

## ÍNDICE

Agradecimentos.....	2
Introdução.....	3
Capítulo 1 – A Evolução do Conceito de Sonho Americano.....	8
1.1. O Nascimento da Nação Norte-Americana.....	8
1.2. Os Negros e o Sonho Americano.....	11
1.3. As Diferentes Perspectivas do Conceito de Sonho Americano.....	14
1.4. O Sonho Americano na Década de 1960.....	22
1.4.1. Martin Luther King.....	22
1.4.2. A Guerra do Vietname.....	28
1.4.3. A Geração dos “Baby Boomers”.....	29
1.4.4. A Situação das Mulheres.....	33
1.4.5. A Literatura da Década de 60.....	34
1.5. A Situação Sócio-Cultural nos Estados Unidos.....	35
Capítulo 2 - O Percurso de Hunter S. Thompson.....	48
2.1. O Jornalista.....	48
2.2. O Autor Gonzo e a Redacção de <i>Fear and Loathing in Las Vegas</i> .....	65
2.3. As Origens do Jornalismo Gonzo.....	79
2.4. As Principais Características do Estilo Gonzo.....	82
Capítulo 3 - A Cidade de Las Vegas e o Conceito de Sonho Americano.....	87
3.1. A Mitificação da Cidade.....	87
3.2. A Evolução da Cidade e o Sonho Americano.....	95
3.3. O Sonho Americano em <i>Fear and Loathing in Las Vegas, A Savage Journey to the Heart of the American Dream.</i> - Primeira Parte da Obra.....	112
3.4. Segunda Parte da Obra.....	128
Conclusão.....	144
Bibliografia .....	149

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Maria do Céu Marques, orientadora desta dissertação, a disponibilidade, o estímulo e as preciosas orientações facultadas no decorrer da realização deste trabalho.

## INTRODUÇÃO

Os Estados Unidos foram palco das mais emblemáticas manifestações de contestação aos valores e às convenções sociopolíticas impostas pela sociedade americana na década de 60, do século XX. O movimento *hippie*, a utilização de substâncias psicotrópicas, uma nova visão da vida em sociedade, mais voltada para o auto-conhecimento, e os ideais libertários influenciaram as manifestações artísticas da época.

O jornalismo foi um dos alvos da revolução social e histórica de 1960 e, ao mesmo tempo, um reflexo dos ideais de renovação da época. Nessa década, a escrita jornalística aproximou-se do estilo utilizado na escrita ficcional, dando origem a um novo tipo de reportagem designado por New Journalism. Este termo surgiu em 1973, retirado do título de um ensaio de Tom Wolfe sobre a escrita produzida desde meados dos anos 60, por autores como Gay Talese, Hunter Thompson, Joan Didion, Truman Capote e Norman Mailer, o estilo que anunciava foi responsável por grandes mudanças no modo de escrever e publicar notícias. Recorrendo a uma forma menos impessoal no tratamento dos factos e contrariando a tradicional objectividade e imparcialidade do jornalismo que o precede, no New Journalism a perspectiva e as opiniões do redactor desempenham um papel quase determinante na história.

O posterior Jornalismo Gonzo, criado por Hunter Thompson, recorre às mesmas técnicas do New Journalism mas centra-se ainda mais na pessoa do repórter. Este estilo consiste num tipo de reportagem romanceada onde os padrões de objectividade são subordinados ao estado de espírito e ao ponto de vista do jornalista, segundo o seu criador, tem por base a ideia de William Faulkner de que “the best fiction is far more *true* than any kind of journalism – and the best journalism knows this.” (THOMPSON 2003: 106)

Esta nova forma de informação diferencia-se também na apresentação. O diálogo é utilizado de forma recorrente, sendo através dele que o repórter caracteriza os “protagonistas” do acontecimento e transmite a sua subjectividade. A interpretação que o leitor faz das palavras da “personagem” é determinante na avaliação das suas reacções. No Jornalismo Gonzo (ao contrário do que sucede no jornalismo tradicional) o repórter não apresenta os acontecimentos pela ordem crescente de importância na história. Em vez disso descreve um número reduzido de situações determinantes para o seu desfecho, e as diferentes cenas são articuladas de forma semelhante à utilizada na construção de obras literárias.

O jornalista norte-americano Hunter Stockton Thompson, cuja escrita analisou sempre de forma crítica a política e a cultura norte-americanas dos anos 70, celebrou-se como criador do estilo Jornalístico Gonzo. Utilizando uma técnica de escrita híbrida, na obra *Fear and Loathing in Las Vegas A Savage Journey to the American Dream*<sup>1</sup>, Thompson põe em causa o Sonho Americano enquanto conceito associado à possibilidade que qualquer cidadão (americano ou não) tem de alcançar a prosperidade nos Estados Unidos, desde que esteja disposto a trabalhar com afinco nessa busca.

Associada às crenças dos primeiros colonos europeus e aos líderes políticos que redigiram a Declaração de Independência dos Estados Unidos da América, a ideia de Sonho Americano foi, desde os tempos da sua génese até aos nossos dias, alvo de transformações profundas, significando realidades distintas e constituindo, em simultâneo, o resultado e o reflexo das diferentes épocas históricas. Longe dos sentimentos vividos no final da Segunda Guerra Mundial, do tempo em que as famílias americanas recuperaram o estilo de vida burguês nos confortáveis subúrbios, as décadas seguintes submeteram o conceito a muitas críticas. Nos

---

<sup>1</sup> No decorrer desta dissertação a obra passará a ser referida como *Fear and Loathing in Las Vegas*.

anos 60, época em que o racismo e a corrupção grassaram a sociedade e o governo, a ideia de Sonho Americano associada aos ideais que os primeiros colonos passaram para as subseqüentes gerações foi discutida e analisada.

A obra *Fear and Loathing in La Vegas* descreve a procura do protagonista Raol Duke, e do seu advogado Dr. Gonzo, do Sonho Americano na cidade de Las Vegas. A narrativa tem como ponto de partida a cobertura da anual corrida de carros e motos Mint 400, realizada em 1971, para a revista *Sports Illustrated*, mas ao longo desta viagem, Raol Duke (narrador e protagonista) reflecte sobre o significado da década 60, e as suas conseqüências para os Estados Unidos da América, através da abordagem de temas fracturantes da história americana, (como a guerra do Vietname, a governação do presidente Richard Nixon e o movimento de contracultura). A observação da realidade sob o efeito de drogas funciona como instrumento de denúncia, na medida em que permite expor na totalidade tudo o que, na opinião do autor, existe de grotesco na rotina da vida contemporânea. Através das constantes reflexões do protagonista, o leitor vai sendo lembrado do *background* histórico que deu origem ao pesadelo que, na sua perspectiva, é a vida actual numa cidade como Las Vegas.

Apesar do apelo preconizado pelos anos 60, aos sentimentos individuais de felicidade e de busca de um ideal mais elevado do que o consumismo, em *Fear and Loathing in Las Vegas* o Sonho Americano parece surgir como um ensejo materialista e um desejo de satisfação imediata. Ao longo deste trabalho propomos analisar o referido conceito no âmbito da obra mencionada e segundo a perspectiva do seu autor. Procuraremos apresentar um estudo sobre o conceito de Sonho Americano, na perspectiva de Hunter S. Thompson, em *Fear and Loathing in Las Vegas*.

No sentido de contextualizar a obra de Thompson e permitir uma melhor compreensão do seu ponto de vista sobre este tema, o trabalho está organizado em

três capítulos. No primeiro capítulo tentamos analisar, de forma breve, mas tendo em conta as transformações que ocorreram ao longo dos tempos, o conceito de Sonho Americano. Seguindo-se uma abordagem aprofundada do seu significado na década de 60 do século XX.

No segundo capítulo, apresentamos uma descrição do percurso de Thompson fazendo a sua contextualização a nível social e cultural nos anos 60, nos Estados Unidos da América (período em que o autor inicia a sua actividade como repórter), e a explanação do estilo jornalístico Gonzo de que foi criador.

No terceiro e último capítulo, abordamos a história da cidade de Las Vegas e a sua simbologia em relação ao conceito de Sonho Americano. Apresentamos a análise da obra *Fear and Loathing in Las Vegas*, tratando em paralelo o ponto de vista de Thompson relativamente ao conceito de Sonho Americano nas décadas de 1960 e início de 1970.

A incidência da escolha sobre esta temática deve-se, por um lado, à crescente importância e poder que o jornalismo tem vindo a conquistar ao longo das últimas décadas, sobretudo desde os anos 60 até à actualidade, e às modificações drásticas na forma de apresentar as notícias, tendo em conta a manipulação da informação e a brutalidade das imagens. A escolha deste tema prende-se também com o facto de Thompson analisar a sociedade americana através de um estilo inovador, numa escrita mordaz, onde os elementos formais e estilísticos que o distinguem são responsáveis pelo surgimento da obra de realizadores que na actualidade renovam a prática do Jornalismo Gonzo e a tornam popular. Hunter S. Thompson e o jornalismo que criou permitiram que, mais de quatro décadas depois, produções cinematográficas como as realizadas por Michael Moore (com *Bowling for Columbine* ou *Fahrenheit 9/11*) ou Morgan Spurlock (com *Super Size Me*), recorrendo às mesmas técnicas criadas por Thompson, relatem acontecimentos e informem os seus espectadores de forma alternativa e cativante.

## CAPÍTULO 1 - A Evolução do Conceito de Sonho Americano

### 1.1. O Nascimento da Nação Norte-Americana

O título da obra *Fear and Loathing in Las Vegas, A Savage Journey to the Heart of the American Dream* remete para a sua essência que consiste na descrição de diversos episódios, (protagonizados por um repórter e pelo seu advogado), decorrentes de uma desesperada demanda pelo Sonho Americano. Mas qual é de facto o objecto desta busca? Como é possível realizar uma viagem através de algo abstracto e não palpável como uma ideia ou um conceito? Hunter Thompson, o autor, realiza de facto essa viagem. Sob o pretexto da cobertura jornalística de um acontecimento desportivo, de menor importância, Thompson desenvolve uma jornada que é, na realidade, uma reflexão sobre os acontecimentos que constituem a história dos Estados Unidos. Essa reflexão é motivada pela análise de alguns elementos iconográficos da cultura norte-americana que vão surgindo no percurso narrativo de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Torna-se assim imperativo neste estudo uma abordagem do principal conceito orientador da obra – o conceito de Sonho Americano.

É na utopia do Novo Mundo, visão que motivou os primeiros colonos a partir para América, que reside a ideia embrionária de um dos mais importantes mitos nacionais dos Estados Unidos, mas é, sobretudo, da herança de idealismo e de esperança dos líderes políticos que assinaram a *Declaração de Independência* e a *Constituição dos Estados Unidos* (denominados como “Founding Fathers”, entre os quais se destacam George Washington, Thomas Jefferson, John Adams, James Madison, Alexander Hamilton, John Hancock e Benjamin Franklin) que nasce o mítico Sonho Americano.

A *Declaração de Independência* deu origem a uma nova filosofia governativa. Em termos políticos, e segundo a perspectiva dos governos monárquicos dos países do “Velho Mundo” (com exceção da França), após a redação deste documento os Estados Unidos enveredaram por uma linha de governação subversiva, na medida em que rejeitava todos os valores que esses países representavam, constituindo um novo estado sem orientação religiosa definida, que não obedecia a uma linha de sucessão régia, que não possuía uma estrutura militar representativa da totalidade do país e que, por oposição, assentava nos princípios da auto-governação, da liberdade religiosa, da educação para todos e da ausência de uma hierarquia social rígida.

Os valores basilares da nação americana, registados na *Declaração de Independência* dos Estados Unidos, constituem a essência do conceito, e aliado à crença profunda de que todos os homens são iguais (e de que lhes são atribuídos pelo Criador direitos inalienáveis, entre eles o direito à Vida, à Liberdade e à busca da Felicidade), está subjacente o sentimento que alicerça o mito.

When in the course of human events, it becomes necessary for People to dissolve Political Bands which have connected them with another, (...)

We hold these Truths to be self-evident, that all Man are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness.(...)<sup>2</sup>

Esses valores são provenientes da ética Protestante dos primeiros colonos europeus, sobretudo ingleses, que chegavam ao novo continente movidos pela convicção de que tudo o que necessitavam para aí atingir a prosperidade era o trabalho árduo, a coragem e a determinação. No entanto, desde os tempos da sua génese, associada aos Peregrinos, até aos dias de hoje, a ideia de Sonho

---

<sup>2</sup> *The Declaration of Independence 1776.*



Americano, tem se modificado ao longo da história, significando realidades distintas e constituindo simultaneamente o produto e o reflexo das épocas em que se insere. O professor Andrew Delbanco, na obra *The Real American Dream, A Meditation on Hope*, afirma que:

From the Christian story that expressed the earliest Puritan yearnings to New Age spirituality, apocalyptic environmentalism and the multicultural search for ancestral roots, the American Dream and the tidal rhythm of American history shows how Americans have organized their days and ordered their lives – and ultimately created a culture – to make sense of the pain, desire, pleasure and fear that are the stuff of human experience. (DELLBANCO 2005: 34)

As ideias dos filósofos iluministas do século XVII, como John Locke, Montesquieu, Rousseau e Voltaire, tiveram grande importância e influência na formação das raízes que marcam a ideologia política da nação americana - uma ideologia baseada na soberania do povo e na manutenção de uma sociedade democrática. Documentos como a Declaração da Independência, a 1ª Emenda ou a própria Constituição foram elaborados com base nos ideais defendidos por estes pensadores residindo nas suas filosofias as ideias embrionárias do mítico Sonho Americano.

A *Utopia* escrita em 1535, pelo humanista inglês Thomas More (católico fervoroso), onde o autor descreve um estado imaginário preocupado com a felicidade colectiva e a organização da produção em benefício de todos, lançou as bases do posterior “contrato social” elaborado pelos Peregrinos ainda antes da sua chegada ao “Novo Mundo”. O referido “contrato”, realizado em 1620 e conhecido como *Mayflower Compact*, continha já os conceitos que acabaram por constituir os alicerces filosóficos da nação e que são indissociáveis da ideia de Sonho Americano.

## 1.2. Os Negros e o Sonho Americano

A utopia americana e os valores iluministas que desde o início orientaram a Constituição e determinaram os direitos do povo americano, falhava desde os primórdios na forma selectiva como os applicava. Tanto as culturas indígenas do Novo Mundo como a população negra (que o mercado de escravos levou para a América ainda antes do *Mayflower* atracar em Plymouth) estiveram excluídas de quaisquer direitos culturais assim como dos proclamados ideais de democracia e liberdade. Foram necessários três séculos até que todo um conjunto de cidadãos discriminados pudesse reivindicar os seus direitos.

O espírito combativo que dominou a época de 1960, fez emergir em larga escala o conceito de etnia e de identidade étnica e permitiu essa explosão reivindicativa. Num artigo intitulado *Heating Up the Melting Pot*, publicado em 1995 pelo The Institute for Cultural Democracy o seu autor refere que:

The development of a self-conscious American culture in the sixties has been discussed in reams of analysis of the American character and The American Dream. Assisted by a social science eager to help set standards of normality, many of our institutions embody the idea of an American Way of Life. Urban settlement houses, for example, helped to ‘Americanize’ the new immigrants in urban ghettos; rural extensions services spread ideas about how to eat, dress and behave (...) emphasis overall was placed upon preparing immigrants for successful assimilation. (Adams, 1995)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Adams, Don. *Heating Up the Melting Pot*. The Institute for Cultural Democracy. USA, 1995. 4 Outubro 2005 <<http://www.wgcd.org/policy/US/Ushistory.html>>

Em 1950, tempo de abundância e prosperidade, o Sonho Americano estava, sobretudo, associado ao crescimento económico e à obtenção de bens materiais. A aquisição de casa própria, a compra de carros maiores e mais caros, e o aumento da capacidade de consumo, eram, para o americano de classe média, a matéria de que se compunha o Sonho. Nessa década, os Estados Unidos assistiram a uma alteração da tradicional ética de trabalho americana que passou a corresponder de forma directa ao desenvolvimento da indústria. Os valores associados à filosofia de trabalho nos Estados Unidos da América modificaram-se de forma profunda após o surgimento da linha de montagem e a relevância atribuída à maquinaria no período industrial. As consequências da II Guerra Mundial exacerbaram a cultura de consumo já existente e a população iniciou uma era onde o desejo desenfreado de estatuto social se sobrepôs aos valores individuais. Nas palavras de Amy Thomas, autora do ensaio *The (Artificial) American Dream*

One of the key elements of the American Dream that is simultaneously associated with the suburban mythology is the traditional American family, complete with secure family values. Largely a result of the lifestyle portrayed on suburban-based television shows, the suburbs have consistently been deemed the ideal environment for the ideal family of high moral standards from the initial episodes of *Leave it to Beaver* in the 1950's. (Thomas, 2000)<sup>4</sup>

Na década posterior, o Sonho era, como noutras épocas, a esperança num futuro melhor. A grande diferença residia na ênfase dada aos valores humanos como veículo para o concretizar. A bem sucedida democracia norte-americana não tinha conseguido resolver a situação dos americanos de origem africana nem alterar as precárias condições de vida nos estados do Sul. A região permanecia a mais afectada pela doença, pela pobreza, pelo analfabetismo e pela violência (o maior número de linchamentos correspondia aos ocorridos nas regiões do Sul, sendo os

---

<sup>4</sup> Tomas, Amy. *The (Artificial) American Dream*. University of Kentucky, 2000. 24 Setembro 2005 <<http://.uky.edu/AS/English/writprog.html>>

negros a esmagadora maioria das vítimas). Através do apelo à rebelião e com as manifestações anti-segregação o Reverendo Martin Luther King Jr. e o Movimento dos Direitos Civis plantaram as sementes para a concretização do “sonho” de uma América mais justa e igualitária. Os autores de *America, A Narrative History* consideram que:

America had suddenly rediscovered poverty in the early 1960s when the social critic Michael Harrington published a powerful exposé entitled *The Other America* (1962). Brandishing an impressive array of statistics as well as convincing theories of social psychology, Harrington argued that while most Americans had been celebrating their rising affluence during the postwar era, some 40 to 50 million people were mired in a “culture of poverty” hidden from view and passed on from one generation to the other. Unlike the upwardly mobile immigrant poor at the turn of the century, they were impervious to hope. “To be impoverished”, he asserted, “is to be an internal alien, to grow up in a culture that is radically different from the one that dominates society”. (TINDALE 1993: 899)

O maior grupo de excluídos da sociedade de sucesso era constituído pelos negros que, embora já não fossem escravos, estavam muito longe de ser “homens livres”, no verdadeiro sentido do termo. Empurrados pela sociedade para *ghetos* de pobreza e marginalidade, devido à cor da pele, viviam condenados a uma existência de miséria que não encaixava na mítica filosofia que dava forma ao Sonho Americano. Nos anos 60, o Sonho Americano passou a ser também para os negros um direito a que lhes assistia reclamar, o direito não só de liberdade e de mobilidade social, mas, principalmente, o direito à aceitação e ao respeito pela sua identidade cultural. Martin Luther King, o grande líder da revolta afro-americana tinha o seu Sonho Americano, o reverendo descreveu-o da forma seguinte:

I have a dream that one day on the red hills of Georgia the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of

brotherhood. (...)I have a dream that my four children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin (...) (KING 1968: 55)

### 1.3. As Diferentes Perspectivas do Conceito

Apesar de consensual em muitos aspectos o conceito de Sonho Americano nunca significou o mesmo para todos os norte-americanos. Se para Luther King esse conceito significava a igualdade de oportunidades para os jovens e adolescentes do princípio de 1960, a Califórnia, “terra dourada” das praias e dos verões intermináveis, era a Meca do novo Sonho Americano. São Francisco, cidade emblemática do movimento *hippie*, a partir de meados da década, tornou-se o centro musical do mundo durante o “Summer of Love” e a cidade de Los Angeles acolheu todas as vanguardas. Ao mesmo tempo que acolhia a música e os ideais humanitários dos *hippies* a “Dream City” revelava um outro lado menos onírico - Los Angeles era um dos lugares mais poluídos do mundo e uma cidade perigosa. Em *Postwar America, The United States Since 1945* os seus autores afirmam que:

The Haight-Ashbury Summer of Love, and its equivalent in New York’s East Village, was an extraordinary experience. Thousands of young people crowded the streets and the “pads”, “grooving” on grass and acid and the free concerts on Hippie Hill or in Central Park. (...) Many Haight-Asbury and East Village refugees found the experience liberating. But there was another side too. Disease, bad trips, ripoffs, thefts, and rape spread among the “flower children”. Several drug dealers and a number of hippies were murdered. (UNGER 1990: 117)

E pelo facto de o conceito de Sonho Americano não significar o mesmo para a totalidade do povo americano, pelo contrário possui inúmeras definições e possibilidades de designação, a expressão Sonho Americano é um dos termos

mais complexos da cultura americana, abarcando significados tão diversos como o desejo de riqueza, a obtenção de sucesso e até, segundo alguns autores (como o jornalista Hunter S. Thompson), uma vida marcada em simultâneo pela abundância material e pela ausência de esforço.

A respeito do Sonho Americano o historiador Daniel J. Boorstein afirma em *The Image or What Happened to the American Dream* que: “A dream is a vision or an aspiration to which we can compare reality. An illusion, on the other hand, is an image we have mistaken for reality. We cannot reach for it, aspire to it or be exhilarated by it; for we live in it...” (BOORSTEIN 1962: 57). Para o autor, as oportunidades de mobilidade social e ascensão, sem precedentes, que os Estados Unidos da América têm possibilitado ao longo da história conduziram, de forma sistemática, a uma eterna confusão entre realidade e fantasia com fronteiras indistintas quando se trata do conceito de Sonho Americano.

No final do século XIX, grande parte dos recursos físicos dos Estados Unidos, minérios e terras, ou estava ainda por descobrir ou não tinha proprietário, permitindo a possibilidade de obter fortuna a partir de pouco mais do que a sorte. O Sonho Americano movia então não só os prospectores americanos nas Montanhas Rochosas pela corrida ao ouro, mas também um grande número de emigrantes que chegavam ao “Novo Mundo”. Os europeus pobres, em fuga das más condições de vida e da miséria em que viviam nos seus países de origem, chegavam aos Estados Unidos vindos de quase toda a Europa. Inicialmente chegavam em maior número da Irlanda e da Escócia arrastados pela possibilidade de segurança económica e liberdade constitucional que os regimes dos seus países não permitiam, mas que acreditavam poder encontrar nos Estados Unidos. Mais tarde, desde os princípios do século XX até ao começo da II Guerra Mundial, a ideia de Sonho Americano atraiu as populações de quase toda a Europa do Sul começando então a chegar os italianos, os gregos e os judeus.

Em meados do século XX, personalidades importantes do mundo da indústria e da economia, que iniciaram a sua vida profissional de forma humilde e com poucas condições, mas que acabaram por atingir o controlo de grandes empresas ou construíram grandes fortunas, deram forma ao conceito de Sonho Americano tornando-o menos abstracto. Não sendo fácil defini-lo com rigor, a história permite verificar com alguma clareza que as dimensões do mito abrangem vários aspectos da sociedade americana e variam consoante as épocas.

Segundo o professor Jim Cullen, na obra *The American Dream*, podem considerar-se seis tipos de Sonho Americano, correspondendo, cada um deles, a conceitos diferentes assim como a épocas históricas distintas. O primeiro conceito de Sonho Americano nasce com um pequeno grupo de ingleses, dissidentes religiosos, que fugiram da Europa e atravessaram o oceano em busca de liberdade para professar a religião em que acreditavam, da forma que consideravam ser a correcta. Segundo Cullen:

... they had a dream. In and of itself, that's not enough: so did Adolf Hitler. Nevertheless, the Puritans' dream, however strange and even repellent, was an exceptionally powerful one that had tremendous consequences, most of them unintended. In a palpable sense, it is only because of their dream that those Americans who followed had theirs, and only because of their ambition that later Americans had the terms and standards by which they justly condemned the Puritans.

They had a dream. You don't have to love it, but you'll never really understand what it means to be an American of any creed, color, or gender if you don't try to imagine the shape of that dream (...). (CULLEN 2003: 13)

Para este autor a segunda variante associada à ideia de Sonho Americano reside na própria *Declaração de Independência*. Para Cullen este manifesto político é, na essência, a base de justificação para que um pequeno grupo de homens pudesse

pôr em questão o poder britânico sobre o território colonizado, legitimando a Revolução Americana. A evocação constante do imposto sobre o chá enquanto justificação para a resistência colonial de 1776 não convence o académico que a considera como um pouco forçada.

The key to the Declaration, the part that survives in collective memory and which underwrites the American Dream, is the opening clauses of the second paragraph: (...). These words speak to us. It's not only that they laid the foundations for sweeping social movements like the struggle to end slavery, and thus created a recognizable modern United States. (...) The fact that we have such an explicit basis for our actions – most vividly “the pursuit of happiness”, a phrase that more than any other defines the American Dream, treating happiness as a concrete and realizable objective (...). (ibidem: 38)

A ascensão social constitui, em termos cronológicos, a terceira ideologia associada ao Sonho Americano, nesse âmbito é totalmente entendido enquanto desejo de progressão económica e de mobilidade social, ligado de forma directa à época da escravatura e ao governo de Abraham Lincoln. Cullin afirma que o próprio mercado de escravos se tornou na forma mais eficaz de ascensão social para muitos colonizadores. A população de afro-americanos que, em meados do século XVII, constituía um pequeno número dos habitantes do estado da Virgínia, representava em meados do século seguinte quase metade da população desse estado, e em algumas partes da Carolina do Sul constituía mais de metade. À data da Revolução a escravatura estava legalizada em todas as colónias e a contratação de serviçais era então uma prática em declínio. Cullin refere:

Like the American Dream broadly construed, this one of the good life exists in a series of variations. The most common form was cast in terms of commercial success. For hundreds of years, American readers and writers have tireless appetites for tales of poor boys (...) who, with nothing but pluck and ingenuity, created financial empires that towered the national imagination. (...) It took a couple



hundred years for the realities of American life to shape the American Dream of Upward Mobility. (...) however, the Dream of Upward Mobility, particularly in the South, was actually *too* successful: it quickly became apparent to those who employed servants that it was in fact quite expensive to support them and that they could become dangerous competition when they moved on. Better, they concluded, to invest in slaves who cost more initially but who had no payoff price and even rose in value. (Indeed, the slave trade itself became a major means of upward mobility for many colonists). (ibidem: 60)

Na década de 1950, e ainda na perspectiva do mesmo autor, o conceito consiste no sonho suburbano da posse de casa própria, na aquisição de bens e na procura de conforto material. O crescimento do capitalismo industrial dos finais do século XIX, acelerado no período pós II Guerra Mundial, juntamente com o cimentar da crença Darwinista da “sobrevivência do mais forte”, popularizou a noção de liberdade enquanto direito de todos os indivíduos à criação de negócios e à exploração de indústrias.

The American Dream of owning a home, we call it. No American Dream has broader appeal, and no American Dream has been quite so widely realized. Roughly two-thirds of Americans owned their homes at the start of this century, and it seems reasonable to believe that many of the remaining third will go on to do so. (...)

Conceptually, the American suburb can trace its origins to an unlikely union of Tomas Jefferson and Alexander Hamilton. From the Jeffersonian strain in American history, it drew on widely shared assumptions about the beneficent influence of nature, small communities, and home ownership. At the same time, the suburb reflected Hamiltonian realities about the centrality of cities the source of Americans' livelihoods. (ibidem, 144)

A ideia que caracteriza o quinto conceito de Sonho Americano surge com Martin Luther King e o Civil Rights Movement na década de 60 do século XX,

assentando, sobretudo, na luta travada pelos afro-americanos e pelo seu líder num processo de tradução do Sonho Americano em algo mais do que a realização individual em termos económicos. As relações raciais constituíam uma área da vida social americana que reclamava uma redefinição.

Still, for all the laziness and hypocrisy our attitude toward equality has engendered, even the highly diluted equality of opportunity has never been wholly without transformative potential to regenerate the American Dream. (...) In 1955, Rosa Parks (...) opened a new phase of the struggle by riding a bus. (...) In an important sense, this event of “the sixties” (another imprecise term) would perhaps most accurately be called the black equality movement. (...) The most famous figure in this struggle for equality was Dr. Martin Luther King Jr. (...) he more than anyone else who articulated the moral and cultural basis for equality in American life – not only for African Americans, but for all Americans. (...) He had a dream, you see. A dream that scares us, a dream that we often try to ignore. That’s because in our better moments, it’s our dream too. (ibidem, 110)

Por fim, e ainda segundo Cullen, o conceito que, desde 1970, caracteriza a realidade actual do Sonho Americano e marca os Estados Unidos do início do século XXI, é o da fama e da fortuna sem esforço aparente. Para o autor o mito consiste hoje, de forma predominante, na cultura de sucesso nascida nos concursos televisivos, está ligado ao estilo de vida praticado na cidade de Las Vegas e quase se reduz a um conceito associado à indústria cinematográfica de Hollywood. A possibilidade de enriquecer através de um golpe de sorte passou a ser mais valorizada do que o ideal de prosperidade associado ao trabalho. Ainda que no início, e por tradição, se associasse a ideia do Sonho Americano de riqueza e sucesso ao trabalho árduo e à poupança de economias, no decorrer da história essa ideia foi sendo substituída por uma filosofia de enriquecimento rápido. Em lugar do esforço, da determinação para vencer e da contenção de despesas, um outro conjunto de estratégias, onde se incluem os grandes *jackpots*, os prémios

televisivos ou os processos legais movidos a empresas como a McDonalds ou a Marlboro, provou ser muito mais rentável e compensador. De acordo com as palavras de Cullen:

The American Dream was never meant to be a zero-sum solution: the goal has always been to end up with more than you started with. (...) There is one other Dream of the Good Life, however, that is decidedly different from the others. For the most part, it is insistently secular (though there are times when the fervent desire for mortal goal such as wealth, fame, looks, or health becomes so ardent as to assume a kind of religion). This dream does not celebrate the idea of hard work, instead enshrining effortless attainment as the essence of its appeal. (...) It's not easy to get something for nothing. (ibidem, 160)

Em meados do século XIX o prolífico autor Horatio Alger contribuiu para o desenvolvimento de um tipo específico de Sonho Americano, os seus romances, em cujos enredos predominava o percurso do rapaz pobre que através do trabalho árduo e do uso da inteligência atingia a fortuna e o reconhecimento público, ajudou moldar o mito na cultura popular americana. Karen Hinckley e Barbara Hinckley, autoras da obra *American Best Sellers, A Reader's Guide to Popular Fiction* escrevem a respeito da importância do mito do Sonho Americano na literatura americana:

One theme stands out among the best sellers, dominating the others and persisting across the years. That is the American Dream: the pursuit of freedom, wealth, and success in a land of opportunity. (...) The dream is found in the classic rags-to-riches story, in chronicles of individual lives, and in all kinds of settings. Sagas show the dream at work across several generations. Immigrants come to America, rise from poverty to attain great wealth, and survive the ups and downs of the stock market, social change, and wars. (...) Other books criticize the effects of the dream, showing the emptiness and false values of an affluent society. (...) While the theme

takes different forms across the years, the continuities are stronger than the differences.(HINCKLEY 1989: 19)

Em *Made in America: Self Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey* Jeffrey Louis Decker afirma que o termo “American Dream” apareceu pela primeira vez (no registo escrito) em 1931 pela “pena” do historiador James Truslow Adams, nas páginas de um livro intitulado *The Epic of America*, em que o Sonho Americano era entendido como uma doutrina ética, emergente devido à crise nacional experienciada por essa década específica, com capacidade moral para guiar a nação durante os tempos da Depressão. Os americanos do final de 1929, habituados desde sempre às tradicionais histórias de sucesso pessoal e prosperidade económica, viveram então uma existência de desespero com a falência dos bancos onde guardavam as poupanças de uma vida inteira e uma grande parte experimentou pela primeira vez uma vida de miséria, ao mesmo tempo que assistiu ao desemprego de vinte cinco por cento dos seus compatriotas. Numa época de profundo pessimismo, o Sonho Americano representou uma reafirmação dos valores tradicionais dos Estados Unidos – a esperança na prosperidade e na felicidade.

Para o protagonista de *Fear and Loathing in Las Vegas*, a personagem Raol Duke, a essência do conceito “Sonho Americano” em 1970 está ligada à realização das ambições pessoais e consiste, sobretudo, numa possibilidade permanente (característica predominante da vivência norte-americana) de transformação de um estilo de vida precário num quotidiano de sucesso.

## 1.4. Sonho Americano na Década de 1960

### 1.4.1. Martin Luther King.

Do radicalismo religioso dos Puritanos ao espiritualismo da era *hippie*, passando pela multicultural luta pela aceitação das origens, o mito do Sonho Americano evoca, de forma constante e permanente, os momentos mais marcantes da história americana e o indissociável sentimento popular que influencia os acontecimentos que a constituem. Por conseguinte, tendo este capítulo como objectivo uma análise do conceito de Sonho Americano na década de 1960, torna-se imperioso examinar a história dos dez anos decorridos entre 1960 e 1970.

Só uma abordagem aprofundada dos acontecimentos históricos que marcaram essa época permite a compreensão do conceito no referido contexto. Assim, e recuando ainda um pouco mais atrás no tempo, até à plena euforia consumista que se vivia no pós II Guerra Mundial, observa-se o destacar de uma organização intitulada NAACP (National Association for the Advancement of Colored People, mais tarde a mais importante e eficaz das associações de resistência afro-americana) que lutava desde os finais de 1940 por ver declarado em tribunal a inconstitucionalidade da então lei vigente de segregação racial nas escolas. Ao acabar por atingir o seu objectivo em 1954, esse conjunto de cidadãos deu início a algo que viria a tornar-se determinante na história da década seguinte, tendo sido, ao mesmo tempo, o principal responsável pelo novo significado que a partir daí se passou a atribuir à expressão Sonho Americano. O Supremo Tribunal do estado da Califórnia aceitou os argumentos do NAACP e reconheceu nesse ano que o termo legislativo “separate but equal” era contraditório. Esse processo pôs em marcha uma revolução social.

Pelo menos um tribunal tinha sido influenciado pela ideia de que a segregação racial estragava a imagem dos Estados Unidos, enquanto líder do mundo democrático que pretendia ser durante a época da Guerra Fria. Embora essa resposta do tribunal se devesse sobretudo a três factores: o aumento da população afro-americana, o aumento do número de membros da comunidade dispostos a reivindicar os seus direitos e também a uma significativa subida dos seus rendimentos e do seu poder de compra (existia na época uma classe média negra bastante numerosa), ao declarar como legitimador das desigualdades sociais o facto de existirem escolas separadas para brancos e para negros, tornou claro que, na “América” mítica da igualdade de oportunidades, as circunstâncias políticas e sociais perpetuavam a desigualdade. Em *The Penguin History of The USA*, o historiador Hugh Brogan afirma que: “..., there could be no doubt that a system of unequal, racist, pseudo-education was in 1954 as offensive to the ideals for which America so ostentatiously stood slavery had been in its day.” (BROGAN 1991: 627)

Mas o processo de desmantelamento da segregação racial não iria ser nem um projecto fácil de realizar nem uma filosofia de fácil aceitação. Atacar a separação de crianças nas escolas, devido à cor da pele, era combater a segregação no país inteiro, e derrubar a supremacia do Anglo-saxão Branco, que não o iria aceitar sem luta. Na obra citada Brogan escreve:

In the wake of the great decision it was possible for Southern black schoolchildren and college-age students to claim admission to formerly all-white institutions; but making good that claim was another matter. The resources of the enemy seemed to be limitless. The Ku Klux Klan had yet another revival, (...); more ominously, the New South expressed itself in the so called White Citizens' Councils (...) which tried to draw in the new urban, professional whites (...) the old cause. (ibidem, 627)

As táticas de manutenção da supremacia branca eram poderosas e bastante eficazes, por conseguinte, e apesar da vitória em tribunal em 1954, quase dez anos depois, em 1963, apenas nove por cento das escolas bi-raciais dos estados do Sul tinham sido encerradas. Embora a resistência afro-americana atacasse em várias frentes (a luta durava há uma década e não se limitava a segregação racial nas escolas, desde meados dos anos cinquenta que os negros boicotavam a separação racial nos transportes públicos) em meados de 1960, a batalha ainda não estava vencida.

O preconceito racista ainda muito presente na sociedade norte-americana do início de 1970, é ilustrado em *Fear and Loathing in Las Vegas* através das palavras de uma empregada de mesa da zona mais pobre da cidade de Las Vegas, que enfurecida com a personagem do advogado samoano<sup>5</sup> lhe grita a frase: “ I take a lot of shit in this place, but I shure as hell don’t have to take it off a *spic* pimp!” (THOMPSON 1998: 159), ao utilizar a expressão ofensiva *spic* (palavra usada para designar um hispano-americano num sentido muito depreciativo) expressa a sua posição relativamente aos clientes com essa origem.

Determinante na luta pela igualdade, sobretudo entre brancos e negros, e indissociável da expressão “Sonho Americano” desde a década anterior, Martin Luther King Jr., o eloquente líder do NAACP, emergiu na comunidade negra inspirando e instigando, de forma incansável, os seus membros.

O reverendo recorreu precisamente ao mais importante mito da nação – o Sonho Americano – para criar os seus discursos mais significativos com o objectivo de angariar seguidores para a sua causa, também entre a população branca, e chamar a atenção da generalidade do povo americano para o paradoxo existente entre os valores estruturantes da nação americana e as leis que regiam a realidade política

---

<sup>5</sup> Oriundo da Samoa Americana, no Sul do Oceano Pacífico.

e social do país. A mais famosa destas evocações foi o discurso intitulado “I Have a Dream” que Martin Luther King pronunciou em Agosto de 1963, frente ao Lincoln Memorial no decorrer de uma acção de luta pacífica conhecida como “Marcha Sobre Washington”. Nesse discurso King apelava aos princípios expressos na *Declaração de Independência* fazendo um paralelo constante entre a ideia de Sonho Americano nela contida e as reais condições de igualdade de oportunidades dadas à população negra no âmbito dessa definição histórica. Nas palavras do líder religioso:

(...), because America is the world in miniature and the world is America write large. And God set us out with all of opportunities. He set us between two great oceans; made it possible to us to live with some of the great natural resources of the world. And there he gave us through the minds of our forefathers a great creed: “We hold these truths to be self-evident, that all man are created equal.”(...)  
Let us not wallow in the valley of despair, I say to you today, my friends. And so even though we face the difficulties of today and tomorrow, I still have a dream. It is a dream deeply rooted in the American dream. (KING 1968: 38)

Ainda segundo Hugh Brogan, em *The Penguin History of the USA*, King não era o único a apontar o contra-senso entre os alicerces ideológicos dos Estados Unidos da América e a governação política. Brogan salienta o seguinte:

Gunnar Myrdal, the Swedish economist, in his classical study of the race problem, *An American Dilemma*, had pointed out that the blacks had a “powerful tool” in their struggle, “the glorious American ideals of democracy, liberty, and equality to which America is pledge not only by its political Constitution but also by the sincere devotion of citizens. (BROGAN 1991: 629)

O discurso “I Have a Dream” constituiu, de certa forma, o marco mais significativo no percurso de Martin Luther King e na sua luta pelo direito dos negros ao Sonho Americano. Os anos seguintes trouxeram grandes vitórias,



nomeadamente a *Civil Rights Act* e a *Voting Rights Act*, duas das mais importantes leis na história americana da luta pelo igualitarismo. King, que angariou muito dinheiro para a causa, liderou os protestos e fundou o *Southern Christian Leadership Council*, foi, sobretudo, a voz do movimento. A chave do seu reportório de discursos foi o conceito de Sonho Americano que evocou inúmeras vezes nos mais variados contextos, relacionando-os a todos com o direito à igualdade de tratamento e de oportunidades. Em *The American Dream, A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, o seu autor faz notar a significativa e predominante presença da ideia de Sonho Americano na estratégia de combate de Martin Luther King, e destaca a importância que o orador atribuiu a esse conceito:

I should like to discuss with you some aspects of the American Dream”, he told the graduates of Lincoln University, a historically black institution in Chester County, Pennsylvania, in June of 1961. “For in a sense, America is essentially a dream, a dream as yet unfulfilled. It is a dream of land where men of all races, of all nationalities and creeds can live together as brothers” The following month, in a speech to the National Press Club, he sounded a similar, but more pointed, note. “We are simply seeking to bring into full realization the American Dream – a dream yet unfulfilled. A dream of equality of opportunities, *of privilege and property widely distributed*; a dream of land where men no longer argue that the colour of a man skin determines the content of his character” (CULLEN 2003: 127)

O Reverendo incentivava os estudantes na luta contra a segregação pronunciando frases como: “In sitting down at lunch counters, they are in reality standing up for the best of the American Dream” (Ididem, 128), o que provocava a ira da população caucasiana e motivava o debate sobre o significado do conceito na década de 60. No âmbito desse debate, James Baldwin, um dos seus muitos opositores escrevia:

The Negroes of this country may never be able to rise to power, but they are very well placed indeed to precipitate chaos and ring down the curtain on the American Dream.

This has everything to do, of course, with the nature of that dream and the fact that we Americans, of whatever colour, do not dare examine it and are far from having made it a reality. There are too many things we do not wish to know about ourselves. People are not, for example, terribly anxious to be equal (equal, after all, to what and to whom?) but they love the idea of being superior. (BALDWIN 1995: 129)

Pouco tempo antes de ser assassinado Luther King denunciava o desproporcional impacto que a guerra do Vietname tinha sobre a população afro-americana ao nível do número superior de soldados negros no terreno (comparativamente ao número de soldados brancos) e a grande percentagem de militares de origem africana, mortos em combate. O activista pregava contra a imoralidade da guerra em geral e contra a hipocrisia WASP em relação àquela guerra em particular.

Embora, no início da sua luta, King recorresse às táticas e à filosofia pacifista de Gandhi, a batalha que os americanos travavam no longínquo país asiático enfurecia-o e fazia-o distanciar-se dessa postura inicial. Martin Luther King considerava que a guerra no Vietname consumia os recursos económicos que deveriam ser utilizadas para melhorar as condições de vida dos americanos e constatava que ela estava a matar um elevado número de membros da população negra.

#### 1.4.2. A Guerra do Vietname.

Durante a primeira metade da década de 60 verificou-se uma escalada de violência nas cidades americanas do interior devido aos motins raciais. A guerra

do Vietname intensificou-se, com o número crescente de soldados enviados para o território e com o grau de destruição dos combates. Ainda durante o mandato do presidente Kennedy o número de militares mortos ultrapassava o milhar, na posterior administração, liderada por Lyndon Johnson, seu sucessor em 1964, a guerra intensificou-se ainda mais e o número de baixas voltou a subir. Os presidentes sucediam-se mas a determinação para ganhar a guerra e impedir o domínio comunista no Vietname do Sul permanecia. Poucos meses depois da tomada de posse, Johnson e os seus conselheiros tomaram decisões cruciais, que moldaram a política americana no Vietname durante os quatro anos que se seguiram. Em *America, A Narrative History* os autores afirmam:

Johnson's decision to "Americanize" the war, so ill-starred in retrospect, was entirely consistent with the foreign policy principles pursued by all American presidents after World War II. The version of the containment theory articulated in the Truman Doctrine, endorsed by Eisenhower and Dulles through the 1950's, and reaffirmed by Kennedy, pledged United States opposition to the advance of communism anywhere in the world. "Why are we in Vietnam?" Johnson asked rhetorically at Johns Hopkins University in 1965. "We are there because we have a promise to keep..." (TINDALE 1993: 908)

No final de 1965 existiam 184.000 soldados americanos no Vietname, no ano seguinte o número atingiu os 385.000, ao mesmo tempo que os bombardeamentos se tornavam mais frequentes e mortíferos, a lista de baixas americanas, anunciadas semanalmente durante o noticiário televisivo da noite, aumentava a cada dia. Na opinião de George Tindale e David Shi:

Nightly television accounts of the fighting – Vietnam was the first war to received extended television coverage, and hence has been dubbed the "living room war" – brought the horrors of guerrilla warfare into American dens. As Secretary of Defence McNamara admitted, "The picture of the world's greatest superpower killing or injuring 1,000 non-combatants a week, while trying to pound a tiny

backward nation into submission on an issue whose merits are hotly disputed, is not a pretty one. (ibidem, 909)

Na narrativa *Fear and Loathing in Las Vegas* surgem diversas referências à guerra do Vietname feitas pelo protagonista, o repórter Raol Duke, que ao longo da obra cita os cabeçalhos dos jornais e comenta os noticiários televisivos abordando temas como a invasão do Laos, os discursos do presidente Richard Nixon apelando ao espírito de sacrifício da nação, a morte de soldados norte-americanos no sudeste asiático devido ao consumo de drogas ilícitas e as denúncias relativas a actos de tortura perpetrados pelas tropas americanas na sequência de interrogatórios a militares vietnamitas.

#### 1.4.3. A Geração dos “Baby Boomers”

No início da década de 60 os “baby boomers” do pós II Guerra Mundial eram jovens adultos. Essa nova geração não tinha passado por nenhuma das experiências que marcaram a geração anterior - uma depressão económica e uma guerra mundial. Os jovens americanos de 1960 tinham crescido sob os efeitos homogeneizadores da televisão e da florescente sociedade de consumo, a maioria frequentava a universidade (o número de universitários quadruplicou entre 1945 e 1970).

O activismo do *Civil Rights Movement* pôs fim a uma espécie de apatia política que dominou os *campus* universitários até ao seu aparecimento, e predominou na vida social durante os anos 50. Embora a motivação inicial consistisse nos direitos dos negros, inspirados pelo apelo directo do presidente Kennedy ao idealismo dos jovens, a contestação e os protestos estenderam-se rapidamente a outras áreas e temas sócio-políticos.

O grupo de estudantes que criticava o crescente envolvimento dos Estados Unidos na guerra do Vietname ganhava cada vez mais adeptos entre os jovens desiludidos com a governação e com o *status quo*. Em meados de 1960, grandes manifestações de revolta explodiram nos *campus* universitários. Na generalidade os contestatários dividiram-se em dois movimentos distintos (ainda que com pontos de contacto) o Movimento de Contracultura e a Nova Esquerda. Em *America, A Narrative History* pode ler-se:

The explicitly political strain of the youth revolt coalesced when Tom Hayden and Al Haber, two student radicals at the University of Michigan, formed the Students for a Democratic Society (SDS) in 1960. Hayden had been inspired during his college year by Jack Kerouac's *On the Road* and Jean Jacques Rousseau's notion of participatory democracy. Two years later Hayden drafted what became known as the Port Huron Statement: "We are the people of this generation, bred in at least moderate comfort, housed in universities, looking uncomfortably to the world we inherit." (ibidem, 917)

O manifesto da *Students for a Democratic Society* centrava-se na ausência de liberdade individual nos Estados Unidos da América naquele período. Segundo esta organização, o país tinha sido dominado por grandes organizações governamentais e cooperativistas, que na sua perspectiva "conspiravam" para oprimir e alienar os indivíduos. Inspirados pelos activistas negros do Sul, os estudantes, por sua vez, combatiam no sentido de restaurar a participação democrática nos Estados Unidos através do combate à burocracia administrativa que, em sua opinião, controlava o processo educacional. Alguns membros da SDS abandonaram a estratégia inicial de desobediência civil passiva e aderiram à violência revolucionária do *Black Power Movement*.

Em Agosto de 1968, durante a *Democratic Convention* na cidade de Chicago a violência entre os manifestantes anti-guerra do Vietname e as forças policiais atingiu o clímax e a classe média americana testemunhou em directo, via televisão, a batalha de três dias entre um exército de 12.000 polícias e a juventude nacional em fúria. Dois anos mais tarde, em 1970, a guerra não tinha ainda terminado e fazia baixas mesmo entre os jovens que não participavam nela. O autor de *The Penguin History of USA* explica que:

...in 1970 further widespread student disturbances. During a demonstration at Kent State University in Ohio four students were shot and killed by the National Guard. There was universal outrage on the campuses of America: students, faculty and administrators at last came together to express their indignation. (Brogan: 1991, 662)

No entanto, e apesar do sentimento predominante entre a camada mais jovem da população americana ser de euforia libertária, o despertar político e as convulsões sociais deste período eram vistas com grande desconfiança quer por uma parte significativa da classe trabalhadora, (devido ao medo de serem prejudicados pela mudança) quer pela classe privilegiada (que sentia os seus interesses ameaçados pelos movimentos estudantis e raciais, receando perder o *status* e diminuir os rendimentos). Brogan refere: “The manual workers who had voted for Wallace did not share this feeling in the least, for they regarded the peace movement as unpatriotic, if not treasonable.” (ibidem, 662)

Paralelamente aos estudantes da Nova Esquerda (*New Left Movement*), o Movimento de Contracultura apresentava uma outra forma de expressar a revolta. A música rock, a vida comunitária (em comunas rurais ou urbanas) e os excessos sensoriais provocados pelo consumo de substâncias alucinogénias constituíam a ideologia revolucionária do Movimento.

Descendentes directos dos *Beats*, os *hippies*, na sua desilusão face à acção política, encontraram uma alternativa no slogan “Turn on the scene, tune in to what’s happening, and drop out”, criado pelo professor de Harvard - Timothy Leary. O grupo pôs em prática uma filosofia de utilização de estupefacientes como mecanismo modificador da sociedade e dedicou-se a um estilo de vida harmonioso com a natureza, coexistindo em comunidade, numa atmosfera de amor e liberdade. O Movimento atingiu o seu ponto alto durante os vários dias que durou o festival de música de Woodstock, onde o sexo e consumo de drogas foram os grandes protagonistas do evento. Em *Postwar America, The United States Since 1945* os autores afirmam:

For a time, however, LSD promised a new world liberated from the tedium of ordinary life. In the hands of Timothy Leary, a one-time psychology professor at Harvard, and Ken Kesey, a successful West Coast novelist, along with their friends and disciples, it seemed an instrument for undermining the “square”, humdrum world of competitive striving, conventional sexual relations, and “liner” thinking. (UNGER 1999: 116)

Bob Dylan, um jovem cantor *folk* originário do Minnesota, encontrou grande aceitação por parte dos jovens da Contracultura. O cantor que se tinha inspirado, para criar as suas letras, em obras como *On the Road*, de Jack Kerouac e no poema em prosa *Howl*, de Allan Ginsberg, instigava as multidões à anarquia e à rebelião através da música que compunha.

Contudo, a onda de “peace and love” teve morte súbita quatro meses após o mítico Woodstock, quando os seus promotores organizaram um segundo evento em Altamont, no estado da Califórnia, e durante a actuação dos Rolling Stones um grupo de motociclistas, conhecido com *Hell’s Angels*, espancou até à morte um jovem negro frente ao palco.

No décimo primeiro capítulo da segunda parte de *Fear and Loathing in Las Vegas* o protagonista reflecte sobre a actuação dos jovens e sobre o seu papel durante os dez anos que antecederam a obra (tanto na SDS como no Movimento de Contracultura). Para Raol Duke a filosofia de consumo de drogas associada à luta pela Paz e ao projecto de construção de um mundo socialmente mais justo foi insensata e irreflectida. Na perspectiva do protagonista, o primeiro sinal de fracasso surgiu em 1965 no Oakland Army Terminal quando membros dos *Hell's Angels* se posicionaram contra os estudantes de Berkeley na manifestação anti-guerra do Vietname, sucedendo-se o irremediável golpe fatal nas expectativas dos jovens, e no “sonho” pelo qual tinham lutado durante uma década, quatro anos mais tarde em Altmont com o racismo assassino que marcou o concerto.

#### 1.4.4. A Situação das Mulheres.

Desde o início de 1960 que a pílula estava acessível à maioria das mulheres e o aborto legalizado em alguns estados. Reunidas as condições para a prática do “amor livre” durante essa década partiu-se para a revolução sexual. O sexo, tema pouco abordado nos anos 50 (época em que se entendia a virgindade das raparigas como algo a preservar até ao casamento), era um assunto largamente debatido nos anos 60. A líbido e a sensualidade eram incentivadas e ostentadas com orgulho.

Essa relativa abertura, na mentalidade norte-americana da época, permitiu que também as mulheres se reorganizassem em manifestações e outras formas de intervenção social. Após as denúncias da Organização Nacional das Mulheres (ainda hoje a maior organização feminina nos Estados Unidos), relativamente ao tratamento desigual dado aos cidadãos do sexo feminino, tanto a nível profissional como humano, as disposições orientadoras do Movimento dos Direitos Civis foram alteradas de forma a abranger também a luta pelos direitos das mulheres. A



Organização redigiu um documento, o “Now Bill of Rights”, composto por sete artigos que pretendiam resumir os principais objectivos a atingir de modo a que o papel das mulheres fosse alterado.

#### 1.4.5. A Literatura.

O clima de contestação ideológica e insatisfação pessoal repercutiu-se em todas as áreas artísticas. Em termos literários, grande parte dos romances e peças de teatro produzidos nos conturbados anos 60 transmite uma imagem da sociedade americana moderna onde se associa os seus cidadãos a uma multidão de indivíduos solitários. Assoladas pelo vazio interior, as personagens desta nova literatura constituem estereótipos do indivíduo inadaptado que procura, às cegas, um sentido de pertença e afecto. Muitas das obras literárias produzidas neste período têm como tema central o sentimento de alienação experienciado por protagonistas incapazes de se enquadrar numa sociedade opressiva, dominada pela cultura de massas. Como refere a autora de *The American Dream and The Popular Novel*, Elizabeth Long:

The bestsellers of 1969-75 show a world-view in crises. Not only has economic or vocational success lost congruence with personal happiness or moral worth in the world of bestsellers, but other definitions of personal fulfilment are also perceived as deeply problematic. In the previous period, affluence trivialized the goal of success and detached the individual from the collectivity, but the private search for sensation or a creative “becoming” offered at least a sense of more personal modalities of “achievement”. In bestsellers of the early 1970s, even this privatistic solution becomes dubious. Systemic issues come to the fore again, but this time in the context of doubt and a perceived possibility of individual and collective failure. (LONG 1985: 118)

A literatura reflectia também o panorama político e social do país, as obras produzidas abordavam temáticas que estavam, à época, na ordem do dia: a questão racial (Harper Lee em *To Kill a Mockingbird*), a situação das mulheres (Betty Friedman com *The Feminine Mystique*) e, sobretudo, a desilusão generalizada face ao sistema (Ken Kesey com *One Flew Over the Cuckoo's Nest*).

#### 1.5. A Situação Sócio-Cultural nos Estados Unidos.

Redigida na década de 1970, *Fear and Loathing in Las Vegas* constitui um contraponto entre os mais importantes acontecimentos históricos que marcaram os dez anos que a antecedem e a situação dos Estados Unidos no início de 1970, sendo também um produto literário resultante da perspectiva de um autor para quem a vivência desses acontecimentos históricos foi determinante na obra que criou.

Hunter S. Thompson iniciou a carreira de jornalista e escritor numa época em que o assumido consumo de drogas (como a Marijuana e o LSD), por personalidades conhecidas do meio artístico, conduziu a uma nova forma de entender essas substâncias, passando algumas facções da sociedade norte-americana, intelectuais reputados como o professor de Harvard Timothy Leary ou o escritor Ken Kesey, a encará-las de uma forma mais positiva, e chegando a classificá-las como mecanismos “libertadores do espírito” (UNGER 1999: 116).

Contemporâneo do movimento *hippie*, que encorajava e apelava à liberdade sexual e ao amor entre os Homens (opondo-se ao mesmo tempo a todo o tipo de violência, em especial à guerra no Sudeste Asiático), Hunter iniciou a sua carreira

jornalística e literária, numa década em que o declínio do respeito pela autoridade se reflectia num aumento da taxa de criminalidade comparativamente a 1950, com as rebeliões étnicas e as manifestações onde os jovens protestavam contra a doutrina do patriotismo e da obediência.

Os anos 60 foram, pelas suas características, o terreno fértil para o aparecimento do Jornalismo Gonzo, que iremos abordar com pormenor no capítulo seguinte, e do seu criador. Segundo os autores de *American Epoch, A History of The United States Since 1900*, mais do que uma simples referência histórica, o termo “the sixties” é também sinónimo de uma ideologia marcada pela contestação, e pelos protestos em massa contra todas as instituições do estado, desde as forças armadas ao governo, passando pela religião. Os autores de *American Epoch* afirmam que a forma de aferir as mudanças sociais efectivas ocorridas numa época histórica específica, alterações indissociáveis e condicionadoras das mudanças económicas e políticas que caracterizam esse período de tempo, é artificial e enganosa na medida em que estas obedecem a um processo contínuo, mas relativamente à década de 60 referem:

Yet few Americans who lived through both the fifties and the sixties would deny that the latter were startling different; not even the prosperous twenties and depressed thirties afford greater contrasts. The 1960s were so full of contradiction and controversy that the historian, at this close range, despairs of bringing them into balanced perspective (...), nothing in previous American experience offers anything quite like them. (LINK 1974: 59)

Apesar de o final dos anos 50 ter sido um período de optimismo, em que os homens e as mulheres da nação, depois de ganhar a II Guerra Mundial, voltavam para casa na expectativa de integrarem uma sociedade diferente, que lhes proporcionasse um nível de vida melhor, com melhores salários e mais acesso à educação, e que acabou por se traduzir em carros novos e casas maiores, as

sementes de mudança começaram justamente no final dessa “era dourada”. Como se pode constatar nas afirmações de Arthur Link e William Catton, autores de *American Epoch*, o crescimento económico e tecnológico demonstrou a existência de uma continuidade entre a década de 1950 e a que se seguiu. A grande diferença e contraste entre as duas épocas reside nas respostas e ajustamentos sociais que originaram uma fractura cultural notória de uma década para a outra. Enquanto os Estados Unidos de meados do século XX foram dominados pelos valores e interesses da classe média branca, todos os outros grupos sociais não incluídos nesse estrato aguardaram, silenciosos e resignados até aos anos 60, a oportunidade de rebelião que a conjuntura social permitiu nessa década. (ibidem, 59)

O medo da guerra nuclear (com as sombras deixadas por Hiroshima e Nagasaki) o descontentamento dos líderes do Movimento dos Direitos Civis face à relutância do Presidente Eisenhower em colaborar com a sua luta contra a discriminação racial, o crescente número de mulheres no mercado de trabalho (o influxo de mulheres como força de trabalho, acelerado pela II Guerra Mundial, tinha continuado imparável no período pós-guerra), as transformações operadas na economia americana, a divisão do Vietname em dois estados (comunista a Norte e capitalista a Sul, que levou ao envio de tropas americanas para a região ainda antes do início da guerra), a expulsão de Fulgêncio Batista de Cuba, em 1959, pelo Movimento de Libertação Nacional, liderado por Fidel Castro, a avaliação negativa feita pelos grupos políticos à administração em exercício, as mudanças sociais que se iniciaram no final de 1950 (como a banalização do divórcio) e o surgimento de um novo meio de comunicação - a televisão permitia um maior acesso à informação e, por conseguinte, o desenvolvimento de opiniões - estiveram na origem do pensamento libertário da geração seguinte.

Em *American Epoch* pode ler-se que o impacto da televisão, em termos sociais, não pode ser ignorado pela história, na medida em que o efeito da omnipresente

“caixa mágica”, objecto que quase todos os lares americanos possuíam em 1960, foi determinante para os acontecimentos que marcaram a época.

Television (...) had a way of bringing today’s headline, today’s crisis, and today’s violence into the living room with inimitable force. Apathy could hardly withstand such exposure; the immediacy and urgency of many of the world’s problems were literally brought home to millions by the electronics medium. (ibidem, 60)

A visão arrojada do presidente John F. Kennedy de uma nova fronteira interplanetária, e os avanços nesse processo de conquista do espaço, despertaram a capacidade de mobilização colectiva do povo americano. Segundo a obra *American Epoch*, as frases curtas e incisivas, de fácil memorização como “do for your country” ou “get America moving again”, usadas pelo presidente Kennedy durante a campanha de 1960, e depois disso, assim como a juventude e energia associadas ao magnetismo da sua personalidade causaram um efeito inspirador e provocaram um entusiasmo globalizado.

De acordo com a opinião de Hugh Brogan, expressa em *The Penguin History of USA*, enquanto nos anos cinquenta uma família tradicional, numa casa com um relvado bem cuidado, num bairro com outras tantas casas e famílias semelhantes, alinhadas simetricamente ao lado das ruas, o típico subúrbio americano, constituía a imagem cristalizada do estilo de vida ideal para a maioria da população, a década seguinte renuncia, de forma veemente, a essa imagem e aos valores morais que ela personifica. O autor afirma que o editor Henry Luce, responsável por algumas das mais prestigiadas publicações norte-americanas no final de 1940, como as revistas *Time*, *Life* e *Fortune*, proclamou o nascimento de um “American Century” enquanto a Segunda Guerra Mundial ainda estava a ser travada, a expressão caracterizava o acesso massivo aos bens de consumo na América do Norte. Em *The Penguin History of USA* pode ler-se:

The American Way of Life (another cliché of that period) was vindicated with every bottle of Coca-Cola sold. (...) Millions of veterans returning from the war were only anxious to settle down and raise families. Their demands of housing, medical care, college education, cars, washing-machines and well-paid employment were transmitted to the federal government (...), Washington showed it self anxious to oblige by making large funds available, and thus a huge consumer boom was stimulated. (BROGAN 1991: 588)

Mas, para grande parte da geração pós-anos 50 o Sonho Americano consistia na possibilidade de viver num mundo melhor, onde o Amor e Paz se pudessem sobrepor aos horrores da guerra que se travava na Ásia e à violência das sangrentas batalhas entre polícias e manifestantes, nas ruas americanas. Nesse processo de busca da felicidade, a juventude dos anos 60 recorria ao uso de substâncias químicas e lutava pela aceitação dessas substâncias como fontes de prazer e criatividade. As drogas, entendidas também como uma forma de fuga ao real e, por conseguinte, como mecanismos libertadores, constituíam um mecanismo importante para atingir a tão ambicionada Paz e Harmonia universal. Os autores de *American Epoch* afirmam:

In general, they were opposed to materialism, war, the establishment, and middle-class morality. They emphasized peace, love for one's fellow man, and living closer to nature. They claim that fewer inhibitions in matters of dress, speech, and morality, together with certain pleasures they had found, offered a degree of liberation and self-discovery unattainable in the over organized, materialistic modern world. These pleasures included rock music and (...) of course, drugs. (LINK 1974: 63)

Em resultado da tomada de consciência da grande diversidade racial existente nos Estados Unidos (que se estendia muito além do estereótipo do emigrante do Norte da Europa) muitos americanos passaram a encarar a sua herança étnica como uma característica a preservar em vez de um *handicap* a suprimir, e iniciaram uma luta

pela libertação face às pressões sociais de integração no modelo WASP (white Anglo-Saxon protestant). “Groups of every sort – whether their common denominator was ethnic origin, race religion sex, or age – became more conscious of their identity, reassessed their status and condition, and confronted the rest of society with new demands.” (ibidem, 61)

A população negra desenvolveu novas táticas de reivindicação e reclamou o seu direito à igualdade. A notícia de que 12,5% dos soldados destacados para a guerra do Vietname eram afro-americanos, numa época em que 10% da população dos Estados Unidos era constituída por negros que se sentiam racialmente discriminados, foi mais uma acha na grande fogueira dos motins, como se pode constatar em *American Epoch*.

As black racial pride, hope, frustration, anger, and self-awareness mounted, often finding expression in belligerent demonstrations and riotous outbreaks, society made some important discoveries. The poor were quiet and invisible no longer; the appalling nature and extent of the nation’s urban problems began coming into focus at last. Black militancy produced a counter reaction among nervous whites, and a consequent increase in racial tensions. (ibidem, 61)

O número de hispânicos nos Estados Unidos triplicou nesses dez anos, e organizados sob a liderança de César Chaves foram, pela primeira vez, reconhecidos como uma minoria oprimida e sistematicamente explorada, que chegava ao país na expectativa de encontrar a América mítica das oportunidades e acabava por engrossar o caudal de excluídos do Sonho Americano. Segundo Maria Laura Pires, os Índios, que enfrentavam taxas de desemprego acima dos 50%, reiniciaram a luta pelos seus direitos partindo para actos de protesto agressivos. A autora refere ainda que nos anos 60, em consequência da luta travada na época pelo Civil Rights Movement, em defesa dos direitos cívicos da população negra, e devido às manifestações anti-guerra do Vietname, o clima de

contestação instalado motivou e incitou, de certa forma, a comunidade de *American natives*, ou seja a população índia, à rebelião de forma activa através de “(...) demonstrações de força, que incluíram ruas bloqueadas, ocupações de edifícios, etc.” (PIRES 1996: 121)

O Movimento dos Direitos Civis operou grandes mudanças na sociedade da época, primeiro de forma pacífica, com Martin Luther King e Stokely Carmichel, liderando as manifestações onde os brancos e os judeus também participavam, depois, de uma forma mais agressiva, com Malcom X e os Black Panthers. Em *The Glory and the Dream, A Narrative History of America (1932-1972)* pode ler-se:

A sign of Negro despair was the upsurge in groups advocating a “return to the African homeland”. The Deacons for Defense were formed in some fifty Black Belt communities to combat the KKK. Others followed the preaching of Le Roi Jones, who told them that “The majority of American white men are evil”, (...) The Muslims became the most famous of the groups advocating separatism, and in Oakland the first tiny pack of Black Panthers emerged in 1966. (...) Black militants protested against the laws oppressing Negroes. (MANCHESTER 1974: 1065)

Responsável por um dos acontecimentos mais marcantes do despertar político e social da década, e parcialmente responsável pelo movimento de contracultura nascido nos anos 60, o *Free Speech Movement*, que congregava estudantes e professores da Universidade de Berkeley, liderou uma gigantesca manifestação em Dezembro de 1964, que resultou na detenção de grande número de manifestantes.

Pouco depois desse acontecimento, liderado pelo *Free Speech Movement*, os rebeldes surgiram um pouco por todo o lado, os adolescentes dos subúrbios, os das cidades do interior e os dos meios rurais, iniciaram a militância no movimento



hippie de contracultura e protestavam em unísono nas manifestações que se seguiram a Dezembro de 1964. O sociólogo Julian Maria caracteriza esse movimento da seguinte forma:

We see them, in small doses, everywhere. In some places they are concentrated in considerable masses: in certain districts of San Francisco or Greenwich Village of New York City. They are also represented in the smaller university towns, while on the campus itself they are less noticeable. They cluster in some more or less darkened “joint” or gather on the sidewalk in front of a music store, we must not forget that besides serving as an instrument, the guitar is also a symbol to them. They are opposed to almost everything: they favor minority causes, preferably those that are lost. These are the *hippies*. (MARIA 1972: 337)

No meio do caos das rebeliões massivas de negros, das greves constantes, das gigantescas manifestações anti-guerra, da revolta das mulheres e da desobediência civil, estava uma geração em luta contra os valores estabelecidos, que os oprimia. A juventude americana emergia de forma ruidosa da ordem e da prosperidade e protestava nas ruas contra o extermínio dos seus compatriotas e também contra o assassinio em massa da população vietnamita. Nos seus protestos rejeitavam a moral e o estilo de vida que seus pais preconizavam, reivindicavam o direito à sexualidade fora do matrimónio e o sexo casual como uma forma normal e positiva de interação. A nova geração reclamava o direito a expressar o seu ponto de vista pessoal sobre as regras e os valores sociais, ao mesmo tempo que recusava os conceitos morais da geração anterior. Muitos abandonaram a religião protestante seguida pelos seus antepassados e aderiram ao misticismo, à Meditação Transcendental e a novas formas de religião. De acordo com a opinião dos autores de *American Epoch* o grupo de dissidentes mais numeroso e representativo, da década de 60, pertencia ao movimento de contra-cultura:

It was prefigured in the fifties by a handful of bohemians, the so-called beatniks, who consciously rejected “straight” society in favor of allegedly simpler and freer lives and moral standards, seasoned with drugs and dashes of Zen Buddhism. The vogue of folk music among young people in the early sixties was another antecedent phase of the movement. With their two principal nuclei in Manhattan’s East Village and Haight-Ashbury district of San Francisco, the “hippies” or “flower children” groped for a new way of live and displayed their rejection of conventional society in every word and deed. (LINK 1974: 67)

Em termos culturais, uma legião de cantores, como Joan Baez ou Bob Dylan, fazia renascer a música *folk* dando voz às antigas letras sobre a angústia e a luta interior, oferecendo às agitadas audiências novas canções sobre rebelião. A poesia dos *Beats* (produto literário dos anos 50) tornou-se na escrita sagrada do movimento *hippie* e a *pop art* revelou-se a corrente artística da década.

Em *Fear and Loathing in America*, Hunter Thompson refere a importância dos músicos e o impacto das suas canções no movimento de contracultura. Segundo o jornalista, o ano de 1967 foi, por excelência, a era dos *hippies* e a canção “Mr. Tambourine Man”, do cantor Bob Dylan, constituiu o hino nacional do movimento. Para Thompson, esse tema era ao mesmo tempo, e de forma manifesta, uma composição resultante do consumo de LSD e o reflexo ideológico de uma geração inteira. O jornalista vivia em Haight-Ashbury quando o termo “hippie” surgiu, registado pelo repórter Herb Caen (também criador, nos finais de 1950, do termo “beatnik”), do jornal *San Francisco Chronicle*, e, nas suas palavras, para todos os que como ele pertenciam à era pós “beat”, ainda antes do surgimento da expressão “hippie”, a canção de Dylan representou um papel crucial.

“Mr. Tambourine Man” is both an epitaph and a swan-song for the lifestyle and the instincts that led, eventually, to the hugely – advertised “hippy phenomenon”. Bob Dylan was the original hippy, and anyone curious about the style and tone of the

“younger generation’s” thinking in the early 1960’s has only to play his albums in chronological order. (...) He appeared at a time when Joan Baez was the Queen Bee of that world of the young and alienated ... but unlike Joanie, who wrote none of her own songs and preferred wistful ballads to contemporary drug anthems, Dylan moved on to become the voice of an anguished and half – desperate generation. (THOMPSON 2000: 5)

O sonho colectivo, iniciado em Fevereiro de 1960, com a criação do Student Non-Violent Coordinating Committee, que acendeu o rastilho dos levantamentos juvenis e conduziu (com a luta contra a segregação racial nas cantinas das faculdades no estado da Carolina do Norte) ao início de uma nova fase no Movimento dos Direitos Civis (com a emergência do “black power” e de outras identidades culturais) terminou em Maio de 1970. Durante nove anos, grande parte da população americana lutou contra a tirania, declarou morte à pobreza e à doença e declarou guerra à própria guerra em nome de uma nova sociedade, contudo a “década mágica” terminou numa chacina. A euforia do Woodstock deu lugar à violência de Kent State.

Os autores de *American Epoch* referem nessa obra que a imagem de tragédia e dramatismo associada à década de 60 se prende, em grande parte, com acontecimentos sangrentos como esse, e também com as suas repercussões. Acima de tudo, a obra caracteriza os dez anos decorridos entre 1960 e 1970 como uma era de violência. Uma violência sistemática, muitas vezes gratuita, que atingiu todos os sexos e todas as classes sociais, de forma indiscriminada. O movimento dos direitos civis sofreu uma resistência assassina não só nos estados do sul, mas em todos os Estados americanos.

A violência dos anos 60 tirou a vida de um presidente, de um candidato presidencial, de um líder negro e de duas outras figuras de relevo político. A violência destrutiva dos motins, com mais ou menos intensidade, fez-se sentir um

pouco por todas as cidades do país. O número de crimes, como assassinatos, violações, assaltos e outros delitos, subiu de forma significativa nessa época. No final de 1960 várias associações do crime organizado e da máfia tornaram-se poderosas, possuíam ligações ao meio político e a outras áreas de relevo social. Por fim, e mais do que todos os outros acontecimentos, a guerra do Vietname, com as inúmeras mortes e manifestações de contestação que despoletou (na Ásia e nos E.U.A.), foi a maior fonte de angústia e de dor que o povo americano conheceu nesses dez anos de história nacional. (LINK 1974: 61)

O presidente Lyndon Johnson, que sucedeu o jovem e carismático presidente Kennedy, após o seu assassinato em 1963, intensificou o envio de tropas para o Vietname do Sul, com o objectivo de evitar o domínio comunista do Norte sobre aquele território, e a participação da América nessa guerra aumentou a instabilidade no interior do país. Os Estados Unidos tinham entrado no Vietname com o intuito inicial de ajudar esse país e os seus cidadãos, mas acabaram por espalhar o terror, matando milhares de vietnamitas e conduzindo muitos soldados americanos à morte. Segundo William Manchester em *The Glory and the Dream*, Lyndon Johnson ordenou o bombardeamento feroz de vários territórios do Vietname do Norte, justificando-os, através de um documento impresso de sessenta e quatro páginas emitido pelo State Department, como retaliação à campanha de agressão levada a cabo pelo Norte sobre os territórios do Sul. As promessas de paz, feitas pelo presidente em 1967, contrastaram com as suas reais tomadas de posição um ano depois. Lyndon Johnson, não só não seguiu nenhum dos caminhos que tinha defendido, nos discursos presidenciais, como demonstrou de forma clara a sua verdadeira postura política face ao conflito asiático, dessa forma o sucessor de John F. Kennedy conduziu os Estados Unidos da América para uma das maiores guerras da história do país. (MANCHESTER 1974: 1051)

Depois da “revolução” ideológica dos anos 60, do Woodstock e das palavras de ordem que marcaram a década, com todos os sentimentos de crença na felicidade

e num mundo melhor que lhes estavam associados, a realidade dos Estados Unidos no início da década de 70 desmentia a possibilidade de uma América mais igualitária e menos materialista defendida uns anos antes. As bandas do “peace and love” tinham-se dispersado, os Kennedy estavam mortos e o que restava do Movimento dos Direitos Civis era a luta das minorias étnicas pela sobrevivência. O *slogan* predominante passou a ser: “love it or leave it”, num apelo agressivo ao conformismo.

Nos dez anos que decorreram entre 1960 e 1970, o Sonho Americano foi amplamente dissecado e questionado por quase todas as facções da sociedade americana. De certa forma a nova geração do país levou a cabo o mais feroz ataque feito à cultura que os criou.

Tanto os movimentos juvenis como as associações de afro-americanos rejeitaram quase tudo o que a cultura que os produziu representara até essa data. Desde o misticismo de Woodstock ao novo estilo de urbanidade de Haight-Ashbury, do amor livre à militância anti-guerra, passando pela luta do Movimento dos Direitos Civis até à ideologia *hippie*, os contestatários negaram, de forma categórica, os valores associados à ordem e à satisfação psíquica baseada na obtenção de sucesso material, que até aí tinham constituído não só os alicerces do fundador lema da “pursuit of happiness”, mas também a essência do mítico Sonho Americano.

Em *The American Dream*, o seu autor, Lew Smith, professor de Estudos Sociais da High School of Bronx, afirma:

For a period of time in the 1960's it seemed that America had turned upside down and inside out.(...) It often seemed as if the United States was divided into two great camps. The vast majority held on to their belief that America was still great and its policies still basically right. (...) The other group was composed of those who felt that many things about the United States needed improvement or abolishment.

They criticized the United States for not making more of its dreams realities or everyone. (SMITH 1980: 563)

Em última análise, o legado da revolta traduziu-se numa elevada consciência social no que respeita à forma de vida das minorias, que não encontrava correspondência nas práticas aceites como dominantes numa América convencional que as reprimia. O esforço colectivo dos cidadãos, ao exigir a aceitação dessas vivências alternativas, revitalizou o país tornando-o mais eclético e tolerante em níveis tão diversos como a alimentação (com a disseminação da cozinha étnica), a educação ou uma melhor protecção legal para todos.

## CAPÍTULO 2 - O Percurso de Hunter S. Thompson

### 2.1. O Jornalista

O autor de *Fear and Loathing in Las Vegas, A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, Hunter Stockton Thompson, cuja escrita analisa, de forma crítica, a política e a cultura norte-americanas dos anos 70, e que ficou conhecido como o mais emblemático exemplo do Jornalismo Gonzo produziu a parte mais significativa da sua obra nos conturbados anos 60. Thompson nasceu a 18 de Julho de 1937, na cidade de Louisville, no estado de Kentucky. Filho de um agente de seguros e uma dona de casa, cresceu numa cidade do sul, num tempo marcado pelo conservadorismo e pelos valores da América tradicional. Porter Bibb, amigo de infância de Thompson, descreve a Louisville e o ambiente em que ambos cresceram, na biografia *Hunter: The strange and savage life of Hunter S. Thompson*.

Let's say Hunter was not born into enormous affluence. And the Louisville we both grew up in was so free-form – the forties and the fifties. The fabric of society was tearing. The whole business of integration, the influx of industry started corrupting this very sleepy, stable world of Southern society that lasted through the Second World War. And then all of a sudden, all bets were off! Everything was exploding! The city was growing at a phenomenal rate. (CARROLL 1993: 22)<sup>6</sup>

A ideologia dessa cidade foi determinante para a formação da personalidade excessiva de Hunter Thompson, assim como para a orientação que marcou o início, e grande parte da sua produção escrita - o desporto. O interesse pelo desporto surge aos oito anos, época em que era um fã incondicional dos desportos

---

<sup>6</sup> E. Jean Carrol, a primeira mulher a escrever para a revista *Playboy*, escreve actualmente para as seguintes publicações: *Rolling Stone*, *Esquire* e *GQ*. Foi autora da biografia: *The Strange and Savage Life of Hunter S. Thompson*.

de equipa e em que idolatrava um jovem jogador de basquetebol da sua cidade natal. Na escola básica que frequentava não se praticava esse tipo de jogos antes do 10º ano, razão pela qual Hunter, em conjunto com um grupo de amigos, formou uma equipa de basquetebol com essa idade - os Hawks AC. Desde a infância até à adolescência, a sua grande ambição era tornar-se num grande atleta profissional.

Autor de uma biografia sobre Thompson, Peter O. Whitmer salienta a importância do desporto para os jovens habitantes da cidade natal de Thompson. O autor explica nessa obra que na Bloom Elementary School, a escola que Thompson frequentava nas imediações da residência paterna, o jornalista fez amizades decisivas para o seu percurso como repórter desportivo, e que o acompanharam mais tarde durante os estudos secundários. Bill Smith, Duke Rice e Gerald Tyrrell (que contribuem com muitos dos testemunhos presentes nas diversas biografias sobre o repórter) constituíram o grupo de amigos que o acompanhou durante toda a frequência do liceu masculino, na sua cidade natal. Nesse processo de crescimento e aprendizagem, frequentaram os mesmos clubes, primeiro o Hawks, um clube desportivo que os próprios criaram, e mais tarde, quando se tornaram adolescentes e passaram a ter idade suficiente para o fazer, tornaram-se membros do Castlewood Athletic Club. Segundo o testemunho dos amigos de infância de Thompson, na biografia de Whitmer:

To live in Louisville in the first half of the 1950s was to live in a Mecca of sports heroes. There were so many as to seem commonplace, yet they loomed in mythical proportion. To impressionable kids feeling the confusion of hormones and body hair, becoming an athlete seemed a compelling and honorable way to go. To



become a star athlete seemed the fire behind the dream, to become a professional athlete heaven on earth. (WHITMER 1993: 31)<sup>7</sup>

A sua actividade como jornalista principiou também na infância, e desde o início esteve ligada à reportagem desportiva. Começou a escrever aos dez anos para o jornal desportivo *Southern Star*, que publicava em conjunto com outro miúdo da mesma idade. O jornal consistia em duas páginas de notícias locais, do qual saíram oito números e onde foram publicadas as primeiras colunas desportivas de Thompson. Essa pequena publicação, embora artesanal e de baixa tiragem, foi alvo de elogios e da atenção de um jornal “sério” da região, o *Louisville Courier Journal*. Na biografia não autorizada que escreveu, Whitmer afirma:

The appearance of Early Gonzo can be dated from the sports season that covered the fall of 1948 and the spring of 1949. The *Southern Star* was the name, and it was a two-paged, well-organized piece of journalism written by the eleven-year-old Hunter and his friends for the neighborhood. It cost four cents, and covered the Cherokee Triangle gang’s involvement with basketball, the Chicago Railroad Fair, stamp collecting, poetry, and even a few advertisements paid by local small businesses. (ibidem, 33)

A relação abusiva com o álcool e os problemas com a lei, embora ainda muito incipientes, datam também desse tempo e estão ligados de forma estreita ao estilo de vida que a cidade preconizava para os jovens másculos. Aos dez anos, alcoolizado de forma notória, é levado para a esquadra onde é alvo de um relatório na sequência de actos de vandalismo perpetrados numa casa de banho pública. Gerald Tyrrel, um amigo de infância de Thompson, fala sobre esse episódio na biografia *Hunter: The strange and savage life of Hunter S. Thompson*: “Hunter went to jail several times. Never for any length period of time. After he

---

<sup>7</sup> Peter O. Whitmer escreve para a revista *Saturday Review*, é professor na Universidade da Califórnia e autor de vários livros, entre eles a biografia *When the Going Gets Weird, The Twisted Life of Hunter S. Thompson*.

and several others trashed the filling station on Bardstown Road, I know he ended up in jail. They caused some serious damage.”(CARROLL 1993, 49)

Apesar da adolescência conturbada, aos quinze anos tornou-se membro de uma prestigiada associação desportiva o Castlewood AC. e trabalhava, ao mesmo tempo, numa *drug store* onde consumia grandes quantidades de alimentos ricos em açúcar e gorduras. Em parte por causa da dieta que esse emprego estimulou, o excesso de peso que começou a revelar tornou-o um atleta mais lento e à medida que foi crescendo percebeu que não era muito bom em nenhum dos desportos que praticava. Na obra de Peter Whitmer pode ler-se que a associação desportiva a que Thompson pertencia, o Castlewood Athletic Club, era uma organização prestigiada que desde 1920 tinha como missão desenvolver o sentido de ética e de auto-disciplina dos seus jovens membros, estimulando, ao mesmo tempo, o espírito de equipa e os valores morais dos adolescentes. Segundo o autor alguns desportistas reconhecidos em todos os estados do sul eram oriundos desse clube.

The club also served as a “feeder” for the three local high schools, whose coaches scouted Castlewood games and recruited competitively for the best players. To succeed in high-school sports, one began by succeeding in Castlewood. (...) Hunter took a job that some feel ended a promising baseball career and all early dreams of a future in athletics: he worked at Nopper’s, and while he was there, he ate as much ice cream as he could. In his tenth-grade picture he looks chubby. (WHITMER 1993: 38)

O interesse precoce que manifestou pela literatura intensificou-se durante a adolescência. Após a morte do pai, a mãe passou a trabalhar fora de casa, para sustentar os três filhos do casal. Virginia Thompson tornou-se funcionária da biblioteca Municipal de Louisville. Com acesso ilimitado às obras da instituição, Hunter Thompson transformou-se num leitor voraz que passava noites inteiras a ler.

A paixão pelas armas, que acompanharam sempre o jornalista ao longo da vida, começou cedo, aos quinze anos possuía já uma espingarda que se entretinha a disparar contra as janelas da vizinhança, e a bebida, um consumo natural na Louisville dos anos 50, era outra prática que se iniciava nos primeiros anos da idade adulta. Na biografia de Jean Carroll, Porter Bibb, outro amigo de infância declara:

It was the end of a social era. When you got sixteen in Louisville and you were in this certain echelon of male acceptability, every single night in the Summer, from the day that school ended until the day that school started, every day of the Christmas vacation, there was major, major parties given by debutantes. That was the system. And what this meant was extravagant, free alcohol, for underage drinkers. (...) And it all had the blessing of the establishment of Louisville. (CARROLL 1993: 47)

Apesar de alguns professores lhe reconhecerem capacidades, em particular os professores de inglês e de economia, não se destacava na escola e as suas notas eram baixas. Depois da morte do pai, (cujo testemunho de amigos, expresso nas biografias, referem como a única pessoa capaz de controlar o comportamento e a personalidade selvagem de Thompson) começaram os primeiros problemas sérios com a lei. Foi detido pela polícia por posse e consumo de álcool (o consumo de álcool era proibido a menores) e alguns meses depois voltou a ser detido por actos de vandalismo cometidos numa estação de abastecimento de gasolina. O vandalismo era considerado como uma ofensa grave e Hunter foi mandado para o Louisville Children's Center durante algumas semanas.

O pai de Thompson, Jack Thompson, tinha falecido após três meses de internamento no Veterans Administration Hospital. A dependência alcoólica da mãe tornou-se mais grave depois da morte do marido, e o comportamento já problemático do adolescente, então com catorze anos, deteriorou-se de forma

drástica. Na opinião de Sam Stalling (um amigo de Thompson na época) sem uma orientação parental eficaz o jovem Hunter ficou à mercê do seu temperamento rebelde e irrefletido “Hunter did not have: a powerful, wealthy father who would come to his rescue whenever he got in trouble.” (WHITMER 1993: 43)

Hunter Thompson convivia com os filhos da classe alta de Louisville, mas embora o meio que frequentava fosse o dos ricos, na realidade o seu estatuto social era inferior ao dos amigos e colegas. Estava integrado mas nunca possuía dinheiro, e essa situação social era para ele uma fonte de frustração, em parte responsável pelo seu comportamento rebelde. Hunter gostava da ligação que tinha com o grupo dos ricos e privilegiados, o estatuto social dos amigos permitia-lhe uma liberdade que não estava acessível à classe média, pois eles não necessitavam de empregos das nove às cinco e também não estavam limitados a duas semanas de férias no Verão, faziam-nas em sítios exóticos sempre que queriam. Ao contrário de Thompson, depois da Louisville Male High School, os seus colegas e amigos prosseguiram os estudos em universidades prestigiadas e dispendiosas como Princeton e Yale, o testemunho de Neville Blakemore, um amigo desse tempo, explica a situação de Hunter na época.

My theory of Hunter’s “disaffection” from society is based on family circumstances and economics. (...)If you go look at the house were Hunter lived and the houses where many of his friends contemporaries lived, you’ll see that there’s a difference in circumstances that’s still apparent today. (...)

I thought that Hunter’s circumstances were such that the family simply couldn’t afford to send him away to college anywhere. And that by this point he had compromised – had gotten a bad record at Male, and probably couldn’t have earned one bit of a scholarship. (CARROL 1993: 56)

Em 1953, Hunter Thompson passou a integrar uma prestigiada associação literária o Athenaeum onde lia poesia e discutia literatura. Hunter sobressaía devido à sua

capacidade de dissertar sobre uma grande variedade de temas e pelos seus conhecimentos literários. Aí começou a escrever para o jornal literário da Associação, o *Spectator*, onde tinha uma coluna de humor para a qual canalizava a rebeldia que caracterizava a sua forma de estar na vida e, ao mesmo tempo, o seu talento. Com a peça “Security”, onde expôs o conceito orientador do que viria a ser o seu estilo de vida livre, e revela o que não queria que a sua existência viesse a ser (um quotidiano regido pela busca do sucesso profissional e pela estabilidade económica), recebeu um prémio literário. Para o jornal escrevia também *short stories* e pequenas notícias. O seu amigo Gerald Tyrrell explica a importância dessa associação na obra de Jean Carroll, segundo Tyrrell as instituições que estimularam Thompson no desenvolvimento da sua carismática personalidade, o Castlewood Athletic Club e o Athenaeum, eram regidas por códigos de conduta distintos. A primeira, composta por um pequeno grupo e orientada através de uma ideologia onde os valores morais e culturais característicos dos estados do Sul constituíam os alicerces, tratava-se de uma instituição elitista, na qual era muito difícil ser aceite, a segunda, o Athenaeum, era mais liberal e boémia, para além da actividade intelectual e literária que desenvolvia, a associação era ao mesmo tempo um local de convívio onde se realizavam importantes tertúlias. “This was an important deal to Hunter. We’d go up to the top after Athenaeum meetings.” (ibidem, 54)

Poucas semanas antes de concluir o liceu, em Junho de 1955, e durante uma das muitas noites de diversão que pontuaram a sua adolescência, Hunter vê-se envolvido no roubo de bebidas alcoólicas e em actos graves de vandalismo. Desta vez, apesar de ter apenas dezassete anos é julgado por consumo de álcool (proibido a menores de 18 anos), por roubo de bebidas alcoólicas e por destruição e roubo de propriedade. O juiz teve ainda em conta o seu problemático *background* com as autoridades de Louisville. Foi condenado a sessenta dias de prisão (cumprido apenas 30, saiu antecipadamente por bom comportamento) e obrigado a completar a pena entrando para o exército quando saísse do

reformatório. Não lhe foi permitido realizar os exames necessários para a conclusão dos estudos na Male High School, o liceu que frequentava e que por conseguinte nunca chegou a terminar, não obtendo o diploma de fim de curso. Na biografia escrita por Whitmer pode ler-se a propósito desse episódio, nomeado como o incidente de Cherokee Park, que ditou o percurso de Thompson:

(...) Hunter's hearing took place on June 15, 1955, before Judge Luis Jull of the Jefferson County juvenile court. Hunter's face was painfully familiar to Jull: a repeat offender. (...) Regardless of the conflict in the testimony, Jull stated to all that "as a last resort" he was turning Thompson over to the Kentucky State Youth Authority. (...) It was dictated by the Judge that Thompson, even though a minor, should spend the next sixty days in the adult county jail, thus forgoing his impending high-school graduation. Then he was to go immediately into the Air Force "which would make a man out of him." (WHITMER 1993: 67)

Poucos dias após a saída do reformatório, alistou-se na Força Aérea e foi colocado na base Kelly Air Force em Santo António Texas, onde as suas duas maiores tendências, a escrita e o comportamento escandaloso, se exacerbaram.

Na Força Aérea os testes psicotécnicos que realizou revelaram uma forte aptidão para a electrónica, sendo, por isso, destacado para uma base na Florida onde eram necessários técnicos dessa área. Hunter que procurava uma carreira excitante na aviação, que incluísse a pilotagem de aviões, via-se assim destinado a uma monótona carreira de técnico de electrónica. Contudo, poucos meses depois da chegada à Florida, a sua sorte mudou. O editor desportivo responsável pelo jornal da base tinha sido detido em Pensacola por urinar na rua, e o jornal procurava com urgência um substituto para o cargo. Hunter candidatou-se e, tendo sido seleccionado, tornou-se o editor desportivo do *Command Courier*. Esse episódio é descrito na biografia de Peter Whitmer, que escreve o seguinte a respeito dos primeiros artigos de Thompson:

Within a week, the September 6<sup>th</sup> sports column carried Thompson's name; by January 24, 1956, he appeared as the *Courier* sports editor. (...) His sportswriting was a logical extension of his letters to his friends. The intensely first-person style went so far that in one column Thompson interviewed former Athenaeum members (...). It was a piece of insider's humor. The columns were engaging, all Hunter, and a radical departure from the norm of the Eglin *Courier's* journalistic style of all fact and stale stuff. (ibidem, 81)

A profissão de repórter permitia-lhe uma grande liberdade de movimentos. De repente Hunter Thompson passou a ter o quotidiano de um jornalista desportivo, os seus dias eram passados a cobrir jogos de basebol e eventos de ski aquático na praia. Foi nessa altura que adoptou o estilo que veio a tornar-se na sua imagem de marca, mais tarde registada em filmes (*Where the Buffalo Roam* realizado por Art Linson, *Fear and Loathing in Las Vegas* do realizador Terry Gilliam) e bandas desenhadas (*Doonesbury* do desenhador Garry Trudeau): as camisas havaianas e os calções caqui. Jogava golfe e escrevia para o *Playground New*, um pequeno jornal em *Fort Walton Beach*. Quando não tinha acontecimentos desportivos legítimos para cobrir, fazia reportagens sobre lutas de galos e *wrestling*, descrevendo com pormenor os braços partidos, as orelhas arrancadas e os ombros deslocados dos lutadores. No entanto, essa relativa liberdade que o jornalismo militar lhe permitia não era suficiente para o seu temperamento. Era repreendido com frequência por se ausentar da base sem permissão e por ultrapassar as fronteiras da política editorial da Força Aérea. Por fim, um desses actos jornalísticos arrojados, onde denunciou irregularidades ligadas às dispensas médicas dadas aos soldados da equipa de futebol da base, levou à sua expulsão em 1958.

Segundo a opinião de um oficial superior, o Coronel W.S. Evans da USAF, reproduzida no livro de Thompson *The Great Shark Hunt*, o repórter deveria ser desmobilizado da Força Aérea, pois demonstrava falta de brio pela farda e exercia

uma má influência sobre os seus colegas militares. Nessa obra podem ler-se as palavras do oficial: “A/2C Hunter S. Thompson, AF 15546879, has done some outstanding sports writing, but... this Airman, although talented, will not be guided by policy... He has little consideration for military bearing or dress and seems to dislike the service (...).” (THOMPSON 2003: 38)

Depois da saída da Força Aérea, o primeiro trabalho jornalístico de Thompson como civil aconteceu num jornal intitulado *Jersey Shore Times*, na Pennsylvania, e durou poucas semanas. Depois de um incidente onde, mais uma vez, a sua personalidade excessiva levou à destruição de propriedade alheia (no caso o carro de um dos editores do jornal) despediu-se e partiu para Nova Iorque.

Hunter chegou a Manhattan no final dos anos 50 e fixou residência em Greenwich Village. Começou a frequentar aulas nocturnas na Columbia University e a trabalhar como *copyboy* na revista *Time*, mas esse estilo de vida disciplinado durou apenas um breve período, desistindo das aulas na universidade de Columbia pouco tempo depois. Peter Whitmer descreve o ambiente social e cultural da Nova Iorque que acolheu Hunter Thompson, em Dezembro de 1957:

(...) was a strange time for the arrival of a highly energized twenty-year-old with a two-word résumé, “sports writer”. It was a quit time, an in-between time. Kerouac’s best writing was behind him. Allen Ginsberg had read *Howl* in San Francisco in 1955; William Burroughs was in the middle of writing *Naked Lunch*. Gay Talese, Jimmy Breslin, and Tom Wolfe were working on newspapers. The dissent of the 60s was nowhere near reaching its critical mass. This was a time of conformity (...) But all across Greenwich Village, to the trained ear, strange sounds were in the air. (WHITMER 1993: 90)

Enquanto os seus amigos mais próximos se tornavam membros respeitados da imprensa (editores destacados e jornalistas), conformados com as regras do poder instituído e trilhando caminhos que os conduziam a fazer parte do sistema ou pelo



menos a coexistir com ele de um modo pacífico, Hunter Thompson, o jovem aspirante a jornalista, não se cansava de desafiar esse mesmo sistema, forçando a barreira do comportamento aceitável em sociedade, e vivendo uma vida marcada por diversos episódios de rebeldia alcoólica, que na actualidade enchem as páginas das biografias escritas sobre ele.

Depois de dois anos a trabalhar na revista *Time*, tenta convencer os editores a atribuírem-lhe um cargo de correspondente estrangeiro, proposta que não foi aceite e veio pôr fim aos turbulentos dias que marcaram a sua presença na publicação. No verão de 1959, Hunter Thompson estava outra vez sem trabalho. Após uma procura intensiva e demorada, arranjou trabalho fora de Nova Iorque num jornal de Middletown, o *Middletown Daily Record*. Desse emprego, onde esteve apenas umas breves semanas, foi despedido após uma violenta discussão com o principal anunciante e comprador de espaço publicitário no jornal. Sobre a passagem de Thompson nessa publicação, Al Romm, editor chefe, refere o seguinte:

I don't remember how long Hunter was with us at the *Middletown Daily Record*, but not long. He had a few little quirks which led to a confrontation. He kicked the candy machine and gave everybody free candy bars. And his clothing habits! He insisted on wearing sneakers. And often he would just take off his sneakers and walk around in his socks! (CARROL 1993: 78)

Após a rápida passagem pelo *Middletown Daily Record*, Hunter Thompson aluga uma pequena cabana na localidade de Goshen, situada nos bosques envolventes de Middletown, onde viveu isolado durante um longo período de tempo e onde se dedicou à escrita do primeiro romance. Intitulava-se *Prince Jellyfish*, e nunca chegou a ser publicado (alguns excertos surgem no seu livro *Songs of the Doomed*). O romance descreve o dia a dia de um rebelde de Louisville que se passeia pela vida de uma forma errante e arbitrária, semelhante ao vaguear de uma

alforreca pelo mar, conduzida pelas fortes correntes dos oceanos. O protagonista luta para se impor no mundo do jornalismo profissional de Nova Iorque, onde procura a fama e a fortuna em vão.

Hunter desenvolveu grande parte da sua actividade jornalística, e também a mais significativa, durante os anos 60. As características dessa época histórica foram determinantes para o estilo de escrita que passou a produzir. No início da década de 1960, assistiu a um discurso do líder negro da NAACP Educational and Defense Fund, na Faculdade de Direito de Columbia. O discurso e a eloquência do carismático orador sobre os objectivos do Civil Rights Movement, causou uma forte impressão no jornalista que, oriundo do segregacionista estado do Sul, onde os negros não eram autorizados a frequentar a escola, o cinema ou a piscina pública, começou a observar, pela primeira vez, população negra com outro olhar.

Ao mesmo tempo que tentava escrever um romance, procurava emprego no *Editor and Publisher*, a Bíblia dos jornalistas desempregados, encontrando por fim um anúncio em que se procurava um repórter para uma publicação desportiva – o *Sportivo*, em Porto Rico. Enviou o currículo e conseguiu o lugar. O *Sportivo* era uma revista especializada em *bowling*. Hunter cobria todos os eventos relacionados com a modalidade que aconteciam na cidade e, em simultâneo, escrevia panfletos turísticos para o *Puerto Rico New Service*. Fazia também reportagens sobre lutas de galos para o jornal *San Juan Star* e trabalhava como *free-lance* para o *New York Herald Tribune*, esta última ligação era fonte de algum prestígio no meio jornalístico do país. Em paralelo ao trabalho que desenvolvia como jornalista, escrevia o romance *The Rum Diary*, onde narrava as aventuras de um jornalista aventureiro, que trabalhava para um jornal em Porto Rico, e sobre a qual William Kennedy, vencedor do prémio Pulitzer em 1960, afirma:

The tools Hunter S. Thompson would use in the years ahead – bizarre wit, mockery without end, redundant excess, supreme self confidence, the narrative of the wounded meritorious ego, and the idiopathic anger of the righteous outlaw – were all there in his precocious imagination in San Juan. There, too were the beginnings of his future as a masterful prose stylist. (Thompson: 1998, 3)

Em 1961 mudou-se para a África do Sul onde escreveu inúmeras histórias para os jornais *Dow Jones* e *The National Observer*, mas regressou ao seu país dois anos mais tarde. Acompanhado pela mulher, Sandy, foi viver para uma área rural da Califórnia, que considerava como o local ideal para se fixar e atingir o objectivo de se tornar escritor. Alugou uma casa em Glen Ellen, no norte desse estado, e manteve a sua colaboração com o *National Observer*, onde exercia as funções de correspondente na cobertura de eventos ocorridos em todos os lugares dos Estados Unidos. Hunter ansiava por publicar um romance, mas os seus dois romances terminados (e que aperfeiçoava de forma contínua) continuavam a não encontrar editor. Muitas das peças que escreveu para o *Observer* na época são um espelho da sua frustração em relação à escrita e às instituições literárias do país.

A sua produção para o jornal começou a revelar-se menos rentável do que os editores tinham pensado no início. Trinta peças jornalísticas depois e um ano e meio mais tarde, Hunter propôs escrever sobre a decadência dos caminhos-de-ferro, que perdiam passageiros para as linhas aéreas, que eram mais rápidas e mais económicas do que o obsoleto sistema ferroviário. Em 1965, iniciou uma viagem de comboio com início no Maine e término em São Francisco. A viagem, suportada pelo jornal a nível económico, nunca chegou a resultar na reportagem pretendida.

Ainda em 1965, Hunter e a mulher foram morar para São Francisco, onde alugaram uma casa na zona Haight-Ashbury, e em Julho desse ano, na sequência da cobertura da 28ª Convenção Nacional Republicana para o *Observer*, Thompson teve o primeiro contacto directo com o mundo da política.

As constantes tenções entre Thompson e os responsáveis pelo jornal atingiram um ponto de ruptura. Os editores começaram a enfiar-se com o que consideravam ser um total desrespeito pelos factos revelado nas peças de Thompson. Afirmavam que os seus artigos estavam envoltos numa aura de inverosimilhança, contendo referências bíblicas e manipulação dos acontecimentos. Segundo os editores as reportagens constituíam peças de ficção em vez das pretendidas coberturas jornalísticas. Por fim, a crítica que Thompson fez sobre a primeira antologia de Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, ultrapassou todos os limites de isenção impostos pelos editores, que se recusaram a publicá-la por considerarem conter demasiadas opiniões pessoais. Em consequência dessa recusa Hunter Thompson terminou a colaboração para o jornal.

Aos vinte e oito anos estava de novo desempregado e, apesar de já ter produzido uma grande quantidade de trabalho jornalístico, não havia nenhum jornal disposto a contratá-lo. Viu-se então obrigado a procurar outro tipo de actividade, tentou a condução de táxis e outros trabalhos pouco qualificados, mas nem aí conseguiu trabalho. Com essa idade, para além de possuir já um longo historial de consumo de álcool, era um veterano no uso de drogas tão diversas como o ópio, os barbitúricos, o LSD e a marijuana, entre outras substâncias classificadas na época como “mind-expanding”.

Nessa época, ganhou grande notoriedade um grupo de motociclistas que praticava um estilo de vida marginal. O grupo, que viajava por toda a América do Norte em motas Harley Davidson, era pouco adepto tanto da higiene pessoal como da dominante corrente do “peace and love”, sendo os seus membros fervorosos consumidores de álcool e de drogas, e adeptos incondicionais das interacções violentas. O grupo auto proclamava-se *The Hell’s Angels*. O que Hunter conhecia do *gang* limitava-se ao que saía nos jornais, relatado por polícias e testemunhas, tratava-se de múltiplas histórias de violação, agressões e distúrbios. Todos os

jornais procuravam histórias sobre os *Hell's Angels* e todos os jornalistas queriam falar com eles. O autor de *When the Going Gets Weird: an unauthorized biography* caracteriza-os da seguinte forma:

By any analysis, the Hell's Angels were a group of overgrown adolescents, stuck in their rebellious mind-set as a way of live. They defined themselves by their opposition to any and everything. The strength of their antagonism was the source of their faith, and, like all holy wars, their greatest enemies, their most violent bloodbaths came from within: battles against rival splinter factions, other motorcycle gangs competing for their bottom-of-the-barrel status. (WHITMER 1993: 143)

Thompson contactou a *Nation*, uma revista de Nova Iorque, cuja orientação editorial era marcada por uma política liberal, e propôs aos editores escrever a verdadeira história do grupo. A revista gostou da ideia e Hunter deu início ao trabalho de pesquisa daquele que mais tarde viria a resultar na sua grande chance literária. A peça que escreveu para a *Nation* em Maio de 65, intitulada "Motorcycle Gangs: Loser and Outsiders" citava relatórios policiais e o conteúdo de autos redigidos nos julgamentos de que o grupo tinha sido alvo, mas o que a distinguiu das outras peças realizadas na época sobre o mesmo tema era o tipo de narrativa. O estilo utilizado e o enfoque privilegiado por Hunter faziam a diferença em relação a tudo o que tinha sido escrito sobre o grupo até à data. Na biografia *Fear and Loathing: The Strange and Terrible Saga of Hunter S. Thompson*, o autor sintetiza a forma como a abordagem de Thompson se diferenciava.

Like all other Angels stories done in 1965, Hunter's *Nation* piece used the attorney general's report as its news peg. But unlike the others, he ripped holes in the report,

exposing it as a one-sided piece of police work that led to numerous examples of lopsided reporting by the media. (PERRY 1993: 99)<sup>8</sup>

Em Maio do ano seguinte, em consequência da história sobre os *Angels*, que atraiu a atenção de um grande número de editores, assinou um contrato com a editora *Bantam Books* que lhe permitiu passar um ano a viver e a viajar com os motociclistas, resultando daí o seu primeiro livro publicado *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*. Na biografia que realizou sobre Thompson, Paul Perry escreve:

Hunter's Nation article (...) caught the attention of Bernard Shir-Cliff, whose job it was to research trends for Bantam Books, then the world's third-largest paperback Publisher (now the largest). In the past few months, Shir-Cliff had read article on the Angels in Time, Newsweek, Look, the Saturday Evening Post, the New York Times, and a host of other newspapers and magazines. None had that insight and analysis of Hunter's piece. (ibidem, 109)

Hunter passou a estar a maior parte do tempo com o grupo, que começou a ser visita habitual da sua casa. Aí ouviam Bob Dylan em decibéis elevados, consumiam álcool e drogas em grande quantidade, mantendo longas conversas sobre motas e desporto. Hunter apresentou os *Angles* a alguns amigos, entre eles Allen Ginsberg e Ken Kesey (o autor de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*), que também apreciavam a irreverência e o estilo de vida marginal do grupo. Tom Wolfe escreveu um livro baseado nos relatos de Hunter sobre um episódio vivido por Kesey e os motociclistas do Inferno, intitulado - *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Durante o período em que escreveu o livro Hunter Thompson foi detido diversas vezes por conduzir embriagado e esteve perto de ficar sem autorização

---

<sup>8</sup> Paul Perry é autor de vários livros, entre eles a biografia *Fear and Loathing The Strange and Terrible Saga of Hunter S. Thompson*, e escreve para as seguintes publicações: *Rolling Stone*, *Outside*, *The San Francisco Chronicle*, *Islands Magazine*, *National Geographic* e *Phoenix Magazine*.

para conduzir no estado da Califórnia, mas para ele esses factores constituíam a adrenalina necessária à criação literária.

Apesar dos *Hell's Angels* apoiarem a ideologia *hippie* no que dizia respeito ao consumo de drogas e à prática do amor livre, sob o ponto de vista político eram anti-comunistas. Para eles, a oposição à guerra do Vietname era uma tomada de posição a que se opunham de forma veemente, uma vez que a entendiam como uma falta de patriotismo. Os *Angels* tinham como única ideologia a crença na superioridade do sistema americano, que na sua opinião era o único que lhes permitia viver de forma livre e sem restrições. O grupo tornou pública a sua posição sobre o assunto, de forma violenta em Outubro de 1965, numa manifestação organizada pelos estudantes de Berkeley, no Oakland Army Terminal, local de onde eram enviados mantimentos para os soldados estacionados no Sudoeste Asiático. “As the marchers closed the gap, a small group of Angels pushed through the crowd and past the policeman. The renegades punched protesters and tore up signs.” (ibidem, 113).

Em Setembro de 1965, um dos momentos altos da contestação social que marcou a década, Hunter escreveu um artigo polémico para a revista *The Nation* sobre o Free Speech Movement e a política estudantil de Berkeley intitulado “Nonstudent Left”.

Always a step ahead of the times, Thompson used a chapter from his own past as a “non-student” at Columbia University to explain why the majority of Berkeley protesters were not fulltime students. The status of the non-student was the natural choice, he said from experience, for any bright kid who has the “wild feeling ... that the major he’s after is not on the University’s list.” Thus, the non-student becomes his own guidance counselor, and steps outside the system. There were thousands of them, Thompson wrote, drifting around looking for the right place to learn. (WHITMER 1993: 137)

## 2.2. O Autor Gonzo e a Redacção de *Fear and Loathing in Las Vegas*.

Em 1966, quando as relações entre o repórter e os motociclistas do Inferno estavam muito deterioradas, o livro de Hunter sobre os *Angels* foi publicado e tornou-se um êxito em Nova Iorque. *Hell's Angels: A Strange and Terrible Saga* obteve o aplauso da crítica nesse ano (em 1966) e transformou-se num *bestseller* ao vender 40 mil cópias. Entre 1968 e 1988 o livro vendeu perto de dois milhões de exemplares. Nessa obra Hunter Thompson escreveu o seguinte sobre a sua relação com os *Hell's Angels* e sobre o processo de composição do próprio livro:

On Labor Day 1966, I pushed my luck a little too far and got badly stomped by four or five Angels who seemed to feel I was taking advantage of them. A minor disagreement suddenly became very serious. (...)

(...) It had been a bad trip... fast and wild in some moments, slow and dirty in others, but on balance it looked like a bummer. On my way back to San Francisco, I tried to compose a fitting epitaph. I wanted something original, but there was no escaping the eco of Mistah Kurtz's comment from the heart of darkness: "The horror! The horror!" (THOMPSON 1967: 324)

Através de uma escrita onde, obedecendo à estrutura jornalística formal (a descrição e transmissão de factos através de uma prosa de dimensões reduzidas, com o objectivo de informar), mas contrariando a ética do repórter convencional (que não está autorizado a produzir opiniões sobre o que observa), Hunter Thompson cria um estilo jornalístico onde o ponto de vista do jornalista se mistura com os factos observados, e torna-se uma espécie de "fora da lei" do jornalismo. O próprio afirma numa entrevista "I've got a lot in common with the *Hell's Angels*. The main difference is that I've got a gimmick – I can write." (PERRY 1993: 121) Após a publicação do primeiro romance, os editores começaram a pressionar Hunter para escrever um novo livro. Foram sugeridos



vários temas, mas, por diferentes razões, nenhum agradava ao jornalista. Segundo o relato de Paul Perry, o único assunto sobre o qual lhe interessava escrever era: a morte do Sonho Americano, um tema algo difuso para os editores mas emergente para Hunter Thompson.

The one idea that didn't fade away was the one Hunter would write about the death of the American Dream. Exactly what this meant was unclear. Instead of a "one subject" book like *Hell's Angels*, Hunter said, this would be a "theme" book in which a number of different subjects related to popular culture would be dissected by his outrage. (ibidem, 119)

Depois disso, Hunter regressou a Haight-Ashbury onde continuou a escrever artigos para as revistas *Ramparts* e *Scanlan's* desempenhando um papel importante na contracultura. Mas no verão de 1967, o famoso "Summer Of Love" da era *hippie*, Hunter Thompson e a família abandonaram São Francisco e mudaram-se para Aspen, no estado do Colorado. No livro *The Great Shark Hunt* Thompson explica as razões da mudança.

I lived a block above Haight Street for two years but by the end of '66 the whole neighborhood had become a cop-magnet and a bad sideshow. Between the narcs and the psychedelic hustlers, there was not much room to live.

What happened in the Haight echoed earlier scenes in North Beach and the Village...and it proved, once again, the basic futility of seizing turf you can't control. (THOMPSON 2003: 57)

Em 1967, não se verificava grande procura para compra de terras ou de casas na região de Woody Creek, a poucos quilómetros de Aspen. Hunter (que conhecia bem a região desde 1961) comprou aí uma casa e a grande extensão de terreno envolvente por uma quantia que lhe era acessível sem dificuldade. Aí iniciou um novo estilo de vida. Na casa da montanha podia, pela primeira vez, ouvir música num volume elevado sem ser importunado pelos vizinhos e praticar tiro ao alvo,

modalidade a que se dedicava desde longa data, com as diversas armas da sua colecção, no imenso espaço que rodeava a nova residência.

As propostas para escrever artigos chegavam de todos os lados, publicações como a *Playboy*, a *Esquire*, a *Harpers* e o *Saturday Evening Post* procuravam contar com a sua colaboração. Uma das revistas que apreciava o estilo de Hunter era a *Pageant*, os editores sugeriram-lhe um artigo sobre a política de Richard Nixon e em 1968, Hunter Thompson foi apresentado ao futuro presidente dos Estados Unidos. Desse encontro resultou a história publicada pela revista em Julho desse ano intitulada “Presenting: The Richard Nixon Doll”.

Ainda esse ano viveu uma experiência traumatizante, que nas suas próprias palavras alterou por completo a sua forma de entender a política. Durante a Democratic National Convention, realizada em Chicago, foi vítima da extrema violência policial no decorrer de uma manifestação. Na biografia que escreveu sobre o jornalista, Paul Perry relata esse episódio. Segundo o autor, Hunter Thompson e os outros membros da comunicação social, aguardavam para entrar na sala de convenções, a fim de cobrir o acontecimento, quando uma multidão de manifestantes avançou em direcção à força policial presente, estacionada a poucos metros do local destinado à imprensa. Uma súbita batalha entre as forças da ordem e os manifestantes fez gerar o caos no local, a polícia atacava com brutalidade, não só os manifestantes mas todos os transeuntes com quem se cruzava. Apesar de identificado de forma bem visível como membro da imprensa, através de uma placa colocada no peito, Thompson foi atacado com particular agressividade, isso levou-o a entender o sucedido, não como um acaso infeliz, mas como uma acção repressiva, e simbólica, da polícia contra o representante de uma classe profissional – os meios de comunicação. Perry afirma:

What happened in Chicago made him see the futility in national politics, and also the need to protect his own turf. “First, you change a small tow.”(...)“I went to the

Democratic Convention as a journalist, and returned a raving beast. (...) “it permanently altered my brain chemistry.”(Perry: 1993, 131)

Depois desse episódio, regressou a Aspen onde fundou um partido político o *Freak Power Party*. O seu principal objectivo consistia em impedir a construção massiva de condomínios para ricos nessa região, substituir os centros comerciais existentes por espaços verdes e impedir a desenfreada multiplicação de auto-estradas. Apesar de ter obtido uma percentagem significativa de votos, o partido e o seu candidato saíram derrotados em favor de outro partido liderado por uma candidata republicana. Pouco depois, Hunter decidiu concorrer para o lugar de xerife do estado do Colorado onde, mais uma vez, e mesmo obtendo um número expressivo de votos, foi derrotado.

Envolvido no mundo da política, Hunter tinha-se comprometido a escrever uma crónica sobre a sua candidatura a xerife para a revista *Scanlan's*. Contudo, não estava seguro de atingir o público que pretendia nessa publicação até porque não entendia a peça como mais um artigo, mas sim como publicidade a si próprio. Surgiu então a oportunidade de escrever para a *Rolling Stone*, uma revista especialmente dedicada à música rock e direccionada para uma população jovem - a “Love Generation”. Segundo Paul Perry essa nova revista: “ran music reviews, profiles, and interviews with rock legends, the longest interviews anyone in publishing had ever seen. The prestigious Columbia Journalist Review reported that the magazine has “spoken for - and to – an entire generation of Young Americans.” (ibidem, 136)

Segundo William Mckeen, na biografia *Hunter S. Thompson*, que escreveu em 1991, Thompson encontrou o lugar adequado para desenvolver o seu estilo na revista *Rolling Stone*, onde a sua primeira peça se intitulou: “The Battle of Aspen: Freak Power in the Rockies.”

It was a marriage made in literary heaven: When Thompson began working with *Rolling Stone* editor Jann Wenner in 1970, he'd finally found the perfect partner, someone who understood him and gave him space. Their first major collaboration turned two failed magazines assignments – one for *Sports Illustrated* and one for *Rolling Stone* – into a masterwork. (MCKEEN 1991: 167)<sup>9</sup>

Uma história publicada na *Scanlan's*, em 1970, sobre o Kentucky Derby, constituiu outro marco na carreira de Thompson. Através de uma narrativa onde o ponto de vista aparece distorcido pelo consumo de álcool e de drogas, a peça centra-se mais no autor do que na corrida que apenas serve de pretexto. Publicada sem qualquer censura, foi considerada como o expoente máximo do Jornalismo Gonzo.

Outro factor relevante da técnica de cobertura jornalística de Hunter era o facto de não lhe agradar a obrigatoriedade de trabalhar em conjunto com um repórter fotográfico. Essa necessidade limitava-o na medida em que considerava que as fotografias, que por norma acompanhavam as suas reportagens, impunham à escrita um realismo que esta não deveria ter. Por conseguinte, o seu artigo sobre o Kentucky Derby foi acompanhado pelas ilustrações de um jovem artista inglês, Ralph Steadman um ilustrador que, após dez anos a desenhar caricaturas para as publicações *Times*, *Daily Mail* e *Telegraph* ansiava pela oportunidade de realizar um trabalho que constituísse um “statement”. Steadman, que acompanhou Hunter durante a cobertura do Kentucky Derby, afirmou mais tarde: “It kept occurring to me that I was going to become part of the story (...). I could tell from the notes that he was looking at things through my eyes, which made sense. This was the first time I had ever seen anything like this, so therefore I asked a lot of naive questions.” (PERRY 1993: 140)

---

<sup>9</sup> William Mckeen é jornalista, professor de jornalismo na Universidade da Florida e autor da biografia *Hunter S. Thompson*.

O artigo consistia nas notas tiradas durante o Derby, publicadas tal como Hunter as tinha escrito – com frases soltas, sem ligação entre elas, com rasuras e palavrões. A imprensa de Nova Iorque e São Francisco adorou a peça, logo após a publicação de “The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved” em 1970, Hunter recebeu diversas cartas e telefonemas elogiosos. Uma dessas cartas foi enviada pelo respeitado editor da *Boston Globe Sunday Magazine*, Bill Cardoso, um americano com raízes hispânicas, que considerou o trabalho como o início de uma nova era no jornalismo, e baptizou o estilo depois de afirmar: “Forget all this shit you’ve been writing, this is it; this is pure *Gonzo*. If this is a start, keep rolling.”(THOMPSON 2000: 273) Segundo Paul Perry o termo foi aí utilizado pela primeira vez e passou a definir, não só um estilo de reportagem, mas um género de produção artística.

This was the first time the word *Gonzo* was used in reference to Hunter’s work. *Webster’s New Twentieth Century Dictionary* would include the word “*Gonzo*”, defining it as: “adjective (origin unknown): bizarre, unrestrained, specifically designating a style of personal journalism so characterized.” (PERRY 1993: 142)

Mais tarde, Thompson propôs à revista *Rolling Stone* escrever um artigo sobre a violência policial exercida sobre os cidadãos mexicanos de um *ghetto* localizado a leste de Los Angeles. Com o título “Strange Rumbblings in Aztlan” a peça, publicada em Abril de 1971, centrava-se no inexplicável assassinato de um jornalista hispânico. A morte do jornalista tinha despoletado inúmeros protestos da comunidade mexicana, e dado origem a motins nessa zona de Los Angeles. O contacto de Hunter no local era o causídico Oscar Zeta Acosta, o representante legal dessa minoria étnica. Mas as entrevistas que Hunter desejava realizar com o seu contacto tornaram-se difíceis de executar devido aos constantes motins levados a cabo pela comunidade.

Pouco antes de começar a redigir esse artigo, Hunter estava prestes a partir para Las Vegas com três objetivos: escrever um artigo sobre o Sonho Americano, cobrir uma convenção sobre a aplicação da lei nacional sobre as drogas, que aí se ia realizar, e, ao mesmo tempo, fazer a cobertura de um acontecimento desportivo nessa cidade – a corrida de motas e *buggies* do deserto conhecida como Las Vegas Mint 400. Paul Perry descreve as motivações que levaram Hunter Thompson, frustrado após várias tentativas falhadas para entrevistar o então principal representante da comunidade mexicana de Los Angeles, a fazer-se acompanhar pelo advogado Acosta nessa deslocação em busca do Sonho Americano, citando o próprio jornalista, o autor explica as particularidades criativas da peça que originou.

(...) Sports Illustrated asked Hunter if he was interested in covering the Las Vegas Mint 400 motorcycle race. Hunter got Acosta into his rental car (...). He needed to spend some time with Acosta to “sort out the evil realities” of the Salazar story. (...)

According to Hunter’s account, he spent the next thirty-six hours in his room at the Mint Hotel furiously writing notes, trying to remember everything he could about the previous forty-eight hours. (...) His hope had been to record everything “as it happened”. In that method, he wrote, “the eye & mind would be functioning as a camera. The writing would be selective & necessarily interpretive (...). (ibidem, 158)

A história, em duas partes, surge como *Fear and Loathing in Las Vegas*. No início o narrador, que interpela com frequência o leitor no decorrer da obra, avisa-o de que o que vai ler não se trata de uma narrativa convencional, com um fio condutor pré definido, mas de uma história que vai sendo construída pelas próprias personagens, o narrador classifica esse tipo de texto como “pure Gonzo journalism.” (THOMPSON 1998: 12.) O assunto principal é o próprio Thompson e as suas aventuras, sob o efeito de drogas, escrito num estilo humorístico e

alucinado que veio impor, de forma definitiva, a sua reputação pessoal e literária. Em Fevereiro de 2005, num artigo que escreveu para o *Wall Street Journal*, a respeito do livro de Thompson, Tom Wolfe refere: “By the end of 1971 *Fear and Loathing* was a success and Thompson owned the Word and the style. Thompson’s *gonzo* was journalism with a twist.” (WOLFE 2005)<sup>10</sup>

Na época, a obra foi considerada por muitos como algo inovador e único, no livro *Fear and Loathing in America*, uma compilação de cartas escritas por Thompson e de correspondência a ele endereçada, o criador do estilo jornalístico Gonzo afirma: “The novel was heralded as ‘the best book on the dope decade’ by the *New York Times Book Review* and ‘A scorching epochal sensation’ by author Tom Wolfe.” (THOMPSON 2000: 375)

Em *Fear and Loathing in Las Vegas* a observação da realidade sob o efeito de drogas representa um instrumento importante para expor na totalidade e de uma forma inovadora tudo o que existe de grotesco na rotina da vida actual. Através de uma prosa muito descritiva e, ao mesmo tempo, marcada pela constante presença do diálogo, o leitor é transportado através da história recente dos Estados Unidos (os dez anos decorridos entre 1960 e 1970) e recordado de factos que, na perspectiva do narrador, estão na origem do pesadelo que, ainda segundo o mesmo, é a vida actual numa cidade como Las Vegas. A família Manson, a invasão do Laos, as atrocidades no Vietname e a violência urbana surgem como as terríveis sementes originárias do horror.

Face ao medo e à repulsa, o ultraje e a afronta são a resposta do protagonista, para quem só intoxicado de álcool e drogas é possível enfrentar a distorção do Sonho

---

<sup>10</sup> *As Gonzo in Life as in Work. Wall Street Journal. February, 2005*  
<<http://www.opinionjournal.com/la/>> 16 de Abril de 2006

pelos néons brilhantes dos casinos. Para Duke, o protagonista, a ideologia associada ao consumo de drogas (primeiro, nos anos 60, apelando à liberdade com o consumo de LSD e substâncias psicotrópicas, e mais tarde, no início de 1970, com um certo desencanto através do consumo de heroína pelos soldados no Vietname, e por muitos jovens americanos), está ligada, de forma directa, aos acontecimentos históricos.

The same accuracy is preserved in the use of drugs as a metaphor. The suggestion is that to drop acid in 1966 was to seek the flower at the heart of the cosmos, but to shoot heroin in 1972 is to hide from the pain of President's face. Dope, once mystic, private and ecstatic, has become just another way to kiss goodbye. (WOODS 1972)<sup>11</sup>

Apesar de recorrer ao uso de substâncias químicas para contar esta história, Thompson não faz a sua apologia. Numa leitura superficial, talvez possa parecer que os protagonistas se divertem sob o efeito de narcóticos, mas uma análise atenta permite observar de forma clara os estragos provocados ao nível mental e físico, assim como o estado de paranóia permanente que provoca nas personagens. Essa loucura sintética impede-os de fazer a cobertura da corrida, leva-os a destruir os quartos, a aterrorizar o pessoal dos hotéis, mantém-nos num estado geral de irresponsabilidade e leva-os a manifestar um comportamento escandaloso.

O recurso ao consumo de drogas na produção literária, utilizado por Thompson em 1970, por outros autores seus contemporâneos e pelos escritores do movimento *beat* uma década antes, não constituía uma novidade, uma vez que se verificava desde Shakespeare mas, segundo os autores da *Harvard Guide to American Writing*, revelava um factor cultural e constituía um recurso estilístico.

---

<sup>11</sup>*Fear and Loathing in Las Vegas*. *The New York Times*. July, 1972. <<http://www.nytimes.com/1972/07/23/books/thompson-1972-vegar.html>> 20 Dezembro 2005.



The incorporation of drugs into the modes of social exploitation in novels of the early sixties and seventies is one sign of the internalization of social despair. The nihilism once characteristic of underground fiction concerned with drugs has begun to appear in novels dealing with middle-class life in mainstream America. The addictions reflect an effort to withstand the anger stirred up in a world where people are seen only as winners or losers.(HOFFMAN 1979: 355)

Em 1972, o trabalho de Thompson voltou a estar ligado ao mundo da política norte-americana, com a cobertura das eleições presidenciais nesse ano. Os seus artigos relativos à campanha presidencial de 1972 foram publicados num livro com o título *Fear and Loathing on the Campaign Trail'72* e consistem, sobretudo, em duras críticas tecidas ao candidato Richard Nixon. Em nota de autor, introdutória à obra, Hunter Thompson escreve:

Politics has its own language, which is often so complex that it borders on being a code, and the main trick in political journalism is learning how to translate – to make sense of the partisan bullshit (...). Covering a presidential campaign is not a hell of a lot different from getting a long-term assignment to cover a newly elected District Attorney (...) In both cases, you find unexpected friends on both sides, and in order to protect them – and to keep them as sources of private information – you wind up knowing a lot of things you can't print, (...). This was one of the traditional barriers I tried to ignore when I moved to Washington and began covering the '72 presidential campaign. As far as I was concerned, there was no such thing as “off the record”. (THOMPSON 1972: 13)

Mais uma vez, Thompson era a verdadeira “estrela” da peça e a sua alegada falta de objectividade foi de novo objecto de crítica. A este respeito Thompson diz numa entrevista à *Atlantic Unbound*:

I don't get any satisfaction out of the traditional journalist's view. I just covered the story. I gave it a balance view. Objective journalism is one of the main reasons American politics has been allowed to be so corrupt for so long. You can't be objective about Nixon. (MONTGOMERY 2005)<sup>12</sup>

Apesar das inúmeras críticas ao seu trabalho, no auge da carreira Thompson foi considerado um dos escritores mais originais da década de 70, que conseguia capturar através da escrita o desencanto da América na época, e simbolizava ele próprio a desilusão que o país sentia. Na perspectiva de Tom Wolfe, Hunter Thompson desenvolveu a essência de um gênero de jornalismo com raízes numa velha tradição literária iniciada por Mark Twain.

...he was also a part of a century-old tradition in American letters, the tradition of Mark Twain, Artemus Ward and Petroleum V. Nasby, comic writers who mined the human comedy of a new chapter in the history of the West, (...) and wrote in a form that was part journalism and part personal memoir admixed with powers of wild invention, and wilder rhetoric inspired by the bizarre exuberance of a young civilization. (WOLFE 2005)<sup>13</sup>

Contudo, sustentar um estilo onde a loucura era o tema e a inspiração revelou-se difícil para Thompson. Em 1975, depois de ter partido para o Zaire para cobrir o combate de Muhammed Ali, contraiu malária e não chegou a escrever a reportagem que o levara lá. Foi enviado como repórter para Saigão antes do fim da guerra do Vietname e apenas conseguiu escrever um curto texto sem relevância, mas sobre essa estadia de Thompson em Saigão, e as motivações que o levaram até ao terreno de guerra, pode ler-se em *Fear and Loathing in America*, numa carta dirigida ao Coronel vietnamita Vo Dan Giang:

---

<sup>12</sup>H.S. Thompson, *Gonzo Journalism Pioneer*. VH1.com. 2005.  
<[http://www.vh1.com/news/articles/1497300/02222005/id\\_0.jhtml](http://www.vh1.com/news/articles/1497300/02222005/id_0.jhtml)>  
22 de Dezembro 2005

<sup>13</sup>As *Gonzo in Life as in Work*. *Wall Street Journal*. February, 2005  
<<http://www.opinionjournal.com/la/>> 16 de Abril de 2006

I came to Saigon two weeks ago, just after the panic at Da Nang, because I wanted to see the end of this stinking war with my own eyes after fighting in the streets of Berkeley and Washington for the past ten years. (...). I can only feel saddened by all the pain and death and suffering this ugly war has caused on all sides ... but your victory, I think, is a victory for all of us who believe that man is still capable of making this world a better, more peaceful and generous place for all our sons and daughters to live in. (THOMPSON 2000: 613)

O seu último artigo para a *Rolling Stone* foi uma crónica pouco significativa sobre o candidato Jimmy Carter e as presidenciais de 1976, mas durante o ponto alto da sua popularidade, tornou-se uma figura de culto solicitada por publicações tão distintas como a *Playboy* ou o *The New Yorker*. No entanto, o seu talento nunca foi consensual, os detractores da sua escrita viam-no como uma moda efémera, um escritor que deturpava o conceito de New Journalism (conceito que definiremos com pormenor no ponto seguinte) através da excessiva auto-promoção.

Thompson afirmava que possuía poucas aspirações literárias, considerava-se preguiçoso e via a escrita como uma forma demasiado dura de ganhar dinheiro, preferia o jornalismo que, segundo ele, era uma forma de “to get someone else to pay to get me where the action really is.”(MONTGOMERY 2005)<sup>14</sup>

Os artigos, compilados em 1979 no *The Great Shark Hunt*, anunciam que a *persona* literária que tinha criado estava acabada e em 1984 publica *The Curse of*

---

<sup>14</sup> H.S. Thompson, *Gonzo Journalism Pioneer*. VH1.com. 2005.  
<[http://www.vh1.com/news/articles/1497300/02222005/id\\_0.jhtml](http://www.vh1.com/news/articles/1497300/02222005/id_0.jhtml)>  
22 de Dezembro 2005

*Lono*, um pequeno livro sobre uma viagem ao Havai onde são mais abundantes as ilustrações de Steadman do que a prosa de Thompson.

Nos finais da década de 80 escreveu para o *San Francisco Examiner* e publicou duas colectâneas de artigos intituladas *Generation of Swine* e *Tales of Shame and Degradation in the 80's*, e em 1990, publicou *Songs of the Doomed*, uma compilação de 30 anos de artigos e crónicas. Nesse ano iniciou uma série de palestras em universidades por toda a América do Norte que, segundo William Mckeen, não estavam à altura do seu trabalho escrito.

Thompson's reputation as a college-campus lecture had preceded him. He was known for arriving late, if at all, and often mumbling incoherently. He never really lectured but instead answered questions from audiences. There were usually devoted fans in attendance who hung on his every word and queried him about the minutiae of his work. But most of the crowd would be annoyed that he was difficult to follow and spoke as if he expected everyone to have read everything he had published. It was like listening to one long joke. (MCKEEN 1991: 21)

Nos anos 90 foi acusado dos crimes de posse de droga, violação e armazenamento de explosivos. Contudo, nunca chegou a ser julgado pelo facto de as queixas terem sido retiradas. Thompson viveu grande parte da sua vida adulta na quinta de Woody Creek, no estado do Colorado onde morreu em Fevereiro de 2005, aos 67 anos, vítima de um tiro na cabeça. Colega e admirador de longa data, Tom Wolfe caracterizou a sua vida pouco ortodoxa, num artigo que escreveu para o *Wall Street Journal* após a sua morte - "Hunter's life, like his work, was one long barbaric yawp, to use Whitman's term, of the drug fueled freedom and mockery of all conventional proprieties that began in the 1960s." (WOLFE 2005)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>As *Gonzo in Life as in Work*. *Wall Street Journal*. February, 2005 <<http://www.opinionjournal.com/la/>> 16 de Abril de 2006

Douglas Brinkley, editor de *Fear and Loathing in America*, escreveu sobre Hunter Thompson e a sua prosa, na nota de editor introdutória ao livro:

Thompson was a rock'n roll mix of Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, and H.L. Mencken – a sort of literary wild man running amok on speed and insolence, yet with a controlled grace and unreal precision to his hallucinatory prose, and in the end his trenchant and sober-minded critiques of modern society were perhaps, as Nelson Algren put it, “the sanest of all.” By 1970, what Bob Dylan had become to electric music, Hunter Thompson had become to cutting-edge journalism. (THOMPSON 2000: 19)

Nas décadas posteriores surgiram outros jornalistas que renovaram a prática do Jornalismo Gonzo e ampliaram o seu alcance. Nos Estados Unidos, o êxito deste estilo de produção jornalística abriu precedentes. Mais de quatro décadas depois, produções cinematográficas onde se mistura a entrevista, o documentário tradicional, a interpretação de actores e a comédia mordaz, como as realizadas por Michael Moore (com *Bowling for Columbine*) ou Morgan Spurlock (com *Super Size Me*), continuam a recorrer às polémicas técnicas que registaram o formato e, mesmo apresentando uma ténue linha de separação entre o facto e a ficção, constituem novas possibilidades de relatar factos.

### 2.3. As Origens do Jornalismo Gonzo

A literatura do movimento *beatnik*, (iniciado em 1950 por Allan Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs) e a subjacente filosofia anti-consumista e de rejeição da moral instituída, estava na base da ideologia orientadora do novo movimento de contracultura - o movimento *hippie*. O uso de substâncias

psicotrópicas, uma nova visão da vida em sociedade e os ideais libertários influenciavam todas as manifestações artísticas da época. A inovadora forma de literatura criada pela geração *beat*, que fugia aos padrões formais e discutia temas controversos sem qualquer tipo de restrição, assim como a recente concepção do papel do Homem na comunidade, influencia a produção literária da época. Na opinião de Daniel Hoffman em *Harvard Guide to Contemporary American Writing*:

Drug literature from the heroin novel of the 1950 reflects an attempt to resolve the anger and pain inherent in the visions of life as a power struggle. Drugs may be used to take the edge off violence and humiliation (Burroughs); drugs may be a wedge against the hero's caring about anyone but himself, or a buffer against intimacy (Stone). Politicized in the tribal quality of the commune, they may define a way of live. (HOFFMAN 1979: 348)

O jornalismo, permeável às transformações sociais e históricas, foi também alvo dos ideais de renovação dos anos 60. Estes reflectiram-se numa aproximação das técnicas de reportagem às técnicas utilizadas na escrita ficcional, no início com o surgimento de um estilo designado por New Journalism e mais tarde com Hunter Thompson e a criação do Jornalismo Gonzo. Ambos propõem mudanças drásticas no modo de apurar, redigir e editar as notícias. Associado a uma perspectiva mais humanitária do tratamento da notícia, que contraria a distância e a imparcialidade do jornalismo tradicional, os sentimentos e as experiências do redactor desempenham um papel preponderante na história.

O termo New Journalism surge em 1973, retirado do título de uma obra de Tom Wolfe sobre a escrita produzida desde meados dos anos 60, por autores como Gay Talese, Hunter Thompson, Joan Didion, Truman Capote e Norman Mailer (entre outros). Nessa antologia, editada por Tom Wolfe e E.W. Johnson, à prosa de Wolfe juntavam-se excertos narrativos que ilustravam o conceito de New

Journalism e explicavam o que ele continha de inovador e criativo. Aqui, o autor manifestava pouco apreço pela obra de escritores como Jorge Luis Borges ou Gabriel Garcia Marques, que considerava demasiado “presos” à ideia do mito e como um novo tipo de criadores de fábulas. A escrita de autores como Donald Barthelme, John Hawkes ou John Barth, também não atraía Wolfe que a classificava de complexa e desinteressante.

Segundo os seus criadores, a noção orientadora destes novos estilos de escrita, do New Journalism e do posterior Jornalismo Gonzo, é a de que a verdade só é possível de alcançar na peça jornalística se se não seguirem as regras da reportagem factual. Marc Weingarten afirma, no livro *The Gang That Wouldn't Write Straight*:

As working journalist, and particularly for those still in school, there is a lesson in this book that we must take seriously. Not many of us can be Tom Wolfe, Hunter Thompson, Gay Talese or Truman Capote. Wolfe makes it clear in much that he wrote that the facts had to be unimpeachable. In Thompson's case, though a careful and apparently accurate reporter, his technique often ruled and overpowered his text. His remarkable style at times overwhelmed his reporting. (WEINGARTEN 2005: 45)

Com origem no New Journalism, registado por Tom Wolfe, o estilo Gonzo caracteriza-se por uma reportagem romanceada onde os usuais padrões de objectividade são subordinados ao estado de espírito e à opinião do repórter. Hunter Thompson define assim o estilo que criou:

Gonzo Journalism ... is a style of reporting based on William Faulkner's idea that the best fiction is far more *true* than any kind of journalism ... *Fear and Loathing in Las Vegas* is a failed experiment in Gonzo Journalism. My idea was to buy a fat notebook and record the whole thing, as it *happened*, then sent in the notebook for publication – without editing ... (THOMPSON 2003: 106)

O Jornalismo Gonzo recorre às mesmas técnicas do seu antecessor, mas vai ainda mais longe na qualidade cáustica das peças. Esta forma de informação diferencia-se, sobretudo, na apresentação. O diálogo (que transmite intensidade ao acontecimento relatado) constitui uma técnica recorrente, através dele o repórter caracteriza os “protagonistas” do evento e transmite a sua opinião sobre o que observa. A capacidade do leitor para interpretar as palavras da “personagem” é determinante na avaliação das suas reacções. No Jornalismo Gonzo (ao contrário do que acontece no jornalismo tradicional) o repórter não apresenta os acontecimentos pela ordem crescente de importância na história, aqui descreve-se um número reduzido de factos determinantes para o desfecho da história, e as diferentes cenas são articuladas da mesma forma que na ficção se constrói o enredo de uma narrativa. O uso de uma linguagem onde a descrição é predominante, a transmissão de particularidades de linguagem, características de determinados grupos (o que por sua vez possibilita a sua caracterização em termos emocionais), e as marcas de pontuação pouco convencionais (como reticências, exclamações, interjeições e onomatopeias) distinguem esta prosa jornalística. Num artigo para o *New York Times*, o professor Michael Wood<sup>16</sup> escreve o seguinte sobre a técnica utilizada no New Journalism, que veio constituir a base do Jornalismo Gonzo.

Wolfe thinks it's primarily a question of technique, and lists, rather academically, the four basic devices of the school: scene-by-scene construction, “resorting as little as possible to sheer, historical narrative”, lots of dialogue; a marked point of view within the story, often not that the narrator but that of a character, reconstructed from tapes or interviews or letters or diaries; and the recording of details of what Wolfe calls “status life” – “the entire pattern of behavior and possessions through

---

<sup>16</sup> Michael Wood fez crítica literária nas seguintes publicações: *London Review of Books*, *The New York Review of Book* e no *The New York Times Book Review* entre outras. É professor de Inglês na Universidade de Princeton e é autor de vários livros, o mais recente intitula-se *America in the Movies*.



which people express their position in the world or what they think it is or what they hope it to be.” (WOOD 1973)<sup>17</sup>

#### 2.4. As Principais Características do Estilo Gonzo

Enquanto género estilístico o Jornalismo Gonzo não é apenas um sucedâneo do New Journalism, trata-se de um estilo inovador que aponta novos caminhos tanto na apresentação do texto como na selecção e tratamento dos temas. As características essenciais e recorrentes na obra de Thompson, e que definem o conceito *gonzo* enquanto género são passíveis de enumeração e facilmente observáveis.

Embora não siga nenhum tipo de regra, nem possa ser encaixado em definições herméticas, este formato obedece a uma técnica específica de fazer reportagem. O estilo criado por Thompson é marcado pelo carácter confessional de um narrador que utiliza sempre a primeira pessoa do singular, pela linguagem clara e objectiva, e pela descrição de situações com características pouco verosímeis. O repórter Gonzo torna-se parte da experiência que relata, interfere no rumo dos acontecimentos que constituem a reportagem e faz parte da história. Neste formato a fronteira entre realidade e ficção é sempre pouco nítida, entre outras razões, pelo facto de o narrador estar sobre o efeito de drogas, o que o impede de conseguir fazer uma leitura clara da realidade. Aqui a preferência é dada à

---

<sup>17</sup>*TheNewJournalism.1973.nytimes.com*<<http://www.nytimes.com/books/98/11/08/specials/wolfe-journalism.html>> 27 Novembro 2005

abordagem de assuntos relacionados com a política ou o desporto, relatados num tom humorístico e recorrendo à utilização de palavras obscenas.

Um elemento ilustrativo da heterodoxia deste estilo, e uma marca que o distingue da escrita produzida pelo Novo Jornalismo, surge no nono capítulo de *Fear and Loathing in Las Vegas*, o mais emblemático exemplo do género Gonzo, aí o diálogo e a narrativa dão lugar à transcrição *tout court* das gravações feitas pelo repórter/narrador ao longo da viagem. Através de uma nota introdutória, o editor justifica o facto com a necessidade de salvaguardar “a pureza jornalística” (THOMPSON 1989: 161). Na obra existem ainda outras referências ilustrativas do processo criativo utilizado neste género jornalístico, uma dessas referências aparece no início do capítulo sexto, onde o narrador informa o leitor de que a base de trabalho para a redacção da reportagem consiste num conjunto de apontamentos confusos e desconexos, registados em guardanapos de papel, durante a realização da prova desportiva Mint 400.

Ainda que o cânone jornalístico instrua o redactor a manter o seu ponto de vista fora da história, impedindo-o de escrever na primeira pessoa, o repórter do Jornalismo Gonzo, de que Hunter é, para além de criador, o principal representante, contraria essas imposições e filtra os acontecimentos através da sua perspectiva. William Mckeen, professor de jornalismo na Universidade da Florida, afirma na biografia que realizou sobre Thompson:

He called himself outlaw journalist because he didn't follow the same rules as everyone else. His journalism was usually about journalism: No matter what he started off writing about, he ended up writing about Hunter Thompson trying to cover a story. (...) Thompson told me this in one of our interviews: “As a journalist, I somehow managed to break most of the rules and still succeed. It's a hard thing for most of today's journeymen journalists to understand, but only

because they can't do it... I am a journalist, (...) I'm proud to be part of the tribe.  
(MCKEEN 1991: 122)

Os críticos deste novo formato excluía-mo da classificação de jornalismo uma vez que, segundo eles, a faceta criativa privilegiava o ponto de vista pessoal do repórter em detrimento da exactidão dos factos, e os recursos estilísticos usados para os relatar impossibilitavam a objectividade.

Mas, a objectividade, qualidade à primeira vista simples de atingir, é afinal complexa e sempre difícil de obter tendo em conta que quem redige a notícia é sempre alguém que possui opiniões, pontos de vista pessoais, e toda a subjectividade (de interpretação dos factos que observa e descreve) que essa tarefa implica. O Professor da Universidade do Michigan Dan Gillmor<sup>18</sup> considera que a objectividade é um conceito recente, e que uma das principais razões da sua extrema importância na área jornalística, durante a última metade do século XX, se deve à enorme influência social e económica da imprensa escrita e audiovisual, que passou a ser uma espécie de oligarquia, ou um núcleo de poder significativo, regido por pequenos grupos de indivíduos. Neste contexto, passou a ser do interesse público dar voz a factos concretos, veicular notícias da forma mais fiel possível à realidade, fazendo-o sempre com imparcialidade, não favorecendo nunca uma posição em detrimento de outra, ou outras, pois segundo o ponto de vista do autor qualquer assunto possui sempre mais de duas formas de ser entendido.

(...), the idea of objectivity is a worthy one. But we are human. We have biases and backgrounds and a variety of conflicts that we bring to our jobs every day.

---

<sup>18</sup> Licenciado pela Universidade de Vermont e fundador da Grassroots Media Inc., Dan Gillmor é autor do livro *We the Media: Grassroots Journalism By the People, For the People* (2004), e entre 1994 e 2004 escreveu artigos para as seguintes publicações: *San Jose Mercury News*, *Silicon Valley's Newspaper*, *Mercury News*, *Detroit Free Press* e *Kansas City Times* entre outras. Ganhou vários prémios jornalísticos.

I'd like to toss out objectivity as a goal, however, and replace it with four other notions that may add up to the same thing. They are pillars of good journalism: thoroughness, accuracy, fairness and transparency. The lines separating them are not always clear. They are open to wide interpretation, and are therefore loaded with nuance in themselves. (GILLMORE 2005)<sup>19</sup>

Mas, pelo menos em teoria, este tipo de “creative nonfiction”, apesar de “criativo” também não deveria deixar de ser transparente e objectivo. Por conseguinte, a qualidade criativa do texto não autorizava o repórter a “mentir” nem diminuía a credibilidade da notícia, essa qualidade era utilizada com a finalidade de realçar as ideias contidas no texto e permitir o uso sistemático do detalhe que, por sua vez, funcionavam como catalisadores de emoções no receptor. Em última análise a criatividade era usada com o objectivo de levar o leitor a divertir-se, ao mesmo tempo que obtinha informação. Os repórteres do Jornalismo Gonzo desenvolviam um esforço no sentido de conduzir o seu público leitor na experiência de “viver” a totalidade da atmosfera na qual a história se desenrolava, permitindo-lhes “saborear”, “cheirar” e “sentir” os acontecimentos, recorrendo à especificidade dos pormenores que os caracterizavam.

No entanto, a tão reclamada objectividade, um dos principais postulados do género jornalístico, estava, de facto, ausente dos preceitos da escrita do Jornalismo Gonzo desenvolvido por Thompson. Este tipo de reportagem, próxima das narrativas dos escritores de ficção realista, não excluía a possibilidade de existirem elementos fictícios nos relatos publicados. Por conseguinte, e apesar de ser considerado mais criativo do que o jornalismo produzido antes do seu aparecimento, este estilo jornalístico veio despoletar o debate sobre a queda da vincada linha de separação entre reportagem e ficção. Thompson considerava

---

<sup>19</sup>*The End of Objectivity*. January, 2005. dangillmor.typepad.com  
<[http://dangillmor.typepad.com/dan\\_gillmor\\_on\\_grassroots/2005/01/the\\_end\\_of\\_obje.html](http://dangillmor.typepad.com/dan_gillmor_on_grassroots/2005/01/the_end_of_obje.html)> 20 Dezembro 2005

artificial a separação entre essas duas categorias, que entendia serem apenas dois caminhos diferentes para o mesmo fim - informar. Ainda assim, o experimentalismo desta nova prosa e a prevalência do tom retumbante toldavam de facto as fronteiras entre os dois estilos até aí bem definidos – o jornalismo e o romance, e originava alguma controvérsia nos meios académicos.

Na qualidade inédita do formato residia também grande parte da polémica, segundo os críticos, duzentos anos antes do Jornalismo Gonzo, Jonathan Swift, editor da revista *Examiner* em 1710, já publicava crónicas classificadas na época como bastante “virulentas” apesar da vigilância apertada da igreja.

No que respeita à inovação do formato, apesar de estar provado que o estilo criado por Thompson era produzido com base em técnicas que há cem anos estavam presentes no jornalismo americano e britânico (e que, segundo os críticos, eram evidentes desde o início da publicação dos jornais), também parece ser consensual a ideia de que ninguém escreveu como Thompson antes dele. Tendo em conta que nenhum movimento literário ou artístico emerge do vazio, a evidência de existirem textos anteriores com características semelhantes não parece anular a criatividade e a inovação deste género jornalístico.

## CAPÍTULO 3 -A Cidade de Las Vegas e o Conceito de Sonho Americano

### 3.1. A Mitificação da Cidade

A acção de *Fear and Loathing in Las Vegas, a Savage Journey to the Heart of the American Dream* tem como cenário a cidade de Las Vegas do princípio da década de 1970. A escolha deste local para realizar uma viagem “ao coração do Sonho Americano” não é arbitrária.

Com uma área de 9.629.091 km<sup>2</sup> e uma população de 1.777.593 habitantes, Las Vegas é considerada, desde o início de 1940, a capital mundial do entretenimento. A cidade possui uma aura mítica, associada ao luxo e ao *glamour*, concentrando e sintetizando, em simultâneo, os sonhos da grande maioria dos americanos da classe média. Divertimento dia e noite, a possibilidade de desfrutar de uma sumptuosa refeição num restaurante de luxo a qualquer hora, inúmeras hipóteses de jogo nos numerosos casinos aí existentes ou fazer compras ininterruptamente, tudo isto realizado em cenários que recriam as cidades que gostariam de visitar, ou tendo como pano de fundo temáticas que os remetem para aventuras excitantes em castelos medievais ou em galeões de piratas, só é possível numa cidade americana com características muito particulares como Las Vegas.

Num certo sentido, a cidade assemelha-se a um parque temático, como é, por exemplo, a Disneyland, a diferença consiste no facto de os habitantes de Las Vegas serem reais e não ficcionados. O local apresenta-se como um sonho – primeiro o sonho da conquista do grande deserto americano e depois, desde 1970 até à actualidade, o sonho da prosperidade rápida e fácil. Essa semelhança deve-se em grande parte ao aspecto cenográfico e teatral, da sua arquitectura e urbanismo. Apesar dos arredores de Las Vegas serem semelhantes aos de qualquer outra

cidade americana, os edifícios mais antigos do centro da cidade conferem-lhe um carácter e uma atmosfera distintos de todos os outros centros urbanos do país. Na opinião do jornalista Marc Cooper, na obra *The Last Honest Place in America: Paradise and Perdition in the New Las Vegas*; a cidade oferece uma grande variedade de divertimentos.

Disneyfield gimmicks planted on the Strip noisily jostled for attention: the white tigers and volcano of the Mirage, the live action pirate ship “Battle royal” at the Treasure Island, the shark tank at the Mandalay, or the dancing fountains at the Bellagio. Even the once august Caesar’s Palace felt compelled by the competition to build a shopping mall that awed the crowds with talking statues. (COOPER 2005: 26)<sup>20</sup>

Desde os anos 50 a arquitectura da cidade constitui por si só um ícone e apela a um tipo de vivência urbana próprio, que tendo estado sempre associado ao jogo e ao divertimento, conheceu diferentes facetas consoante as épocas históricas, hoje, e desde 1970, essa vivência já não está associada a um estilo de vida excessivo ou marginal, mas ao divertimento em família, socialmente aceite. Em *Las Vegas: The Fabulous First Century (Making of America)*, Thomas Ainlay e Judy Dixon Gabaldon referem a este propósito:

Each city is an archetype rather than a prototype, an exaggerated example from which to derive lessons for the typical. Each city vividly superimposes elements of a supranational scale on the local fabric: churches in the religious capital, casinos in the entertainment capital. (...) Rome’s churches, off streets and piazzas, are open to the public; the pilgrim, religious or architectural, can walk from church to church. The gambler or architect in Las Vegas can similarly take in a variety of casinos along the Strip. The casinos and lobbies of Las Vegas are ornamental and

---

<sup>20</sup> Marc Cooper foi jornalista das publicações *Harper's Magazine*, *The New Yorker*, *Rolling Stone*, *Playboy* e editor da *The Nation* durante os últimos trinta anos, dedicou-se à cobertura de temas políticos e culturais nos E.U.A. em de todo o mundo. O seu livro *Pinochet and Me* é um *bestseller* nos Estados Unidos.

monumental and open to the promenading public. (AINLAY2003:40)<sup>21</sup>

Desde 1940 até à actualidade, que na “Sin City”, também conhecida como a cidade que nunca dorme, se joga 24 horas por dia nas centenas de Slot Machines, nas mesas de Bacará, Blackjack, Dados, Póquer, Roleta e nas salas de apostas desportivas (corridas de cavalos, baseball, futebol americano, boxe, entre outros). De acordo com os autores de *The Money and the Power, The Making of Las Vegas and Its Hold on America* a cidade já era nessa altura: “A river of wealth, one journalist called it, and on its sandy banks the gamblers erected their castles - It was a spree like no other” (DENTON 2002:127)<sup>22</sup> Para além dos milhares de norte-americanos que há décadas invadem a cidade ao fim de semana, esta *sui generis* urbe atrai também milhões de turistas estrangeiros, e homens de negócios, que chegam com o objectivo de se divertir ou de participar nos mais diversos tipos de seminários e convenções organizados todos os anos nos múltiplos centros de congressos que Las Vegas possui para esse efeito.

De uma forma geral, a vida na cidade de Las Vegas encontra-se organizada ao longo da sua maior avenida - o Las Vegas Boulevard, também conhecido por *The Strip*, onde se localizam os principais hotéis temáticos. O Mirage Hotel and Casino (dotado de uma floresta tropical autêntica que abriga algumas espécies de animais em vias de extinção e com um vulcão artificial que cospe fogo a 30 metros de altura) foi o primeiro *mega-resort* construído na cidade mas, pouco a pouco, outros empreendimentos hoteleiros, tão ou mais grandiosos em termos de reprodução fiel das mais grandiosas cidades do mundo inteiro (onde se incluem monumentos, praças, pontes e rios), foram construídos acompanhando em

---

<sup>21</sup> Thomas Ainlay é membro fundador da Association of Personal Historians e editor chefe da Arcadia Publishing Co., Judy Dixon Gabaldan é uma conceituada investigadora especializada em história das cidades.

<sup>22</sup> Sally Denton trabalha para o *New York Times*, *Washington Post* e *Chicago Tribune*, a jornalista, várias vezes premiada, escreveu as obras: *The Bluegrass Conspiracy: An Inside Story of Power and Greed, Drugs, and Murder.*, Roger Morris ganhou vários prémios como repórter, fez parte do *staff* do National Security Council sobre a presidência dos chefes de estado Johnson e Nixon, e escreveu diversos livros entre eles: *Richard Milhous Nixon: The Rise of an American Politician.*



simultâneo a construção de extensas superfícies comerciais que reúnem todas as lojas de marca.

No extremo sul da *Strip* localizam-se os mais emblemáticos símbolos da cultura norte-americana (dezanove arranha-céus, réplicas da estátua da Liberdade, da ponte de Brooklin e de Times Square) e vários restaurantes de luxo, entre os quais se inclui o restaurante rotativo mais alto do mundo, uma torre com 350 metros de altura, onde os clientes abastados podem apreciar uma vista panorâmica completa sobre o bem sucedido Sonho Americano da abundância e do sucesso empresarial dos hotéis e dos outros estabelecimentos da cidade.

À noite, a cidade que nunca dorme, exhibe todo o seu esplendor e poder de atracção através das fantasias de néon e dos reflexos de efeitos de luz dos bares e dos casinos, que anunciam espectáculos, divertimento inigualável e a possibilidade de enriquecer num golpe de sorte. A justificação da aura mítica, há mais de meio século associada à cidade, surge de forma avassaladora depois de escurecer. Norman Mailer descreve assim a cidade e o seu aspecto encantatório numa obra de ficção com o sugestivo título de *An American Dream*: “The night before I left Las Vegas I walked out in the desert to look at the moon. There was a jeweled city on the horizon, spires rising in the night, but the jewels were diadems of electricity and the spires were the neon of signs ten stories high.”(MAILER 1999: 268)

As razões da mitificação da cidade são tão indissociáveis do seu brilho como do seu acelerado crescimento. O facto de se tratar da cidade americana que se desenvolveu com mais rapidez (AINLAY 2003: 55), a realidade de ser o destino turístico mais popular a nível mundial (em 1999 superou o número de visitas à cidade santa de Meca, considerado o local mais visitado do mundo até à data) e a peculiaridade da sua história ditaram o mito.

A mítica Las Vegas não é feita apenas de volts encantatórios, por detrás da cidade com as luzes mais brilhantes da nação americana existiram sempre outras realidades menos luminosas que definiram a essência da emblemática *polis* e, em simultâneo, do não menos mítico Oeste. Vista por muitos como o maior espectáculo público do planeta, a cidade de Las Vegas exigiu, desde que se tornou numa metrópole de luxo, como qualquer outra grande produção, uma imensa exploração dos recursos naturais. O seu funcionamento exigiu desde o início um elevado número de empregados de bastidores, profissionais de todas as áreas, desde a indústria hoteleira aos serviços públicos, passando pela construção civil, para assegurar a manutenção do *show*, gerando ao mesmo tempo uma outra vasta cidade paralela menos glamorosa e, por vezes, assustadora que é formada por uma população pobre, de americanos descendentes de africanos e emigrantes provenientes da América latina.

Esta realidade menos luminosa, a urbe herdou da década de 40, quando, durante a Segunda Guerra Mundial, um significativo número de americanos negros se mudou para Las Vegas. A razão da mudança que ocorreu na época prendia-se com o facto de existir, na área, uma fábrica para transformação de magnésio, de grandes dimensões, que necessitava de mão-de-obra com o objectivo de assegurar o esforço de guerra, mantendo a produção em alta escala. Após a guerra, face ao desenvolvimento da indústria hoteleira e com o crescimento da *Strip*, criaram-se inúmeros empregos na cidade. Por conseguinte, os que tinham ido para trabalhar na fábrica, permaneceram na cidade executando tarefas que não exigiam pessoal qualificado, como as áreas da manutenção e serviços da indústria hoteleira.

À semelhança do que acontecia no resto do país, os negros também aí eram segregados, no entanto, e ao contrário dos outros locais, em Las Vegas isso não acontecia de forma explícita ou manifesta. Os negros eram protagonistas de grandes espectáculos e frequentavam as mesmas áreas que os brancos mas, eram, ao mesmo tempo, relegados para as posições inferiores na hierarquia empresarial

dos hotéis e casinos, e os salários que auferiam não lhes permitiam ambicionar serem donos de estabelecimento comerciais. Mesmo quando a luta pelos direitos civis ganhou força, em 1960, com os líderes do NAACP a ameaçarem os proprietários dos casinos com uma marcha de protesto ao longo da *Strip*, a situação só se alterou em aspectos superficiais. A população negra da cidade nunca conheceu grandes oportunidades de ascensão e, durante décadas, a sua situação económica excluiu-os da prosperidade de Las Vegas, confinando-os a uma área habitacional sem infra-estruturas, nos arredores, a que se juntaram os recém-chegados latino-americanos.

Ainda que, desde os anos 70, se dedique ao turismo familiar, Las Vegas possui desde o seu nascimento uma realidade obscura, na medida em que possuiu sempre o maior número de bordéis *per capita* em relação às outras cidades americanas com as mesmas dimensões. A cidade apresenta, desde os anos quarenta, a mais elevada taxa de consumo de água do país (devido à manutenção dos campos de golfe e às réplicas das mais famosas fontes mundiais) e, a poucos quilómetros do centro, alberga há décadas um subúrbio miserável habitado em exclusivo por trabalhadores negros e latinos.

No início dos anos 70, Las Vegas passou a ser o grande “recreio” dos norte-americanos (McCracken 1996: 4)<sup>23</sup>, no sentido em que se tornou no seu local de diversão preferido e na última versão do Sonho Americano, constituindo também um paradoxo para os académicos. A cidade apresenta-se, em simultâneo, como um retumbante monumento à vulgaridade e ao excesso, e o mais actualizado sonho americano do capital.

---

<sup>23</sup> Historiador e autor de diversas obras Robert D. McCracken escreveu *A History of Railroad Valley, Nevada* (Central Nevada Historical Society), *The Modern Pioneers of the Amargosa Valley* e *A History of Beatty, Nevada*.

Criam-se todos os anos milhares de postos de trabalho, constroem-se, todos os meses, dezenas de ruas e fixam-se na cidade uma média de mil novos residentes por semana. Aos muitos epítetos que ao longo da história lhe foram atribuídos acrescentou-se, desde a década de 70, o de “City of Opportunity” devido às imbatíveis perspectivas de emprego e à explosão do mercado de bens imobiliários.

O retrato de Las Vegas, que sempre figurou nas brochuras turísticas, nunca incluiu nem os problemas ambientais que origina, nem as condições de vida e de trabalho dos seus habitantes (em conjunto com a cidade de Los Angeles, possui o maior número de vítimas de exclusão social e de cidadãos “sem abrigo” da América do Norte (AINLAY 2003: 127), nem a história da cidade, invulgar desde o nascimento até à contemporaneidade. O seu conhecimento, porém, permite revelar várias contradições entre a realidade de Las Vegas e a ilusão que os anúncios publicitários mascaram.

Desde o seu surgimento como uma pequena cidade ferroviária, no meio do pó e de sítio nenhum, até se tornar no mais popular epicentro de lazer, a cidade conheceu muitas fases determinantes para a compreensão do que representava em 1970. Evitada noutras eras, a remota e exótica metrópole do deserto foi excluída do circuito da sociedade dita respeitável até esse ano.

Inalterável e constante ao longo das décadas, permaneceu como predominante o carácter de lugar de divertimento nocturno e espaço de fuga às vivências do quotidiano, que lhe foi atribuído por toda uma hierarquia de visionários - individualidades mediáticas, como o membro da máfia americana “Bugsy” Siegel, o multimilionário Howard Hughes, o cantor Frank Sinatra, ou personagens menos conhecidas, como os muitos empreendedores que, em busca do Sonho Americano, foram atraídos para cidade do deserto e mobilizaram a força que a manteve sempre alguns passos à frente das outras cidades americanas.

Las Vegas foi a primeira cidade americana a legalizar o jogo, uma das primeiras a dissolver a segregação racial e a única a transformar testes de energia atômica numa atracção turística. Esta é, também, a única cidade do mundo cujas luzes ofuscantes da rua principal se avistam a muitos milhares de quilómetros de distância em pleno deserto. Existem outras cidades com uma longa tradição dedicada à exploração do jogo, mas Las Vegas parece possuir desde o princípio algo muito característico que capturou a imaginação do povo americano, permanecendo ímpar em magnetismo e grandiosidade. Mais do que uma cidade, o local assemelha-se a uma experiência que só se pode ter num país como os Estados Unidos da América. Os autores Sally Denton e Roger Morris referem em *The Money and the Power*: “To the seduction of the city the crowds brought a long tradition of hope and escapade” (DENTON 2002: 131)

Em meados do século XX, Las Vegas já era uma cidade peculiar pelas suas características. Construída no terreno árido do deserto, a sua principal fonte de riqueza e actividade comercial, não dependia nem da actividade bancária, nem do comércio de bens e serviços convencionais. A economia da cidade assentava na exploração de hotéis que funcionavam 24 horas por dia realizando elevados lucros através da prática do jogo nos casinos que possuíam. Convém realçar que esta actividade era ilícita em todas as outras cidades americanas e que, em Las Vegas os cidadãos mais influentes e poderosos não eram nem políticos, nem membros do clero, mas criminosos com cadastro registado e indesmentíveis ligações à máfia e a outras redes clandestinas. Para além de tudo isto, a história desta cidade não seguiu um percurso linear, residindo também aí uma das características que fazem do local uma cidade mítica. O autor de *Las Vegas: An Unconventional History*, refere que:

The history of Las Vegas is arguably one of the most entertaining sagas I've ever had the good fortune to write about. Between the gambling and the mobsters and

the A-bomb tests and the architectural wonder that is the current-day Strip, Las Vegas's history is about as unconventional as it gets. (FERRARI 2005: 102)<sup>24</sup>

A sua localização constitui um elemento fulcral na originalidade do seu percurso histórico assim como a sua essência. Localizada no estado do Nevada, que está longe de possuir os recursos naturais dos restantes estados, e situada numa zona tão árida que não possuía a água necessária capaz de permitir o desenvolvimento de indústrias, o Nevada era, em 1890, o estado menos povoado do país. Na tentativa de manter os seus habitantes, que já constituíam um número reduzido, e de estabelecer o crescimento da economia, desenvolveu-se no território uma arraigada tradição no que diz respeito à infracção da legalidade, a única forma de fazer dinheiro no deserto consistiu desde o início em realizar ali tudo o que a Lei da Proibição tinha banido do resto do país. Apesar disso, foi só em 1931 que a reputação de Las Vegas se disseminou como território onde todas as ilegalidades e imoralidades combatidas pela nação encontravam abrigo.

### 3.2. A Evolução da Cidade e o Sonho Americano

A história do território, peculiar desde o início, torna-se ainda mais desconcertante se tivermos em conta que a primeira colónia Mórmon foi fundada no estado do Nevada, numa área identificada como Las Vegas Spring em 1855, onde os seus membros residiram durante quase quarenta anos até à data de transferência da povoação para a vizinha Salt Lake City, que, segundo a obra *The Money and the Power*: “(...) especially in Las Vegas itself, Mormons would always be relatively fastidious about their proximity to gambling” (DENTON 2002: 166). O

---

<sup>24</sup> Michele Ferrari é o editor dos documentários *Seabiscuit, Reporting America at War*, and *Out of the Past* e vencedor de um *Emmy*, Stephen Ives produz e dirige séries televisivas e documentários históricos.

empreendedor, O. D. Gass, que adquiriu o Las Vegas Spring, em 1895, e o transformou em Las Vegas Ranch, criou o embrião político e económico da actual cidade de Las Vegas. As cidades de Santa Fé e Las Vegas no início do século XX partilhavam o mesmo ambiente que desde o final de 1800 até ao princípio de 1900 imperou no território. Ambas eram zonas dominadas pela religião Mórmon, o grupo religioso com as raízes mais ancestrais do estado do Nevada.

Fundada, em termos oficiais, em 1905, e concebida nos primórdios como um pequeno posto ferroviário, os primeiros doze anos de existência de Las Vegas foram um tempo de prosperidade. O desenvolvimento da área deveu-se à necessidade de abastecimento dos campos de minas de todos os estados da nação americana, que se fazia a partir daquele local mas, e como quase todas as cidades de um Oeste em expansão, após uma era de prosperidade inicial, algum tempo depois entrou em declínio.

Em 1922, em resultado de uma greve nacional que tornou, durante mais de um mês, inútil o caminho-de-ferro da cidade, grande parte dos estabelecimentos comerciais encerrou e os principais investidores económicos abandonaram Las Vegas. Desabitado, o local esteve perto de se transformar numa cidade fantasma. No entanto, aqueles que ficaram desenvolveram esforços para manter a cidade viável e impedir a falência dos seus negócios. Nesse processo a histórica tolerância das leis do Nevada ajudaram a travar o declínio de Las Vegas e contribuíram, de forma decisiva, para o seu desenvolvimento económico. A cidade transformou-se com o passar dos tempos num marco incontornável das práticas ilícitas associadas ao jogo e ao comércio do sexo. Foi, desde sempre, a única a possibilitar a fuga à alçada da lei, constituindo, ao mesmo tempo, o melhor refúgio aos valores morais dominantes no resto do país. Mantendo de forma ostensiva as características que sempre a diferenciaram, no início da década de 70 assistiu-se a uma nova forma de entender a cidade, que deixou então de ser

vista como uma área marginal da sociedade americana para passar a ser apontada como a metrópole mais representativa dessa cultura.

Para alguns períodos da história dos Estados Unidos existiu uma cidade ilustrativa do espírito dominante da época - Boston foi a da Revolução Americana e Nova Iorque, durante o período do grande fluxo de emigrantes para Ellis Island, foi o símbolo americano do início do século XX. Na era do imediatismo, da tecnologia, do apelo constante à satisfação instantânea dos sentidos, e à experiência imediata, Las Vegas representa a cidade da dominante filosofia da obtenção de sucesso rápido. Nenhum outro local simboliza melhor a prevalência da sensação sobre a razão e a importância do presente, em detrimento do passado ou do futuro, que, desde 1970, imperam na sociedade americana.

Em Las Vegas não existem dilemas éticos existem questões de preço, a cidade vive da comercialização de todos os desejos e da consumação de quase todos os “pecados mortais”, sendo a ganância o mais explorado, e nos Estados Unidos da segunda metade do século XX, a expressão última do capitalismo entende a ganância como algo de positivo. Para o autor Marc Cooper, em *The Last Honest Place in America: Paradise and Perdition in the New Las Vegas*, o aspecto mercantilista da cidade é entendido da forma seguinte:

People say that Las Vegas is a town based on fantasy, but I don't think so. I think Las Vegas is in some ways the more honest and most authentic place in America because it gets us down to what much of our relationships are about in any case, which is money, and we don't like to talk about that out in the real world. This is a city where (...) as long as you have the chips, you are equal to everybody. Nobody cares what your race is, your colour, your gender, your sexual orientation, in fact they don't even care if you have a criminal record. Everybody is the same until you're out of money. And then when you're out of money you're just out. (COOPER 2005: 30)



Os visitantes são induzidos numa sensação de liberdade e numa ilusão de que se lhes oferece a oportunidade de mudar a vida, o efeito “oásis no deserto”, que de certa forma a cidade representa, parece transmitir aos turistas uma espécie de euforia de divertimento.

No início de 1930, durante a época da Grande Depressão, a zona de Black Canyon, localizada na parte sul do estado do Nevada, era vista como um paraíso de oportunidades para muitos americanos. Em pouco mais de seis meses, milhares de homens chegavam ao local motivados pela possibilidade de conseguir um emprego no maior projecto de engenharia concebido nos Estados Unidos até à data, designado por “Hoover Dam”. Tratava-se de uma gigantesca operação com o objectivo de explorar o rio Colorado de forma a beneficiar os seis estados envolventes através da construção de uma imensa barragem. William Fox, refere em *In The Desert Of Desire: Las Vegas And The Culture Of Spectacle* que

The remaining 88 percent of the water used in the Las Vegas area comes from Colorado River, which the city didn't start tapping for even industrial use until 1942, seven years after the completion of Hoover Dam. By then the river waters had already been divvied up by the Colorado River Compact, a 1922 federal law that allocates the river's total flow among seven states and Mexico. (FOX 2005: 102)<sup>25</sup>

Durante cinco longos anos, os muitos homens que conseguiram aí trabalho passaram os seus dias como escravos, a escavar as rochas dos desfiladeiros sob um sol escaldante e com as noites limitadas à reserva federal onde residiam, local que não possuía o conforto dos lares que tinham deixado mas onde existiam, em contra partida, todas as regras reguladoras da vida urbana, vigentes na terra natal –

---

<sup>25</sup> William Fox, professor universitário, ensaísta e autor de literatura de viagens, dedicou-se ao estudo do desenvolvimento no deserto.

proibições relativas à prática do jogo, ao comércio de sexo e ao consumo de álcool.

Confinados noite e dia ao implacável deserto, a única hipótese que estes trabalhadores possuíam de escapar, por alguns momentos, à dura existência que levavam era, no final de um dia de trabalho árduo, sair da reserva para passar algum tempo numa pequena cidade das imediações, situada em pleno deserto Mohave, que se chamava Las Vegas. Aí era possível encontrar a maior concentração de antros de jogo, ninhos de prostituição e locais de venda de bebidas alcoólicas da era da Proibição, tudo reunido num tipo específico de bar designado por *Saloon*, espaços que se faziam anunciar por luzes brilhantes e se sucediam em abundância no seguimento da principal avenida da cidade.

Num tempo em que os jogos de azar eram ilegais por todo o país, obrigando quem os quisesse praticar a fazê-lo em becos escuros ou em clubes clandestinos, os responsáveis pelas leis no estado do Nevada ousaram a legalização de centros de jogo, assim como o comércio de bebidas espirituosas. Poucos meses depois da liberalização quase todas os estabelecimentos comerciais de Las Vegas possuíam pelo menos uma máquina de jogo. Em *Las Vegas: An Unconventional History*, os autores Michelle Ferrari e Stephen Ives afirmam:

After Nevada legalized gambling, in 1931, the machines began turning up in Las Vegas, not only in casinos and saloons but also at gas stations, grocery stores, and eventually even the departure lounge at McCarran Airport. In contrast to table games such as blackjack and craps, which require a modicum of both skill and composure, the slots appealed primarily to the inexperienced and easily intimidated player -- a quality that casino owners gradually came to associate with healthy profit margins." (FERRARI 2005: 102)

Graças aos trabalhadores do “Hoover Dan”, a cidade tinha descoberto um imenso potencial de lucro associado aos desejos proibidos do povo americano, mas era

pouco provável que o jogo legal por si só trouxesse as pessoas até um lugar tão remoto como Las Vegas. Para o explorar em pleno era necessário um chamariz que atraísse as pessoas ao deserto, era necessário enraizar na cultura americana uma ideia de refúgio associada ao lugar, assegurar a quem procurava o prazer que aquele era o único local capaz de satisfazer os desejos mais obscuros e a única possibilidade de fuga a vidas espartilhadas por leis e regulamentos.

Quando em 1938, o Presidente da Câmara de Los Angeles expulsou os responsáveis pela disseminação de jogo ilegal naquele território, estes, em conjunto com uma série de polícias corruptos afastados pelo mesmo autarca, mudaram-se para a vizinha cidade de Las Vegas, o local mais óbvio para a realização dos seus negócios. Desde então, e durante muito tempo, a cidade tornou-se no destino privilegiado para gerentes de casinos ilegais com problemas com a justiça, *gansters* de todos os estados, especialistas na exploração de centros de jogo, levaram o precioso conhecimento e puseram em prática a actividade em que eram mestres.

O mais proeminente de todos os que chegaram a Las Vegas, era um homem da máfia de nome Benjamin Siegle, mais conhecido por *Bugsy*, que, desde 1936, dirigia em conjunto com Meyer Lansky, outro membro mafioso, uma organização intitulada *Syndicate* e era detentor de um cargo de destacada importância na rede criminosa a que pertencia. Nos anos 30 tinha realizado a maior parte das suas actividades em Hollywood, ao mesmo tempo que convivia com os executivos da indústria cinematográfica e com as estrelas de cinema, dedicava-se na época, sobretudo, à área das apostas desportivas. Mas quando o estado do Nevada se tornou no único do país a legalizar uma estação de rádio que transmitia os resultados das apostas realizadas por todo o país, *Bugsy* Siegle transferiu-se para Las Vegas.

*Bugsy* chegou à cidade em 1941, na época o local não passava de uma estação de caminho-de-ferro servida por um conjunto de múltiplos lugares esconsos, alinhados em fila, que se dedicavam ao negócio do jogo, rodeada por um imenso deserto até perder de vista. Mas, rapidamente, o experiente homem de negócios reconheceu o potencial do lugar e percebeu que Las Vegas estava destinada a um desenvolvimento sem precedentes.

O país estava nessa altura em guerra e eram muitos os casais que, impacientes, iam casar a Las Vegas pelo facto de o estado do Nevada ser o único a realizar matrimónios rápidos, por não exigir a burocracia requerida nos outros estados para os efectuar. A cidade também era veloz na realização de divórcios e as estatísticas da época apontavam-na como o local mais procurado para o efeito. Por outro lado, o turismo associado à prática do jogo começava, pouco a pouco, a desenvolver-se. Em *Las Vegas: The Fabulous First Century (Making of America)* os autores referem:

For as much business as quick weddings and divorces would bring to Las Vegas, another “ace” dealt to the city by Nevada legislators in March 1931 would trump all others – the legalization of gambling. Oddly, the state’s repeal of the 1910 prohibition o gaming did not have an immediate effect on the city. (AINLAY 2003: 43)

*Bugsy* Siegle via a legalização do jogo e o turismo matrimonial forçado como um grupo de potenciais clientes do grande hotel e casino que pretendia construir. Durante três anos convenceu o patrão da máfia de Los Angeles, Meyer Lansky, e empresários abastados de Hollywood a investirem na construção de um empreendimento turístico de grande escala em Vegas, um lugar que se pretendia glamoroso, com piscina, parque de estacionamento e um casino de luxo.

Quando em 1947 a guerra terminou, o país queria festejar e os americanos ansiavam por diversão, os associados de Siegel investiram o dinheiro e ele realizou o seu Sonho Americano - tornou-se sócio do *The Flamingo*, o empreendimento turístico mais luxuoso na Las Vegas da época. O escritor Tom Wolfe descreve, na obra *Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, a atmosfera da cidade após a intervenção de *Bugsy Siegel*:

Las Vegas has become, just as Bugsy Siegel dreamed, the American Monte Carlo—without any of the inevitable upper-class baggage of the Riviera casinos. At Monte Carlo there is still the plush mustiness of the nineteenth century noble lions.... There are still Wrong Forks, Deficient Accents, Poor Tailoring, Gauche Displays, Nouveau Richness, Cultural Aridity—concepts unknown in Las Vegas. For the grand debut of Monte Carlo as a resort in 1879 the architect Charles Garnier designed an opera house for the Place du Casino; and Sarah Bernhardt read a symbolic poem. For the debut of Las Vegas as a resort in 1946 Bugsy Siegel hired Abbot and Costello, and there, in a way, you have it all. (WOLFE 1999: 48)

Antes da criação do *Flamingo* os casinos e hotéis de Las Vegas eram locais frequentados por *cowboys*, lugares sem categoria e com serradura no chão, *Bugsy* criou um hotel urbano destinado a empresários ricos. A atmosfera requintada do então novo *resort*, com alcatifas e ar condicionado, possuía todos os requisitos para se tornar no lugar de veraneio favorito dos empresários e das estrelas de Hollywood. Mas quando o empreendimento ficou concluído, na Primavera de 1947, *Bugsy* tinha ultrapassado o orçamento inicial em muitos milhões de dólares e o retorno económico que apresentava estava longe do esperado. As relações entre o criador do *Flamingo* e os sócios maioritários azedaram e *Bugsy* foi assassinado pouco tempo depois da inauguração.

Os homens do *Syndicate* tomaram então conta do negócio de que eram sócios, e as portas de Las Vegas abriram-se para todos os responsáveis das principais famílias da Máfia do país, que transformaram a cidade na sua área de negócio privilegiada. A cidade conheceu nessa altura e, pela primeira vez, a sofisticação e luxo associados ao jogo e à prostituição, que escapava a moralidade predominante no resto dos Estados Unidos. Vegas era vista como a cidade do jogo e das coristas, onde era possível ter uma requintada refeição de lagostas e caviar depois da meia-noite. Com os seus inúmeros bordeis e casinos legítimos, desafiava a lógica social e legislativa da nação americana, a cidade era um local sem conexão com o resto do país, onde até o ministério dos sacramentos matrimoniais era um negócio próspero.

Grande parte da população que se estabeleceu na cidade possuía uma mentalidade avessa a regulamentos, sobretudo se eram impostos pelo governo federal e, durante toda a década de 1950, Vegas foi uma espécie de oásis no deserto, um posto de vícios e de excessos onde tudo o que era ilegal no resto do país, era legítimo lá. As autoridades do estado do Nevada pouco ou nada faziam e o lugar tornou-se o terreno ideal para as actividades do crime organizado.

Na prosperidade do período do pós-guerra, a imagem de local duvidoso associada à cidade não impedia que muitos cidadãos respeitáveis e chefes de família viajassem até Las Vegas, desacompanhados das esposas, para desfrutar de um fim-de-semana de lazer e divertimento. Em termos ideológicos, a cidade tinha sido concebida de forma a lucrar tanto com a explosão consumista, como com o desenvolvimento das auto-estradas e, sobretudo, com a necessidade de uma indústria de turismo. A Las Vegas de então punha já em prática uma ética que se tornou num cliché para qualquer estabelecimento que quer ser bem sucedido – na Las Vegas dos anos 50 o cliente era o mais importante.

Na demanda pelos dólares dos turistas nenhum evento era excluído, o concurso de beleza Miss Bomba Atômica era um dos acontecimento que atraía inúmeros visitantes, a qualidade dos espetáculos só encontrava rival nos realizados na Broadway, e os donos dos hotéis faziam publicidade aos seus empreendimentos através das estadias oferecidas às estrelas de Hollywood, que faziam deles notícia. Na obra *Las Vegas: An Unconventional History* o autor refere-se a algumas das figuras famosas da época que passaram pela cidade.

An unlikely group of entertainers, all loosely gathered around Frank Sinatra, went to Las Vegas to shoot a movie and do two nightclub shows each evening, spending most of the hours in between at all-night parties. Billed, with intentional swagger, as "the Summit" (a reference to the coming conference of Eisenhower, de Gaulle, and Khrushchev), their stage act took off like a rocket, its momentum carrying them beyond the three-week club date into movie and record and business deals, reprises in Miami, Atlantic City, and Palm Springs -- power and influence unusual even for movie stars. (FERRARI 2005: 115)

Sendo o jogo, no início dos anos 50, uma prática muito estigmatizada e considerada moralmente impura, a única forma de o financiar era recorrendo a fundos de origem pouco transparente. Por conseguinte, a disseminação do jogo e os interesses dos chefes da Máfia estavam de certa forma interligados com os interesses das classes dominantes, que apreciavam esse tipo de actividade lúdica. Sem os seus obscuros líderes, a cidade talvez fosse só mais um insignificante centro civilizacional no meio do deserto mas, ao mesmo tempo, era pouco provável que um lugar gerido por marginais oferecesse grande credibilidade junto do poder central, todos sabiam que, mais tarde ou mais cedo, Washington iria interferir no estado das coisas.

A interferência chegou no Verão de 1950, quando o Senado dos Estados Unidos ordenou uma investigação de dimensão nacional aos negócios das principais famílias responsáveis pelo crime organizado. Aos homens do submundo de Las

Vegas não agradou a publicidade a que a operação federal deu origem mas, habituados a não prestar contas à justiça e a correr riscos, o assunto não constituiu fonte de grandes preocupações nem fez abrandar o ritmo a que desenvolviam as suas empresas.

No Outono desse mesmo ano (1950) iniciou-se uma guerra na Coreia, um pequeno país asiático, onde a Rússia tinha detonado com sucesso a primeira bomba atômica. Os Estados Unidos necessitavam com urgência de uma grande variedade de armas nucleares, de preferência mais poderosas do que as bombas russas. As novas bombas americanas tinham de ser testadas e a zona do deserto nas imediações de Las Vegas foi o sítio escolhido. A 27 de Janeiro de 1951, o céu da cidade foi, pela primeira vez, iluminado por um potente clarão luminoso que não era proveniente das luzes da *Strip*, em *The Money and The Power* descreve-se o acontecimento: “It was, witnesses remembered, (...) a landscape of snow-capped peaks and dry prehistoric lakebeds shimmered under a crystalline clear sky.” (DENTON 2002: 138) Nos doze anos que se seguiram, centenas de experiências nucleares foram realizadas no deserto Mohave, a 65 milhas da baixa de Las Vegas.

Os testes de energia atômica multiplicaram-se desde que os responsáveis pela Câmara do Comércio promoveram as explosões como fonte de entretenimento, e transformaram-se num crescente pólo de atracção turística. Em todos os estabelecimentos hoteleiros se realizavam então festas temáticas nos dias agendados para as explosões e as limusinas dos hotéis eram postas ao dispor dos clientes que quisessem assistir de perto às detonações. Os rebentamentos aconteciam de madrugada proporcionando espectáculo também aos que ficavam para assistir no terraço do hotel.

Até 1963, altura em que um tratado governamental pôs fim às detonações no território por considerar provado que estas constituíam uma ameaça à saúde



pública, os meios de comunicação sediados no local esforçaram-se por desenvolver uma campanha de reabilitação moral de Las Vegas, chamando a atenção para o trabalho que a comunidade realizava em prol da defesa do país e enfatizando o seu contributo para a vitória americana da Guerra Fria, uma vez que era a única cidade a participar em testes de energia atómica.

Mesmo assim, no início de 60 a cidade gozava, mais do nunca, da reputação nacional de metrópole da Máfia. Um dos responsáveis por esta reputação era o seu maior investidor na altura - o principal operador de jogo ilegal nos estados de Ohio e Kentucky, reputada figura do crime, Moe Dalitz, mais tarde conhecido como Mr. Las Vegas.

Numa época em que nenhuma empresa legítima investia no negócio dos casinos, Dalitz injectou grande parte do seu dinheiro, de origem duvidosa, na construção de um *mega-resort* junto à principal rua da cidade. Em breve, outras figuras, também suspeitas de pertencerem a organizações criminosas, seguiram o exemplo de Mr. Las Vegas e transformaram um Las Vegas Boulevard em declínio, e pouco atractivo depois de *Bugsy*, na famosa *Strip*. Estes empreendedores reinventaram a cidade tornando-a a capital mundial do entretenimento e o principal centro de jogo do ocidente. Dalitz e os seus associados foram os principais responsáveis pela transformação de uma remota cidade do Oeste numa metrópole turística que, a partir de 1970, passou a receber mais de oito mil visitantes por ano.

Apesar do dinheiro desonesto e dos negócios pouco idóneos, a cidade não seria o que é sem homens como Dalitz, *Bugsy*, o seu sócio Meyer Lansky, e os outros empreendedores. Sem eles não teria surgido nem o capital nem a possibilidade de negócio que constitui a alma de Las Vegas desde a era Nixon. Sally Denton e Roger Morris referem em *The Money and The Power*: “Drug money founded modern Las Vegas. When World War II interrupted narcotics shipments to the United States from Asia and Europe, the gangster Meyer Lansky opened a new

route south of the border.” (DENTON 2002: 5) Com o passar do tempo, estes homens de negócios começaram a respeitar os direitos constitucionais, empenharam-se em projectos cívicos e fizeram doações para centros de caridade, deixaram de ser elementos marginais ostensivos e passaram a assemelhar-se a cidadãos respeitadores dos direitos constitucionais.

Dalitz, para além de ser um excelente contabilista, era um investidor visionário que percebeu desde logo que a longo prazo a cidade não poderia manter-se no auge vivendo apenas do jogo e do comércio de bebidas alcoólicas. Diversificou os seus negócios e investiu no mercado de bens imobiliários que veio a ser mais tarde uma importante fonte de capital da cidade.

Las Vegas alcançou um êxito tão grande depois da transformação operada por Dalitz que as linhas aéreas americanas se viram obrigadas a criar serviços específicos tornando a cidade acessível aos americanos de todos os estados a qualquer hora e num curto espaço de tempo. A popularidade e expansão de Las Vegas fez-se com tal rapidez que no final de 1960 estava fora do controlo daqueles que lhe deram origem no início desse mesmo ano. Sozinhos não possuíam o dinheiro necessário que a cidade exigia para crescer. A nova fonte de capital surgiu então na figura de Jimmy Hoffa, pessoa das relações de Dalitz, era o corrupto presidente do conhecido sindicato *Teams Union*. Hoffa começou por desviar os fundos do sindicato destinados às pensões dos associados, para a construção de um hospital em Vegas, mas pouco a pouco esses desvios passaram a ter outros destinos, como a construção e ampliação de hotéis na *Strip*. Com mais hotéis, mais hóspedes e muito mais dinheiro a cair nas mesas de jogo, uma fortuna em ganhos não declarados e livres de impostos, uma vez que as autoridades do estado do Nevada não interferiam, a cidade podia continuar a crescer.

Em 1961, o presidente John F. Kennedy nomeou o seu irmão Robert para o cargo de Attorney General dos Estados Unidos, e os homens de Las Vegas passaram a

ter razões para temer este novo responsável pelos assuntos legais. Apenas alguns anos antes Robert Kennedy tinha liderado uma investigação muito publicitada do Senado americano a alegadas ligações entre sindicatos e organizações criminosas e tinha assistido, com pesar, à impossibilidade de punir grande parte dos suspeitos – o mais proeminente entre eles era Jimmy Hoffa. Na opinião do irmão do presidente, os sindicatos deviam existir para proteger os trabalhadores, não para os explorar e encarava a tarefa de os deter como uma missão. Para ele, os casinos de Las Vegas tinham-se tornado numa fonte de podridão e constituíam a reserva federal das organizações criminosas. Por sua vez, o FBI e o IRS não aceitavam que Moe Dalitz, sendo um marginal vigiado em Cleveland, devido aos seus negócios, ao operar na mesma área de mercado em Las Vegas, visse aí as suas actividades aceites como legítimas.

Nos dois anos seguintes, o Departamento de Justiça de Robert Kennedy, em conjunto com FBI e o IRS, levaram a cabo grandes operações de investigação federal e de escrutínio dos lucros de todos os casinos de Las Vegas conseguindo provar as ligações existentes entre os donos dos centros de jogo e as principais famílias mafiosas a operar nos Estados Unidos. Em 1963, Moe Dalitz e Jimmy Hoffa foram acusados de evasão fiscal e condenados a penas de prisão efectiva. Para Las Vegas estes acontecimentos constituíam uma péssima publicidade, por todo o país os jornais publicavam artigos sobre a corrupção nos casinos.

A cidade renovou-se outra vez pouco depois. Numa manhã de Novembro, de 1966, um comboio privado chegou ao lendário oásis do deserto, lá dentro vinha, para ficar, um dos homens mais ricos do mundo, o auto-recluso Howard Hughes, acompanhado de um séquito todo constituído por Mormons, que não consumiam álcool nem jogavam. O bilionário comprou um dos principais hotéis e Las Vegas conheceu um novo impulso.

Na juventude Hughes tinha sido uma celebridade, quer pelas suas produções cinematográficas, quer pelas suas incursões no mundo da aviação, mas quando foi viver para Las Vegas era um homem doente e um viciado em narcóticos, a sua mente oscilava entre a sanidade e estados de alguma demência. Com esta mudança, Hughes procurava um refúgio legal, que lhe possibilitasse a evasão a grande parte dos impostos que no resto do país se aplicava à sua imensa fortuna, e uma distância segura da atenção que os meios de comunicação amplamente lhe dedicavam.

As notícias referentes às ligações entre o mundo do crime organizado e Las Vegas tinham cessado e Howard Hughes, que pretendia adquirir mais hotéis e tornar os negócios da cidade tão credíveis como a Bolsa de Mercado de Nova Iorque, constituía o que esta necessitava na época - um empreendedor acima de qualquer suspeita, e detentor de uma das maiores fortunas do planeta, que redimisse, sem demora, aquele lugar do estigma de que era então alvo.

A cidade por si só tornou-se representativa da mais importante crença da cultura norte-americana, a basilar noção de igualitarismo que apela ao conceito de Sonho Americano, a ideia de que a adversidade não constitui um obstáculo à vitória mas sim um estímulo para quem é perseverante, e de que detentores dessa qualidade todos podem atingir a prosperidade. Segundo Hal Rothman em *Neon Metropolis*:

How do you explain a town that began as a rail road land auction in 1905, reach eight thousand in 1940, and topped one million people in 1975? There's no precedent for Las Vegas, no way to put its experience into the framework of other American cities. Distinct from the American whole, away from the arrows of progress and prosperity, Las Vegas was an insignificant part of the great government-industry matrix that defined the twentieth century. No set of circumstances led to Las Vegas. It didn't have fertile land or rich mineral veins; railroads didn't meet, highway didn't cross there. Banks didn't seek out Las Vegas,

developers didn't fashion it into the next paradise, corporations didn't come to the desert to establish new headquarters, and people certainly didn't come looking for the little oasis to put down roots. (ROTHMAN 2003: 3)<sup>26</sup>

Desde 1970, a imagem de Las Vegas como “Sin City” tem vindo a desvanecer-se. No início da década grande parte dos visitantes já era constituída por famílias à procura de divertimento sem qualquer contorno pecaminoso. Porém, a ideia de Las Vegas como um sítio onde as pessoas de bem podem fazer coisas proibidas sem serem penalizadas, enraizou-se. Las Vegas constituiu sempre um desafio, desafiou o espaço, pela improbabilidade do lugar, desafiou o tempo ao edificar casinos sem relógios, sem janelas por onde o sol pudesse penetrar, e decorando a baixa da cidade com uma quantidade de néon tão poderosa que impede a noite de existir enquanto tempo de descanso.

A cidade foi, desde 1970, a que se desenvolveu com maior rapidez no Estados Unidos, e o turismo que oferece desde então é diferente do que apresentava no princípio. A Câmara de Comércio proclamou-a, em 1975, como atracção familiar e os casinos passaram a competir, em programas de animação, com os parques temáticos mais populares. Outrora famosos pelas bailarinas e pelos gerentes com ligações ao mundo do crime, hotéis como o *Bellagio*, o *Luxor* ou o *MGM* tornaram-se locais acolhedores e familiares. A maioria de frequentadores do local passou a ser o vulgar cidadão da classe média trabalhadora, acompanhado pela prole, em busca de entretenimento. Com os seus parques de estacionamento, centros comerciais, escolas, igrejas e uma universidade, a cidade perdeu a atmosfera de “Sin City” e tornou-se semelhante a uma convencional urbe americana. As capelas que oficializavam matrimónios para casais impetuosos permaneceram, mas como imagens cristalizadas de um outro tempo, em que era

---

<sup>26</sup> Hal Rothman é professor de história na Universidade de Nevada, em Las Vegas, editor do jornal *Environmental History*, e autor de vários livros entre eles *Devil's Bargain: Tourism in the Twentieth Century West*.

necessário viajar até ao estado do Nevada para conseguir casamentos e divórcios rápidos. Las Vegas tornou-se quase numa cidade americana comum e o resto do país passou a possuir também os espaços de lazer característicos da “Sin City”, aproximando-se de Las Vegas também enquanto conceito urbano. Os Estados Unidos dominados pela ideia de que o trabalho árduo era mais importante do que a sorte, para atingir o sucesso, começou a desvanecer-se nessa altura.

O povo americano continuou a trabalhar com afinco depois da década de 70, as tabelas de produtividade provam-no. No entanto, a crença nacional na determinação e no esforço para vencer na vida, que constituem os alicerces do mítico Sonho Americano, alterou-se. Desde os tempos em que *Bugsy Siegel* inventou Las Vegas, os Estados Unidos foram palco de convulsões sociais agressivas e assistiram a modificações históricas profundas que atingiram o âmago da sua ideologia e a alteraram. Depois dos conturbados anos 60, a crença dos americanos na sorte passou a superar a fé que há mais de duzentos anos acalentavam em relação ao trabalho e ao esforço recompensado.

Las Vegas desmentiu, de forma categórica, o *slogan* associado a Benjamin Franklin de que “a penny saved is a penny earned”. Desde 1975 que o jogo é uma prática legal e incentivada enquanto actividade recreativa em todos os estados (com excepção de dois). A partir daí, quase todas as cidades do país reconheceram o jogo como uma recompensadora fonte de lucro, que se tornou no sector da economia de crescimento mais rápido.

Se tivermos em conta a história e a ideologia associada à génese de Las Vegas - uma cidade construída sob a noção de que todos os sonhos e fantasias são concretizáveis, sendo uma espécie de destino final para quem procura um mito, e que, ao mesmo tempo, tem por base os valores mais conservadores que orientam os Estados Unidos da América, conclui-se que esta cidade é o cenário ideal para a aventura psicadélica de Raoul Duke e Dr. Gonzo, que Thompson intitulou como

*Fear and Loathing in Las Vegas*. Citando o narrador da obra: “For a loser, Vegas is the meanest town on earth.” (Thompson 1998: 42)

### 3.3. O Sonho Americano em *Fear and Loathing in Las Vegas, A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. - Primeira Parte da Obra.

Escrita e publicada, primeiro em episódios mensais, para a revista *Rolling Stone*, e editada em livro em 1971, a narrativa *Fear and Loathing in Las Vegas, A Savage Journey to the Heart of the American Dream* possui uma estrutura muito própria, conveniente à descrição de uma veloz e tóxico-alucinada travessia através do deserto, e pela cidade de Las Vegas. A história é constituída por vinte seis capítulos curtos, onde cada um deles relata apenas uma cena, agrupados em duas secções temáticas. Na primeira o ponto de partida é a cobertura jornalística do Mint 400 e, na segunda, descrevem-se os acontecimentos decorrentes da realização do seminário: “National District Attorneys’s Conference on Narcotics and Dangerous Drugs”. A separação entre as duas partes decorre de um episódio onde o protagonista faz uma tentativa falhada para deixar Las Vegas e embarcar num avião de regresso a Los Angeles.

Em *The Great Shark Hunt*, Thompson explica a génese de *Fear and Loathing in Las Vegas*:

The book began as a 250-word caption for *Sports Illustrated*. I was down in L.A. working on a very tense and depressing investigation (...) on the killing of a journalist named Ruben Salazar (...). My main contact on that story was the infamous Chicano lawyer Oscar Acosta – an old friend, (...). So one afternoon I got Oscar in my rented car and drove him (...) to Vegas for the weekend, at their expense, (...) By the time I got back (...) the Salazar story was winding out at

around 19.000 words, and the strange Vegas “fantasy” was running on its own spaced energy and pushing 5000 words. (THOMPSON 2003:105)

A obra começa de forma abrupta com a descrição de Raoul Duke, narrador autodiegético e uma representação ficcionalizada de Thompson, sobre os efeitos de uma quantidade massiva de narcóticos que consumiu horas antes. Ao iniciar a obra com a descrição do instante em que as drogas ingeridas começam a actuar, o autor introduz, e estabelece, o espaço narrativo de alienação psíquica, que prevalece durante todo o desenrolar dos acontecimentos que constituem a história, e, ao mesmo tempo, inclui o leitor no mesmo estado de distorção mental das personagens.

Tanto o narrador como o companheiro de viagem, identificado como Dr. Gonzo, seu advogado, (baseado na figura obesa do causídico Oscar Zeta Acosta), estão sob o mesmo torpor resultante de absorção de uma copiosa ingestão de substâncias ilícitas. Ainda assim, o violento e desconcertante resultado desse consumo, e a falta de controlo sobre as suas faculdades, não impedem Raoul Duke de alugar e conduzir um Chevrolet descapotável, vermelho flamejante, pelas auto-estradas envolventes do deserto, no estado do Nevada.

Através da escolha de um carro luxuoso, produzido por uma marca muito popular, com a referência a “The Great Red Shark”, feita pela personagem Raoul Duke para nomear o veículo que conduz, com o recurso a uma cor cujo valor simbólico está associado à acção e ao poder (CHEVALIER 1982: 686) e ao colocar a personagem a proferir as seguintes palavras: “(...)I want you to know that we’re on our way to Las Vegas to find the American Dream. That’s why we rented this car. It was the only way to do it.” (THOMPSON 1998: 6), Thompson faz, de certa forma, um paralelo com a natureza ostentosa da nação americana e com o nível de importância atribuído aos carros pelo seu povo, numa referência velada à ambição de sucesso e prosperidade inclusa no conceito de Sonho Americano.



Raoul Duke é o jornalista enviado pela publicação nova iorquina *Sports Illustrated* para noticiar um acontecimento, que terá lugar numa zona de dunas, circundante da cidade de Las Vegas. Perturbado por constantes alucinações, o protagonista pede a Dr. Gonzo para conduzir, com o advogado ao volante do “Great Red Shark”, e com o porta-bagagem a transbordar de estupefacientes, ambos atravessam a paisagem árida de igual forma extasiados, em direcção ao Mint Hotel em Las Vegas, onde têm estadia reservada.

Durante o percurso, Duke e Dr. Gonzo fazem uma paragem para acolher um adolescente que pede boleia à beira da estrada. A personagem do jovem viajante, um rapaz oriundo da classe média, sem experiência de vida significativa e aparentando alguma inocência, funciona como um elemento representativo do idealismo americano. Num sentido metafórico, assemelha-se ao leitor, que é também um recém-chegado àquele mundo distorcido pelo efeito de drogas.

A presença deste rapaz, permite o contraponto entre a realidade e o mundo alterado das personagens de Duke e Dr. Gonzo. Na tentativa de aparentar normalidade, deixar o jovem à-vontade e não levantar suspeitas, Raoul Duke principia uma conversa, em que expõem ao recém-chegado a motivação da viagem em curso. Segundo ele, Duke, e o seu advogado, viajam para a cidade de Las Vegas em busca do Sonho Americano. À medida que a explanação prossegue e a linha de raciocínio de Duke se vai tornando irregular, argumentos à partida simples e óbvios, tornam-se obscuros e confusos para o seu interlocutor. Sentindo-se incompreendido, o tom de voz e o ponto de vista do protagonista vai deixando transparecer uma crescente hostilidade e antagonismo. Perante as teorias de Raoul Duke, o “pendura”, que no início revelara entusiasmo e deslumbramento, porque nunca tinha viajado num carro descapotável, vai revelando, pouco a pouco, um crescente temor face ao comportamento irracional dos dois ocupantes do veículo onde entrou. Este diálogo permite o primeiro

contacto com o estado de confusão das personagens em relação ao mundo que os rodeia. Apercebendo-se do resultado das suas palavras no espírito do adolescente, o protagonista contextualiza, explicando o que despoletou a viagem.

O jornalista descreve-lhe então os acontecimentos que antecedem aquele momento. Poucas horas antes, Duke e Dr. Gonzo estavam no bar do Beverly Hills Hotel, a degustar cocktails e ingerir mescalina, quando um duende se aproximou transportando um telefone cor-de-rosa através do qual Duke comunicou com a revista de cariz desportivo em que é repórter, que o enviou para Las Vegas com o objectivo de realizar a cobertura da corrida anual Mint 400, um famoso evento desportivo da região que, segundo as palavras do narrador, consiste no seguinte: “the richest off-the-road race for motorcycles and dune-buggies in the history of organized sport – a fantastic spectacle in honour of some fatback *grossero* who owns the luxurious Mint Hotel in the heart of downtown Las Vegas.” (ibidem, 19).

No capítulo seguinte, através de uma analepse, o leitor recua no tempo e encontra as duas personagens principais no departamento contabilístico de uma dependência da revista *Sports Illustrated*, onde Duke recebe a quantia de 300 dólares para despesas decorrentes da viagem a Las Vegas, no âmbito da tarefa de que foi incumbido. Quando o advogado lamenta o facto da quantia cedida ser pouco elevada, Raoul Duke relembra que apenas algum tempo antes, ambos se encontravam aborrecidos, sem dinheiro nem perspectivas num medíocre bar de hotel. Aqui as suas afirmações revelam que, apesar das críticas feitas ao longo da obra, Duke também acredita nas possibilidades anunciadas no mítico Sonho Americano. Segundo o repórter, é neste género de alteração inesperada das circunstâncias na vida quotidiana, que reside a essência do Sonho Americano. A personagem explica ao companheiro:

Jesus, just one hour ago we were sitting over there in that stinking baiginio, stone broke and paralyzed for the weekend, when a call comes through from some total stranger in New York, telling me to go to Las Vegas and expenses be damned – and then he sends me over to some office in Beverly Hills where another total strange gives me \$300 raw cash for no reason at all... Tell you, my man, *this* is the American Dream in action! (ibidem, 11)

Depois deste diálogo torna-se perceptível que a viagem empreendida pelo jornalista e pelo causídico tem afinal duas motivações: uma é ocupacional, existe um artigo para redigir, e a outra, mais importante, é psicológica. Na intersecção das duas está uma forma pouco ou nada ortodoxa de produzir artigos, a que o repórter chama de - Jornalismo Gonzo. Nas palavras da personagem: “But what was the story? Nobody had bothered to say. So we would have to drum it up on our own. Free Enterprise. The American Dream. Horatio Alger gone mad on drugs in Las Vegas. (...) pure *Gonzo* journalism.” (ibidem, 12)

Duke, assumido alter-ego do seu criador, ao consumir tão elevada quantidade de substâncias ilícitas, e ao agir de forma antagónica face os funcionários dos diversos estabelecimentos a que recorre (posto de aluguer automóvel, estabelecimento de material electrónico, etc) põem em prática um processo de rebelião contra as normas sociais. Tendo recebido escassas orientações dos seus superiores, e num nível extremo de intoxicação, Raoul Duke, ao mesmo tempo que se depara com os acontecimentos vai criando uma história jornalística que Mark Weingarten<sup>27</sup>, autor de *Who's Afraid of Tom Wolfe*, considera: “(...) *Fear and Loathing in Las Vegas*, (...) – some of the greatest journalism of the twentieth century, stories that changed the way their readers viewed the world. It was an unprecedented outpouring of creative non-fiction, the greatest literary movement since (...) 1920s.” (WEINGARTEN 2005: 7)

---

<sup>27</sup> Mark Weingarten é jornalista e autor de livros, trabalhou para o *New York Times*, para a revista *Rolling Stone* e para o *Village Voice*, entre outras publicações, escreveu várias obras nomeadamente: *Station to Station*..

No capítulo três, através de uma nova alteração temporal na ordem dos acontecimentos que compõem a história, o leitor é de novo transportado até ao descapotável vermelho, à presença do jovem assustado que viaja à boleia, das personagens principais, e de regresso ao diálogo que mantinham. O capítulo abre com um *insight* de Duke que, a propósito do facto de o “pendura” nunca antes ter viajado num descapotável, discorre sobre o significado do automóvel na cultura americana.

A frase de abertura deste capítulo, em que Duke pondera a hipótese de oferecer o Chevrolet (que não lhe pertence) ao adolescente, é seguida de uma série de considerações que resumem os seus ideais e crenças relativas à cultura americana. Oferecer o “Great Red Shark”, que simboliza o sucesso e a realização do Sonho Americano, a um jovem, que no seu idealismo e inocência representa o arquétipo do americano nessa mesma busca, seria uma tentativa de reparar as desigualdades decorrentes de toda uma filosofia, associada à crença nesse conceito, em particular a teoria de que o sucesso está acessível a todos, desde que trabalhem com afinco, e que só não é atingível por quem não se esforça o suficiente. Esta acção do protagonista não pretende ser um acto de filantropia, mas sim a perpetuação do sistema de valores americanos baseados na criação de riqueza. Ao mesmo tempo, e por oposição ao adolescente, Duke revela no seu discurso a perda da inocência característica das gerações menos jovens, que neste caso se canaliza para a descrença face às mudanças operadas nos Estados Unidos pós anos 60.

Na reflexão que faz sobre os acontecimentos históricos que marcaram a década anterior, e sobre as suas repercussões no princípio da seguinte, Raoul Duke analisa o papel de várias personalidades que, tendo desempenhado uma função determinante na história americana poucos anos antes, são face a esta nova era, figuras irrelevantes ou impotentes. Sem heróis onde procurar orientação ou referência, a personagem afirma:

Tim Leary a prisoner of the Eldridge Cleaver in Algeria, Bob Dylan clipping coupons in Greenwich Village, both Kennedys murdered by mutants, Owsley folding napkins on Terminal Island, and finally Cassius/Ali belted incredibly off his pedestal by a human hamburger (...) But that was some other era, burned out and long gone from the brutish realities of this foul year of Our Lord, 1971. (THOMPSON 1998:23)

Depois de assistirem à fuga do jovem a quem davam boleia, em direcção ao deserto, aterrorizado pelas suas atitudes, as duas personagens principais chegam por fim ao *Flamingo* onde um quarto reservado pela *Sports Illustrated* os aguarda. Alienados e em estado de paranóia absoluta, as tentativas realizadas por Duke e Dr. Gonzo para se movimentarem numa sociedade que os afasta com hostilidade, assim como a percepção que ambos têm dos membros dessa sociedade, entendendo-os como um grupo de párias e de aberrações, constituem um paralelo entre a animosidade que sentem em relação à cultura da actualidade, por oposição à que a precede. Presos na conjuntura social de 1971 (marcada pelos efeitos da guerra e por uma filosofia de vida economicista), mas saudosos da política e do poder de intervenção do movimento de contracultura, que dominou a década de 60, e lhes permitiu combater e atenuar a inadaptação sentida perante o poderoso sistema de normas e valores que dominam a nação americana, aos protagonistas resta apenas uma postura desdenhosa e insolente face a um tempo histórico que os exclui.

As alucinações de Raoul Duke diminuem no princípio do quarto capítulo, depois das visões com répteis gigantes e piscinas de sangue do capítulo anterior, aqui a personagem já ultrapassou o estado de pânico total. Pouco depois da chegada ao quarto de hotel, ambos partem em direcção à pista onde a corrida de motociclos e carros da areia, o Mint 400, irá decorrer. Dr. Gonzo, que assistiu ao noticiário na televisão do quarto, após ter testemunhado as imagens transmitidas sobre a

invasão do Laos fica perturbado e reforça a ingestão de LSD. Mais tarde, enquanto conduz pela auto-estrada entra em coma e quase origina o despiste do veículo, Raol Duke descreve o episódio: “Moments after we picked up the car my attorney went into a drug coma and ran a red light on Main Street before I could bring us under control.” (ibidem, 29)

Os estados comatosos e de insanidade nunca cessam, nem para Duke, nem para o advogado, o consumo de drogas é constante no decorrer da narrativa de forma a não permitir que os efeitos se atenuem ou desapareçam. As substâncias ilícitas e o seu uso representam nesta obra um instrumento de crítica social, uma vez que Thompson vai fornecendo ao leitor elementos sugestivos de que, por vezes, os efeitos desse consumo são menos nocivos do que a vida quotidiana. Quando no decorrer da narrativa, o autor introduz as seguintes informações: “report says illegal drugs killed 160 American GI’s last year – 40 of them in Vietnam. (...) Drug suppression in Vietnam is almost completely ineffective, the report said, partially because (...) some officials in public office are involved in drug traffic.” (ibidem, 73), e ao acrescentar, mais à frente, que: “(...) Volunteer witnesses told an informal congression panel yesterday that while serving as military interrogators they routinely used electrical telephone hookups and helicopter drops to torture and kill.” (ibidem, 73) está num certo sentido a minimizar, ou mesmo a legitimar, esse consumo.

No local destinado à realização do Mint 400, Duke e Dr. Gonzo, assim como parte do público e todos os outros membros da imprensa presentes, aguardam o começo do evento no interior de um esqualido estabelecimento de bar e casino, nas imediações da pista. Pouco depois do começo da corrida, Duke tenta acompanhar o desenrolar da competição mas, após a partida dos dez primeiros veículos, o pó levantado pelas rodas impede qualquer tipo de visibilidade. As duas personagens regressam ao bar, onde um espectador os aborda e lhes descreve a forma inusitada como chegou ao local da competição. O desconhecido conta que no decorrer de

uma violenta discussão com a sua esposa, (que teve como ponto de partida o seu plano para assistir ao Mint 400), dois homens que nunca antes vira, o atacaram, questionaram sobre o seu destino e, depois de os informar, deram-lhe 10 dólares e conduziram-no até à estação onde, a meio da noite, apanhou uma camioneta para Las Vegas.

Esta personagem secundária simboliza grande parte do público presente e, ao mesmo tempo, um sector da sociedade americana tão deslocado do sistema dominante como Duke e os ideais que defende. Sobre esse espectador o narrador de *Fear and Loathing in Las Vegas* diz o seguinte: “In some circles, the Mint 400 is a far, far better thing than the Super Bowl, the Kentucky Derby and the Lower Oakland Roller Derby Finals all into one. This race attracts a very special breed, and our man (...) was clearly one of them.” (ibidem, 36) Apinhados num espaço sórdido, os espectadores do Mint 400, transmitem a imagem patética e deprimente de um grupo de indivíduos a aguardar um acontecimento sem importância, num local remoto que, para além de não possuir qualquer interesse, as enormes nuvens de poeira levantadas pelas motas e carros não permitem sequer a sua visualização.

Essa imagem sugere a ideia de que o afastamento da cultura dominante por parte de um grupo de indivíduos insatisfeitos, por si só, não possui qualquer mérito. Face a um conjunto de normas opressivas é necessária uma postura de oposição e de intervenção social organizada de forma a exercer uma acção modificadora da sociedade.

O sexto capítulo começa com uma breve introdução onde o protagonista refere que apenas as caóticas notas escritas, registadas em guardanapos de papel e em suportes semelhantes, no decorrer do Mint 400, lhe permitem uma vaga memória do acontecimento. Aqui, ainda que de forma indirecta, o autor descreve o processo de composição da própria obra e o método de criação de um texto

jornalístico através do estilo inovador, e anti-convencional pelo qual é responsável, denominado como gonzo.

Neste capítulo, Duke e Dr. Gonzo deslocam-se primeiro ao hotel Desert Inn, de onde são expulsos durante um espectáculo datado da artista Debbie Reynolds a que assistiam, e depois ao Casino Circus-Circus, local dominado por uma alucinada interpretação de temática circense, onde ambos consomem grandes quantidades de mescalina. O advogado entra então em estado de pânico e, antes do jornalista o conseguir persuadir a voltar ao “Great Red Shark”, rebola em queda livre por uma grande escadaria até à entrada principal.

No decorrer da sua breve passagem pelo Casino Circus-Circus, Duke e o advogado estão sentados no centro do Merry-Go-Round Bar (um bar rotativo de estrutura circular), rodeados por uma decoração considerada por Duke como excessiva e carnavalesca, e observam números de trapézio, com mulheres seminuas e atletas chineses de tamanho diminuto, que o repórter descreve como insólitos. O ambiente é ruidoso, frenético e de tal forma destabilizador em termos emocionais, que leva Dr. Gonzo a querer abandonar o local. No entanto, o protagonista afirma: “We came out here to find the American Dream, and now that we’re right in the vortex you want to quit.(...) we’ve found the main nerve.” (ibidem, 48), sugerindo o lugar como uma metáfora da cultura norte-americana.

Na realidade, o aparato do Casino Circus-Circus, uma suposta manifestação de luxo e de abundância, é descrito pelo narrador como uma visão inspiradora de medo e confusão, numa clara comparação entre os elementos que para a maioria dos americanos remetem para a ideia de Sonho Americano, e que para Duke e Dr. Gonzo constituem um pesadelo. Em fuga, as personagens regressam ao “Great Red Shark”. Neste episódio o carro representa uma outra faceta do Sonho Americano, funcionando naquele momento como um espaço de abrigo e segurança.



De novo no hotel, Dr. Gonzo entra em estado de paranóia alucinatória, a sua habitual agressividade torna-se perigosa quando ameaça um grupo de passageiros no elevador e o seu companheiro de viagem com uma faca de caça. Mais tarde tenta suicidar-se na banheira ao som dos *Jefferson Airplane* e só a descarga de uma lata de spray de autodefesa o consegue acalmar. Este frenesim homicida de Dr. Gonzo é resultante da sua profunda desilusão e descrença em relação à ideia de Sonho Americano. O narrador lembra, de tempos a tempos, no decorrer da história, que Dr. Gonzo é samoano<sup>28</sup>, ou seja um tipo específico de americano – alguém que emigrou de uma ilha americana para o continente. A forma como se debate com a alienação constitui um contraponto à actuação da personagem de Raoul Duke perante o mesmo factor. Enquanto o último tende a permanecer melancólico e introvertido face à frustração, o advogado, um americano recém-chegado ao território continental movido por uma paixão idealística, torna-se violento e ameaçador.

Depois de acalmar o advogado, Raoul Duke entra no casino do hotel onde vê grupos de pessoas em redor das mesas de jogo. Enquanto descrente no mito de Sonho Americano, a personagem surpreende-se por ver que as multidões ainda o perseguem, naquele caso; fazendo rolar os dados ou escolhendo cartas e aguardando que um golpe de sorte os conduza até ele. Segundo as reflexões do protagonista sobre as expectativas dos jogadores: “Still humping the American Dream, that vision of the Big Winner somehow emerging from the last-minute pre-dawn chaos of a stale Vegas casino.” (ibidem, 57) Num momento de rara lucidez, no decorrer do sétimo capítulo, Duke discorre sobre o que motiva a população americana, os clientes do casino e ele próprio, concluindo que todos procuram o Sonho Americano, ainda que de formas diferentes.

---

<sup>28</sup> Oriundo da Samoa Americana, no Sul do Oceano Pacífico.

No capítulo seguinte, o protagonista menciona um ex-guru da filosofia de consumo de drogas<sup>29</sup> e, a partir dessa referência, disserta sobre a experiência de viver em São Francisco em meados de 1960. O narrador faz uma elegia às expectativas dos anos 60, num texto conhecido como o discurso da “Acid Wave”, que consiste, também, num desafio à política de Richard Nixon. O idealismo e entusiasmo, revelados pela personagem nesse discurso contrastam com a agressividade do mundo grotesco que é apresentado ao leitor em *Fear and Loathing in Las Vegas*. Todo o desapontamento e desilusão sentidos pelo jornalista Raoul Duke, em relação ao ideal de Sonho Americano, estão expressos neste excerto:

Strange memories on this nervous night in Las Vegas. Five years later? Six? It seems like a lifetime, or at least a Main Era – the kind of peak that never comes again. San Francisco in the middle sixties was a very special time and place to be a part of. (...) , no mix of words or music or memories can touch that sense of knowing that you were there and alive in that corner of time and the world. (...) We had all the momentum; we were riding the crest of a high and beautiful wave...(...) So now, less than five years later, you can go up on a steep hill in Las Vegas and look West, and with the right kind of eyes you can almost see the high-water mark – that place where the wave finally broke and rolled back. (ibidem, 66)

No seguimento destas reflexões, o narrador analisa de igual modo a influência do consumo de substâncias psicotrópicas nos acontecimentos históricos da década anterior. Embora não considere que, nem o sentimento de solidariedade, nem as convicções que levaram uma geração inteira a sentir que estava a realizar algo de importante e significativo, no sentido de melhorar a sociedade, minimizem a abusiva utilização de drogas que marcou a época, o facto justifica-se, apesar de tudo, pelo entusiasmo com que foi feito e pelo contexto em que se inseriu.

---

<sup>29</sup> A personalidade não é identificada e na obra surge a seguinte nota de rodapé: “Name deleted at insistence of publisher’s lawyer.

Em estado de pânico no capítulo nove, resultante não só do contínuo consumo de estupefacientes, mas também da exorbitante despesa de hotel (onde encomendaram itens disparatados em quantidades absurdas ao serviço de quartos), que apesar do seu precário sentido de responsabilidade, tem consciência de não poder pagar, Duke decide fugir de Las Vegas. Dr. Gonzo já tinha abandonado a cidade em direcção a Los Angeles no início do capítulo, e deixara Raoul Duke “a braços” com a conta e com o “Great Red Shark” atestado de estupefacientes e armas. Enquanto se prepara para partir o repórter faz uma leitura rápida dos cabeçalhos dos jornais, que noticiam a morte de uma rapariga adolescente por *overdose* de heroína, violentos confrontos nas ruas entre manifestantes e polícias, centenas de soldados americanos assassinados na guerra do Vietname e a condenação do famoso pugilista Muhammad Ali a cinco anos de cadeia por se recusar a combater.

O desportista Muhammad Ali é uma figura de referência para o protagonista, (que o menciona duas vezes no decorrer da obra), e uma figura interessante dentro do contexto de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Enquanto pugilista, Ali possui uma carreira construída no âmbito da violência, mas enquanto cidadão pratica o pacifismo. A referência ao atleta é importante no sentido em que ele representa a paradoxal combinação de rudeza e idealismo que, na perspectiva de Duke, constitui a cultura americana. Ao mesmo tempo, a personalidade de Muhammad Ali assemelha-se, nessa combinação de características, à da personagem principal. Apesar de divergentes na atitude, os pontos de contacto entre o atleta e o repórter existem: Ali, para além de herói, é um objector de consciência convicto, que reconhece as fraquezas da época histórica em que vive e, mesmo sendo punido por isso, não pretende ser o seu instrumento. Raoul Duke, é o anti-herói devido ao seu arriscado estilo de vida e é também um “jornalista gonzo”, que de uma forma nada convencional denuncia e combate essas mesmas fraquezas. Depois de se inteirar do estado da nação a personagem afirma: “Reading the front page made feel a lot better. Against that heinous background, my crimes were pale and

meaningless. I was a relatively respectable citizen (...). And when the Great Scorer came to write against my name, that would surely make a difference.” (ibidem, 74)

O plano de Raoul Duke para abandonar Las Vegas é anulado com a chegada de um telegrama de Dr. Gonzo contendo instruções para permanecer na cidade, trocar o carro Chevrolet por um Cadillac descapotável e aguardar no Flamingo, hotel para onde terá de se transferir, a fim de assistir à “Conferência Nacional de District Attorneys” (um seminário com a duração de quatro dias, sobre a circulação de substâncias ilícitas).

Sabendo que a situação o coloca vulnerável, e apesar do receio que sente de ser preso, Duke concorda em ficar e realizar a reportagem relativa à convenção policial, subordinada ao tema do consumo de narcóticos, apenas pela ironia das circunstâncias. Cumprindo as indicações recebidas, conduz um Cadillac branco, que apelida de “White Whale”. Tal como o carro anterior, este novo veículo também está associado a uma ideologia, ambos os carros mencionados são americanos, potentes e causadores de impacto, mas a marca a que este último pertence está mais associada ao estatuto social elevado e ao requinte, do que à velocidade e à ostentação de riqueza.

A transição de um automóvel vermelho para um branco é reveladora de uma mudança de atitude do protagonista, a cor branca, em algumas culturas associada ao fim da vida terrena e a ritos de passagem de uma condição inferior a outra mais elevada (CHEVALIER 1994: 128), revelam uma nova postura de Raul Duke. Esta troca é representativa da mudança de posicionamento do protagonista, face às circunstâncias. Enquanto na cobertura do Mint 400 ele era, como todos os outros, um forasteiro de passagem, agora, e permanecendo ainda um jornalista Gonzo sem qualquer ilusão de que na realidade se possa confundir com a multidão, tem de tentar infiltrar-se no meio de num exército de polícias, acompanhados das

esposas, sem se fazer notar pelo seu antagonismo. Nas palavras do narrador, a diferença entre as duas situações consiste:

It was going to be quite a different thing from the Mint 400. That had been an *observer* gig, but this one would need *participation* – and a very special stance: at the Mint 400 we were dealing with an essentially simpatico crowd, and if our behaviour was gross and outrageous... well, it was only a matter of degree. But this time our very *presence* would be an outrage. (ibidem, 109)

Depois de passar o capítulo onze em desespero através do deserto, sem saber quem tinha sido o vencedor da corrida Mint 400, a que veio assistir (e pela qual se deslocara a Las Vegas em primeiro lugar), após várias tentativas para se libertar do “Great Red Shark” carregado de ilegalidades, o capítulo seguinte inicia com Raoul Duke refugiado num bar da cidade. Ébrio e à beira de um colapso nervoso, devido aos acontecimentos dos últimos horas, em particular uma abordagem da patrulha de auto-estradas da Califórnia, de que foi alvo enquanto bebia cerveja e conduzia em excesso de velocidade, o protagonista abrandava o ritmo dos acontecimentos e procura reflectir.

Surpreendido e confuso por não sofrer quaisquer consequências após o inusitado contacto com a autoridade, Duke interroga-se sobre as razões da condescendência policial. O facto de não ter sido detido é ininteligível para a personagem, que tenta justificá-lo colocando as seguintes hipóteses: ou a impressão causada no agente policial foi de tal forma esmagadora, devido à extrema honestidade e ausência de remorsos demonstrada por infringir a lei, que este se sentiu impelido a mandá-lo seguir, ou o polícia que o abordou não desejava efectuar a excessiva e longa sucessão de procedimentos burocráticos necessários à sua detenção. O narrador descreve o diálogo com o elemento da patrulha:

“You realize”, he said, “that it’s a crime to...”

“Yeah,” I said. “I know. I’m guilty. I understand that. I knew it was a crime, but I did it anyway. Shit, why argue? I’m a fucking criminal.”

(...) He smiled, shaking his head with a sort of melancholy understanding. I could see him thinking. Was I dangerous? Was he ready for the vicious, time-consuming scene that was bound to come if he took me under arrest? How many off-duty hours would he have to spend hanging around the court-house, waiting to testify against me? And what kind of monster lawyer would I bring in to work out on him? (ibidem, 92)

Este episódio encerra a primeira parte de *Fear and Loathing in Las Vegas* e transmite a imagem de um país onde os complexos mecanismos legais podem travar o cumprimento da própria lei. Esta imagem é uma ideia oposta àquela que a Conferência Nacional de District Attorneys, a que Duke e Dr. Gonzo assistem na segunda parte da obra, tenta fazer passar aos participantes.

### 3.4. Segunda Parte da Obra.

O primeiro capítulo da segunda parte apresenta um protagonista mais calmo e de certa forma lúcido, apesar de continuar a consumir grandes quantidades de droga e da aparente atitude agitada, os ataques de pânico e alucinações que assombravam a personagem cessaram. Raoul Duke narra uma notícia de jornal onde um homem que se encontrava detido arrancou os próprios olhos após a ingestão de uma droga desconhecida. Ainda que a brutalidade dos temas se mantenha, o discurso torna-se mais claro e ordenado.

No capítulo seguinte, depois de se dirigir ao Hotel *Flamingo*, onde um quarto reservado o aguarda, Duke descreve o seguinte episódio: numa fila exclusivamente composta por futuros participantes do seminário sobre narcóticos,

que como ele aguardam a sua vez de realizar o registo de entrada na recepção, o jornalista observa uma demorada altercação entre o polícia enfurecido que o antecede e o recepcionista do hotel, devido a uma reserva realizada fora do prazo permitido. Impaciente, Raoul Duke interrompe e questiona o funcionário sobre a sua própria reserva, o polícia assiste então, com surpresa e perplexidade ao tratamento VIP dado ao jornalista transpirado, de aspecto negligente, que o ultrapassa.

Em termos superficiais, o sucedido pode fazer crer que, apesar da sua aparência, qualquer hospede é tratado com deferência e primazia num hotel de luxo lotado, desde que siga os procedimentos. Mas, o que de forma aparente remete para uma imagem da América onde o ideal do igualitarismo constitui um valor predominante, trata-se afinal de uma alusão à iniquidade do conceito de Sonho Americano. A igualdade de oportunidades em que esse conceito assenta é um pressuposto ilusório, a classe social e o poder são determinantes em todos os aspectos da vida em sociedade. A ascensão social nos Estados Unidos não obedece a padrões rígidos e a mobilidade social existente cria a ideia errónea de que se está perante uma nação igualitária. No entanto, os indivíduos são sempre subjugados pelo sistema e pela autoridade, o protagonista não foi premiado pela sua audácia, o facto de ser membro da imprensa e da sua reserva ter sido feita com antecedência anulou a relevância da sua apresentação e motivou o tratamento privilegiado que obteve.

Tendo em conta a origem do Hotel *Flamingo*, relatada no ponto anterior, talvez a escolha deste local em particular para cenário do episódio narrado, constitua, uma vez mais, uma menção indirecta aos ideais do Sonho Americano e às suas incoerências. Fruto do sonho do mafioso *Bugsy Siegel*, o empreendimento foi, em meados dos anos 40, o que a obra *The Money And The Power* descreve como: “...an opulent resort (...) a showcase for star entertainers, celebrities, (...) and to produce incredible profits and respectability, to marry criminal money to legal

finance, famous names, and businesses, the throbbing new wealth and power of America. (...)"'. (DENTON 2002: 53) Numa sociedade que defende, como um dos principais valores, a ideia de que todos os indivíduos são iguais, o *Flamingo* consistia num dos inúmeros espaços concebidos para uso exclusivo da população abastada dessa mesma sociedade, fazendo uma clara diferenciação quanto ao tipo de clientes pretendidos.

No capítulo três, Raoul Duke e Dr. Gonzo voltam a reunir-se. Ao chegar ao quarto onde fica hospedado, o protagonista encontra o seu advogado, sob a influência de drogas e na companhia de uma adolescente de igual modo intoxicada. A acompanhante de Dr. Gonzo é uma rapariga em fuga do estado de Montana, que o advogado conheceu no aeroporto e trouxe com ele. Dr. Gonzo apresenta-a ao jornalista: "This is Lucy.(...) You know – like Lucy in the Sky with Diamonds" (THOMPSON 1989: 110) numa alusão velada ao tema dos Beatles sobre os efeitos da experiência de consumir LSD.

Caracterizada como uma fanática religiosa, Lucy é representada como uma criatura inocente e ingénua, que aspira a tornar-se pintora, mas que executa apenas retratos da artista Barbra Streisand. Aproveitando-se da sua ingenuidade, o advogado, influencia-a a consumir narcóticos e mantém relações sexuais com ela.

Quando Duke entra, a desconhecida, perturbada e nervosa, manifesta uma reacção agressiva e violenta, a que Dr. Gonzo consegue pôr fim persuadindo-a de que nessa noite terá um encontro com o seu ídolo no hotel Americana. Em privado, Duke convence o advogado de que a presença da jovem constitui um obstáculo ao projecto de participarem de forma discreta na convenção policial. Depois de um diálogo onde estudam a forma de se libertarem de Lucy, o protagonista reserva-lhe um quarto no hotel Americana e pouco depois disso, sob o pretexto de que aí encontrará Barbra Streisand, abandonam-na no hall de entrada desse hotel.



Apesar de ter tirado partido da inocência de Lucy, quando Duke se opõe à sua permanência no hotel, Dr. Gonzo justifica-se explicando que a sua intenção inicial era ajudá-la, e, no início, repudia com veemência a ideia de a abandonar. Este capítulo introduz, pela primeira vez, a personagem do advogado como um sujeito bem intencionado, ainda que detentor de uma moralidade de limites flexíveis. Representado sempre, no decorrer da obra, como pouco razoável e em alguns aspectos até brutal, o samoano de cento e muitos quilos, é aqui caracterizado como possuidor de uma personalidade próxima da integridade.

De regresso ao *Flamingo*, no capítulo seguinte, Duke e o advogado são informados pelo recepcionista de que alguém que se identificou como Lucy, uma voz feminina que soava muito agitada, tinha tentado contactá-los por telefone. O jornalista explica ao funcionário que a rapariga em questão é objecto de estudo numa pesquisa sobre consumo de drogas e que eventuais telefonemas da parte dela deverão, de futuro, ser ignorados, persuadindo-o de que está de certa forma ligado à polícia.

Irritado com o recado do recepcionista, e preocupado com a possibilidade da rapariga lhe causar problemas com a lei, Raoul Duke volta a ponderar a hipótese de abandonar Las Vegas. Na tentativa de impedir o amigo de partir, Dr. Gonzo entra em contacto com Lucy, convence-a de que o jornalista, sob investigação há algum tempo, foi detido pela polícia, e que por conseguinte esta não deverá voltar a contactá-lo, sob pena de poder ser implicada no caso que originou a detenção do repórter. Com o problema resolvido, Duke decide permanecer na cidade e ingerir uma substância denominada “adrenochrome”, cuja origem é, nas palavras do narrador: “The adrenaline glands from a living human body. It’s no good if you get it out of a corpse.” (ibidem, 132).

Os efeitos da “adrenochrome” deixam Raoul Duke paralisado e em estado de quase transe. Na televisão o presidente Richard Nixon dirige-se à nação num

longo discurso onde o termo “sacrifício” é repetido inúmeras vezes. Dr. Gonzo adverte o companheiro para o perigo da substância ingerida poder causar sérios danos no cérebro em caso de agitação ou pânico.

A imagem do rosto do presidente, que segundo o narrador domina o ecrã, e a actuação do advogado aconselhando-o a não combater as sensações da “adrenochrome”, misturam-se no espírito de Duke criando a ideia de dois elementos que se contrapõem. Essa oposição parece constituir uma metáfora de que a personagem não deve lutar contra uma sociedade que lhe ordena que sacrifique os seus ideais e crenças, uma vez que a sua atitude frenética e as tentativas de rebelião só o colocam mais impotente perante ela. Resta-lhe apenas esperar paralisado que o conflito, entre o seu mundo interior e o mundo exterior, cesse. Raoul Duke descreve a sensação:

Nixon’s face filled the screen, but (...). The only word I could make out was “sacrifice”. Over and over again: “Sacrifice...sacrifice...sacrifice...” I could hear myself breathing heavily. My attorney seemed to notice. “Just stay relaxed. Don’t try to fight it, or you’ll start getting brain bubbles... you’ll just wither up and die.” His hand snaked out to change channels. (ibidem, 134)

O primeiro dia da convenção de District Attorneys constitui o início do sexto capítulo. Não tendo alterado o ritmo de consumo de substâncias ilícitas, Duke e Dr. Gonzo desenvolvem esforços no sentido de permanecerem controlados e de se adaptarem às circunstâncias. O jornalista usa uma placa identificadora, que o apresenta como Detective Privado, a placa de Dr. Gonzo identifica-o como Analista do Consumo de Drogas Ilícitas, o que, segundo uma observação irónica do próprio, não deixa de ser verdade. Com o objectivo de não se fazerem notar, ambos ocupam lugares na última fila de um auditório repleto de megafones, mas observam, afinal, que apesar de toda a sua preocupação, ninguém naquele seminário parece preocupado com estilo de vida dos outros participantes.

Desde o primeiro momento, no começo da convenção, Raoul Duke e o advogado, familiarizados de forma íntima com a cultura associada ao consumo de drogas, constatam que as autoridades ali presentes, os especialistas na matéria, desconhecem em absoluto o tipo de criminosos que pretendem deter. O discurso do primeiro orador, que define e caracteriza os quatro tipos de consumidor de marijuana, que na sua opinião, são mais comuns, constitui para os dois verdadeiros entendidos um número de “stand-up-comedy”.

Apesar de convictos de que nenhum dos policiais presentes seja na realidade capaz de distinguir quando está na presença de um consumidor de drogas, por precaução, Duke e Dr. Gonzo ultrapassam a primeira parte do seminário, com duas horas de duração, sem reforçar a toma inicial, no fim da qual se dirigem com ansiedade para o bar do hotel. Aí as duas personagens travam conhecimento com um polícia originário do estado da Geórgia, que convencem de que o verdadeiro tipo de crime a alastrar por toda a América é o sacrifício satânico, descrevendo-lhe em seguida uma série de assassinatos rodeados de rituais em honra de Satanás, referindo a família Manson e causando alarme no agente. Antes de abandonarem o local, informam o seu interlocutor que não deve revelar aquelas informações, uma vez que estas constituem matéria confidencial.

Para Raoul Duke, a reunião de District Attorneys consiste num acontecimento grotesco e, expondo essa imagem pejorativa da autoridade de forma figurada, compara os policiais ali presentes, elementos oriundos de todos os estados da nação americana, e que por conseguinte constituem uma personagem tipo representativa de toda a classe a que pertencem, a um bando de ignorantes e a figuras patéticas. O excerto seguinte comprova essa ideia:

The sight of a 344-pound police chief from Waco, Texas, necking openly with his 290-pound wife (or whatever woman he had with him) (...) was just barely tolerable

(...). Here were more than a thousand top-level cops telling each other “we *must* come to terms with the drug culture”, but they had no idea where to start. (...) There were rumors in the hallways that maybe the Mafia was behind it. Or perhaps the Beatles. (ibidem, 143)

No capítulo oito, Raoul Duke e o advogado deslocam-se, durante a noite, a um conhecido bairro degradado na parte norte da cidade. O narrador descreve o local como um gueto habitado em exclusivo pelos indivíduos que já não estão, ou nunca estiveram, ao nível do que uma sociedade regida pela implacável ética dos negócios, como Las Vegas, exige. Toxicodependentes, negros, prostitutas envelhecidas e alcoólicos constituem a população da área. Através da escolha deste local, tão próximo da opulência luminosa do centro da cidade e ao mesmo tempo tão distante do seu aspecto onírico, o autor apresenta o reverso do Sonho Americano, a dura realidade da exclusão social que, nos Estados Unidos, coabita em estreita proximidade com o luxo e o sucesso empresarial.

Dr. Gonzo e o protagonista entram num restaurante, lá dentro o advogado toma um café e o jornalista lê uma cópia roubada do jornal *Las Vegas Sun*. A placidez da cena é interrompida depois de Dr. Gonzo entregar à empregada de mesa um guardanapo de papel com uma mensagem impressa. A mulher, que o narrador descreve como: “A burned-out caricature of Jane Russell” (ibidem, 158), aparentando ser uma prostituta reformada, reage com hostilidade à mensagem que lhe é dirigida, e, num tom de voz agressivo, através de um violento discurso racista, ameaça chamar a polícia caso os dois não abandonem o local de imediato. Antes de saírem, o advogado enlouquecido profere um discurso insultuoso e ameaça a empregada com uma faca que transporta por baixo da camisa, deixando-a paralisada de medo.

Este episódio, em que o Dr. Gonzo assedia uma funcionária agressiva, reforça, uma vez mais, o contraste nítido na forma como cada uma das duas personagens

principais reage face ao consumo de estupefacientes. Apesar de revelar uma irresponsabilidade permanente, Duke nem nos momentos de maior descontrolo se torna violento ou agressivo. Em contrapartida Dr. Gonzo revela, perante qualquer obstáculo, um lado perigoso e suicida. Tanto os abundantes monólogos interiores, como o comportamento de Raoul Duke, no decorrer da obra, revelam sempre um individuo idealista, cujo estilo de vida, dominado pelo consumo de drogas, é motivado por algo mais do que as sensações que estas provocam, constituindo esse consumo uma espécie de resposta, e uma atitude de rebelião quase juvenil, face aos valores da sociedade envolvente. Duke revela-se como um produto do movimento de contracultura dos anos 60, que encontra uma total incapacidade de se adaptar à nova filosofia de vida que a década de 70 preconiza e anuncia e que o *slogan* “love it or leave it” sintetiza. Apesar da permanente intoxicação, a personagem está consciente da realidade que o circunda, e realiza em todas as circunstâncias uma análise aprofundada dessa mesma realidade. Face à repulsa que sente perante a hipocrisia e a imbecilidade que, na sua opinião, grassam na nova sociedade de 70, Duke reage com ironia mordaz e até alguma mágoa. Por oposição, a resposta da personagem do causídico samoano, sob o efeito das mesmas substâncias, é quase animal, qualquer possibilidade de raciocínio é anulada e a raiva domina por completo a sua postura. Dr. Gonzo age por impulso, para ele a violência parece funcionar até como instrumento exorcizador do tédio.

O capítulo seguinte tem início com uma nota de editor, escrita pelo próprio Thompson, informando o leitor de que a capacidade de redacção do jornalista Raoul Duke se tornou de tal forma precária a partir daquele ponto, que o texto original, indecifrável para a composição da obra, foi substituído pela transcrição das gravações áudio realizadas pelo repórter no decorrer da viagem. O motivo desta decisão, prende-se, segundo a nota, com o facto de: “In the interests of journalistic purity, we are publishing the following section just as it came off the tape – one of many that Dr. Duke submitted for purposes of verification – along his manuscript. (ibidem, 161.) Nesta passagem Thompson aborda pela segunda

vez o processo criativo da obra e revela o método de composição do jornalismo gonzo.

O autor, que utiliza com frequência o diálogo como forma de desenvolver a história e envolver o leitor, recorre aqui a uma técnica inovadora de composição narrativa (característica do New Journalism e também do estilo jornalístico Gonzo), muito semelhante à utilizada em guiões para cinema e televisão - a transcrição não editada (com ruídos, hesitações, enganos, etc) de gravações contendo entrevistas ou outro tipo de conversação com o objectivo de transmitir às obras de não-ficção o imediatismo da vida real. Essa transcrição consiste no registo de um diálogo, entre os protagonistas, a empregada e o cozinheiro de um ponto de venda de *tacos*.

Ainda no bairro pobre, da parte norte da cidade, Duke e Dr. Gonzo continuam à procura do Sonho Americano e questionam a vendedora de *tacos* sobre a sua possível localização. Sem compreender o carácter metafórico da pergunta, assumindo que os forasteiros procuram um estabelecimento nocturno e convicta de que se trata de uma discoteca conhecida como Psychiatrist's Club, frequentada, sobretudo, por traficantes de droga e adolescentes consumidores dessas substâncias, a empregada, com o auxílio do cozinheiro, indica o caminho em direcção a um enorme edifício, pintado de preto, nos arredores de Las Vegas.

Nesta passagem (cujas técnicas singulares se desenvolvem apenas aqui, diferenciando-se do monólogo interior que predomina em quase toda a obra) ao recorrer à substituição do conceito de Sonho Americano pela imagem de um local obscuro associado a uma existência miserável, como é a dos seus frequentadores, o autor transmite de uma forma mais evidente o ponto de vista veiculado nos capítulos prévios: de que o conceito não é inocente e que trilhar os caminhos que conduzem ao seu alcance, pode conduzir a desvios de percurso irreversíveis. O excerto seguinte dessa transcrição, confirmam-no:

*Att'y:* (...) We're looking for the American Dream, and we were told it was somewhere in this area... Well, we're here looking for it, 'cause they sent us out here all the way from San Francisco to look for it. That's why they gave us this white Cadillac; they figure that we could catch up with it in that...

*Waitress:* Hey Lou, you know where the American Dream is?

*Att'y* (to Duke): She's asking the cook if he knows where the American Dream is.

(...)

*Lou:* That has to be the old Psychiatrist's Club, but the only people who hang out there is a bunch of pushers, peddlers, uppers and downers, and all that stuff. (ibidem, 164)

Colocar uma personagem a produzir afirmações como as proferidas pelo cozinheiro, a respeito de um conceito como o de Sonho Americano, não constitui um factor irrelevante numa obra com as características de *Fear and Loathing in Las Vegas*, onde se expressa, de forma quase permanente, uma crítica feroz à sociedade e à política norte-americanas.

Depois de narrar a acidentada viagem de Dr. Gonzo em direcção ao aeroporto, a fim de apanhar um avião de regresso a Los Angeles, o capítulo dez descreve um novo episódio ilustrativo da existência de corrupção policial em Las Vegas. Ao volante do “The White Whale”, Duke reflecte sobre um acontecimento vivido por um amigo detido na cidade, acusado de vagabundagem. Tendo-lhe sido, ilegalmente, recusada a possibilidade de realizar um telefonema ou de usufruir da presença de um advogado, e impossibilitado de pagar a multa exigida à sua libertação, o referido indivíduo assistiu nessa mesma noite à detenção de dois traficantes de droga que, após terem subornado um representante da autoridade, saíram em liberdade condicional poucas horas depois, incriminados por suspeitas de evasão fiscal.

Esta história põe em destaque um tipo de estrutura social muito particular vigente na cidade de Las Vegas, onde, segundo o narrador, em detrimento do cidadão comum, é dado tratamento privilegiado aos criminosos desde que possuam riqueza. Enquanto consumidor, Duke não se opõe à existência de traficantes de droga. No entanto, essa realidade de favorecimento dos criminosos, levada a cabo por uma força policial desonesta, constitui para ele mais um elemento de descrença em relação ao sistema judicial americano.

De regresso à suite do Hotel *Flamingo*, no capítulo onze, Duke contempla o caos resultante dos estragos que ele e o companheiro de quarto perpetraram naquele espaço, e interroga-se sobre as possíveis penalizações desses actos. Através de uma analepse, o narrador descreve um acontecimento ocorrido nessa manhã: enquanto dormia, uma empregada de quarto entrou para fazer a limpeza de rotina, e foi surpreendida, pelo advogado Dr. Gonzo que no interior do enorme roupeiro, vomitava sobre os próprios sapatos. Perturbada com aquela visão, a funcionária principiou a gritar e Dr. Gonzo, num ímpeto irreflectido introduziu-lhe um saco de gelo na boca. Duke, na tentativa de minorar as consequências desse acto, interveio de forma precipitada e, fazendo-se passar por um polícia em missão secreta, gritou-lhe que estava detida. Com o ambiente mais calmo, os protagonistas tecem uma rede de mentiras, em que se identificam como dois agentes ao serviço do departamento de narcóticos, que a proibem de forma categórica de reproduzir o que ali se passara.

Além deste episódio, o capítulo contém um longo comentário do narrador sobre o papel do Professor Timothy Leary, os efeitos do consumo de LSD e a influência dos vários gurus que surgiram na sociedade americana, durante os dez anos decorridos entre 1960 e 1970. Duke discorre sobre a religiosidade filosófica de Charles Manson e a violência assassina que marcou o concerto de Altamont. Segundo o narrador:



This was the fatal flaw in Tim Leary's trip. He crashed around America selling "consciousness expansion" without ever giving a thought to the grim meat-hook realities that were lying in (...). All those pathetically eager acid freaks who thought they could buy Peace and Understanding for three bucks a hit. (...) And now, following Manson's primitive / instinct lead, a whole new wave of clan-type commune Gods (...). Nobody involved (...), at the time, could possibly have foreseen the Implications of the Ginsberg/Kesey failure to persuade the Hell's Angels to join forces with the radical Left from Berkeley. The final split came at Altamont (...). (ibidem, 178)

Este discurso constitui, na realidade, o elemento mais significativo do capítulo onze. Duke regressa ao tema central da obra: o choque entre o idealismo da década de 60 e a decepcionante realidade no início da década seguinte. O protagonista revela um obstinado inconformismo face às expectativas goradas da sua geração. Através desta reflexão a personagem reforça a ideia que a sua análise dos acontecimentos deixa transparecer de forma permanente; de que a guerra do Vietname, a administração de Richard Nixon e a alienação consumista associada ao novo conceito de Sonho Americano, contribuíram para a morte de uma ideologia - aquela pela qual ele e muitos americanos lutaram poucos anos antes.

No capítulo seguinte, Raoul Duke recebe o telefonema de um amigo - o cantor canadiano Bruce Innes e vai ao seu encontro no casino Circus-Circus, onde este tem um espectáculo a decorrer. Aqui, Duke narra uma história consequente da exibição do cantor na região de Aspen: Innes, cujo repertório consiste, sobretudo, em canções que expressam sentimentos anti-americanos, foi interpelado, após o espectáculo, por um conhecido astronauta (cujo nome não é mencionado) que fazia parte da assistência. Revoltado com as letras de Innes, o astronauta manifestou de forma pública a sua indignação e criticou-o, com veemência, pelo ponto de vista político expresso, terminando o seu discurso apenas quando o forçaram a regressar ao lugar.

Após o relato deste acontecimento, o jornalista refere que o mesmo nunca poderia ter lugar naquela cidade: “So much for Aspen and astronauts. Would never have that kind of trouble in Las Vegas” (ibidem, 192). Esta afirmação, no contexto da crítica realizada no decorrer da obra, sugere que a cidade é de certa forma apolítica, que os seus valores são os da economia de mercado, e que a sua única crença estrutural consiste no desenvolvimento económico da zona. A cidade é sempre caracterizada como o lugar onde prevalece um sentimento geral de corrupção consentida, associada ao jogo, ao álcool e à prostituição e onde a ideia de igualdade, expressa na Declaração de Independência, parece existir apenas no sentido em que a única forma de igualdade a vigorar em Las Vegas é a de que todos podem de igual forma perder tudo o que possuem.

Raoul Duke deixa o Hotel *Flamingo* no capítulo seguinte e liberta-se do “White Whale”. Depois de ter participado três dias na aventura de Duke e Dr. Gonzo, o carro apresenta agora um elevado número de estragos. Indiferente às observações do funcionário da empresa de aluguer de automóveis, o repórter abandona o veículo no parque de estacionamento do aeroporto. Enquanto aguarda a chegada de um avião, que o transportará de regresso a Los Angeles, o protagonista informa-se sobre o estado do país através da leitura de um jornal local. Depois de ler as habituais notícias sobre as já rotineiras mortes em combate na guerra do Vietname, Duke afirma no final do capítulo: “Why bother with newspapers, if this is all they offer? (...) The press is a gang of cruel faggots. Journalism is not a profession or a trade. It is a cheap catch-all for fuckoff and misfits – a false doorway to the backside of life, (...)” (ibidem, 200)

A leitura de jornais e as referências ao que noticiam, constitui um elemento constante ao longo da obra. Por sistema, as notícias relatadas são negativas e quase todas se relacionam ou com a guerra, ou com o consumo de drogas. A leitura dos cabeçalhos aumenta de forma progressiva o exaspero da personagem.

Duke é um repórter, por conseguinte a sua relação com o jornalismo e o conhecimento que possui da imprensa escrita é abrangente e detalhado, o que contribui para a credibilidade da crítica expressa. A sua perspectiva face ao trabalho desenvolvido pelos meios de comunicação revela a posição irreverente que ocupa, e a originalidade do que escreve em relação à produção jornalística dominante. Por outro lado, a não-aceitação dos factos relatados nos jornais e na televisão, associada ao permanente consumo de drogas, revelam também uma negação da realidade e uma recusa da personagem a interagir com o mundo exterior na forma como este se apresenta.

O último capítulo da obra apresenta um protagonista reflexivo. Na sala de espera do aeroporto Duke analisa a sua passagem por Las Vegas e recorda a Convenção sobre narcóticos. Apesar de, na sua opinião, nenhum dos polícias participantes no seminário ter ficado mais apto a combater aquele tipo de crime, a convenção revelou-se útil unicamente para si, na medida em que verificou algo que até aí desconhecia – o facto de uma classe policial inteira estar distanciada por completo da realidade do sub-mundo que pretende dominar. Do ponto de vista da personagem: “Nobody had learned anything (...). Except maybe me... and all I learned was that the National District Attorneys’ Association is about ten years behind the grim truth harsh kinetic realities of what they have only just recently learned to call the Drug Culture” (ibidem, 201)

De regresso ao aeroporto de Denver, o capítulo termina com o protagonista Raoul Duke enlouquecido (depois de ingerir uma nova dose de narcóticos) e a gritar a última frase da obra a dois oficiais da marinha de guerra, uma afirmação inusitada que nenhum deles compreende, numa imagem metafórica de ataque ao sistema, aqui representado pelos dois elementos dos Marines americanos. As últimas palavras do protagonista constituem uma derradeira alusão ao Sonho Americano numa referência ao escritor que mais contribuiu para a sua mitificação: “I felt like

a monster reincarnation of Horatio Alger... a Man on the Move, and just sick enough to be totally confident.” (ibidem, 204)

Em *Fear and Loathing in Las Vegas*, o autor Horatio Alger muitas vezes mencionado, numa alusão à literatura produzida no século XIX nos Estados Unidos, onde o tema da ascensão social e a fé na existência de um Sonho Americano baseado no trabalho árduo recompensado (pressuposto que o tempo revelou ser erróneo), dominavam os *bestsellers* da época. Segundo um artigo de Douglas Holtz-Eakin, professor na Universidade de Siracusa:

The Horatio Alger theme continues to exert a powerful grip on the American imagination. Its basic message is that one can get ahead in life by striking out on one’s own as an entrepreneur. This notion is consistent with sociologists’ accounts of the immigrants’ experience in the United States(...) the distinguished journalist William Raspberry has argued that there ‘is a need to shift the focus from jobs to ownership, from income to wealth, from political office to using politics’ (...) (HOLTZ-EAKIN 1998)<sup>30</sup>

Enquanto autor, Hunter Thompson constitui um produto do seu tempo e a sua escrita, o resultado de uma vivência intensiva através de duas épocas em que se registaram mudanças estruturais nos Estados Unidos. À semelhança de Horatio Alger, o tema do Sonho Americano constitui uma fonte de profundo interesse para Thompson, por todo o simbolismo que reúne, no entanto, por oposição ao seu homólogo do século XIX, que, nas suas histórias, explorava uma crença inquestionável nesse conceito, o autor de *Fear and Loathing in Las Vegas* expressa o seu cepticismo e desapontamento face àquilo em que o mito se transformou. A forma como o faz, ainda que original, revela-se em termos

---

<sup>30</sup> Holtz-Eakin, Douglas. *Horatio Alger Meets The Mobility Tables*. Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University. July, 1998.

conceituais como uma marca da produção literária da época. Os autores de *American Epoch, A History of The United States Since 1900* referem:

The most important and certainly the most revealing new emphasis in American fiction after midcentury – in plot, style, situation, character, and tone – was upon the grotesque and the bizarre, upon horror and insanity, satire, parody, and black comedy. Groping for an approach suitable to their view of the times, many writers developed their stories by supplementing (or replacing) narrative with myth and fable, stream of consciousness, random flashbacks, unfinished letters, hallucinations and epiphanies, a surrealistic mingling of dream and reality. Such novels, (...), were essentially plotless – held together by heroes whose anxieties are inexplicable, ambiguous, bizarre and sometimes laced with zest and comic sensuality. (LINK 1974: 68)

Através de um estilo híbrido, mistura de reportagem jornalística com ficção, que só o tempo permitirá saber se é literatura, Thompson põe em causa o Sonho Americano enquanto conceito associado à crença no direito que todos têm a procurar a felicidade. Apesar do apelo, preconizado pelos anos 60, aos sentimentos individuais de felicidade e de busca de um ideal mais elevado do que o consumismo, em *Fear and Loathing in Las Vegas* esse conceito aparece como sintoma de uma crise nacional, numa época que o interpreta como gratificação instantânea. Aqui, o Sonho Americano surge como uma espalhafatosa manifestação de ganância e de opressão materialista, transportada para o microcosmo de Las Vegas.

A obra consiste, sobretudo, numa investigação sobre a morte inexplicada de uma ideologia, redigida no estilo *sui generis* de Hunter S. Thompson, que questiona a cultura e a sociedade americana de uma forma inovadora. Segundo o escritor Tom Wolfe: “In that enterprise Hunter was something entirely new, something unique

in our literary history. (...), whom I would nominate as the century's greatest comic writer in the English language." (WOLFE 2005)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Wolfe, Tom. *As Gonzo in Life as in His Work*. Wall Street Journal. February, 2005.

## CONCLUSÃO

Hunter S. Thompson desenvolveu uma longa carreira na área da escrita (com quase 40 anos de duração), no entanto, e apesar de duradoura, a sua passagem pelo jornalismo e pela literatura não foi pródiga em textos. O maior obstáculo a uma produtividade regular foram os problemas com as drogas e com o álcool, uma constante na sua vida tendo em conta que desde a primeira bebida espirituosa consumida no tempo do liceu Thompson nunca mais viveu sem estar sob o efeito do álcool.

Destacando-se sempre como profissional indisciplinado, e apesar de ser oriundo de uma família de classe média baixa, sem grandes recursos, aos trinta e poucos anos o criador do alternativo e controverso jornalismo *gonzo* vivia em Aspen, uma cidade no estado do Colorado concebida para os americanos muito ricos. Tendo começado como *copy boy* para a Revista *Time* realizou um percurso de conturbada ascensão até chegar à publicação de livros e estabelecer a sua reputação enquanto ícone do movimento de contracultura, que veio a obter através das reportagens produzidas para a *Rolling Stone*, a publicação epítome de uma juventude em luta na década de 1960.

A análise do seu percurso, permite concluir que Hunter S. Thompson, tendo personificado e cultivado sempre uma imagem de rebeldia, constituiu, na realidade, um produto da cultura dominante que desprezava e um símbolo dos meios de comunicação *mainstream* de que procurou distanciar-se, funcionando também ele como um exemplo do ideal de Sonho Americano que sempre criticou.

Uma combinação de álcool e *speed* colocaram-no de forma permanente à beira do colapso nervoso, funcionando esse excessivo consumo de drogas como

catalizador da sua apreensão da realidade, (é de referir, no entanto, que a quantidade de droga consumida no decorrer da viagem narrada em *Fear and Loathing in Las Vegas* é decerto ficcionada e hiperbolizada, pois seria improvável que alguém sobrevivesse à quantidade referida), realidade que de forma invariável se lhe apresentava grotesca e assustadora causando-lhe o “medo e a repulsa” registado no frontispício de muita da sua produção literária.

Ao transformar a expressão “*Fear and Loathing*”, repetida nos títulos de quase todos os livros que escreveu depois de *Fear and Loathing in Las Vegas*, na imagem de marca da sua obra, o autor sintetiza dessa forma os seus sentimentos face à realidade norte-americana pós década de 1960, exacerbados pela ingestão de elevadas quantidades de substâncias ilícitas, e remete para uma ideia de Sonho Americano enquanto conceito iníquo.

Em *Fear and Loathing in Las Vegas* o objectivo inicial é encontrar o Sonho Americano, mas o resultado não é mais do que o relato (num estilo cuja qualidade foi considerada, pelos seus pares, como muito discutível) de uma busca vã, desesperada e dissoluta. Numa escrita que reúne a transcrição de gravações áudio, apontamentos desconexos, marcada pelo monólogo interior, pelas perguntas retóricas dirigidas ao leitor e pelo diálogo, Thompson denunciou as iniquidades da sociedade americana e criou a obra mais representativa do estilo jornalístico Gonzo.

Ainda que o Jornalismo Gonzo, tal como Thompson o praticou, nunca tenha encontrado paralelo em nenhum outro autor, o estilo adoptado por alguns jornalistas da actualidade, tanto na imprensa escrita como em canais televisivos, em particular os dedicados à transmissão de notícias, põe em destaque, à semelhança de Thompson, o desempenho do repórter na cobertura do acontecimento (reportagens relativas à cobertura de guerras ou no âmbito de peças jornalísticas com carácter de investigação). Revistas como a *Rolling Stone*, *High*



*Times* e *Trip*, permitiram também o aparecimento de autores que apresentam uma escrita cujo estilo narrativo se aproxima do género criado por Thompson, anulando de certa forma a ideia de Jornalismo *gonzo* enquanto género de um só autor.

O trabalho de autores como Matt Taibbi, jornalista da revista *Rolling Stone*, autor da obra *Spanking the Donkey: On the Campaign Trail with the Democrats* e co-autor da obra *The Exile: Sex, Drugs, and Libel in the New Russia*, que se destacou após a cobertura das eleições presidenciais de 2004 e pelos editoriais nos jornais *The New York Press*, *The Beast* e *The eXile*, o poeta e escritor Tom “Bunky” Luffman (autor de *Some Call it Hell, But I Call it Home*) também responsável por trabalhos jornalísticos e entrevistas, e que se tornou conhecido sobretudo devido à cobertura de combates de boxe e como membro da Boxing Writers Association of America, ou Alan Cabal o autor da controversa sátira intitulada “The 52 Funniest Things About the Upcoming Death of the Pope.” que motivou a sua saída do *New York Press* e colocando-o no grupo dos repórteres Gonzo, escreveu durante vários anos para o jornal *New York Press* e escreve actualmente para a revista política *CounterPunch*, permite qualificar Thompson como mentor, e ao mesmo tempo principal representante, de uma escola literária.

No grande ecrã, os polémicos realizadores Michael Moore, (que dirige, protagoniza e é a estrela do cinema documental que produz) ou, mais recentemente, Morgan Spurlock (que recorre também à sátira e ao documentário experimental onde é o principal protagonista), desenvolvem o mesmo género de jornalismo “*agent provocateur*” concebido por Thompson. E, mais uma vez, tendo em conta o sucesso e mediatismo destes “artistas”, e a grande audiência dos filmes que realizam, voltamos a verificar que o que começou por ser uma crítica, uma explosão espontânea de criatividade e rebelião contra a corrente instituída se tornou num produto do *mainstream* desprezado no início.

Inseridos na tradição do jornalismo Gonzo criado por Thompson, ainda que desenvolvam um estilo muito pessoal, Michael Moore e Morgan Spurlock apresentam um tratamento noticioso objectivo e realizam uma pesquisa séria dos factos, mantendo ao mesmo tempo com os espectadores dos seus documentários uma comunicação cativante, enriquecida com efeitos exteriores ao jornalismo convencional (animações, efeitos gráficos, música). Trinta e sete anos depois de *Fear and Loathing* e recorrendo a novos meios tecnológicos que permitem outro tipo de abordagem, o estilo *Gonzo* ganhou solidez.

Mesmo assim, o estilo criado por Thompson ultrapassa classificações estilísticas e constitui um desafio para quem procura encaixá-lo num género estanque com seguidores identificados. Tendo Scott Fitzgerald e Horácio Alger como principais influências, Thompson recorre às técnicas dos escritores realistas, utiliza elementos narrativos característicos das fábulas (relato breve, acção relativamente tensa, personagens sem grande complexidade, desfecho que remete para uma dimensão ético-moral) resultando a mistura num produto rotulado pelos seus pares como Gonzo. O próprio termo Gonzo, vocábulo que parece possuir um carácter onomatopéico, usado para definir a escrita produzida por Hunter Thompson (por vezes com conotações depreciativas) não foi da autoria do repórter que, em entrevistas, expressou algum desconforto relativamente a esse baptismo.

Apesar da classificação do estilo *gonzo*, enquanto género jornalístico, estar longe de ser pacífica e consensual, a sua utilização em *Fear and Loathing in Las Vegas a Savage Journey to the Heart of the American Dream* significou não só a projecção de Hunter S. Thompson enquanto ícone de uma época, mas também, tal como o seu título revela, constituiu uma análise da sociedade norte-americana e uma crítica ao mais representativo mito dessa sociedade – o Sonho Americano.

Tradicionalmente os norte-americanos entendiam a concretização da ideia do Sonho Americano, de sucesso e prosperidade, através da força de trabalho, do

empenho e da perseverança, mas os acontecimentos e transformações que marcaram os séculos XIX e XX resultaram na erosão do Sonho, substituindo essa ideia por uma filosofia de riqueza rápida, possível de alcançar através de um novo conjunto de estratégias menos penosas e bastante mais apelativas que a alternativa tradicional.

Para Thompson o Sonho Americano enquanto ideal de felicidade comunitária, criado primeiro pelos Peregrinos e aperfeiçoado depois pelos *Founding Fathers*, deixou de existir depois da década de 1960, época em que se lutou de forma feroz e convicta para estabelecer esse ideal. A luta da geração de sessenta, em que o autor se inclui, foi infrutífera na concretização da utopia resultando, em vez disso, numa espécie de ficção distópica instalada na sociedade norte-americana de 1970. Na obra *Fear and Loathing in Las Vegas* os símbolos associados à utopia do Sonho Americano (dos quais se destaca a mítica cidade de Las Vegas e a filosofia de sucesso e de ostentação de riqueza que lhe está associada) surgem como signos dessa distopia – elementos de uma sociedade marcada pelo controlo social opressivo, que se apresenta, na realidade, como a antítese da utopia.

## BIBLIOGRAFIA

- Ainlay, Thomas & Judy Dixon Gabaldon. *Las Vegas: The Fabulous First Century (Making of America)* New York: Arcadia Publishing, 2003.
- Baldwin, James. *The Fire Next Time*. New York: Modern Library, 1995.
- Boorstein, Daniel J. *The Image or What Happened to the American Dream*. New York: Atheneum, 1962.
- Boynton, Robert. *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. New York: Vintage Books, 2005.
- Brogan, Hugh. *The Penguin History of USA*. New York: Penguin, 1991.
- Bryson, Bill, *Made in America*. London: Random House, 1998
- Carroll, E. Jean. *Hunter: The strange and savage life of Hunter S. Thompson*. New York: Dutton, 1993.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema 1982.
- Cooper, Marc. *The Last Honest Place in America: Paradise and Perdition in the New Las Vegas*. New York: Thunder's Mouth, 2005
- Cullen, Jim. *The American Dream, A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Decker, Jeffrey Louis. *Made in America: Self Success from Horatio Alger to Oprah Winfrey*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

- Delbanco, Andrew. *The Real American Dream, A Meditation on Hope*. Harvard: Harvard University Press.2005.
- Denton, Sally & Roger Morris. *The Money and The Power, The Making of Las Vegas and Its Hold on America*. New York: Vintage Books, 2002.
- Ferrari, Michelle & Stephen Ivens. *Las Vegas: An Unconventional History*. New York: Bulfinch, 2005.
- Fox, William L. *In The Desert Of Desire: Las Vegas And The Culture Of Spectacle*. Nevada: University of Nevada Press, 2005
- Gitlin, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. New York: Bantam, 1987.
- Hinckley, Karen & Barbara Hinckley. *American Best Sellers, A Reader's Guide to Popular Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Hoffman, Daniel, ed. *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. England: Harvard University Press, 1979.
- Kayser, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985.
- Kovach, Bill e Tom Rosenstiel. *The Elements of Journalism: What Newspeople Should Know and the Public Should Expect*. New York: Crown Publishers, 2001.
- Link, Arthur S. & William B. Catton. *American Epoch, A History of The United States Since 1900*. Vol. III 1946-1973. New York: Alfred Knopf, 1974.

- Long, Elizabeth. *The American Dream and The Popular Novel*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Luther King, Jr., Martin. *The Peaceful Warrior*. New York: Pocket Books, 1968.
- McCracken, Robert D. *Las Vegas: The Great American Playground*. Colorado: Marion Street Publishing Company, 1996.
- Mailer, Norman. *An American Dream*. New York: Vintage, 1999
- Manchester, William. *The Glory and the Dream, A Narrative History of America (1932-1972)*. New York: Bantam Books, 1974.
- María, Julian. *America in the Fifties and the Sixties*. London: Pennsylvania State University, 1972.
- McKeen, William. *Hunter S. Thompson*. Boston: G.K. Hall, 1991.
- Moore, Michael. *Dude, Where's my Country?* New York: Warner Books, 2003.
- Paul Perry. *Fear and Loathing: The Strange and Terrible Saga of Hunter S. Thompson*. New York: Thunder's Mouth Press, 1993.
- Pires, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- Reis, Carlos & Ana Cristina Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1996.

- Rothman, Hal. *Neon Metropolis*. New York: Routledge, 2003.
- Sickels, Robert C. "A Countercultural Gatsby: Hunter S. Thompson's Fear and Loathing in Las Vegas, the Death of the American Dream and the Rise of Las Vegas, USA." *Popular Culture Review* 11.1 (Feb 2000): 61-73.
- Smith, Lew. *The American Dream*. Illinois: Scott, Foresman & Company, 1980.
- Steadman, Ralf. *Gonzo: The Art*. New York: Harcourt, 1998.
- Tindale, George & David Shi. *America, A Narrative History*. New York: W. Norton & Company, 1993.
- Thompson, Hunter S. *Fear and Loathing in Las Vegas, A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. New York: Random House, 1998.
- \_\_\_\_\_. Hunter S. *Fear and Loathing in America, The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- \_\_\_\_\_. Hunter S. *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72*. New York: Random House, 1972.
- \_\_\_\_\_. Hunter S. *Freak power in the Rockies. In 20 years of Rolling Stone*. New York: Straight Arrow Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. Hunter S. *Hell's Angels*. New York: Penguin Books, 1967.
- \_\_\_\_\_. Hunter S. *The Great Shark Hunt*. New York: Simon & Schuster, 2003.
- \_\_\_\_\_. Hunter S. *The Rum Diary*. New York: Simon & Schuster, 1998.
- The Collins English Dictionary*. London: Harper Collins Publishers, 2000.

Unger, Irwin & Debi Unger. *Postwar America, The United States Since 1945*.  
New York: St. Martin's Press, 1990.

Weingarten, Marc. *Who's Afraid of Tom Wolfe? (How New Journalism Rewrote  
the World)*. London: Aurum Press, 2005.

\_\_\_\_\_. Marc. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson,  
Didion, and the New Journalism Revolution*. New York: Crown, 2005.

Whitmer, Peter. *When the Going Gets Weird: the twisted life and times of hunter s.  
thompson*. New York: Hyperion, 1993.

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

\_\_\_\_\_. Tom. *Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. New York:  
Bantam Books, 1999

#### **SITES DA INTERNET**

Adams, Don. *Heating Up the Melting Pot*. The Institute for Cultural Democracy.  
USA, 1995. 4 Outubro 2005  
<<http://www.wwcd.org/policy/US/Ushistory.html>>

Arlen, Michael J. *Notes on the New Journalism*. *Atlantic Monthly*, May 1972. the  
atlantic.com28Novembro2005<[http://www.theatlantic.com/issues/72may/  
newjournalism-p1.htm](http://www.theatlantic.com/issues/72may/newjournalism-p1.htm)>

Fenstesstock, Alison. *Thompson Enduring Influence*. Glowing Permission Slip.  
2001 18Janeiro2006<[http://www.bestofneworleans.com/dispatch/2005-  
03-01/cover\\_story.html](http://www.bestofneworleans.com/dispatch/2005-03-01/cover_story.html)>

Forster, David. *Changing Conceptions of the American Dream*. Journal of  
American Studies Online. Liverpool University, 2003. 13 Outubro



- 2005<[http://www.americansc.org.uk/Online/American\\_Dream.htm](http://www.americansc.org.uk/Online/American_Dream.htm)>
- Gillmore, Dan. *The End of Objectivity*. January, 2005. dangillmor.typepad.com 20 Dezembro 2005 <[http://dangillmor.typepad.com/dan\\_gillmor\\_on\\_grassroots/2005/01/the\\_end\\_of\\_obje.html](http://dangillmor.typepad.com/dan_gillmor_on_grassroots/2005/01/the_end_of_obje.html)>
- Godwin, Susan. *Historic Events and Technology*. American Cultural History. Kingwood College, 1999. 4 Outubro 2005 <<http://kclibrary.nhmccd.edu/decade60.html>>
- Hirst, Martin. *What is Gonzo? The etymology of an urban legend*. School of Journalism & Communication, University of Queensland. January, 2004. 20 Dezembro 2005 <<http://scholar.google.com>>
- Holtz-Eakin, Douglas. *Horatio Alger Meets The Mobility Tables*. Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University. July, 1998. <<http://www.scholar.google.com>>
- Hunt, Andrew. *Democracy in the Streets*. Journal of Social History. University of Waterloo. Department of History, 1999. 10 Outubro 2005 <[http://www.findarticles.com/p/articles/2005/ai\\_56027322](http://www.findarticles.com/p/articles/2005/ai_56027322)>
- Johanning, Jon. *Rites of Passage: a memoir of the sixties*. Washington University Press, 1995. 24 Setembro 2005 <<http://content.lib.washington.edu/protestweb/excerpt.html>>
- Montgomery, James. *H.S. Thompson, Gonzo Journalism Pioneer*. VH1.com. 2005. 22 Dezembro 2005 <[http://www.vh1.com/news/articles/1497300/02222005/id\\_0.jhtml](http://www.vh1.com/news/articles/1497300/02222005/id_0.jhtml)>
- The Declaration of Independence*. 1776. 24 Setembro 2005 <<http://www.Edu/FEDERAL/independ/declar.html>>
- Tomas, Amy. *The (Artificial) American Dream*. University of Kentucky, 2000. 24 Setembro 2005 <<http://.uky.edu/AS/English/writprog.html>>
- Wolfe, Tom. *As Gonzo in Life as in His Work*. Wall Street Journal. February, 2005. 16 Abril 2006. <<http://www.opinionjournal.com/la/?id=110006325>>
- Wood, Michael. *The New Journalism*. 1973. nytimes.com 27 Novembro 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/11/08/specials/wolfe-journalism.html>>

Woods, Crawford. *Fear and Loathing in Las Vegas*. *The New York Times*. July, 1972. 20 Dezembro 2005  
<<http://www.nytimes.com/1972/07/23/books/thompson-1972-vegar.html>>