



## ON THE ROAD: NA ESTRADA ENTRE LITERATURA E JORNALISMO LITERÁRIO

Raphaela Ramos Garcia<sup>1</sup>  
Franciele Luzia de Oliveira Orsatto<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo analisa a obra *On the Road*, de Jack Kerouac, com base nas características definidoras do Novo Jornalismo, visando identificar proximidades entre o livro e tal vertente jornalística. Para se chegar até a análise da obra em si, o artigo caminha antes pela literatura *beat*, da qual a obra de Kerouac é integrante. Enquanto, por um lado, este trabalho observa uma obra específica (*On the Road*) para depois relacioná-la a toda uma geração de escritores (a literatura *beat*), por outro, acontece um afunilamento: parte-se do Novo Jornalismo até o alcance de sua vertente mais específica, o Jornalismo Gonzo. É neste ponto, então, que a análise do objeto de estudo se detém: no encontro entre o livro de Kerouac com o Novo Jornalismo e, mais especificamente, com o Jornalismo Gonzo. Primeiramente, parte-se de um levantamento bibliográfico que percorre as peculiaridades do Jornalismo Gonzo e da geração *beat*, apresentando suas características e discursos, conforme autores como Willer (2010) e Pena (2006) – isso para mostrar que, por ser o Jornalismo Gonzo uma prática de Novo Jornalismo fortemente influenciada pela literatura *beat* e tendo em vista que *On the Road* é o principal título da literatura *beat*, o livro de Kerouac é um precursor dessa vertente jornalística.

**PALAVRAS-CHAVE:** *On the Road*, Novo Jornalismo, Literatura *beat*, Jornalismo Gonzo.

## INTRODUÇÃO

Emblemática e polêmica, a obra *On the Road*, de Jack Kerouac, desperta interesse, desde o final da década 1950, tanto nos apaixonados pela literatura *beat* e pelos movimentos por ela influenciados, quanto naqueles que têm a impressão de que há algo a mais no livro.

Essa inquietação está ligada aos cruzamentos entre fato e ficção que a obra realiza. Sua narrativa, no ritmo do fluxo de consciência e em primeira pessoa, bem como o fato de narrar

---

<sup>1</sup> Acadêmica do 7º período do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Faculdade Assis Gurgacz (FAG).  
raphaelarg@gmail.com.br

<sup>2</sup> Professora orientadora. francieleluzia@yahoo.com.br

experiências reais, chama a atenção por, hoje, assemelhar-se às formas mais literárias de jornalismo.

Para analisar tal proximidade entre jornalismo e literatura, este artigo parte da apresentação do movimento cultural do qual *On the Road* faz parte: a geração beat. Os autores, suas peculiaridades, as influências que tiveram e, principalmente, as influências que o movimento gerou são elencados para contextualização e esclarecimento. Para isso, parte-se de trabalhos de estudiosos do tema, como Willer (2010). Combatendo os ideais da burguesia branca e acadêmica, a geração beat surge nos anos 1950 com estilo romântico e mochila nas costas para ir contra a corrente politicamente correta da época.

Na sequência, apresenta-se o Novo Jornalismo. Tal vertente jornalística não é valorizada no Brasil como acontece em outros países, fato que gera uma carência de livros-reportagens e textos mais trabalhados no âmbito da linguagem e subjetividade do autor, prejudicando o grande público – que acaba por não ter acesso a essa modalidade. Por isso, a presente pesquisa percorre discursos que ressaltam peculiaridades e apresentam características do Novo Jornalismo elencadas por Wolfe (2005). São elas: a construção cena a cena, o uso de diálogos, o ponto de vista na terceira pessoa – técnica na qual o jornalista faz uso de um personagem particular para narrar os fatos e gerar no leitor a sensação de que é possível ter acesso aos pensamentos desse personagem.– e os símbolos de status. Para ele, são esses os aspectos que fazem com que o texto torne-se extraordinário para quem o lê. Com exceção do ponto de vista na terceira pessoa, todos os elementos listados estão presentes em *On the Road*, como é possível conferir a seguir, na seção dedicada à análise dessas características.

A proposta deste artigo para observar a aproximação mais explícita entre *On the Road* e Novo Jornalismo situa-se no campo do Jornalismo Gonzo, vertente mais radical dessa modalidade jornalística. Intenso, problemático, excêntrico e encantador, Hunter S. Thompson inaugurou essa que é uma das modalidades mais polêmicas e inovadoras do jornalismo. Seu estilo, que se confunde com o do próprio Jornalismo Gonzo, foi desenhando-se sob os fundamentos de sua personalidade sulfúrica formada pelo interesse por esportes e política, uso constante de álcool e drogas e confusões com a polícia. Todos esses elementos se refletem em sua narrativa participativa, rica e, por vezes, onírica.

## A GERAÇÃO BEAT

Movimento cultural norte-americano que aconteceu entre as décadas de 1940 e 1960, a geração *beat* designa um grupo de músicos, filósofos e, principalmente, escritores. Tendo a liberdade como princípio fundamental em todos os seus temas, os autores oscilavam entre pólos, indo do sagrado ao profano, do material ao espiritual, do mantra ao sexo explícito, formando, então, a heterodoxia *beat*. Sobre o assunto, Willer (2010, p. 120) afirma que “*beat* não é escola literária: faz parte da sua essência o trabalho conjunto, a dimensão comunitária, a tolerância, a sacralização da amizade. E o misticismo, a religiosidade transgressiva. A identificação de literatura e vida”.

Uma versão confirmada por Allen Ginsberg, um dos mentores da geração, explica que o termo *beat* surgiu em uma conversa entre Jack Kerouac e John Clellon Holmes, em 1948 (tal narrativa foi publicada pelo próprio Holmes em 1952, no artigo *Go*, da editora *Thunder Mouth Press*). Nessa conversa, os dois falaram sobre a mitificação da geração anterior, que ficou marcada como *geração perdida* devido às consequências da Primeira Grande Guerra. “Ah, isso não passa de uma geração *beat*”, afirmou Kerouac sobre sua época. Os dois prosseguiram em uma discussão sobre serem ou não a “geração encontrada”. Assim, *beat* surgiu para definir uma geração que se sentia usada, cansada e vazia, por não ter o luto da Primeira Grande Guerra.

O termo *beat* é polissêmico. Outra versão para explicar porque ele foi escolhido para designar o movimento afirma que o termo expressa os ideais da batida rítmica do *jazz*. Um dos principais acontecimentos dos anos 1950, o estilo musical impulsionou os *beats* a aplicar a espontaneidade que observavam nesse estilo musical às suas narrativas. Foi criada, assim, a *prosódia bop* (*termo proveniente do som do saxofone*) (SANTOS, 2004, p. 1).

Típico de vanguarda o movimento representou o novo e os anseios por esclarecimento. Seus autores não buscavam a estrada em si, mas o porquê da estrada – no sentido mais ontológico da palavra. Para isso, reuniram em suas obras três esferas distintas: da produção simbólica, da vida e dos acontecimentos históricos e sociais. Extrapolaram as transformações na linguagem ao converterem-se em rebelião coletiva (WILLER, 2010) e testaram a liberdade de expressão ao ultrapassarem todos os limites da liberdade individual, projetando-a como utopia política.

Os *beats* tornaram-se emblemas das mudanças comportamentais na sociedade e heróis dos jovens da época ao difundirem ideais fortemente ligados à evolução pessoal, pluralismo, tolerância e liberdade sexual. Para isso, não enxergaram problemas no uso ou na defesa de alucinógenos, em práticas polígamas e homossexuais – o que acontecia entre os próprios

integrantes da *beat* – e na produção de obras que iam contra os padrões acadêmicos e formais. Foram, por isso, considerados iletrados por críticos e representantes do meio acadêmico, apesar de muitos dos nomes do movimento terem sido dedicados leitores e pesquisadores. Ao tratar de tal afirmação, Willer (2010, p. 98) explica que “antes de criar obra espontânea e informal, haviam produzido bastante texto formal, conforme os padrões. O informal, espontâneo, coloquial foi um estágio avançado da criação, ultrapassando o código partilhado com o *establishment*”.

Apesar das críticas, pode-se dizer que as relações entre escrita e mundo na literatura *beat* são peculiares e universais, uma vez que tratam de assuntos que são a mola propulsora da criação literária: a luta contra o tempo e a contradição entre o sujeito e seu mundo.

São principais nomes da geração *beat*: Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), Neal Cassady (1926-1968), William S. Burroughs (1914-1997), Gregory Corso (1930-2001), Lawrence Ferlinghetti (1919- até hoje) e Carl Solomon (1928 – 1993). Dentre as obras mais memoráveis, estão *Howl* (1956), *Naked Lunch* (1959), *Junkie* (1953), *Marriage* (1960) e *O Primeiro Terço* (1971).

Refletindo, de certa forma, as características da própria sociedade norte-americana, o grupo possuía caráter multicultural e conseguiu reunir desde Ginsberg, radical judeu, até Bob Kaufman, afro-americano surrealista. Ao desejo cada vez mais pungente de Jack Kerouac de reviver o passado e reconstruí-lo, combinava-se o visionarismo de Ginsberg. Do ex-presidiário Ray Bremser até William Everson – ex-sacerdote que abandonou o hábito, mas prosseguiu com a vida monástica – percebe-se a pluralidade do movimento, que representou a procura por alternativas capazes de ultrapassar o maniqueísmo típico da Guerra Fria, caracterizado pela oposição entre stalinismo e macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês.

Com tamanha diversidade, a geração *beat* encontrou em uma de suas mais alicerçadas características – a pungente e inabalável amizade – o fôlego para prosseguir:

Movimentos literários têm plataforma. Propõem ou defendem uma poética. De modo mais ou menos explícito, expressam uma visão de mundo. Partilham uma ideologia [...] Porém, amizade e solidariedade foram maiores do que a plataforma ou programa. Um exemplo especialmente importante: a relação entre Ginsberg e Kerouac. O exame atento da contribuição de ambos mostrará o quanto o antagonismo de suas ideologias e visões de mundo foi se acentuando com o tempo. Mas Ginsberg foi irrestritamente fiel a Kerouac até o fim (e depois do fim, ao tratar dele em palestras e artigos), não importando o quanto o autor de *Os subterrâneos* condenasse a contracultura da qual Ginsberg foi um líder (WILLER, 2010, p. 19).

Diferentemente do que pode ser observado em outros movimentos literários da história mundial, a *geração beat* caracteriza-se, especialmente, por sua união, lealdade e intimidade – que, muitas vezes, estendia-se a relacionamentos íntimos entre seus integrantes.

## ANTES E DEPOIS DA GERAÇÃO BEAT

Intensa e densa, a bagagem literária dos autores *beat* variava de acordo com a situação em que se encontravam. Sob o efeito de alucinógenos, faziam tributo a Baudelaire, Michaux e Quincey. Quando viajantes, podiam visitar Rimbaud ou Melville. Internados em hospícios, integravam o grupo de Artaud. Em alguns discursos eram Whitman e, ao reunirem tudo isso, traduziam em seus trabalhos Dostoiévski, Proust, Hemingway, Gertrude Stein e, especialmente, Thomas Wolfe.

Diferentemente da geração perdida – grupo de intelectuais norte-americanos que viveu o fim da Primeira Guerra Mundial, no começo da Grande Depressão, e reuniu nomes como F. Scott Fitzgerald (*O Grande Gatsby*), Ezra Pound, T.S Eliot, Alfred Hitchcock (O Homem que Sabia Demais) e Irving Berlin - os *beats* não viveram um período de luto salpicado de heroísmo.

Foram criados durante a guerra e a depressão, o que não gerou desilusão, mas uma curiosidade quanto às formas alternativas de vida – uma vez que percebiam o declínio da sociedade norte-americana da época. Antes da coletividade, buscavam a própria evolução, tinham sede de conhecimento mundano e espiritual e não tinham pudor quanto ao método para encontrar algo maior.

No que diz respeito às influências que geraram, percebe-se na geração *beat* as raízes da contracultura (predominantemente pelas mãos de Ginsberg) e, de forma mais específica, dos *hippies*. Sobre o movimento da contracultura, Barros afirma:

A busca por uma existência autêntica levou a juventude contracultural dos anos 60 a ampliar o seu conceito de política, estendendo-o ao corpo, ao comportamento dos indivíduos, à questão sexual. As considerações marxistas já não respondiam aos novos paradigmas que se impunham. Através da psicanálise e de sua proposta de autoconhecimento e sanidade psíquica, observava-se o quanto a sociedade era alienante e repressora da natureza humana; através do existencialismo sartriano, procurava-se o exercício pleno da liberdade, ou seja, da escolha; e, através das filosofias orientalistas e da utilização das drogas lisérgicas, apontavam-se novos caminhos para o entendimento e para a formação de uma nova consciência. (BARROS, 2007, p. 97-98).

Com alta exposição, os autores conseguiam convidar o público a uma reflexão sobre mídia, cultura e sociedade. Sobre o tema, Ginsberg afirmou em um artigo-manifesto:

Todos os governos, inclusive o cubano, continuam operando dentro de regras de identidade forçadas sobre eles por medos de consciência já caducos [...] QUALQUER medíocre tentativa burocrática de censura da linguagem, dicção ou direção da exploração psíquica é um mesmo velho erro cometido pelas academias idiotas, tanto nos Estados Unidos como na União Soviética. (GINSBERG, 1961)

A movimentação em torno desses temas tinha por objetivo a mudança de vida – em seu sentido mais romântico de transformação do sujeito em favor de uma consequente mudança na sociedade.

Garotas e rapazes da América têm tido momentos realmente tristes juntos; a artificialidade os força a se submeterem imediatamente ao sexo sem os devidos diálogos preliminares. Não me refiro aos galanteios --- mas sim um diálogo direto de almas, porque a vida é sagrada e cada momento é precioso (KEROUAC, 2008, p.182)

## **NOVO JORNALISMO**

A década de 1950 acabava nos Estados Unidos e as redações fervilhavam com repórteres sedentos pelo sonhado furo jornalístico. Mas eles não eram unanimidade: em algumas baias existiam os escritores de reportagens especiais, que viam os jornais como uma temporada de transição. A ideia era passar alguns anos por ali, pagar o aluguel, viajar pelo mundo e melhorar o texto para algum dia, em um ato corajoso e sem espaço para fracassos, pedir demissão, mudar-se para uma cabana e realizar o feito que fazia suas almas pulsarem e egos reagirem. Esse feito era produzir “o” romance. Segundo Wolfe (2005, p.13): “Nesse meio-tempo, esses sonhadores lá estavam martelando, em todo lugar da América onde houvesse um jornal, competindo por uma minúscula coroa de que o resto do mundo nem tinha conhecimento: Melhor Escritor de Reportagens Especiais da Cidade.”

Inspirados pelo romance realista dos anos 1930, encabeçado por nomes como Ernest Hemingway, Willian Faulkner e Thomas Wolf, esses jornalistas flertavam de muito perto com A Grande Liga dos romancistas (grupo que reunia os consagrados autores de ficção da época) que se encontravam toda tarde de domingo em Nova Iorque na White Horse Tavern. Tom Wolfe – um dos expoentes do gênero, assim como Gay Talese (2005, p. 18), Truman Capote e Norman

Mailer – explica o motivo dessa necessidade de integrar o time: “não existia algo como um jornalismo *literário* trabalhando para revistas ou jornais populares. Se um jornalista aspirava a status literário, o melhor era ter o bom senso e a coragem de abandonar a imprensa popular e tentar entrar para a grande liga”.

Mas não era apenas o desejo de consagração enquanto escritor de romance realista que movia os jornalistas da época. Cansados do tom aborrecido e pálido que caracteriza a imprensa objetiva, esses repórteres não mais queriam ser escravos dos manuais de redação. A junção de inspiração e desejo de mudar os padrões “quadrados” do jornalismo diário deu origem ao movimento do Novo Jornalismo, apesar de não se saber ao certo quando o termo foi utilizado pela primeira vez e de afirmações de que na Europa do século XIX alguns autores já escreviam como novos jornalistas.

Essa possibilidade de fazer um jornalismo que pudesse ser lido como um romance inflamou egos, mexeu com sonhos dos repórteres especiais e alterou a configuração não só das redações, mas da literatura. Tudo de uma forma que nem o mais otimista dos jornalistas conseguiria imaginar. Wolfe (2005, p. 19) fala sobre isso: “nunca desconfiaram nem por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalistas, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura”.

O sentimento de serem sobreviventes da Segunda Grande Guerra despertava nesses profissionais a necessidade de mostrar ao leitor a vida real e levar a eles “uma experiência subjetiva e emocional dos fatos narrados” (WOLFE, 1973, p. 14), propiciada por quatro técnicas que aproximavam a narrativa da realidade. Ainda segundo Wolfe (2005), são elas: reconstrução cena a cena da história; registro de diálogos completos; apresentação das cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens; registro de hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem. Wolfe, Telese, Capote e Mailer queriam presenciar os acontecimentos de forma próxima, captando diálogos, expressões e detalhes. Segundo Wolfe (*apud* Resende 2002), um dos objetivos era “oferecer aos leitores o que eles tinham, até então, somente na literatura: uma experiência subjetiva e emocional dos fatos narrados”.

Pelos motivos acima citados, os praticantes do Novo Jornalismo levavam muito mais tempo na produção de suas reportagens, praticavam a imersão nos assuntos e conviviam com suas fontes até que obtivessem o que fosse necessário para a transmissão das impressões e esclarecimento do leitor. Com recursos e sinais linguísticos diferentes daqueles utilizados no jornalismo convencional – como onomatopeias, reticências e a inclusão de palavras sem sentido, seus textos eram pouco valorizados pelos donos dos jornais por serem semelhantes à ficção.

Há que se ressaltar que os novos jornalistas não podiam simplesmente assumir o papel de romancistas frustrados que viam nas reportagens especiais a chance de difundirem pequenas doses de literatura pelas páginas dos jornais. Para o exercício desse novo jornalismo, era necessário ter total domínio das técnicas de reportagem

É jornalismo. Mas não o jornalismo usual, predominante, esse em que o repórter, em nome da imprescindível busca da objetividade, se sente desobrigado de servir ao leitor mais que uma pilha de informações descarnadas - como se fosse isso a realidade. Como se a informação devesse ser, goela abaixo do leitor, uma espécie de pílula para astronauta, que nutre sem a obrigação de ser palatável. Como se, provindos da mesma raiz latina, *saber* e *sabor* não pudessem andar juntos (WERNECK apud BITARELLO, 2004, p. 524).

Como apresentado antes, já era possível observar uma agitação em torno de algo semelhante ao Novo Jornalismo. Pena (2006) afirma que o termo foi utilizado, provavelmente, pela primeira vez em 1887, para desqualificar WT Stead, editor da Pall Mall Gazette:

Ele era um repórter engajado nas lutas sociais, recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos e fazia matérias participativas [...] Considerado inconsequente por seus adversários, recebeu a alcunha de novo jornalista, cujo significado mais aproximado era o de “cabeça oca” ou “cérebro de passarinho”. Bem diferente do conceito atual. (PENA, 2006, p. 52).

Assim sendo, o movimento de Wolfe, Talese e Mailer marcou essa nova forma de se fazer jornalismo e inaugurou um novo estilo nas redações.

## **O JORNALISMO GONZO**

Versão mais radical do Novo Jornalismo, o Jornalismo Gonzo surgiu de forma paralela ao movimento de Wolfe e foi criado e popularizado por Hunter S. Thompson, repórter da revista Rolling Stone que defendia e praticava o envolvimento pessoal e profundo do jornalista na produção da matéria. Utilizado pela primeira vez pelo jornalista Bill Cardoso para caracterizar o primeiro artigo de Thompson, o termo “gonzo” é, em uma de suas definições, uma gíria irlandesa utilizada para designar o último a ficar de pé em uma maratona ética. Sobre essa prática jornalística, Pena (2006, p. 57) comenta que “não se procura um personagem para a história; o autor é o próprio personagem. Tudo que for narrado é a partir da visão do jornalista [...] Na

verdade, a principal característica dessa vertente é escancarar a questão da impossível isenção jornalística tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação”.

Nascido em 1939, Thompson integrava o grupo de jornalistas que exerciam a profissão até tornarem-se grandes romancistas e que tiveram no Novo Jornalismo a chance de escreverem textos literários.

Apesar de contemporâneos e interligados, existem diferenças entre o Jornalismo Gonzo e o Novo Jornalismo. Enquanto no Novo Jornalismo a entrevista é, apesar de indispensável e trabalhada de forma meticulosa, instrumento para construção de personagens e ambientes, no Jornalismo Gonzo os repórteres dispensam esse método de pesquisa e voltam o foco a um personagem-narrador: o próprio repórter. Esse jornalista não se dá por satisfeito em ouvir depoimentos de quem viveu o fato. Ele mesmo precisa viver o fato, ainda que para isso ocorra uma alteração do cenário em um processo duplo, no qual o jornalista pode alterar personagens e os personagens podem modificar o jornalista.

A dificuldade de diferenciação entre fato e ficção também é um ponto peculiar do Jornalismo Gonzo. Sobre isso, Bitarello (2004, p. 29) explica que “se necessário for ao desenrolar da história, cenas que nunca existiram são criadas para dar mais dramaticidade à história contada. Esta é a principal diferença com relação ao *new journalism*, onde a ficção não é permitida”.

No Jornalismo Gonzo, o repórter não só aparece, mas protagoniza o fato em favor da credibilidade proveniente de uma escrita em primeira pessoa, por meio da qual o público realmente sabe que o jornalista presenciou, apurou e vivenciou – no sentido mais profundo da palavra – o acontecimento. Por não apresentar-se como um detentor absoluto da verdade (diferentemente do que acontece no jornalismo tradicional, quando o repórter assume as doutrinas do manual de redação do veículo no qual trabalha e tenta transmitir a informação com absoluta objetividade e imparcialidade, o que dá a impressão de que tal informação é hermética e incorruptível), o jornalista gonzo consegue gerar empatia e aproximação com o público por ser visto como uma pessoa normal que presenciou o fato para nos contar, evidenciando o que é mais fundamental nessa narrativa: o aspecto humano.

## **NA ESTRADA COM JACK KEROUAC**

Nascido em Lowell, Massachusetts, em 12 de março de 1922, Jack Kerouac era o filho mais novo entre os três irmãos. De família canadense e tendo o francês como língua-mãe, começou a aprender inglês aos seis anos de idade.

Kerouac estudou em escolas católicas e públicas locais e ganhou uma bolsa para a Universidade de Columbia, em Nova York, por jogar futebol americano. Foi na *big apple* que conheceu aqueles que seriam, com ele, símbolos da geração *beat*: Neal Cassady, Allen Ginsberg e William S. Burroughs. Após brigar com o técnico do time de futebol americano, Jack abandonou a faculdade, foi morar com uma ex-namorada e juntou-se à Marinha Mercante em 1942, onde deu início às memoráveis viagens que se estenderam por boa parte de sua vida. No ano seguinte, ele foi dispensado da Marinha por razões psiquiátricas.

Entre as viagens, escreveu seu primeiro romance, *The Town and the City*, publicado em 1950, sob o nome de John Kerouac. Tal trabalho foi bem recebido e fortemente influenciado por Thomas Wolfe. Finalmente, em 1951, entorpecido e inspirado pelas batidas do *jazz*, escreveu em três semanas a primeira versão do que, mais tarde, seria publicado com o nome de *On the Road*.

Escrito em prosa espontânea, conforme explicou o próprio Kerouac, o manuscrito sofreu várias rejeições até ser publicado em 1957. Jack Kerouac morreu em St. Petersburg, Flórida, aos 47 anos, vítima de cirrose hepática. Ao todo, escreveu vinte livros de prosa e dezoito de ensaios, cartas e poesias, com mais sucesso de público do que de crítica. Transformou-se em um dos mais controversos e famosos escritores de seu tempo.

Escrito em apenas três semanas, cujo ritmo eufórico de produção vem de doses de benzedrina e álcool, *On the Road* é uma junção de ficção e autobiografia de Jack Kerouac. A obra narra as viagens do escritor Sal Paradise – espécie de alterego do autor – e sua relação com o amigo Dean Moriarty (alterego de Neal Cassady) considerado pelo protagonista um herói transcendental, símbolo de liberdade. Juntos, os dois cruzaram horizontalmente três vezes todo o eixo horizontal da América de carro, caminhão, a pé e de ônibus. Com personagens excêntricos, desequilibrados e à procura de uma conscientização espiritual, o livro apresenta a busca desenfreada dos companheiros de estrada por sexo, música e drogas como forma de encontrarem a liberdade e um sentido maior para a vida.

No manuscrito original de *On the Road*, não é Sal Paradise que aparece, mas o próprio Kerouac. O mesmo acontece com Neal Cassady, que deixa de figurar sob o codinome de Dean Moriarty. Na trama, Kerouac mostra-se sedento por experiências capazes de provar que a vida não é como prega o *american way of life*. Por isso, o protagonista da obra oscila entre pessimismo e esperança, sempre com o cuidado de agir segundo o caráter idiossincrásico que a estrada lhe conferiu. A lealdade a Neal Cassady é elemento-chave da obra, que o representa quase como uma entidade sobrenatural. Em *On the Road*, Cassady rouba as cenas por seu ânimo contagiante e transgressor, mas pleno das melhores intenções, segundo o narrador Kerouac.

Na obra, são frequentes cenas de orgias, divórcios, casamentos e análises psicológicas. Pelo caminho, deparamo-nos com Marylou – primeira esposa de Dean, que se revela tão intensa quanto os protagonistas, Sal e Dean – Carlos Marx, um intelectual que inicia o amigo de Paradise no mundo da poesia, Terry, uma mexicana pela qual Sal se apaixona e que ilustra o desejo de miscigenação do autor, e uma série de outros personagens que compõem o cenário transcendental e aventureiro da geração *beat*.

Com idas e vindas que beiram o surrealismo pelos Estados Unidos e pelo enredo, a história utiliza o caótico fluxo de pensamento de Kerouac como fio condutor da narração. Em uma escrita compulsiva, temos poucas descrições de cenários e pessoas em detrimento da valorização das impressões de Paradise a respeito do mundo que o cerca. Em determinados intervalos, observamos a busca de Moriarty pelo pai desaparecido, a relação de carinho que Sal tem com a tia e uma sede incessante de experiências autênticas e selvagens de vida.

Como resultado dos sete anos que Sal Paradise passou na estrada, observamos pessoas com aspectos psicológicos extremamente interessantes, vivências alucinantes e uma angústia profunda que dá o tom de todo o livro – contrapondo-se à alegria hiperativa de Dean Moriarty, companheiro quase onírico de Paradise até o fim.

Publicada pela primeira vez em 1957, a obra *On the Road* (traduzida para o português como “Pé na Estrada”) é o manifesto da geração beat, que revolucionou o século XX.

Movimento literário, vanguarda artística com ramificações na música e na fotografia, a geração beat foi um sopro de ar fresco na cultura norte-americana dos anos 50 [...] deu origem a uma das mais originais manifestações culturais de meados do século XX, que até hoje surpreende leitores de todo o mundo (WILLER, 2009, contra-capá).

Jovens inconformados com os padrões sociais norte-americanos e com o macartismo, pregavam a liberdade total: de expressão, de pensamentos, sentimentos e relações sexuais, dispostos a romperem com o conservadorismo sufocante da época por meio de uma vida boêmia e hedonista. Nesse contexto, o livro de Kerouac é o mais expressivo e fiel aos conceitos beats e resposta sulfúrica e despreziosa ao *american way of life*:

Não havia música, apenas dança. O lugar lotou inteiramente. As pessoas começaram a trazer garrafas. Caíamos fora para curtir os bares e volteávamos voando. A noite estava se tornando mais e mais desvairada. Desejei que Neal e Allen estivessem ali - - aí percebi que estariam deslocados e infelizes. Eles eram como o homem melancólico com a pedra das masmorra, erguendo-se dos subterrâneos, os sórdidos hipsters da América, uma inovadora geração beat à qual eu estava me ligando lentamente (KEROUAC, 2008, p. 178)

Embrião do movimento hippie, o livro vez ou outra irrita pelo jorro eufórico de consciência que usa para se desenrolar e pode escandalizar os mais conservadores, que vão considerar os protagonistas pervertidos e mentalmente perturbados. Transgressores, os personagens de *On the Road* subvertem valores em busca do êxtase absoluto em todas as situações e escolhem a marginalidade como forma de repensar a sociedade e sua própria existência.

## ON THE ROAD E O NOVO JORNALISMO: UMA ANÁLISE

Perceber as semelhanças entre o livro de Kerouac e a modalidade jornalística que marca a década de 1960 exige a observação das singularidades do Novo Jornalismo elencadas por autores do gênero, conforme já foi feito nos tópicos anteriores deste trabalho. Em um segundo momento, é necessária a comparação do Novo Jornalismo com *On the Road*.

Para isso, parte-se de Wolfe (2005). Na obra, ele explica que não lhe interessava apenas a descoberta da possibilidade de escrever não-ficção com técnicas romancistas, mas, sim, a possibilidade de utilizar não-ficção no jornalismo, empregando, inclusive, o mecanismo do fluxo de consciência. Esse mecanismo é umas das características mais marcantes de *On the Road*, que pode ser observada no trecho abaixo:

e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos 'aaaaaaah!' (KEROUAC, 2008, p. 129)

Essa forma narrativa penetra no imaginário dos personagens, trazendo à tona elementos fundamentais tanto para a construção da cena quanto do caráter dos integrantes da narrativa. Segundo Carvalho (*apud* Sousa, 2008), o método é uma “especialização de um determinado modo de foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”.

Wolfe, que além de teórico do Novo Jornalismo também escrevia reportagens utilizando essa modalidade, ressalta a importância de um narrador que vivencie os fatos e conte, de forma vívida e íntima, o que presenciou, ressaltando mais uma das peculiaridades do livro de Keroauc.

Às vezes, eu me colocava na história e brincava comigo mesmo. Eu era 'o homem de chapéu de feltro marrom', um grande chapéu felpudo italiano que eu usava na época,

ou 'o homem com a gravata do Grande Almoço'. (...) ...qualquer coisa para não aparecer o narrador de não-ficção comum, com voz velada, como o narrador de uma partida de tênis pelo rádio. (WOLFE, 2005, p.31)

Junior Johnson, um corredor de stock-car da Carolina do Norte que havia aprendido a dirigir transportando uísque clandestino para Charlotte e outros pontos de distribuição, contou a Tom Wolfe que não existe trabalho mais duro no mundo do que produzir uísque. Para escrever a história de Johnson, Wolfe resolveu utilizar diálogos, naturalmente envolventes para o leitor, e assumir ele próprio o sotaque de Johnson. Para Wolfe (2005, p.33), “não há nenhuma lei que diga que o narrador tem de falar em bege [...]”. Tal vivência dos fatos e a narrativa detalhada estão presentes em *On the Road*:

Acordei com o sol rubro do fim de tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito (KEROUAC, 2008, p.35)

A descrição detalhada e subjetiva imprime cores ao texto, fazendo com que o leitor sinta-se parte da cena e próximo do protagonista. A escolha de palavras que possuem lirismo despertam o apetite literário do público, diferentemente do entediante narrador bege.

Para Bitarello (2004), “a conexão entre literatura beat e as formas de jornalismo que misturam ficção e realidade e têm a experiência real como guia são evidentes”, especialmente pela exaltação da experiência acima de tudo nas narrativas dos autores *beats*. Sobre isso, Thompson (*apud* BITARELLO, 2004) defende que “a única maneira de retratar fielmente uma cena é ser parte dela. Se existe uma verdade sobre drogas psicodélicas, é que qualquer um que tente escrever sobre elas sem tê-las experimentado é um idiota e um farsante.”

Assim, o uso da primeira pessoa confere mais legitimidade ao texto e lhe proporciona um tom confessional, sendo a verdade através dos olhos de um autor que escreve a história como personagem (BITARELLO, 2004, p.29). Esse envolvimento empírico também é característica do jornalismo gonzo, cujas características já foram apresentadas acima. Sobre o tema, Pena (2006) afirma:

O Jornalismo gonzo consiste no envolvimento profundo e pessoal do autor no processo da elaboração da matéria. [...] o autor é o próprio personagem. Tudo que for narrado é a partir da visão do jornalista. Irreverência, sarcasmo, exageros e opinião [...]. (PENA, 2006, p. 57).

A intenção que o jornalismo gonzo tem de construir uma narrativa sem rebuscamentos ou linguagem técnica, feita para ser lida em voz alta, também está presente em *On the Road*. Conforme Santos (2004), os *beats* produziram literatura para ser recitada e ouvida como música, em vez de se restringirem às folhas dos livros empoeirados das estantes. Isso pode ser visto em trechos como o transcrito a seguir:

Eu tiritava no vento frio e chuvoso e observava tudo através dos tristes vinhedos de outubro deste vale. Eu estava com a cabeça nesta grande canção que é “*Lover Man*”, cantada por Billie Holliday; curti meu próprio concerto entre os arbustos. Someday we’ll meet, and you’ll dry all my tears, and whisper sweet, little things in my ear, hugging and a-kissing, oh what we’ve been missing, *Lover Man*, oh where can you be...\* Não era tanto a letra, mas a incrível melodia harmônica e o jeito como Billie canta, como uma mulher acariciando o cabelo de seu homem sob a luz suave do abajur. Os ventos uivavam. Fiquei com frio. (KEROUAC, 2008, p.108)

Segundo Thompson, uma reportagem deve ser escrita à medida que o fato acontece, sem revisão ou edição:

Eu me envolvi tanto na cena fora-da-lei que eu já não tinha mais certeza se estava fazendo uma pesquisa sobre os Hell’s Angels ou sendo lentamente absorvido por eles. No início eu os mantinha afastados do meu próprio mundo, mas depois de alguns meses meus amigos foram se acostumando em encontrar Hell’s Angels no meu apartamento a qualquer hora do dia ou da noite (THOMPSON, 1996, p.46).

Esse estilo espontâneo e imediatista também é observado na obra de Kerouac, escrita em três semanas, com rolos de máquina de escrever emendados para evitar a pausa proveniente da troca das folhas.

A dificuldade de identificação dos limites entre ficção e fato são pontos em comum entre o jornalismo gonzo e *On the Road*. O excessivo uso de drogas, o ritmo acelerado e a oscilação de análises psicológicas entre personagens da ação contribuem para isso. Bitarello (2004) explica que quando o narrador-personagem está drogado até os limites conscientes é fácil deduzir que as coisas podem não ter ocorrido exatamente como ele narra. No entanto, por realmente terem vivido as alucinações, não estão mentindo quando narram tais experiências.

Subitamente, tive uma visão de Dean como um anjo ardente, trêmulo e aterrador, latejando pela estrada em minha direção em velocidade estonteante, perseguindo-me pelas planícies como o Viajante Encapuçado, jogando-se sobre mim. Vi sua face

gigantesca e determinada acima da pradaria, com um esgar louco e olhos flamejantes; vi suas asas; vi seu velho calhambeque, cujas rodas desprendiam milhares de furiosas faíscas (...) (KEROUAC, 2008, p.281)

O uso de diálogos verificado em *On the Road* também ocorre no Novo Jornalismo. Wolfe (2005, p.33) explica que eles “tendem a ser naturalmente envolventes para o leitor”. Ele verifica, ainda, a presença de um certo “romance jornalístico” ou “romance documental” no Novo Jornalismo, que são os trabalhos que apresentam intenso realismo social (p. 60). Sobre o realismo, Coutinho explica:

procura representar, acima de tudo, a verdade, isto é, a vida tal como é, utilizando-se para isso da técnica da documentação e da observação contrariamente à invenção romântica. Interessado na análise dos caracteres, encara o homem e o mundo objetivamente, para interpretar a vida. A estética realista procura atingir a beleza sob os disfarces do comum e do familiar, no ambiente local e na cena contemporânea. (COUTINHO, 2001, p. 188)

Com isso, localiza-se mais um ponto em comum entre o jornalismo gonzo e o livro do ícone beat: a expressão real dos caracteres dos personagens, baseada na observação e na documentação.

Willer (2009) afirma que Kerouac “trazia sua ‘pessoa’ para o texto. Não só a mente pensante, mas a pessoa como totalidade: paixões, emoções, nervos e carne.” E, como já citado anteriormente, o envolvimento do jornalista com a história e com a narrativa é uma das principais características do jornalismo gonzo. Sobre essa relação da literatura *beat* com o Novo Jornalismo e o jornalismo gonzo, o próprio Willer afirma que “sua contribuição [da literatura *beat*] decisiva para recuperar o sujeito, a fala, a primeira pessoa na criação, teve reflexos no jornalismo participativo praticado, a partir dos anos 1960, por Tom Wolfe e Hunter Thompson.”

## **O LIVRO-REPORTAGEM E A LITERATURA**

Se o Novo Jornalismo nasceu do desejo profundo que muitos jornalistas tinham de fazer literatura, é no livro-reportagem que essa inclinação mostra-se útil e latente. Segundo Lima (2004, p.173), “a reportagem, especialmente, em livro, é a que mais se aproxima do fazer literário.”

Ao aprofundar assuntos, propor esclarecimentos e apresentar angulações, o jornalista acaba por sentir-se inspirado a encontrar seu próprio método de narrar o real – e essa forma é encontrada na riqueza e infinidade de possibilidades da literatura.

Acho errado ver uma barreira intransponível entre o jornalismo e a literatura. Há jornalistas que fazem questão de dizer: “Nós somos jornalistas, nós fazemos jornalismo, isto é jornalismo, não tem nada a ver com literatura.” Ora, literatura e jornalismo estão tão próximos, tão ligados. O jornalismo apropria-se das técnicas da literatura e vice-versa. O jornalista tem dado maior vivacidade à literatura moderna. Qualquer reportagem bem-feita tem elementos literários. O Graciliano Ramos é uma lição de boa literatura e uma lição de jornalismo. (SCHNAIDERMAN, 1920 *apud* LIMA, 2004, p.179)

Forma de extensão da informação e da compreensão da realidade (LIMA, 2004, p. 61), o livro-reportagem leva ao extremo os recursos da prática jornalística no que diz respeito ao aprofundamento e otimiza os procedimentos do jornalismo. Específico também em relação aos temas, o livro-reportagem apresenta categorias diferentes, classificadas por LIMA (2004) como: Livro-reportagem-perfil, Livro-reportagem-depoimento, Livro-reportagem-retrato, Livro-reportagem-ciência, Livro-reportagem-ambiente, Livro-reportagem-história, Livro-reportagem-nova consciência, Livro-reportagem-instantâneo, Livro-reportagem-atualidade, Livro-reportagem-antologia, Livro-reportagem-denúncia, Livro-reportagem-ensaio e, finalmente, o Livro-reportagem-viagem – vertente que interessa ao presente artigo por sua relação com os relatos da estrada por parte de Jack Kerouac em *On the Road*, como no exemplo abaixo, em que o autor deixa claro o caráter de sua obra

Eu tinha esquadrinhado mapas dos Estados Unidos durante meses em Ozone Park, e até lido livros sobre os pioneiros e saboreado nomes como Platte e cimarron e tudo mais, e no mapa rodoviário havia uma longa linha vermelha chamada Rota Seis que conduzia da ponta de Cape Cod direto a Ely Nevada e dali mergulhava em direção a Los Angeles (KEROUAC, 2008, p. 132).

Tendo como fio condutor uma viagem a uma região geográfica específica, o livro-reportagem-viagem retrata aspectos variados da realidade local. Segundo Lima (2004, p. 59), “o conhecimento constrói-se, ao longo do livro, por via da ótica jornalística, alicerçado por recursos advindos de diversos campos do sabor moderno.”

Dessa maneira, não se pode afirmar com certeza que *On the Road* é um livro-reportagem-viagem, pois, para isso, seria necessário antes conseguir classificá-lo como Jornalismo – o que não pode ser feito, uma vez que ele não segue os critérios noticiosos. No entanto, é possível verificar mais uma proximidade da obra em relação às práticas jornalísticas.

Por ter a criatividade como elemento inerente, o livro-reportagem-viagem – modalidade de representação noticiosa – mescla-se e combina-se também com a literatura, ressaltando os tênues limites entre jornalismo e a própria literatura.

Devido às características da obra apontadas ao longo deste trabalho, não se pode dizer que a obra-símbolo da geração *beat* possa ser considerada Jornalismo Literário; da mesma forma, pode-se afirmar que nem todas as autobiografias e relatos de viagem se encaixam na categoria – apesar de a linha que separa jornalismo e literatura ser bastante tênue.

Pereira (2007, p.40) explica que para compreender as características dos livros-reportagem e das autobiografias, é importante que se entenda algumas características gerais do jornalismo. Ela explica que para Otto Groth, citado por Lima (2004) o jornalismo apresenta quatro características principais: atualidade, universalidade, difusão coletiva e periodicidade. Assim, apesar de muitas biografias serem jornalismo, *On the Road* não pode ser classificado como tal, já que não responde aos critérios acima elencados. Ressalta-se que um aprofundamento desta questão transcende os limites do presente trabalho – uma vez que o quesito “periodicidade” é bastante questionável, pois livros-reportagem são jornalismo, mas não têm periodicidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se discutiu ao longo deste trabalho, os limites entre fato *versus* ficção e jornalismo *versus* literatura vêm sendo debatidos ao longo dos anos sem que suas frágeis fronteiras sejam delimitadas de maneira definitiva; as zonas de confluência sempre se fazem presentes. No entanto, é possível observar características e objetivos específicos de cada uma das áreas – o que contribui com a reflexão sobre a possível colocação de *On the Road* na categoria Jornalismo Literário.

Apesar de *On the Road* não poder ser considerada Jornalismo Literário pelos motivos supracitados, sua proximidade com tal vertente jornalística encontra fundamento, justamente, devido à influência que ela e todos os *beats* exerceram sobre Hunter S. Thompson e seu Jornalismo Gonzo.

Elencadas e exploradas na análise deste trabalho, as características que aproximam o Jornalismo Gonzo do livro de Jack Kerouac evidenciam as influências e relações entre *On the Road* e o Jornalismo Literário como um todo. O artigo ressalta, ainda, a proximidade da obra com o livro-reportagem-viagem e o caráter original de *On the Road* em relação ao tema,

podendo-se dizer que *On the Road* é uma precursora dessa vertente específica do Jornalismo Literário.

As proximidades do livro de Kerouac com o trabalho de Thompson e a relevância que a obra e toda a geração *beat* tiveram para o trabalho do jornalista gonzo são chaves para que se possa observar tal relação entre os objetos de estudo. Por sua vez, as semelhanças entre *On the Road* e o livro-reportagem-viagem também são elementos capazes de aproximar o livro-símbolo da geração *beat* de tal prática jornalística.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil:** coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973). 2012. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

BITARELLO, Maria Domingues. **De Lester Bangs a Arthur Veríssimo:** um estudo sobre o jornalismo literário. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

KEROUAC, Jack. **On the Road.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

LIMA, Edvaldo Pereira. P. **Páginas Ampliadas.** Barueri, SP: Manole, 2004.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA, Lidjane dos Santos. **A biografia no âmbito do jornalismo literário.** Análise comparativa das biografias Olga, de Fernando Moraes e Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30, de José Joffily. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal da Paraíba.

RESENDE, Fernando. **Textuações.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

SOUSA, Simone Elizabeth de. **O fluxo de consciência em Mrs. Dalloway, de Virgínia Woolf.** Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Patos de Minas, 2008.

SANTOS, Lucas Moreira. **Ensaio com beatniks.** A musicalidade jazzística de uma poética espontânea. Revista Urutágua, nº 5, Maringá, 2005.

WILLER, Claudio. **Geração Beat.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.