”, aos 17 anos, essa

mesma ideia estava na minha cabeça. Felizmente, usei o papel para expressar minha revolta e consegui superação.

Não foi o caso de outros como Eric Harris, Dylan Kleblold e Wellington Menezes de Oliveira, agora conhecido no mundo todo por seu crime bárbaro e inexplicável. Ou do americano Marty Puccio, sua namorada Lisa Conelly e mais cinco amigos. Os sete foram apelidados de The Broward County Seven depois de terem sido condenados pelo assassinato de Bobby Kent, melhor amigo de Marty, em 1993.

A história é tão chocante que ganhou um livro, “Bully: A True Story of High School Revenge” (A verdadeira história de uma vingança escolar, em inglês), e um filme dirigido por Larry Clark, encurtado para “Bully”.

O filme retrata Bobby Kent como um bully de dar nojo: sacana, manipulador e violento, vive batendo em Marty e até o obriga a se envolver em atividades homossexuais para ganhar dinheiro. Até que a namorada de Marty descobre que está grávida. Ela decide, então, que Bobby precisa sumir, ou seja, morrer.

Depois do crime, os adolescentes pagam a pena.

A lição é clara. Nas palavras de Martin Luther King, "aquela velha lei do olho por olho acabará deixando todos cegos". O que fazem conosco nos cria, mas sempre podemos procurar tratamento e evitar que um ato covarde de violência termine com a nossa vida e acabe a definindo.

---

### **“Você é anarquista? Ou Socialista?”**

Folha de São Paulo – Folhateen – 16 de maio de 2011

A REPENTINA notícia da morte do homem mais temido do mundo trouxe muitas perguntas. Onde estão as fotos do corpo de Osama Bin Laden? Por que os EUA se livraram de seu cadáver tão rápido? Desde quando é tradição islâmica realizar sepultamentos no mar?

E a mais poderosa de todas: ele realmente foi assassinado? Ou já estava morto? Seria um golpe de Obama para ser reeleito? Não sabemos, e não há nada de errado com isso.

Para a maioria dos jornalistas americanos, porém, todos esses questionamentos se resumem a um simples rótulo: teorias da conspiração. Questionar as informações da televisão é sinal de conspiração. Ou de anarquismo e socialismo, segundo Dr. Drew –famoso por comandar programas de TV como “Celebrity Rehab With Dr. Drew”.

Foi o que Dr. Drew perguntou para a californiana Cindy Sheehan, uma famosa ativista antiguerra que perdeu o filho em combate no Iraque em 2004: “Você é anarquista? Ou socialista?”.

Cindy foi à TV por ter postado no Facebook que “se você acredita na nova morte do Osama, você é estúpido”.

“Eles desfilaram com os filhos mortos de Saddam para provar que estavam mortos. Por que jogariam Osama no mar? Esse império mentiroso e assassino só pode existir com seu consentimento”, escreveu ela.

Enquanto Cindy listava razões plausíveis para questionarmos a morte de Osama, Dr. Drew tentava descreditá-la a acusando de anarquismo e socialismo.

Cindy, porém, soube se sair muito bem. “Eu acho que nós temos que ter um governo que diz a verdade. Não sei o que isso faz de mim. Você está dizendo que democratas e republicanos não querem a verdade?”

Sendo a morte de Osama verdade ou mentira, uma coisa é certa: temos o direito questionar qualquer informação que lemos ou ouvimos. Afinal, temos ou não liberdade de expressão?

---

## ANEXO B – TEXTOS SELECIONADOS DE BERNARDO BIAGIONI

Revista *Ragga* #49, edição de junho de 2011

### **Para onde estamos indo?**

Estamos todos ficando loucos, perdidos e soltos no meio da vastidão de amor e solidão de que é feita o mundo. Não sou eu quem vai te convencer disso - até porque eu só estou completando três anos de jornalismo - mas é bom que em algum momento deste tempo eu apareça para te dizer alguma coisa mais relevante do que simplesmente a verdade óbvia que andou entre as entrelinhas dos textos que estive rabiscando nas últimas 30 edições desta revista.

As vezes eu acho que estou vivendo no meio de um furacão forte, desses que duram dias, mas dessa vez é como se estivéssemos no meio do maior deles, o maior que já existiu. O tempo todo eu tenho a sensação de que estou sendo jogado de um lado para o outro, de um lugar para o outro, como um barco na maior tempestade que encontra pelo caminho. É como se fosse aqui, agora, o epicentro do terremoto do tempo, quando algumas coisas ficam, outras coisas vão, e tudo, todos os dias, todas horas, e todos os segundos passam a fazer parte daquilo que está começando agora.

Eu cresci ouvindo de alguns amigos a nostalgia de querer fazer parte de uma outra época da história, “os anos 60”, a “geração hippie”, e coisa e tal. Nunca entendi isso. Mas entre uma segunda-

feira e outra eu costumo acordar pensando que bom mesmo seria ter vivido naquele tempo, quando as coisas respiravam com calma, o fogo provinha da lenha, a terra tinha cheiro de chuva, e se fazia revolução enquanto se tragava um cigarro.

Hoje a revolução acontece antes de você tirar o maço do bolso.

Longe de mim querer negar o passado. Sei do sangue da ditadura, das preces de Lennon, da revolta de Dylan e, bem, dos desencontros de Vinícius. Mas também dança na minha cabeça as últimas investidas no Líbano, o último filme da Sophia Coppola, as tretas da Palestina, a revolução do Twitter, Michel Temer na presidência, o que Mark Zuckerberg anda tramando e... qual era o nome daquela garota de ontem mesmo?

E aí, de repente, nós, jovens, começamos a ficar dependentes de...estímulos. “Não, professor. Eu não leio jornal”. É que agora a gente precisa muito mais do que palavras timbradas para estimular as nossas aspirações e ambições para um mundo de fama e sucesso. “Não leio jornal, mas estou no facebook”, respondam. Talvez os anos nos provem que estamos no caminho certo passando 5 ou 6 horas por dia navegando por mídias sociais. Talvez.

Hoje nós somos os estímulos que recebemos, pois, e “me dê algo para fazer entre um parágrafo deste texto e outro”. Eu leio o Twitter enquanto o elevador não chega. Vejo fotos no Instagram enquanto o açaí não fica pronto. Respondo emails importantes enquanto me enfio pelas montanhas da cidade para desbravar os percalços da minha consciência sutilmente alterada.

Não sobra tempo para nada. Onde sobra tempo, eu enfio um fone nos meus ouvidos.

Sorte que parece que estamos todos preparados para partir. Finalmente. Cada vez faz menos sentido “ficar” e se render aos sacrilégios de uma vida de conforto, segurança, e planos respeitáveis para um futuro de paz e tranquilidade. Vivendo no caos, queremos cada vez mais caos. Mesmo que seja só para embaralhar ainda mais os nossos sentidos deturpados pelos excessos que acometem a nossa alma, “queremos sempre mais”, e pode ter certeza que queremos mesmo.

“Geração perdida”, vão dizer. Mas há de se notar que estamos apenas tentando encontrar um pouco de fôlego no meio da falta de ar que pode ser Viver Agora, com todos estes caminhos abertos que existem para explorarmos o infinito, com todos essas pessoas verdes online no facebook esperando apenas uma verdade, uma pergunta, um convite para sair e enfrentar de frente os mistérios que palpitam os cinco continentes do planeta nesta sexta-feira de outono.

O nosso vazio existencial hoje preenche o mundo de possibilidades, caminhos e incertezas apaixonantes. A nossa fraqueza está numa força invisível impiedosa que nos obriga a olhar sempre para frente todos os dias das nossas vidas. A verdade é que não sabemos - e raramente nos

perguntamos - para onde é que estamos indo. Mas se o jornalismo me permite desta vez uma viagem mais profunda: as vezes eu tenho a sensação que é a angústia desta geração que vai calar as dúvidas que hoje caminham trôpegas pelo mundo.

---

Revista *Ragga* #47, edição de abril de 2011

Ontheroad to Ciudad del Este

### **Paraguai do caos**

Deus abençoe o Caos e aqui vai se espremendo o ônibus por cima da Ponte da Amizade muito pouco colorida, e o sol queima tanto que a pele arde como centelha no fogo, ahhhhh, minha visão já está ficando turva, preta, vermelho violeta e consigo até enxergar mais ou menos o calor que expira o asfalto sujo, castigado e maltratado que liga Foz do Iguaçu a Ciudad del Este, a fronteira do Brasil e do Paraguai, da sanidade e da loucura, do paraíso e do inferno. Será que vou sobreviver, meu pai de santo?

Sobrevive, sim, menino, e então puxo enfim a cordinha no teto do balaio para saltar no próximo ponto, e aí de repente é como se tivessem soltado um rato pouco ligeiro no meio da selva babilônica encostada nos Andes pré-colombianos, um universo sufocado por animais selvagens, dinossauros rasteiros, e índios canibais e estranhos com flechas de ponta vermelha apontadas para meus olhos assustados de viajante de primeira viagem.

Putá que o pariu, só agora me dou conta que já sou quase um deles, um pedaço de pó num vendaval de poeira que roda no ar a 227 quilômetros por hora esperando a hora certa para desviar para a esquerda, desviar para a direita, e mergulhar fundo no vento para escapar do homem da capa preta que fica dançando no tempo sorrindo alucinante com os dentes tintilhando de brilho.

Se eu ficar parado o maluco do shopping de eletrônicos me pega, se correr o policial vai achar que é bandido, olho para o espelho de cinquenta centavos estirado na banca e chego a conclusão que preciso saber sambar no ritmo que samba a praça, no meio desses dois milhões de abre-alas que arrastam a economia do Paraguai para cima das Cataratas do Iguaçu, ou então vou ser arrastado pelo bloco até oito quarteirões pra baixo.

Vamos viver, Bernardo!!!, e vou tentando me transformar em um deles, “ou, porra, quase me atropelou aqui, filho de uma puta!”, grito para o taxista, ele me responde em tupi, o cara da banca grita alto num castelhano duvidoso, e tem buzinas demais, barulhos de frita crepe, de fita isolante, e o policial tá tentando pegar aquele moleque e, caraaaaalho, um avião do exército brasileiro mergulhou aqui do nada para dar continuidade naquela operação da...

Melhor entrar aqui, Galeria Monalisa, vende óculos, caixas de som, computadores, canetas, bandanas da sandy (e junior), ipod, iphone, ipad, iped (mutação), “animais só por encomenda”, raquetes de tênis, discos de música caribenha, pula-pula, patinete, “ei, quanto vale essa sua camisa?”, me perguntam, mas eu não estou vendendo nada, “eu cai aqui sem querer, bicho! Se eu pudesse tava mergulhando lá nas cataratas...”

Mas não tem desculpa, a partir do momento que você cruza a fronteira logo já começa a compactuar com o sistema, e você é só mais um parafuso, mais um elemento elementar na máquina que vai girando compulsivamente sempre para frente e, se você não acompanha o ritmo, a máquina te cospe para o passeio sujo que corre esgoto, pedaços de brinquedo, batatas do mc donalds e falsificações perfeitas daquele ratinho Ratatouille.

“Quantos habitantes tem Ciudad del Este?”, pergunto para um guardinha de plantão, tentando fazer valer o meu trabalho de jornalista de viagens comprometido com o profundo conhecimento de civilizações exóticas. “Depende. De dia ou de noite?”, devolve o guarda, rindo da piada que deve repetir umas doze vezes por dia.

É que o comércio abre as 6 e não demora a aparecer na ponte aquela massa de gordinhas do interior de São Paulo que cruzam a Ponte da Amizade toda semana para carregar muambas coloridas, televisores do tamanho de uma caminhonete e celulares capazes até de disparar uma bomba lá no Líbano se você apertar a tecla 3 duas vezes. Quando o comércio fecha, tipo às 16h, elas já estão em casa balançando na rede, fumando cigarros cubanos fabricados no Paraguai e tentando mudar o idioma da TV nova, que veio, é claro, em chinês.

Mas sem arrependimento, pode ter certeza. Ciudad del Este para essa massa de muambeiras é como aquele convite para sair que você recusou ontem e, quando viu estava bêbado, cheirando a cigarro, tirando membros íntimos para fora da roupa na rua e gritando algumas coisas em tupi-guarani para o taxista que te ofereceu ajuda. Pode até rolar uma ressaca no dia seguinte. Mas você finge que não lembra de nada e tá tudo certo.

A conta a gente acerta depois, em todo caso, porque essa fica difícil até de dependurar no nome do Papa, “Deus abençoa esse lugar”, eu mesmo só quero arrumar um jeito de sair quebrado,

um cantinho para curtir o silêncio que existe dentro de mim. Como já dizia o ditado, é melhor não dar mole na praça, senão a babilônia te abraça. Um beijo para as gordinhas do interior de São Paulo. É com elas que eu vou seguir sacudindo no ônibus até o centro de Foz do Iguaçu agora.

---

Revista *Ragga* #45, edição de fevereiro de 2011  
ontheroad rio de janeiro, rio de janeiro, brasil

### **Toma-roque**

*Let me be your everlating light*, e aqui estamos todos ondulados os nossos fios de cabelo juntos no vento, Ponte Rio Niterói, quinhentos e cinquenta e sete carros acelerando além dos marcadores de velocidade acesos no painel, “esse tá fazendo”, alguém diz, no banco de trás, cuidando pouco para que as cinzas não atropelem o tecido frágil do banco. “Quantas vezes passamos aqui hoje”, eu pergunto, talvez alguém me responde, e logo a Marcela volta a pincelar o cigarro na janela, voa tudo nos meus olhos, e eu fico ali só sorrindo, subindo e descendo a mão direita pela maresia que vem do Mar.

Parei de me preocupar no Empório, um barzinho encostado na rua que beira a praia em Ipanema, “só toca rock”, diz o garçom, e está mesmo tocando Franz Ferdinand logo depois de um... Guns ‘n’ Roses, e ninguém parece muito se preocupar com o DJ que está lá traz do balcão com os olhos espancados, folheando devagar os discos que gravou hoje cedo antes de sair pra praia. Bastou dois chops com groselha para eu esquecer de vez de polícia, de traficante, da lei, do caos, e vice-versa, e não demorei muito a aceitar o convite de “Conhecer a Prainha” que alguém da mesa soltou antes de pedir para a garçonete Amanda fechar a conta.

É diferente estar no Rio de Janeiro agora, depois de dois ou três anos sem pisar ondas azuis da calçada de Copacabana, de sentir o cheiro de madeira e história do Centro, de andar sem direção pela Lapa e conseguir ficar perdido entre um quarteirão e outro. Talvez seja por conta das companhias, duas cariocas de vinte e poucos anos que nunca foram sequer roubadas na porta da escola, “nem nunca vimos o BOPE”, garantem, e elas tem a pele daquela cor assim meio dourada,

que parece que brilha, que parece que queima, que parece muito mais transparente que a água da Baía da Guanabara.

Ou talvez seja tudo culpa d'O Sentimento, do verão, e deste disco novo do Black Keys, que faz a gente querer dirigir para sempre até onde a estrada não tenha mais fim. Ontem saímos sem direção e fomos parar no Pista 3, receitado algumas vezes por um velho amigo como “uma das opções de balada indie do Rio”, e encontramos lá dentro a banda local Sobrado 112, que mistura samba com polca, com reggae, com maconha, com café e com doze ou treze loiras falsas bronzeadas que dançam seus sapatinhos modernos pelo espaço sujo e escuro.

Acontece que é verão e não há almas que não queimem no verão. “Nosso corpo é quase inteiro feito de água. E o que acontece com a água quando ela ferve?”, pergunta Camille, uma das guias cariocas que nos guiam pelo Litoral, é ela que está agora do meu lado, acelerando o carro a 140km/h por cima da Ponte Rio Niterói, e parece que para ela o mundo inteiro ainda não está rápido o bastante para viver de verdade.

Camille corta cinco carros em uma curva só, os dedos dela deslizam pelo volante com uma suavidade que só quem dirige no Rio (ou na Índia) pode entender como é, “olha pra mim se posso ir”, me pede, mas sem ouvir a resposta já está pegando a marginal a direita, sentido Linha Amarela, sentido Barra, sentido Prainha, sem nada fazer sentido nenhum.

Prainha é o paraíso na terra encostado nas pedras gigantes do Rio, um filete esticado de praia a 40min do Centro, sem prédios, sem asfalto bacana, sem construções, com apenas dois quiosques pequenos que não vendem muito mais do que água de coco, queijo quente e seda de fumo, “é a praia dos surfistas”, esclarece a tia do balcão, uma carioca sorridente que não se incomoda com os quarenta e tantos graus que desce escorrendo em suor pela serra.

E logo alguém inventa de subir a Serra, e lá vamos nós todos de novo, juntos e separados, cortando a montanha a pé por uma trilha de terra inclinada, tem lama e caos no caminho, “caralho, uma cobra!!!”, Marcela grita, mas todo mundo continua, porque é verão e a gente tem mesmo que continuar se quiser chegar em algum lugar que não seja no chão, com os pés no chão.

Lá em cima a vista se perde aonde se perde o mar, “onde dormem os marinheiros”, diz alguém, e os nossos olhos estão mergulhando no horizonte lá do fundo, na margem que se vê do mundo, estamos enfim no topo, no nosso topo do Rio, silenciando com os nossos pensamentos particulares e enxergando tudo, enxergando além, e vendo sem esforço o que esperamos para o futuro. “Viver”, escuto. E é viver sem ter nenhum porto seguro.

---

Revista *Ragga* #46, edição de março de 2011  
ontheroad to Pipa, Rio Grande do Norte, Brasil

### **Do amor, com Pipa**

Certa manhã acordei de sonhos intranquilos em um vilarejo encostado na ponta do nordeste

Amor de Pipa é o amor que fica. Estou olhando para ela, Luiza Olsson, loira, pele vermelha e bronzeada, um metro e setenta e quatro de altura de alma que dança na porta do Oz Music Bar, na Rua dos Golfinhos, de onde se vê por cima da cúpula das árvores a Praia de Pipa sonolenta. “Pareço gringa, mas sou daqui”, vem me dizer, percebendo o meu encantamento, e continua ainda dançando, girando os braços segurando sem cuidado um copo de vodka pura que nunca parar de beber. Tem 29 anos, mas parece ter nascido hoje, junto com os primeiros raios de sol que vieram acordar o Rio Grande do Norte.

Pipa dói. Dói pelo calor, queima pela saudade premeditada, antecipada, já calculada logo quando a onda da maré baixa vem arrastar os nossos anseios para o mar. Quarenta graus de manhã, trinta pela noite - sem exageros - e logo você começa a entender porque ninguém sabe te dar alguma informação precisa de distância, de localização, de caminhos e destinos. Tudo é um grande oásis onde o único desafio aparente é se manter vivo e sóbrio, seja através do álcool, das drogas, do sexo fácil e das noites intermináveis freqüentadas por gringos loucos que atravessam continentes e oceanos em busca do Mito do paraíso perdido no nordeste brasileiro. E são muitos os gringos que vem. E poucos os que voltam.

### **O mito do paraíso perdido no nordeste brasileiro**

É perfeitamente compreensível a razão pela qual muita gente larga tudo - casa, trabalho, filhos e animais de estimação – para ficar em Pipa para sempre. A pouco menos de 70km de Natal, a vila pertencente ao município de Tibau do Sul é um convite a perdição, ao pecado e a ruptura com as velhas crenças do que esperamos para uma vida de felicidade. Primeiro pelo óbvio: praias paradisíacas, paisagens de tirar o fôlego, passeios de escuna, Fernando de Noronha ali do lado, drogas, mulheres, sacanagem e forró pau na coxa. Segundo porque é tudo muito simples e barato. Os gringos vem para passar o verão e antes de acabar a estação já montam bares, restaurantes e baladas eletrônicas. Tudo na loucura.

Mas o que é realmente tentador - e paradisíaco - é parar para pensar que estamos na ponta do Nordeste do Brasil, logo na esquina do continente sul-americano, onde a lei maior que impera é a do Senhor, de Iemanjá, de Todos os Santos que mais abençoam do que condenam, que mais

entendem do que recriminam. Tudo acontece naturalmente. As praias, as festas, os passeios pela mata virgem. De nada adianta a nossa natural insistência em querer sempre saber o destino, a direção e a ordem das coisas. Com o peito aberto, a sensação é que todos os caminhos nos levarão às respostas que estamos procurando durante toda uma vida. Hippie isso. Mas a verdade é essa.

### **O mar é para amar**

É que o coração começa a pular mais rápido logo de manhã, quando você corta a rua principal por becos estreitos em direção ao mar. Não tem erro. Para a esquerda você vai parar na Baía dos Golfinhos, onde é possível nadar com as criaturas mais amigáveis, bonitas e bacanas do oceano. Para a direita está a Praia de Pipa, cercada por pedras e corais que criam enormes piscinas naturais. A primeira opção é sempre mais tentadora. Sobretudo se você não tiver problemas em ser surpreendido por cinco ou seis peixes em formato de tubarão enquanto você pega um jacaré nas ondas.

Menos seguro ainda é a Praia do Amor onde essa nomeclatura por si só já cria uma aura de paixão, felicidade e sentimentos perversos. Dizer que o amor está no ar é pouco. Amor mesmo estão nos olhos dos surfistas que olham para as ondas perfeitas que se formam na direita em dias de pouco vento. Entrar na água pode significar morrer afogado ou ter a cabeça trincada pela quilha de alguma prancha. Por isso ame na areia, na barraquinha da tia ou lá do alto do Chapadão, de onde se vê a praia em formato de coração. É tudo tão pleno, sereno e meticulosamente desenhado que, não fosse pelo calor descomunal, ninguém nunca voltaria para casa.

### **Um amor para recordar**

Eu mesmo quase não voltei para casa. E nem é só por conta das minhas manhãs nadando com golfinhos, da minha pousada barata e com wi-fi, ou por causa das baladas gringas e gratuitas que se enfileiram lado a lado pela Rua dos Golfinhos noite atrás de noite, primavera atrás de primavera.

Eu quase não voltei por conta de Luiza Olssen e de todas as outras luizas, anas e adrianas que dançavam sozinhas enquanto um disco do Kings of Leon tocava repetidamente por cima das ruas pavimentadas em pedras do vilarejo, duzentas e vinte e oito almas maravilhosas que desembarcaram ontem no aeroporto de Natal preparadas para descobrir, para procurar, para amar e abandonar tudo do outro lado do mundo caso seja um pouco necessário.

Pipa é o mar, são os bares e é o povo simples, sorridente e acolhedor que te vê cruzando as suas vidas pela janela de suas casas. Pipa é a saudade e é a vontade de ficar. Pipa é Luiza. Dança, rodopia e deixa minhas lembranças embriagadas no meio do aperto do meu peito. Vem e vai. Aparece e vai embora. E eu fico aqui só tentando manter a sua imagem viva dentro da minha memória.

-----  
Revista Ragga #53, edição de setembro de 2011

ontheroad to Londres

### **Fogo em Londres**

Sempre pareceu que ia terminar em fogo. De um jeito ou de outro. Basta fechar os olhos para perceber que as chamas vão vir entre uma brisa e outra, como um grito no meio da escuridão, e não é nada que se possa evitar, entender ou escapar. Vai acontecer e pronto. Uma hora ou outra. Cedo ou tarde. Sem que haja tempo de se esconder e pegar as coisas e correr para o próximo trem que parte da estação. É Londres. E Londres não está sempre cinza a toa.

São cinzas. Sobras e restos das almas que saíram de casa ontem para *respirar* um pouco. Saíram para ver se confortam e acalantam um pouco da paixão e medo que rodopia suas almas em barulho e silêncio. Em delírio e desassossego. Um carretel de sentimentos soltos, tensos e intensos, trôpegos e tropeçados, duas milhões de dúvidas que giram e correm e andam e morrem na velocidade que bate as duas miligramas de Methadrone no seu estômago vazio e castigado. Tudo então são fragmentos. Tudo então é fogo.

### **O sentimento**

Mas não parecia que seria hoje, aqui e agora, sem avisar e sem nenhuma previsão. Dez horas da noite e a polícia inteira está começando a fazer fila entre a Oxford Street com a Regent. Ninguém na rua a não ser eu e um fotógrafo sem câmera, obviamente perdidos, obviamente *extasiados* por um sentimento particular que circula em camadas oblíquas pelos prédios pardos da Rainha. Tem

cheiro de sangue e tem cheiro de guerra. E os policiais não avisam, não entregam. *Mas vocês deveria estar em casa, estrangeiros.*

Mas como podemos saber? Parece um dia comum, um dia de amor e uma noite de medo, e as duas milhões de dúvidas estão apenas começando a circular de verdade entre as nossas cabeças - esta aqui é a cidade que dita os princípios do mundo - veja bem. Os princípios da música e os princípios da Música. É Londres que dita os compassos do Sentimento da juventude contemporânea, cinza e preto, amor e medo - outra vez - e olha lá. Um suspiro aqui é capaz de se desdobrar em tempestade no mundo. Nada que se possa escapar, *estrangeiros.*

E também não é nada que seja fácil assimilar por completo. Nem mesmo se você passar seis meses ou um ano se enfiando pelos becos estreitos de Camden Town, pelas ruas largas e claras de Nothing Hill, pelas estações de metrô vazias e tensas e escuras e sombrias pela noite. Nem mesmo se você estiver indo ou voltando entre um verão e outro. E nem se for a sua cidade preferida, onde você compra os seus óculos de armação retangular, mantém alguns amigos, conhece alguns bares, quebradas e baladas de drogas boas e bebida barata.

Entende Londres quem é de Londres. Quem sabe que aqui corre uma linha tênue entre as Ordens e o Progresso, onde uma Crise pode significar uma Crise no Mundo, seja ela econômica, política ou social. Os imigrantes estão tomando todos os cargos da cadeia produtiva do trabalho e sua habitação desordenada está horizontalizando a cidade para norte e sul e leste e oeste. Os guetos estão crescendo. A angústia está crescendo. Um nó no peito se desdobrando em fúria contida. Que uma hora vai precisar explodir.

## **London riots**

E parece mesmo que vai explodir - e vai ser aqui, e agora. Cento e cinquenta carros da polícia estão finalmente enfileirados de ponta a ponta da avenida, duzentos homens fardados em branco e azul andando de um lado para o outro, escopetas e escudos armados, todos pálidos e descansados para o confronto. Preparados para matar. Preparados para morrer.

Começou dois dias antes - talvez três - quando um policial matou Mark Duggan, um londrino de 29 anos que, supostamente, estava planejando uma vingança para a morte de seu sobrinho. Esse tiro - talvez dois - foi o estopim do grito que andava guardado nos guetos há algum tempo. Um grito amargurado e cansado, que só cresceu depois que o governo britânico baixou uma série de medidas contra os imigrantes, cortando benefícios e aumentando impostos.

Porque a Europa está em crise e os caminhos estão ficando complicados. E porque O Sentimento de Londres está agravando e se perpetuando em músicas indóceis e pouco assimiláveis. O dubstep, por exemplo. O post-dubstep, o outro exemplo. Que alimentam uma cadeia de... amor e medo, e todos querem fugir, e todos querem ficar mais perto, tracionando ainda mais a linha tênue que regula a tensão iminente que paira no ar.

A morte de Mark Duggan colocou muita gente na rua para... queimar! E não eram jovens-classe-média-festivos-e-políticos, prontos para defender o país, a igualdade e a fraternidade. Quer dizer, pode ser que seja isso. Mas esta frente de comando que tomou Tottenham – e começou a avançar – é formada, sobretudo, por desempregados, imigrantes ilegais, moleques revoltosos contra um futuro pouco promissor e, claro, outras dúzias de bandidos questionáveis. E eles colocam fogo em tudo e, bem, saqueiam lojas de marca.

É só o começo da queda do capitalismo - uma das crises que ainda vão derrubar esse regime depreciativo e malevolente, corrupto e traiçoeiro. Nada que seja possível escapar, evitar ou fugir, *estrangeiros*. E todo mundo sabe disso. Até mesmo esses guardas azuis e fardados com seus rostos impassíveis e indolentes. Bem parecidos com o regime que defendem.

### **Toque de recolher**

Melhor que nos recolhamos mesmo, de qualquer maneira. Esta noite ninguém é de ninguém em Londres. E amanhã não vai ser outro dia. Não é com água que se apaga o fogo que queima a alma. Não é a polícia que vai controlar o Sentimento que corre solto e tenso e intenso pelos cordões da borda de força centrífuga que giram as ruas e as esquinas da cidade vazia e iluminada. Londres vai queimar até que o fogo não tenha mais o que respirar.

A polícia pede para evitarem as ruas do Centro hoje, diz a jornalista da CNN, com as veias saltando pelas laterais. O primeiro-ministro cancelou as férias na Itália e está voltando para a cidade. E ela continua. Os rebeldes só avançaram até Brighton e Liverpool porque a polícia não estava preparada para este ataque. Temos certeza que logo, porém, teremos o controle de volta.

Errado. Vocês não terão o controle de volta, Senhorita da Verdade. Ninguém vai ter o controle de volta. Os prédios estão condenados. Os monumentos estão com novas cicatrizes de guerra. Pelo menos cinco pessoas morreram. E não precisamos saber muito, para saber que ainda há muito para queimar. Aqui e acolá.

Certo é que as London Riots ainda vão avançar. Talvez não hoje, talvez não amanhã. Talvez só avancem mesmo quando este ano dobrar e na Europa for inverno, quando fica difícil de fugir, evitar ou escapar. Isso é História. Isso é fato. O Sentimento está vivo. E ainda há muito para gritar. Amor e medo. E voilà.

---

## ANEXO C – TEXTOS SELECIONADOS DE ARTHUR VERÍSSIMO

Revista *Trip* #200 - 15.06.2011

**Capim Santo – (C)**

*Arthur Veríssimo visita uma chácara onde o uso da Cannabis é sagrado*

Em uma chácara esfumada de Americana, Arthur Veríssimo passa uma agradável tarde na companhia de Ras Geraldinho Rastafári e os discípulos da igreja Niubingui Etíope Coptic de Sião do Brasil, onde o uso da Cannabis é sagrado.

Da porta da igreja, escuto uma música das antigas vinda do fundo do tabernáculo. Aquele mantra eu já conhecia desde a minha púbere adolescência. "Rastafari is /Lord of Lords and Savior/He's the mighty/Mighty onn, Thunderable, Thunderable one/Rastafari is." O hino rastafári ecoado pela voz do sumo sacerdote Peter Tosh.

Estou na sede da "primeira igreja Niubingui Etíope Coptic de Sião do Brasil", Americana, interior paulista. Um clima de altíssimo-astral permeia o ambiente. Somos recebidos por sorrisos e gentilezas. A área construída tem o formato da letra P e muitos sofás, mesas, cadeiras, TV de LCD, geladeira, computadores e redes. Resplandecente, surge o responsável, o simpaticíssimo Geraldo Antonio Baptista, (aka) Ras Geraldinho Rastafári. O homem é ativista social, ambientalista, publicitário, elder (ancião) da igreja Niubingui e se considera o maior expert em maconha do Brasil. Jah Rastafáriiii. Seu pensamento e raciocínio caminham lado a lado com o maior ativista pró-hemp de todos os tempos, Jack Herer, autor da obra-prima *The Emperor Wears no Clothes*, que conta tudo aquilo que você queria saber sobre a maconha, mas não aprendeu na escola.

Ras Geraldinho Rastafári não se faz de rogado e acende um turbobaseado. Suas sábias palavras são dignas de um antropólogo e sacerdote radical da nova era. Ele se parece com alguém? Aciono minha memória e depois de rebobinar meu hard disk encontro num canto recôndito o personagem. Adivinhem? Freewheelin Franklin, líder dos enfumaçados Freak Brothers, das histórias alucinantes de Gilbert Shelton. A mente de Ras Geraldinho é puro néctar de THC, seus desdobramentos e sinapses revelam um universo que poucos conhecem.

A fumaça no ambiente é densa e perfumada. Ras Geraldinho acende outro baseado e nos mostra uma Bíblia sagrada branca com a folha da Cannabis na capa. A edição é a famosa versão do Rei James para a igreja anglicana. Segundo Geraldinho, no livro encontram-se diversas citações relacionadas à maconha. Peço para Nelson, o fotógrafo que me acompanha, registrar algumas passagens e saio com o profeta de Americana para conhecer suas plantas no terreno da igreja. Conto ao Ras que já estive em duas edições da Cannabis Cup em Amsterdã. Admirado, Geraldinho flutua até sua planta number one. Fico boquiaberto diante de um imenso arbusto de maconha em seu estado de maturidade, exalando um aroma telúrico.

Pergunto ao homem como foi o processo de formatar a igreja Niubingui Etíope Coptic de São do Brasil. "Arthur, há cerca de seis anos estabeleci a igreja nesta chácara. Sou delegado da Primeira Conferência Nacional de Saúde Ambiental dos Ministérios da Saúde, do Meio Ambiente e das Cidades, onde representei minha igreja e defendi estudos para o uso medicinal e industrial da Cannabis. Este local é uma entidade religiosa de direito e de fato, como atestado pelo alvará fornecido pela Prefeitura Municipal de Americana", explica o sacerdote.

Para o advogado Daniel Passos, o alvará soa como algo temporário. Aos olhos da lei brasileira, fumar um baseado em uma igreja Rastafári não é o mesmo que tomar um chá de ayahuasca em uma cerimônia do Santo Daime. "A autorização para o Daime é protegida pela Funai e pelo Estatuto do Índio. O Brasil é um Estado laico. Logo esses procedimentos para a liberação de substâncias psicotrópicas em rituais religiosos devem ser observados com cautela".

Quando retornamos ao salão principal, isto é, ao tabernáculo, uma galera de mais de 30 pessoas aguarda a exibição do documentário Run From The Cure, sobre o uso medicinal da maconha. Aproveito a deixa para conversar com alguns integrantes da igreja. Ras Junior Ali é o vice-presidente da entidade. Mora em Piracicaba, trabalha com informática e fuma da erva sagrada há mais de dez anos. Segundo Ras Junior, o espaço da igreja está aberto para qualquer pessoa. Na Niubingui o culto não tem horário preestabelecido e o fundamental é o ato de compartilhar ideias e debater assuntos da sociedade. Marlene, cicloativista e namorada de Ras Geraldo, é tesoureira, organiza as visitas e garante a reciclagem de todo o lixo da chácara. Samir, o filho de 20 anos de Marlene, é totalmente rastafári. O próprio se aproxima durante a conversa com Marlene. Sua aura emana boas vibrações. "Minha vida é totalmente voltada à cultura rastafári. Alimentação, leitura, música e filosofia. Sou rasta do cabelo ao coração", diz. Uma moça alta e loira entra na conversa. É Sister Denise, que frequenta os cultos há dois anos e meio e tornou-se secretária da igreja

Niubingui. Namorada de Ras Vinicius, não se considera rasta, mas é uma grande admiradora do estilo de vida.

No fim do documentário, Ras Geraldinho abriu a reunião para um debate sobre os rumos da maconha. Pergunto ao mestre se ele já teve problemas com a justiça. "Em julho passado a Dise [Delegacia de Investigação sobre Entorpecentes] invadiu minha igreja, levando seis pés de maconha plantados para serem usados na liturgia religiosa. Destruíram material religioso e me levaram para prestar depoimento. Fui informado de que seria indiciado e estou esperando o chamado da Justiça para responder, mas até agora nada andou. Meus direitos foram violados, os policiais entraram sem mandado judicial. Na nossa igreja o uso da planta sagrada é estritamente para consagração. Faço uso da planta há mais de 35 anos, sem a mínima relação com práticas ilícitas ou criminosas".

Ras Geraldinho acende outro e convida todos a compartilhar uma refeição, uma deliciosa sopa com ingredientes orgânicos. Alimentados e refeitos, nos organizamos e nos despedimos. Na saída, Ras Geraldinho, emocionado, agradece nossa visita e convida-nos para o próximo sarau. Abençoado seja, Jah Rastafári. Até a próxima.

---

Revista *Trip* #198 - 15.06.2011

**A evolução do emosapiens – (D)**

*Arthur Veríssimo encontra os garotos do Restart, a banda mais amada e odiada do Brasil*

Nosso repórter fluorescente encarna o quinto elemento do Restart para uma conversa franca sobre música, preconceito, homossexualidade e paudurescência com os garotos da banda mais amada e odiada do Brasil.

“Por que o Lobão implica tanto com a gente se ele já foi da Blitz, que usava roupas coloridas como as nossas?”, manda Pe Lanza, 18, quando pergunto se ele já leu a biografia do roqueiro cinquentão. “O que o Lobão detona é que vocês, juntamente com Fiuk e Luan Santana, não possuem paudurescência nenhuma”, retruco. Pe Lanza, Pe Lu, Koba e Thomas ficam alvoroçados e falam um por cima do outro. Como na maioria das perguntas, Pe Lanza assume a função de porta-voz: “Cara, nós estamos de pau duro para falar de rock, cair na estrada e fazer a galera se divertir. Esse é o motivo de estarmos aqui, fazemos o que gostamos, tá ligado?”. Se vira então para a câmera do nosso site, que acompanha o encontro, e emenda: “Lobão, eu sou o lobo mau, fica esperto. O lance é o seguinte: conforme você vai ficando mais bem-sucedido, as cobranças são maiores. Somos

disciplinados, correspondemos à vibração da galera nos shows... por que certos ritmos brasileiros são tão ‘ruins’ e mesmo assim têm esse megassucesso?”.

Na análise fria dos números, a rapaziada colorida tem razão. Seus clipes somam mais de 46 milhões de views na internet e cada um tem mais de 500 mil seguidores no Twitter. O primeiro CD bateu as 110 mil cópias vendidas, fazem mais de dez shows por mês e agora no fim de abril sai um livro sobre a saga da banda, juntamente com o segundo DVD (o primeiro, de karaoke, vendeu mais de 20 mil cópias). O quarteto acumula ainda 25 contratos de licenciamento, ganhou todos os principais prêmios do último VMB (decidido por votação popular), está gravando em espanhol e prepara um longa-metragem em 3-D produzido por Vera Egyto e dirigido por Heitor Dhalia. Mas não interessa. Desde que os garotos estouraram, cardeais e menestréis do rock tupiniquim (Lobão à frente) têm descido a vara no Restart.

A causa? Dor de cotovelo, preconceito, intolerância? Ou seriam eles apenas filhotes tardios de bandas como Blitz, Kid Abelha, Metro, Tokyo e Biquíni Cavado? Sim, porque os tempos são outros, mas os cabelos, a indumentária, as letras e a postura de palco continuam muito parecidos. Foi por esse caminho que enveredou minha conversa com a trupe do Restart, em um sábado grudento no camarim do espaço Lux, nos cafundós de São Bernardo do Campo.

Os carinhas estão chegando só agora aos 20 anos, e a exposição brutal acabou revelando opiniões estapafúrdias sobre placas tectônicas, Bin Laden e Amazônia. O baterista Thomas, em entrevista recente, disse querer muito tocar no Amazonas. “Imagina tocar no meio do mato, não sei nem se tem gente lá, civilização.” Os demais integrantes a seu lado nada disseram – vale lembrar que Manaus, a sétima maior cidade brasileira, tem quase 2 milhões de habitantes. Por outro lado, há muito marmanjo de 30, 40 ou 50 anos que não consegue articular três frases e faz parte da matilha que escolheu Pe Lanza e seus camaradas para a guilhotina. Não estou aqui para defender o Restart. Lobão é a única personalidade que fala, espreme, xinga e dá a cara para bater neste cenário de bom-mocismo e bunda-molismo que vigora no entretenimento nacional. Ele pode falar o que bem entender, pois sobreviveu ao tsunami de uma geração vida loka, fez e aconteceu. Lobão se garante.

### **“Somos héteros”**

No tempo escasso que conquistamos no camarim da banda, com o tumulto, a gritaria e a histeria de fãs adolescentes ao fundo, o papo foi adiante. Meu visual é motivo de gargalhadas da equipe. Já fui de tudo nesta vida, cromagnon, hippie, rajneesh, beatnik, neandertal, protopunk e

agora um tardio homosapiens. Pe Lu (guitarra) se anima com a primeira pergunta: Quais são as referências musicais de vocês? “Cara, sou ligadíssimo na postura do John Mayer e a minha vida toda escutei Steve Ray Vaughan, Jimi Hendrix e bebi os conhecimentos na fonte do blues. Estudei guitarra por quatro anos e continuo na pesquisa.” Pe Lanza (baixo e vocal) chega junto com seu cabelo mezzo emo/mezzo Snoop Dogg Dogg: “Peguei a rebarba do meu pai, que era conectado no Aerosmith e em bandas de hard rock. Nem tinha nascido quando eles apareceram, mas gosto muito do Sex Pistols. E Guns’n’Roses é a banda da minha vida”. Koba (guitarra) define o Pink Floyd como “seminal” e afirma que sua fonte de inspiração foi o avassalador John Bonham (o Bonzo do Led Zeppelin). Já o coruscante Thomas curte Bob Marley, Skank e Guns’n’Roses.

Não há como passar incólume pelo carisma dos garotos. A conversatina aprofunda-se para o que a rapaziada anda lendo. Novamente Pe Lu sai na frente e comenta que leu recentemente as biografias de Eric Clapton, Slash e a fascinante bio de Keith Richards. Os outros ficam caladinhos diante da atividade intelectual do colega. Aproveito a deixa e lanço se algum deles já leu a bio do Lobão. Foi a deixa para algumas risadas seguidas do repique de Pe Lanza que abre este texto.

Aproveitando um momento em que Koba disserta sobre sua geração, dizendo que eles falam de tudo numa boa – “da vida, de sexualidade, das drogas, do mundo, do tsunami no Japão” –, pergunto se algum deles é gay. De primeira e na maior naturalidade, Pe Lanza responde: “Somos héteros”. E desbaratina: “Temos consciência de muita coisa, não somos alienados”. Quero saber então sobre o tal movimento happy rock. Novamente é Pe Lanza quem responde, revelando uma faceta bem mais comportada da que usou para desafiar Lobão: “Criamos esta onda porque a sociedade está muito esrachada. Tem garota perdendo a virgindade aos 12, 13 anos. Nossa rebeldia é contra a violência, a maldade e a promiscuidade. Somos ligados na nossa família, nos amigos e contra qualquer tipo de preconceito. Se alguém quer usar tênis colorido e calça de oncinha, o problema é dele”.

---

Revista *Trip* #196 - 15.02.2011

**É tudo Veríssimo – (A)**

*Arthur nos prometeu uma reportagem histórica. Queria buscar suas raízes, seus antepassados*  
(assinado como “Arthur ‘precisando de um clone’ Veríssimo)

Numa tarde frugal, farejando os recônditos do Facebook, localizei uma página sui generis. “Veríssimos no Mundo.” Pasmado, indaguei-me: estaria ali mais galhos e ramos de minha árvore genealógica? Teclei um mensagem para a coordenadora da página. De bate-pronto recebo uma

resposta de Graciete Veríssimo Grandíssimo, agradecendo o contato e dizendo a respeito de um almoço que iria ocorrer em Portugal. A grande família Veríssimo faria, dentro de semanas, um épico encontro anual. Dias depois, estava eu na cidade das oito colinas, Lisboa.

Já no primeiro dia, ora pois, minha priminha Graciete apareceu para dar as boas-vindas e contar sobre a saga dos Veríssimos: África, destinos, guerras, matriarcas, elefantes, patriarcas, fado... Meus genes palpitavam de orgulho. No dia seguinte, o esperado encontro. Graciete em estado de graça me apresenta a toda a egrégora dos Veríssimos.

Sou “a bola da vez”, todos querem ter uma prosa e tirar uma casquinha com o priminho da Terra do Pau-Brasil. Escuto um badalo tocando, Graciete pede para todos sentarem-se em suas respectivas cadeiras e mesas. Sendo o primo além-mar tive o privilégio de dividir a mesa do banquete com a nata dos Veríssimos. Um senhora elegante e com muita classe senta-se a nossa tábola. Chama-se Vanda Veríssimo, durante muitos anos foi a primeira-dama em diversas regiões em Angola nas terras conquistadas. Contou histórias das terríveis matanças de elefantes, hipopótamos, leões e outros animais selvagens que os administradores portugueses realizavam em Angola. Enquanto conversávamos o almoço era servido e o embalo da festança ia aquecendo.

Em dado momento um senhor começou a tocar violão. O repertório navegava pelas canções do Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, o fado português e o samba de Martinho da Vila. Somos todos arrastados para fazer o trenzinho pelo salão. Chamo o artista de lado e começo a cantar em altos brados a clássica música de Roberto Leal. O salão incendeia:

“O Bate o pé, bate o pé, bate o pé. O bate o pé faz assim como eu...” O frenesi é contagiante. Vejo minhas parceirinhas Faffy e Hermínia rindo aos borbotões. Eles ensaiam um verdadeiro pancadão lusitano e repentinamente um ritmo alucinado invade a festa. Estou falando na dança do KUDURO. O delírio é pleno. Observo todo mundo com o quadril duro jogando as cadeiras. O lance é soltar as ancas e sair feito o diabo- da-tasmânia na rebolantina. O encontro foi uma dádiva onde escutei histórias majestosas e intermináveis da saga da família Veríssimo. E todos terminaram o bailado dançando o KUDURO.

### **Agora deu!**

Ele já entrou nos recônditos metafísicos de Madagáscar. Já enfrentou quatro Kumbamelas e deu selinho no Serguei. E por isso somos gratos. Mas nos vender uma jornada ancestral e entregar

um convescote de uma família homônima foi demais para nossa paciente Redação. Arthur foi para Portugal e perdeu o lugar!

Mas, como a Trip não pode viver sem um Arthur Veríssimo, pedimos a sua ajuda.

---

Revista *Trip* #199 - 13.05.2011

**Todo Arthur quer Serguei – (B)**

*Dois candidatos a Arthur Veríssimo aceitaram a missão de lidar com mistérios de Serguei*

Há três meses, fartos das presepadas de nosso incontrolável repórter, convocamos o Brasil em uma busca épica: encontrar um novo Arthur Veríssimo. Além do mesmo nome, o candidato deveria ter a mesma audácia do Arthur do passado. Dois candidatos aceitaram o desafio máximo de um repórter excepcional: lidar com a libido e os mistérios de Serguei

Parece brincadeira, mas estou na corda bamba. Resignado com a tarefa de escolher o meu futuro sucessor. Há duas edições a Redação da Trip lançou um concurso procurando um possível substituto à altura deste escriba e que, de quebra, fosse meu homônimo. Sim, o gajo deveria ter o nome Arthur Veríssimo. De repente me vejo semiperplexo, diante desses dois candidatos – xarás que exalavam simpatia e alto-astrol, mas que almejavam famintos ocupar minha excepcional vaga no organograma.

Os dois rapazes acompanham com atenção dobrada as minhas dicas e orientações. Percebo que a dupla está motivada e calibrada para o rito de passagem. Minha última frase os deixa aturdidos. “Tem que ter selinho, beijo na boca, igualzinho à foto que fizemos antes.” Um olha para o outro e caem numa gargalhada nervosa. Sim, para me auxiliar nessa inglória tarefa, ninguém melhor do que um dos personagens com os quais mais interagi nos últimos anos. De entrevistado a amigo, de amigo a colega de reportagens, o geriátrico e orgiástico Serguei teria o ângulo mais privilegiado para me ajudar a julgar os predicados dos candidatos ao meu posto.

A missão tinha hora marcada (21h30) na sala de espera da ponte aérea. Arthur (1) e Arthur (2) aguardam com avidez a chegada do elfo ancestral, a lenda viva Sergio Augusto Bustamante. Em suas mãos seguram a clássica plaquinha com o nome do convidado de Saquarema. Durante algumas edições na Trip, Serguei e eu já nos beijamos, vivemos aventuras amansando o rebelde Theo Becker, resgatamos Rosana (Como uma Deusa) em um karaoke. Na atual conjuntura, nosso fauno intergaláctico está no ar semanalmente com o programa Serguei Rock Show no Multishow, e recentemente assinou contrato na TV Record, onde participa do programa de Tom Cavalcante. Serguei está na mídia. Serguei está na moda.

Nossos ansiosos anfitriões continuam segurando suas plaquinhas. Executivos, atletas, donas de casa, artistas, dondocas atravessam o pórtico da saída e nada de Serguei. Vejo ao longe uma figura que se arrasta lânguida como uma iguana. Sim, é ele. Serguei aproxima-se e se joga nos meus braços. Me tasca um beijão e quer saber quem são os rapazes com as plaquinhas. Sua juba está diferente, seu rosto também não é mais o mesmo, está rejuvenescido e bochechudo. Parece um personagem dos quadros de Hieronymus Bosch. Fico intrigado. Pergunto se havia feito lifting, cirurgia plástica ou Botox. Ele se sente lisonjeado e admirado.

Seus olhinhos analisam as possíveis presas. “Quem são eles, Arthur?” Explico sussurrando ao seu ouvido. Ele cumprimenta os xarás dando o clássico abraço de tamanduá. Na van, Serguei engata uma conversa sem limites com a dupla de Arthures. Tudo gira em torno de rock e sacanagem, e ele movimenta seus braços como um helicóptero sem eixo. Arthur (1) quer saber como é a vida, o dia a dia de nosso rock star pansexual. Serguei tergiversa e começa a falar sobre sua genitália. Serguei não tem travas no pensamento ou na língua, ele quer beijar nossos anfitriões com seus lábios carnudos. Como observador, acompanho o desempenho e a entrega dos Arthures: beijos, bitocas e muitos selinhos borbulham na sessão de fotos. A disponibilidade dos dois concorrentes é impressionante.

Serguei quer mostrar o falus adormecido. Arthur (2) pergunta ao druida se ele é o introdutor do panvegetalismo no Brasil, isto é, a religião de abraçar as árvores. Com sua memória mesozoica, Serguei esclarece que o primeiro a espalhar essa bênção de abraçar árvores foi o gênio Albert Einstein no Jardim Botânico no Rio. Balbucia que seu antigo jatobá não é mais o mesmo e que atualmente namora e fofoca um belíssimo cajueiro nos arredores de Itaúna. Pergunto se ele tem alguma foto do caju amigo. Ele tosse uma sonora gargalhada.

A conversa avança e Arthur (1) embrenha querendo saber sobre a virilidade do fauno. Era tudo que Serguei desejava falar. Despeja uma sucessão de histórias de seus casos amorosos. Regurgita situações escatológicas e meigas. Repete pela bilionésima terceira vez seus encontros com Janis Joplin. Percebo que o elfo necessita de comida, oxigênio, sexo, pois sua voz começa a falhar. Convoco todos para um jantar em um charmoso restaurante nos Jardins. A figura pantagruélica de Serguei incendeia o local. Dispara sua metralhadora giratória de frases desconexas entre um ravióli ao pesto e outro. Acreditem, todos estamos cansados e esgotados de tantas fotos e falantina desenfreada. Serguei tá com a macaca, parece que recém-levantou da cama e quer seguir em frente pela noite de SP. O Pterodáctilo quer aparecer, beijar e circular.

Arthur (2) elogia a cútis de pergaminho e pergunta que tipo de exercício ele pratica, o insaciável Serguei responde: “Sexo, orgia”.Ele insiste que quer transar. Desconverso e digo para ele se jogar no baixo Augusta, que fica pertinho do restaurante. Saio de fininho. Caminhando pela rua Augusta, uma miríade de pensamentos assola minha mente e coração. A performance dos dois xarás superou todas as nossas expectativas. Nesta altura da minha vida me vejo entre a cruz e a encruzilhada. Ficar ou partir? Sem eira nem beira. Ser ou Serguei?

Quem sabe um dia abdique deste posto, porém sinto que ainda não estou preparado para tomar uma decisão de tamanha envergadura. Entrego aos desígnios do Olimpo a decisão de qual dos efebos iremos escolher? O que me aguarda? O que o destino me oferece? Estarei condenado como Napoleão a um exílio ou serei lembrado pela minha generosidade ao investir e acreditar na minha continuidade? Minha missão está cumprida? A decisão cabe a vocês, caríssimos leitores.

---

Revista *Trip* #201 - 20.07.2011

**Afuá urgente – (E)**

*Arthur Veríssimo descobre como é viver sobre duas rodas*

Na borda oeste da Ilha de Marajó fica um dos raríssimos lugares no mundo onde carros são proibidos. por lá, as bicicletas reinam soberanas. Nosso repórter excepcional foi até o delta do rio Amazonas para descobrir como é viver sobre duas rodas

Os bons ventos amazônicos e o movimento da maré indicavam que teríamos uma noite exuberante navegando o rio Amazonas. A pontualidade ribeirinha foi britânica, e a embarcação Fé em Deus soltou suas amarras precisamente às 23h, conforme estabelecido, do porto de Macapá, capital do Amapá. O barco se deslocava suavemente pelo delta do rio Amazonas, com passageiros em excesso e tecnobrega bombando no convés. Dezenas de pessoas se espremiavam entre as redes procurando um cantinho para a travessia. Segundo o capitão, seriam cinco horas para vencer os 100 km até a pequena Afuá, cidade encravada em um ponto da borda oeste da imensa Ilha de Marajó. Durante um bom tempo fiquei observando a abóboda celestial com suas estrelas e constelações, e lá pelas tantas fui esticar o corpo numa rede. Quando peguei no sono senti o barco chacoalhando intensamente. Sonolento, olhei para os lados e captei imensa balbúrdia: pessoas choravam e clamavam por Jesus para apaziguar as águas e os ventos. A água espirrava pelo convés e laterais do Fé em Deus com força titânica. Não deu em nada. Da mesma forma como apareceu repentinamente

a borrasca, um oceano de tranquilidade instalou-se no turbulento rio Amazonas. Exatamente às quatro da madrugada a embarcação ancorava no portinho de Afuá.

Caminhamos duas esquinas e fomos descansar no hotel Afuá. Cochilei por duas horinhas e saí para farejar, borbulhava de curiosidade. Afuá parece uma cidade cenográfica, ou então parada no tempo. As ruas e as casas são todas construídas sobre pontes e palafitas de madeira, mantendo a cidade acima da várzea, já que Afuá é eternamente alagada pelas águas dos rios. Por lei municipal, veículos motorizados são proibidos de trafegar seus 8.373 km<sup>2</sup>. Sendo assim, o meio de transporte único é a bicicleta e invenções derivadas. “Nossa cidade é um laboratório em plena selva. Não existe poluição veicular, somos uma cidade oxigenada em todos os sentidos, aqui todo mundo circula de bicicleta e triciclos. O lazer, a atividade física e o trabalho estão conectados com a pedalada”, declara nosso anfitrião, Raimundo Carlos, o Pisca, secretário da Cultura, Esporte e Lazer da cidade de 40 mil habitantes – e 15 mil bicicletas.

Nossa conversa foi amavelmente interrompida por um destacado cidadão afuense, o radialista, artista e inventor Raimundo do Socorro Souza Gonçalves, ou simplesmente Sarito. Homem cheio de ginga e talento, Sarito foi criador da primeira geração local de bicitáxis. “Resolvi construir um veículo em 1995 para passear com minha família. O primeiro protótipo era de madeira, tinha três rodas e capacidade para quatro pessoas. Foi uma revolução. Desde então o bicitáxi se aperfeiçoou e ganhou quatro rodas.” Cheio de amor pra dar, Sarito nos levou à radio Afuá e nos colocou ao vivo. Fui entrevistado e o papo rolou solto.

Na pousada Barriga Cheia alugamos nossas bicicletas e saímos com a missão de percorrer a ciclovia que envolve toda a cidade. As ruas e as vias de acesso na sua maioria são estreitas, o ciclista tem que estar atento pois não existe proteção nas laterais das pistas e numa vacilada pode raspar, trombar com outro bólido e se estatelar no terreno alagado, 1 m abaixo. Todas as casas são de madeira, construídas em cima de palafitas. Segundo a prefeitura, são 25 km de ciclovias na área urbana de Afuá, sendo 60% de madeira e o restante de concreto.

Na exuberante vegetação que circunda Afuá, a típica floresta de várzea com muita virola, anani, macacaúba e palmeiras como buruti, babaçu, murumuru e o delicioso açaí. Paramos em uma vendinha e pedimos uma cuia de açaí, que por lá é servido quente, sem mel, granola ou açúcar. Para acompanhar oferecem farinha de tapioca, peixe ou camarão. O caldo é denso e o sabor é intenso. Bem estranho para quem não está habituado. Depois de algumas colheradas me senti como o marinheiro Popeye, cheio de energia e procurando minha Olivia.

## **Boto misterioso**

Nas vias principais o movimento é intenso. Crianças indo para a escola, senhoras pedalando com suas compras e bicitáxis. O primeiro que surgiu foi a ambulância, que saía do hospital para um atendimento. O veículo possui quatro rodas, capota e maca. Em seguida, como uma aparição, surge de dentro do hospital o “boto misterioso” Mister Sarito. Tinindo inspiração, nos convida para conhecer outras quebradas de Afuá. Todos cumprimentam o mestre de cerimônias, principalmente as mulheres – o homem diz que no passado foi grande namorador, mas que hoje é apenas educado. Pelas ruas, não há semáforos ou guardas e o fluxo das magrelas é incessante. Na pedalada, Sarito nos leva a uma das três oficinas da cidade. Um emaranhado de rodas, pneus, aros e quadros emolduram a oficina do senhor Pipoca. O consertador nos explica que existe uma procura muito grande dos moradores para personalizar bicicletas e bicitáxis, veículos produzidos da junção de duas bicicletas, unidas por uma estrutura de aço. “Levamos umas quatro semanas para produzir a carroceria e os acessórios como volantes adaptados aos pedais, painéis, molas, porta-malas, para-choque, sistema para CD e DVD”, explica Pipoca. Modelos assim oscilam entre R\$ 3 mil e R\$ 7 mil. Fiz um test drive com um bólido de quatro rodas e direção de carro. Os primeiros movimentos foram um sacrifício, mas depois peguei o jeito e circulei a trancos e barrancos pelas ruas estreitas.

Sarito parece um primo distante do Serguei. Metralha ditos populares e lendas locais como uma rádio ambulante, destila que em Afuá os moradores não vivem estressados, angustiados, depressivos ou com doenças respiratórias como nos grandes centros. “Em Afuá todo mundo pedala.”

Na volta para o hotel o sol castigava, e a maioria dos ciclistas pedalava com sombrinhas e guarda-sóis agregados às magrelas. Nosso retorno para Marabá estava marcado para 21h. Renovados, retornamos à praça ao anoitecer e encontramos um veículo tunado cheio de estilo. De carroceria verde e com música explodindo, a caranga chamava a atenção. O dono, Oderley Monteiro Lobato, 28 anos, é comerciante em Afuá. Gastou R\$ 5 mil para construir sua joaninha verde amazônica e não parou por aí, está montando outro possante envenenado. O atual é equipado com DVD, direção de carro, molas, retrovisores, banco estofado, freio a mão e câmbio de três marchas. Oderley modestamente acrescenta que existem outros modelos mais invocados como a “Ferrari”, o “Batmóvel” e o “Jipão”.

Assim findava nossa estada naquela fronteira. Afuá é um laboratório amazônico em que a alternativa sustentável da bicicleta deu certo. Um conceito único de qualidade de vida e mobilidade urbana. Vai pedalar.