UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Roberta Fabbri Viscardi

A posição do narrador em *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Roberta Fabbri Viscardi

A posição do narrador em *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Versão corrigida

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Viscardi, Roberta Fabbri
A posição do narrador em The Great Gatsby de F. Scott Fitzgerald / Roberta Fabbri Viscardi ; orientador Marcos César de Paula Soares. – São Paulo, 2011.
80 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês.

1. Literatura norte-americana. 2. Narração. 3. História social. 4. Fitzgerald, Francis Scott, 1896-1940. I. Título. II. Soares, Marcos César de Paula.

CDD 813

FOLHA DE APROVAÇÃO

VISCARDI, Roberta Fabbri

A posição do narrador em *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais,

que apoiaram minhas escolhas

e me incentivaram a seguir adiante.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, agradeço por ter acreditado em meu potencial desde a graduação e me apoiado em todas as mudanças realizadas ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Obrigada pela paciência, pela confiança, pela colaboração e pelas inúmeras oportunidades de aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pela concessão da bolsa e pelo apoio financeiro para a realização de parte da pesquisa que resultou nesta dissertação de mestrado.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, em especial à Edite e ao Junior, aos funcionários da Biblioteca da FFLCH e à equipe do Serviço de Pós-Graduação da FFLCH, agradeço por toda a atenção e auxílio.

À Profa. Dra. Maria Silvia Betti, cuja grande ajuda burocrática facilitou o início desta etapa como pós-graduanda no DLM.

Meu sincero agradecimento à Profa. Dra. Sandra Vasconcelos pela leitura detida e crítica do texto e pelos ensinamentos sobre romance e prosa ao longo da graduação e do Exame de Qualificação. À Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco, agradeço pelas sugestões inestimáveis oferecidas durante esse primeiro momento de avaliação, que muito colaborou para o desenvolvimento do texto final, e pela generosidade ao reler esta dissertação e participar da banca de Defesa. Agradeço, também, à Adriana Fernandes Morelli pelos preciosos comentários sobre o texto e outros temas de nosso interesse, e pelo produtivo debate proporcionado durante a Defesa.

À Profa. Dra. Mayumi Ilari, agradeço pelas indicações de leitura, pela oportunidade de debater o objeto deste estudo com seus alunos da graduação e pela conversa sobre uma

primeira e breve versão deste trabalho. Agradeço ao Prof. Dr. Jorge de Almeida pelas observações bastante interessadas sobre o projeto que deu origem a este texto, e especialmente ao Prof. Dr. José Antonio Pasta Jr., cujas análises desenvolvidas nas aulas sobre os romances de Machado de Assis ajudaram na formulação de algumas das idéias expostas nesta dissertação.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Literatura e Cinema, agradeço pela possibilidade de discutir meu trabalho e tantos outros assuntos e objetos de nosso interesse, e pela exposição a novos pontos de vista. Em especial, minha gratidão aos amigos Cristiane Toledo, Elder Tanaka, Elton Furlanetto, Maíra Malosso e Neyde Branco pela leitura detida do texto em desenvolvimento e pelo apoio constante e inabalável. Minha trajetória nesta etapa da pós-graduação teria sido bem menos frutífera, prazerosa e divertida sem nossa convivência. Também agradeço aos amigos Gustavo Piacentini e Mônica Santos pela torcida e pela companhia nas aulas, e à Fabiana Vilaço pelo estímulo na reta final da escrita desta dissertação.

Pelo apoio e incentivo contínuos, agradeço à amiga e Profa. Dra. Deusa Maria de Souza-Pinheiro Passos e aos amigos que me acompanham desde a graduação – muitos deles, literalmente desde o primeiro dia de aula na USP: Carlos Martin, Mariana Gomes, Marília Bandeira, Marina Ribeiro, Renata Bonin, Silvia Spitzner e Tatiana Vianna.

Aos amigos que direta ou indiretamente acompanharam minha pesquisa e torceram por mim. Agradeço especialmente à Juliana Milan, que não poupou palavras de encorajamento nos momentos mais oportunos.

À minha família, especialmente à minha mãe, que entendeu minhas ausências e me apoiou incondicionalmente. Agradeço por acreditarem em meus sonhos e me ajudarem a colocá-los em prática.

Ao Antonio, por tudo, sempre.

“Como é imenso o hiato entre o eu que vivencia a experiência e o eu que a relata.”

Edmund Wilson

RESUMO

VISCARDI, Roberta Fabbri. A posição do narrador em *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. 2011. 80 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O objetivo desta dissertação é analisar como a contradição presente na narração do romance *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald expõe as tensões sociais e históricas dos Estados Unidos dos anos 1920. Tal contradição, revelada na linguagem e no conteúdo da obra, exige uma leitura atenta do descompasso entre o ponto de vista do narrador memorialista e os valores morais que ele apresenta no início do romance. Exploraremos de que forma o movimento reflexivo da narração de Nick Carraway demonstra a tentativa de construção de entendimento dos fatos por meio da reconstrução das memórias, e como essa reflexão leva o narrador a desvelar a alienação e compreender os meandros da sociedade norte-americana no período pós-Primeira Guerra Mundial.

Palavras-chave: F. Scott Fitzgerald; narrador; anos 1920; história e processo social; literatura norte-americana.

ABSTRACT

VISCARDI, Roberta Fabbri. The position of the narrator in *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald. 2011. 80 p. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The aim of this dissertation is the analysis of the contradiction present in the novel *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald and how it exposes the social and historical tensions of the United States of America during the 1920s. Such contradiction, which is revealed in the language and content of the novel, demands a thorough reading of the mismatch between the point of view of the memoirist narrator and the moral values he presents in the beginning of the text. We explore how the reflexive movement of Nick Carraway's narration shows his attempt to build understanding of the facts by the reconstruction of his memories, and how this reflection leads the narrator to unveil alienation and understand the intricacies of post-World War I American society.

Keywords: F. Scott Fitzgerald; narrator; 1920s; history and social process; American literature.

SUMÁRIO

Introdução 12

The Great Gatsby em seu tempo 14

A reputação crítica de Fitzgerald ao longo das décadas 17

Um outro ponto de vista sobre o romance 20

O narrador 22

Primeiros aspectos 27

A guerra e o homem norte-americano dos anos 1920 32

Mobilidade social 39

Nick e Gatsby: veteranos de guerra 45

A contradição da narração de *The Great Gatsby* 54

Carelessness vs. responsiveness 62

Gatsby e o *American Dream* 66

Considerações Finais 71

Referências bibliográficas 75

Outras referências 79

INTRODUÇÃO

A história pessoal de F. Scott Fitzgerald refletiu a história de seu tempo. O autor obteve sucesso e fama incomparáveis na década de 1920, viu-se na obscuridade durante a Depressão dos anos 1930 – quando teve o famoso colapso nervoso que relatou nos ensaios batizados de *Crack Up* – e faleceu em 1940, aos 44 anos. Quando sua morte foi divulgada, Fitzgerald estava totalmente fora de catálogo e praticamente esquecido. Ele não havia publicado um livro em 5 anos, e apenas 72 cópias de suas 9 obras foram vendidas durante seu último ano de vida. Seus contemporâneos foram pegos de surpresa ao verem seu obituário estampado nos jornais, mas não devido à morte prematura. Muitas pessoas acreditavam, na verdade, que o autor estava morto há muito tempo.

A década de 1920, descrita por Fitzgerald em seu texto retrospectivo "Ecos da Era do Jazz", publicado em 1931, "foi uma era de milagres, foi uma era de arte, foi uma era de excessos e foi uma era de sátira."[1] O autor, que assistiu a tudo de muito perto e vivenciou intensamente o período que traria mudanças importantes para o mundo e o contexto norte-americano, utilizou-se de seu tempo e de experiências pessoais na composição da sua obra, freqüentemente confundida por muitos leitores e alguns críticos literários com sua autobiografia. Apesar desse equívoco – que permitiu que especialistas classificassem os trabalhos de Fitzgerald na categoria dos *romans à clef*[2] –, o autor defendia a presença de elementos biográficos em seus escritos e afirmava que eles não consistiam em informações

[1] Fitzgerald, F. Scott. "Ecos da Era do Jazz" in *Crack-Up*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. p.14.
[2] *Romans à clef* (ou "romances com chave") narram histórias baseadas em pessoas reais protegidas por nomes fictícios, pseudônimos ou anagramas. São diversos os motivos que levam um autor a utilizar-se dessa forma narrativa, em especial o interesse em lançar mão de informações autobiográficas ou episódios privados mesclados a material ficcional para descrever o espírito de uma época, comentar, criticar ou até mesmo modificar eventos reais.

pessoais ou privadas, mas refletiam, além de sua própria experiência, as transformações históricas que moldaram o caráter de sua geração, que amadureceu nas duas primeiras décadas do século XX.

Mais do que apenas registrar os acontecimentos de sua época, Fitzgerald tinha como intenção investigar os efeitos resultantes das experiências e desenvolvê-los em sua obra, especialmente em seus romances. Entre os assuntos recorrentes em seus escritos estão o conflituoso relacionamento entre membros de classes sociais distintas, expresso pelo tema *poor boy meets rich girl*, presente tanto em *This Side of Paradise* quanto em *The Great Gatsby* e *Tender is the Night*; o mito do *self-made man*, figurado em Jay Gatsby e Monroe Stahr, protagonista de *The Love of the Last Tycoon*, e o contraste entre a realidade do pré e do pós-guerra, especialmente nos Estados Unidos em *The Great Gatsby* e na Europa em *Tender is the Night*. Como o autor expressou no ensaio "One Hundred False Starts", de 1933,

> Mostly, we authors must repeat ourselves – that's the truth. We have two or three great and moving experiences in our lives – **experiences so great and moving that it doesn't seem at the time that anyone else has been so caught up and pounded and dazzled and astonished and beaten and broken and rescued and illuminated and rewarded and humbled in just that way ever before.**
> Then we learn our trade, well or less well, and we tell our two or three stories each time in a new disguise – maybe ten times, maybe a hundred, as long as people will listen.[3]

Além de privilegiar o impacto do processo histórico no indivíduo em detrimento da simples compilação de fatos, Fitzgerald não cedeu às críticas e resistiu em abrir mão de seu ponto de vista original, como declarou na introdução à edição de *The Great Gatsby* da Modern Library, publicada em 1934:

[3] Fitzgerald, F. Scott. "One Hundred False Starts". Disponível em http://fitzgerald.narod.ru/crackup/058e-falsest.html. Acessado em 01/12/2010. Grifo nosso.

> I had recently been kidded half haywire by critics who felt that my material was such as to preclude all dealing with mature persons in a mature world. But, my God! It was my material, and it was all I had to deal with.[4]

Sua visão dos anos 1920 pode ser considerada complexa, pois o autor reconhecia tanto o glamour e os excessos da classe alta quanto a privação e as ilusões das classes menos abastadas, e não relutava em empregar esses contrastes em seus ensaios, romances e contos.

Durante a escrita de *The Great Gatsby*, Fitzgerald expressou nas cartas que trocou com seu editor, Maxwell Perkins, o desejo de experimentar e criar algo novo. Seu propósito e sua dedicação à obra eram evidentes: o autor almejava escrever um romance intrincado e aprofundado, cuja técnica diferenciaria sua prosa de outros escritos populares da época. O exercício lingüístico de Fitzgerald ao compor o romance – que foi editado inúmeras vezes – está registrado em seus manuscritos, e sua obra final é resultado do desejo de escrever sobre o que mais lhe interessava, "the loss of those illusions that give such color to the world so that you don't care whether things are true or false as long as they partake of the magical glory"[5], como expressou em uma carta a um amigo.

The Great Gatsby em seu tempo

The Great Gatsby foi um fracasso comercial durante o período em que Fitzgerald esteve vivo. Após o longo e detalhado trabalho de preparação do romance, em abril de 1925 foi publicada a primeira edição, que totalizava cerca de 20 mil volumes e esgotou

---

[4] Fitzgerald, F. Scott. "Introduction to *The Great Gatsby*". Disponível em http://fitzgerald.narod.ru/gatsby/gg-intro.html. Acessado em 01/12/2010.

[5] Fitzgerald, F. Scott *apud* Mizener, Arthur. "Introduction" in Fitzgerald, F. Scott. *Afternoon of an Author*. London: The Bodley Head, 1958. pp.16-17.

rapidamente. Uma segunda edição, dessa vez com apenas 3 mil volumes, foi encomendada no mesmo ano, mas a popularidade da obra já estava em declínio. Em menos de um ano o romance havia sido alçado à fama e relegado ao completo esquecimento nas prateleiras das livrarias. Não é de espantar, portanto, que na época da morte de Fitzgerald algumas das cópias da segunda edição ainda se encontravam no galpão da editora.[6]

Uma carta de Fitzgerald a Maxwell Perkins, datada de 1940, revela muito não apenas sobre a percepção do autor, mas também sobre a recepção do romance. Vítima constante do desejo de aceitação pública e social, Fitzgerald, assim como uma grande parte de seus leitores da época, teria ignorado o potencial de sua obra e de seu narrador, apesar de reconhecer sua contribuição para a literatura norte-americana, mesmo que em menor escala:

> I wish I was in print. […] Would the 25 cent press keep *Gatsby* in the public eye – or *is the book unpopular*? Has it *had* its chance? Would a popular reissue in that series with a preface *not* by me but by one of its admirers – I can maybe pick one – make it a favorite with classrooms, professors, lovers of English prose – anybody? But to die, so completely and unjustly after having given so much. Even now there is little published in American fiction that doesn't slightly bare my stamp – in a *small* way I was an original.[7]

Foi somente após o início da Segunda Guerra Mundial, quando o *Council on Books in Wartime* estabeleceu uma organização de publicações sem fins lucrativos, a *Editions for Armed Services*, que o trabalho de Fitzgerald teve um público leitor mais numeroso e diversificado. Edições de bolso dos que eram considerados os melhores livros do passado e do presente foram distribuídas para os soldados norte-americanos, e entre os mais de mil títulos

---

[6] Cf. "Contract for *The Great Gatsby*". Disponível em http://www.sc.edu/fitzgerald/facts/facts7.html. Acessado em 14/10/2010.

[7] Fitzgerald, F. Scott *apud* Mizener, Arthur. *The Far Side of Paradise – A Biography of F. Scott Fitzgerald*. New York: Vintage Books, 1959. p.305.

constavam duas obras de F. Scott Fitzgerald: o conto "The Diamond as Big as the Ritz" e *The Great Gatsby*, cuja tiragem total foi de cerca de 150 mil exemplares.[8]

Apesar do sucesso tardio, a obra foi muito popular entre críticos literários e escritores contemporâneos de Fitzgerald, como registra o biógrafo do escritor, Arthur Mizener:

> Early in May 1925 the Fitzgeralds reached Paris from the south of France and there they rented an apartment at 14 rue de Tilsitt for the rest of the year. SALES SITUATION DOUBTFUL, Perkins cabled about *Gatsby*. EXCELLENT REVIEWS. The sales continued to be, by Fitzgerald's standards, mediocre, though the reviews were the best he had ever had.[9]

Alguns de seus pares elogiaram o romance em cartas destinadas ao autor, entre eles T.S. Eliot – que o considerou "o primeiro passo que a ficção americana tomou desde Henry James"[10] – e Gertrude Stein, que reconheceu na prosa de Fitzgerald a criação de "um mundo moderno e uma orgia moderna que bastante estranhamente nunca tinham sido criados antes até [que ele os inventasse] em *This Side of Paradise.*"[11] Um número significativo de críticas negativas também foi registrado, sendo que algumas delas caracterizaram *The Great Gatsby* como um romance inferior, que sequer seria considerado para uma lista dos melhores da temporada, e ficaria para a posteridade apenas como um folhetim superficial.[12] Enquanto Maxwell Perkins expressava, mais uma vez, seu contentamento com relação ao talento e dedicação de Fitzgerald, H. L. Mencken, jornalista conhecido pela crítica ácida à classe média norte-americana, chamou *The Great Gatsby* de "a glorified anecdote"[13], e o considerou inferior ao

---

[8] Cf. "Armed Services Edition – *The Great Gatsby*". Disponível em http://www.sc.edu/fitzgerald/facts/facts1.html. Acessado em 14/10/2010.
[9] Mizener, Arthur. *The Far Side of Paradise – A Biography of F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.195.
[10] Eliot, T.S. Carta de 31/12/1925 in Fitzgerald, F. Scott. *Crack-Up*. Op. cit. p.332.
[11] Stein, Gertrude. Carta de 22/05/1925 in Fitzgerald, F. Scott. *Crack-Up*. Op. cit. p.330.
[12] Cf. Curnutt, Kirk. "Introduction" in *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. New York: Oxford University Press, 2004.
[13] Cf. Wilkinson, Burke. "Scott Fitzgerald: Ten Years After" (1950). Disponível em http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-10years.html. Acessado em 25/11/2010.

primeiro romance do autor, *This Side of Paradise*, cuja popularidade entre os críticos está longe de ser unânime.

A reputação crítica de Fitzgerald ao longo das décadas

F. Scott Fitzgerald é considerado o autor norte-americano com a mais volumosa fortuna crítica, e *The Great Gatsby*, seu romance mais estudado. Diversos especialistas fizeram levantamentos minuciosos sobre as variações dos pontos de vista da crítica e foram capazes de esboçar as tendências que surgiram ao longo dos 90 anos que se seguiram à publicação de *This Side of Paradise*. Um breve olhar sobre essas tendências revela a importância de um estudo sobre a obra de Fitzgerald nos dias atuais e a relevância do ponto de vista que guiará nossa análise.

Durante as décadas de 1920 e 1930, estavam em voga as leituras formalistas, que se ocupavam da análise das obras a partir de sua forma, e não se interessavam pelo conteúdo histórico, político e social contido nelas. As análises focadas em tais questões sociais também se destacavam; porém, muitas delas restringiam a ficção de Fitzgerald a um mero perfil sociológico da época. H. L. Mencken – que vislumbrava na literatura um meio válido para a realização de uma crítica social relevante – acreditava que Fitzgerald exporia as hipocrisias da sociedade norte-americana com maior sucesso quando se dissociasse do *Saturday Evening Post*, jornal para o qual escrevia contos encomendados (e pelos quais recebia grandes quantias). Na resenha da primeira coletânea de contos de Fitzgerald, entitulada *Flappers and Philosophers* e publicada em 1920, Mencken foi o primeiro a identificar que a busca do autor

pelo sucesso crítico e comercial resultava em uma personalidade dividida, que comprometia o caráter contestador de sua produção.[14]

Apesar do *revival* proporcionado pelos jornais após a sua morte, muitos comentadores consideram 1945 como a data oficial do ressurgimento do interesse pelo trabalho de Fitzgerald. Naquele ano, foram publicados dois livros organizados por amigos próximos do autor: *The Crack-Up*, editado pelo crítico literário Edmund Wilson, e *The Portable F. Scott Fitzgerald*, organizada pela poetisa Dorothy Parker. Essa coletânea trazia, além de nove contos do escritor, os textos completos de *Tender is the Night* e *The Great Gatsby*. Após um breve período, uma nova publicação do romance foi impressa, acompanhada de uma introdução de Lionel Trilling, que determinou: Fitzgerald passara a ocupar seu espaço na tradição literária norte-americana.[15] Em 1946, o texto de John Berryman sobre *The Great Gatsby*, o qual considerou uma obra de arte, colaborou para que o foco de interesse pela produção do autor recaísse sobre o romance, que deixaria de ser tomado como um mero retrato de seu período e passaria a ser analisado sob novas perspectivas.

O interesse pelo conjunto da obra de Fitzgerald foi novamente renovado em 1951, período em que *The Great Gatsby* continuava sendo o centro das atenções. A publicação da primeira biografia do autor, *The Far Side of Paradise*, escrita por Arthur Mizener, impulsionou a intensa produção de ensaios sobre o romance. Malcolm Cowley, outro crítico literário que colaborou para que as atenções se voltassem, mais uma vez, para os escritos de Fitzgerald, antecipou algumas das tendências analíticas sobre sua obra, e retomou a idéia da "dupla personalidade", apontada previamente por Mencken. Cowley desenvolveu essa tese, classificando-a como o elemento diferencial da prosa de Fitzgerald, e muitos estudiosos

---

[14] Cf. Curnutt, Kirk. "Critical Reception" in *The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

[15] Cf. Mizener, Arthur. "*Gatsby*, 35 Years Later" (1960). Disponível em http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-gatsby60.html. Acessado em 25/11/2010.

depois dele basearam-se nela para explicar a ambivalência moral do autor com relação à matéria de seus romances, especialmente representada em *The Great Gatsby*, cujo narrador se insere na realidade que critica.[16] Dois ensaios de 1957, "The Theme and the Narrator of *The Great Gatsby*" de Thomas A. Hanzo e "The Narrator as Hero" de Jerome Thale, inaguraram o debate sobre a confiabilidade da narração de Nick Carraway, que continua popular até os dias de hoje.[17]

Nos idos dos anos 1960, a boa reputação de *The Great Gatsby* foi estabelecida; iniciou-se a bibliografia acadêmica sobre Fitzgerald e foram publicados estudos textuais de sua obra, em especial a análise dos manuscritos de *Tender is the Night* por Matthew J. Bruccoli. Essa tendência expandiu-se para a década seguinte, quando foi realizado um importante trabalho de compilação das correspondências do autor. Ainda nos anos 1970, o formalismo perdeu sua força quando as análises políticas surgiram como uma reação ao atribulado momento histórico. Estranhamente, e ao contrário do que ocorria com Ernest Hemingway e William Faulkner, os críticos pareciam evitar comentários acerca das inclinações ideológicas de Fitzgerald, apesar de acreditarem existir em sua obra indícios de misoginia e racismo – temas explorados posteriormente por diversos comentadores de sua produção. O esforço em re-historicizar os escritos de Fitzgerald, no entanto, foi bastante significativo. Leituras que contextualizavam historicamente seus romances e contos foram bastante populares nesse período, e seus textos dramáticos também receberam maior atenção.

Nos anos 1980, ensaios inéditos passaram a fazer parte das compilações de textos críticos sobre o autor, e a década de 1990 mostrou-se a época mais frutífera da história da fortuna crítica de Fitzgerald, que contou com numerosos estudos sobre seus contos.

---

[16] Cf. Curnutt, Kirk. "Critical Reception" in *The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit.
[17] Ibidem. pp.119-120.

Houve um crescimento dos estudos feministas sobre a produção de Fitzgerald conforme o interesse por Zelda Sayre, a esposa do autor, se intensificou. Nos anos 2000, notou-se também a preferência pelo enfoque social, especialmente com relação à ambivalência do autor no que concerne o consumo exacerbado e até mesmo a ostentação do protagonista em *The Great Gatsby*.[18] A perspectiva histórica foi novamente resgatada, desta vez para contextualizar e relacionar temas caros a Fitzgerald em sua produção – tais como as conseqüências da Primeira Guerra Mundial, o culto à celebridade e a indústria cinematográfica – e sua obra. Tal enfoque também se mostrou de grande interesse para os organizadores da *F. Scott Fitzgerald Review*, publicação iniciada em 2002 e que visa divulgar estudos sobre a obra do autor sob variadas perspectivas críticas.

Atualmente, as análises de orientação biográfica e histórica têm se mostrado as mais prolíficas, e são muito populares as publicações sobre a vida conjugal de Scott e Zelda, sejam reminiscências de amigos e contemporâneos, sejam biografias romanceadas.

Um outro ponto de vista sobre o romance

O breve olhar sobre o percurso da tradição crítica nos revela que são inúmeras as abordagens sobre o conjunto da obra de F. Scott Fitzgerald, e não menos diversas as análises realizadas sobre *The Great Gatsby*. Apesar das variadas reavaliações do romance, ainda são encontrados vieses da obra que não foram propriamente explorados e estudados de forma mais detida pelos críticos, mesmo por aqueles que se enquadram na tradição materialista e que, como nós, voltam sua atenção ao conteúdo sócio-histórico não apenas como elemento

[18] Cf. Curnutt, Kirk. "Critical Reception" in *The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit.

contextualizador da narrativa, mas especialmente como parte indissociável de seu conteúdo e sua forma.

Desse modo, partimos de nosso interesse pelo tema da mobilidade social – assunto de grande relevância para Fitzgerald, mas ainda pouco explorado pelos estudiosos de sua obra[19] – para analisar de que maneira a perspectiva do narrador do romance, Nick Carraway, é moldada à luz de sua posição privilegiada. Apesar de ser membro da classe média, Nick é aceito nos ambientes freqüentados pela classe alta, e tem a oportunidade de compartilhar de fragmentos dessa realidade que, simultaneamente, o repele e o atrai. Sua contradição, motivada pelas tensões sociais e históricas dos Estados Unidos dos anos 1920, expõe o funcionamento dos mecanismos que articulam a sociedade norte-americana e, conseqüentemente, contribui para o desmascaramento das estruturas de engano que mantêm o *status quo*.

Na primeira parte de nossa análise, consideraremos a forma como Nick se apresenta no início do romance e o "contrato de leitura" que ele propõe ao leitor de *The Great Gatsby*, cuja compreensão da narrativa deve incluir a percepção da contradição do narrador. Em seguida, exploraremos a importância da Primeira Guerra Mundial na formação do homem norte-americano moderno, e como as conseqüências do combate para a sociedade da década de 1920 influenciam o ponto de vista do narrador e suas relações com as outras personagens do romance, especialmente o protagonista. Por último, analisaremos as facetas da contradição de Nick no conteúdo e no plano lingüístico da narrativa, dando especial atenção ao tema do *American Dream* como propulsor da crença na ascensão social. Esse percurso nos permitirá tirar conclusões sobre a posição do narrador no romance e o papel de sua reflexão, que pauta a construção da narrativa concomitantemente à rememoração dos fatos que a compõem.

[19] "Given Fitzgerald's fixation with upward mobility, it is surprising that commentary on the latter remains fairly scattershot." Curnutt, Kirk. "Critical Reception" in *The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.123.

O NARRADOR

Nick Carraway, o narrador-personagem do romance *The Great Gatsby*, inicia a história do outro pela sua própria. Sua apresentação, permeada por alguma biografia e carregada de juízo, determina, já no início do livro, o ponto de vista narrativo e estabelece um "contrato de leitura" com o leitor. Neste primeiro momento de nosso estudo, examinaremos os termos nos quais esse contrato é posto, partindo da leitura das primeiras páginas do romance:

> Chapter I
>
> In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since.
>
> 'Whenever you feel like criticising anyone,' he told me, 'just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.'
>
> He didn't say anymore, but we've always been unusually communicative in a reserved way, and I understood that he meant a great deal more than that. In consequence, I'm inclined to reserve all judgments, a habit that has opened up many curious natures to me and also made me the victim of not a few veteran bores. The abnormal mind is quick to detect and attach itself to this quality when it appears in a normal person, and so it came about that in college I was unjustly accused of being a politician, because I was privy to the secret griefs of wild, unknown men. Most of the confidences were unsought – frequently I have feigned sleep, preoccupation, or a hostile levity when I realized by some unmistakable sign that an intimate revelation was quivering on the horizon; for the intimate revelations of young men, or at least the terms in which they express them, are usually plagiaristic and marred by obvious suppressions. Reserving all judgments is a matter of infinite hope. I am still a little afraid of missing something if I forget that, as my father snobbishly suggested, and I snobbishly repeat, a sense of the fundamental decencies is parcelled out unequally at birth.
>
> And, after boasting this way of my tolerance, I come to the admission that it has a limit. Conduct may be founded on the hard rock or the wet marshes, but after a certain point I don't care what it's founded on. When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever; I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart. Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction – Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was

> something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the 'creative temperament' – it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again. No – Gatsby turned out all right at the end; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and shortwinded elations of men.
>
> *
>
> My family have been prominent, well-to-do people in this Middle Western city for three generations. The Carraways are something of a clan, and we have a tradition that we're descended from the Dukes of Buccleuch, but the actual founder of my line was my grandfather's brother, who came here in fifty-one, sent a substitute to the Civil War, and started the wholesale hardware business that my father carries on to-day.
>
> I never saw this great-uncle, but I'm supposed to look like him – with special reference to the rather hard-boiled painting that hangs in father's office. I graduated from New Haven in 1915, just a quarter of a century after my father, and a little later I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless. Instead of being the warm centre of the world, the Middle West now seemed like the ragged edge of the universe – so I decided to go East and learn the bond business. Everybody I knew was in the bond business, so I supposed it could support one more single man. All my aunts and uncles talked it over as if they were choosing a prep school for me, and finally said, 'Why – ye-es,' with very grave, hesitant faces. Father agreed to finance me for a year, and after various delays I came East, permanently, I thought, in the spring of twenty-two.[20]

Considerando-se bem educado, estudado e experiente após ter se graduado na faculdade e participado da Primeira Guerra Mundial, Nick demonstra ter consciência de suas auto-proclamadas vantagens morais, como a tolerância e a tendência a guardar para si todos os seus julgamentos, o que lhe traz, como o próprio narrador pontua, possibilidades infinitas, especialmente em um contexto social superior. No momento da elaboração da apresentação, no entanto, para que sua crítica possa ter o alcance que deseja, Nick admite ter chegado ao limite com tal atitude; ele passa, então, a compartilhar seu julgamento com o leitor ao tecer

[20] Fitzgerald, F. S. *The Great Gatsby*. London: Penguin, 1994. pp.7-9.

comentários de diferentes naturezas sobre o período em que viveu próximo à vizinhança endinheirada de Long Island.

Não é incomum que um preâmbulo estabeleça a motivação para a narração e revele ao leitor parte do que está por vir. No caso do romance de Fitzgerald, Nick indica que a história de Gatsby, relatada através da recuperação das memórias do narrador, terá ênfase em uma provável conduta imoral. Também não é repreensível que Carraway se apresente como a instância que irá julgar os acontecimentos rememorados no romance, e que o leitor não se oponha a ser levado pelo narrador tal como por um guia através da narrativa. Portanto, caso lêssemos a abertura de *The Great Gatsby* como a certificação de Nick enquanto parâmetro moral dos eventos relatados, consideraríamos validadas a postura e opiniões do narrador pelo autor e decifraríamos a obra estritamente segundo suas considerações. Carraway seria estabelecido por Fitzgerald como a consciência moral do romance – exatamente como se apresenta – e, por isso, sua exposição e julgamento de um comportamento transgressor seriam, idealmente, aceitos pelo leitor.

Como demonstraremos a seguir, porém, diversos elementos do preâmbulo de Nick indicam a chave para a leitura do romance sob o ponto de vista da contradição, que nos é exposta logo no início da obra a fim de que aquilo que chamamos de "contrato de leitura" entre o narrador e o leitor seja estabelecido adequadamente. Para que seja evidenciada a intenção do autor em criticar, sobretudo, o sistema de classes nos Estados Unidos dos anos 1920, o leitor deve analisar as tensões existentes entre os acontecimentos narrados e os juízos morais do narrador de forma a considerar a contradição presente em seu discurso, revelada por meio da oscilação de seus julgamentos e atitudes no percurso da narrativa. Embora o leitor deva aceitar o ponto de vista proposto por Nick, ele deve, a fim de cumprir sua parte no "contrato" e realizar a leitura que se faz necessária da história, estar ciente do descompasso

entre o ponto de vista do narrador e os valores morais que ele institui em sua apresentação – o que o estabelece, propositalmente, como um narrador contraditório. Tal descompasso não pode e nem deve ser eliminado; ao contrário, devemos ter ciência das oscilações de Carraway ao longo de toda a leitura do romance e levá-las em consideração para que possamos entender as motivações da contradição que caracteriza as ações e os julgamentos do narrador-personagem.

Condicionada pela contradição da realidade que tenta narrar, a narração de Nick torna-se, ela mesma, contraditória. A oscilação de Carraway na apresentação de seus valores demonstra as contradições sociais e históricas com as quais ele se depara, e às quais sua narração está sujeita, sendo ela produto da realidade em que ele se insere e que tenta compreender.

Quando Adorno afirma que "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração"[21], ele explicita a dificuldade de entendimento da realidade, que impede, em conseqüência, a verbalização das experiências.

> O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.[22]

Assim como a linguagem transgressora de James Joyce demonstrou a impossibilidade do romance realista no que diz respeito à forma, a contradição do narrador de Fitzgerald, que se expõe mais sutilmente na linguagem, mas se faz presente também no conteúdo da obra, demonstra a impossibilidade de narrar em *The Great Gatsby.* Ao tentar captar o processo de individuação, ou seja, dar um sentido para a vida do protagonista – e também à sua própria –,

[21] Adorno, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p.55.
[22] Ibidem. p.56.

Nick demonstra uma pretensão que não pode mais ser pretendida. E a contradição surge, então, devido à impossibilidade de agregar sentido pleno ao que não tem; a experiência é, agora, desintegrada e, portanto, não mais passível de completude e da narração realista.

A renúncia ao realismo tradicional – que não dá mais conta da experiência e reproduz apenas a superfície do mundo – e o estabelecimento de Nick, um narrador memorialista, como personagem participante de grande parte da ação, implica que o foco recaia sobre o comentário e a reflexão da narração, e não apenas sobre o relato. O minucioso trabalho de edição do manuscrito que deu origem ao romance é conhecido, e demonstra a importância da precisão da linguagem e do conteúdo do material para Fitzgerald. As revisões, reescritas e cortes de numerosas partes da narrativa mantiveram o equilíbrio exato do que deve e pode ser revelado através do relato e do que devemos acessar através da reflexão sobre o transcorrer dos fatos, que leva o narrador a desvelar a alienação e compreender os meandros da sociedade norte-americana da década de 1920. Dizer as coisas como elas são é, nesse momento, também revelar o que está abaixo da superfície.

Não cogitamos, portanto, apesar da conhecida controvérsia acerca da confiabilidade[23] no romance, considerar esse debate como ponto de partida para nossa análise. Ao contrário, analisaremos não o grau de veracidade de seu relato, mas a contradição revelada pela reflexão do narrador sobre os acontecimentos apresentados na narrativa, e exploraremos de que forma esse movimento reflexivo aparece ao longo do romance, demonstrando a tentativa de construção de entendimento dos fatos por meio da reconstrução das memórias.

[23] Elizabeth Preston nos remete à citada "Carraway Controversy", a popular controvérsia existente em torno da confiabilidade do narrador de *The Great Gatsby*, no texto em que reexamina o romance e considera a articulação de elementos formais da obra para demonstrar como eles complicam as categorias criadas para classificar as relações estabelecidas entre narrador, autor implícito e leitor. A autora passa rapidamente por diferentes críticos literários e suas teses, iniciando a breve discussão com a clássica aprovação de Nick como narrador confiável por Wayne Booth em *The Rhetoric of Fiction*. Cf. Preston, Elizabeth. "Implying Authors in *The Great Gatsby*" in *Narrative*, vol. 5, n°. 2. Columbus: Ohio State University Press, 1997. pp.143-164.

Primeiros aspectos

A perspectiva de Nick, apesar de focada em trajetórias pessoais, revela desejos e limitações mais amplos, impostos pela estruturação social e econômica dos Estados Unidos da década de 1920. A leitura atenta da apresentação do narrador nos permite notar coincidências produtivas entre alguns elementos de sua experiência e dados biográficos de Fitzgerald. Tais coincidências mostram-se úteis à nossa análise na medida em que identificamos passagens do romance em que o autor se utiliza de sua própria experiência para pensar o momento histórico em que estava inserido e articular memórias pessoais na tentativa de mapear o funcionamento da realidade norte-americana de sua época.[24]

Central para o estabelecimento do ponto de vista, o fato de Nick ser a única personagem do romance a ter livre acesso à classe alta sem pertencer a ela é também de extrema importância para o entendimento do quadro social do período. A aceitação de Nick, apesar de suas limitações financeiras, introduz ao leitor a sociedade da qual Gatsby tentará, sem sucesso, fazer parte. Como aponta Arthur Mizener,

> It is a secret society distinguished by more than he had supposed, for Nick is learning that the rich are different from you and me in more than their habituation to the appurtenances of wealth which give their lives such a charmed air for the outsider like Gatsby.[25]

A impossibilidade de inserção na *upper class*, como veremos adiante, está exatamente nos dados que demonstram a assimetria da condição do narrador e de Gatsby, que possui fortuna

[24] O interesse de Fitzgerald pelos assuntos de sua época foi mencionado na Introdução a esta dissertação. Apresentaremos as aproximações entre as experiências de Fitzgerald e as de Nick quando estas forem pertinentes à nossa análise, pois, apesar da vasta fortuna crítica devotada a essa frutífera relação – e também às coincidências entre a vida de Fitzgerald e a de Gatsby –, não tomamos o romance como um *roman à clef*, e, portanto, não nos interessa estabelecer como foco de nossa dissertação os paralelos diretos entre a biografia do autor e sua obra literária.

[25] Mizener, Arthur. *The Far Side of Paradise – A Biography of F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.190.

até maior que a de alguns membros tradicionais da classe alta, mas não a herança familiar aristocrática imprescindível para sua acolhida.

O narrador inicia a descrição de sua genealogia a partir de sua condição econômica: "My family have been prominent, well-to-do people in this Middle Western city for three generations."[26] Caso a última informação apresentada nesta frase passasse despercebida para o leitor, ele poderia supor que a herança de Nick Carraway tivesse origem nobre, visto que, ainda no mesmo parágrafo, o narrador se anuncia um descendente dos Duques de Buccleuch[27]:

> The Carraways are something of a clan, and we have a tradition that we're descended from the Dukes of Buccleuch, but the actual founder of my line was my grandfather's brother, who came here in fifty-one, sent a substitute to the Civil War, and started the wholesale hardware business that my father carries on to-day.[28]

Essa informação, que parece ser apresentada casualmente pelo narrador, na verdade introduz a ancestralidade ilustre que o relaciona a uma linhagem real escocesa de tradição bastante antiga, anterior à colonização das Américas. A qualificação dos Carraways como um clã[29] o aproxima ainda mais de sua suposta herança nobre européia, que preza pela manutenção das tradições familiares e do agrupamento dos que se consideram iguais em sociedades fechadas –

[26] Fitzgerald, F. S. *The Great Gatsby.* Op. cit. p.8.
[27] O Duque de Buccleuch é o chefe hereditário do clã Scott, do qual F. Scott Fitzgerald descendia. O autor faz uma brincadeira ao relacionar a ancestralidade nobre de Nick Carraway à sua própria e, como apontamos anteriormente, estabelece relações que revelarão conseqüências interessantes à nossa análise.
[28] Fitzgerald, F. S. *The Great Gatsby.* Op. cit. p.8.
[29] Sabe-se que um clã é uma tribo familiar, normalmente de origem escocesa ou irlandesa, cujos membros possuem o mesmo sobrenome e um ancestral em comum, considerado o líder do grupo. Em casos em que não há relação co-sangüínea entre os membros, os laços que os unem podem dar-se de forma simbólica, com a escolha de um líder para ocupar o papel do ancestral e simbolizar a união do clã.

comportamento que vemos refletido na *upper class* retratada no romance, especialmente em Tom Buchanan, um ilustre descendente dos *Founding Fathers*[30] norte-americanos.

Contudo, além da evidência temporal apresentada (não por acaso) no discurso do narrador, ele rapidamente chama nossa atenção para a verdadeira origem de sua linhagem, fundada por um empreendedor que aportara nos Estados Unidos em 1851, escapara dos perigos da Guerra Civil ao enviar um substituto em seu lugar e iniciara o comércio de ferragens da família, agora comandado pelo pai de Nick. É com esse tio-avô que o narrador compartilha a classe social e herda, além das semelhanças físicas, o dinheiro do negócio familiar. E é essa herança burguesa, em posse dos Carraways há apenas três gerações, que o sustenta por um ano em Nova Iorque.

A família de Fitzgerald, assim como a de seu narrador, era "mista": aceito pelos membros da aristocracia norte-americana por descender do mesmo ramo familiar do autor do hino nacional, Francis Scott Key, Fitzgerald amargou indiferenças devido ao fato de sua família materna ser formada por comerciantes irlandeses. Assim como Nick se manteve no Leste às custas do dinheiro não-aristocrático dos Carraways, foi a pequena fortuna burguesa do avô de Fitzgerald que o permitiu ir à universidade, onde o autor estabeleceu contatos sociais e literários com os jovens da classe alta. Guardar para si seus julgamentos[31], portanto, se mostrava não apenas uma virtude moral, mas uma necessidade para jovens como Nick e Fitzgerald, que garantiam, dessa forma, sua sobrevivência em um grupo ao qual ambos não pertenciam de fato. Ser discreto e não revelar as fraquezas alheias dá ao narrador acesso –

---

[30] São considerados *Founding Fathers of the United States* os líderes políticos que participaram da independência dos Estados Unidos ao assinarem a Declaração de Independência, ao lutarem na Revolução Americana ou ao colaborarem para a redação da Constituição do país.

[31] A passagem do romance em que o pai de Nick o aconselha a não tornar públicos seus julgamentos teria sido inspirada na relação de Fitzgerald e seu pai, um *Southern gentleman* que o teria entusiasmado a valorizar boas maneiras e instintos corretos. Seus ideais teriam tido grande influência sobre o filho, que se inspiraria em sua experiência pessoal ao descrever o relacionamento de Nick Carraway e Dick Diver com seus respectivos pais em *The Great Gatsby* e *Tender is the Night*. Cf. Mizener, Arthur. *The Far Side of Paradise – A Biography of F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.13.

ainda que limitado – à classe dominante, e também explica sua tímida participação como ator dos eventos relatados no romance. Ao contrário de Jordan Baker, que transforma a infidelidade de Tom Buchanan em assunto assim que é apresentada a Nick, apenas após o assassinato de Gatsby o narrador decide abandonar sua discrição e explicitar seu posicionamento com relação aos acontecimentos narrados:

> Conduct may be founded on the hard rock or the wet marshes, but after a certain point I don't care what it's founded on. When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever; I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart. Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction – Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn.[32]

Para o narrador, a escrita do romance desenvolve-se como uma tentativa de dar forma à experiência de Gatsby e, ao mesmo tempo, entender o sentido da sua própria experiência. Tal exercício de interpretação e entendimento leva Nick Carraway a oscilar – enquanto tenta recriar os acontecimentos passados dois anos antes – entre sentimentos como a ironia e a identificação, a fascinação e o desprezo. Essa oscilação, que traduz ora a aproximação, ora o distanciamento de Nick com relação às outras personagens do romance, quando expressa em linguagem, revela a distância social e econômica existente entre eles. Esse movimento que molda a linguagem do narrador, a qual analisaremos em breve, nos faz perceber sua tentativa em delinear os acontecimentos e os valores à sua volta, e entender sua posição num mundo em que ele não se reconhece.

Outro dado mencionado por Nick Carraway em sua apresentação é a experiência militar, que aparece para pontuar seu desejo por ordem em uma sociedade em que reina o caos – representada pelos moradores de East Egg e Nova Iorque, e pelas figuras que freqüentam as

[32] Fitzgerald, F. S. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.8.

opulentas festas de Jay Gatsby. Ao adentrarmos a realidade dos Buchanans pelos olhos de Nick, vemos acentuadas a superficialidade das personagens e de seus atos: Tom e sua esposa Daisy vagam por entre a Europa, East Egg e Nova Iorque sem um objetivo ou noção de conseqüência. O descuido que rege a vida e as relações das personagens da *upper class* é freqüentemente observado por Nick, que descobre em Gatsby o exato oposto, apesar de sua atuação ilegal. O contraste entre a correção do milionário e a negligência da classe alta é amplamente explorado pelo escritor na composição da narrativa e estabelece oposições essenciais para o estudo da perspectiva do narrador. Porém, antes de nos aprofundarmos na análise proposta para o objeto, ou seja, o exame da contradição da narração de Nick Carraway, observaremos mais detidamente a presença da guerra no romance. Sua relevância para a obra de Fitzgerald, e em especial para a composição do ponto de vista do narrador de *The Great Gatsby*, deriva do fato de a Primeira Guerra Mundial constituir um importante elemento formador e transformador de sua época, e que é mobilizado pelo autor em diferentes níveis da narrativa de forma a auxiliá-lo em sua tentativa de definir e compreender a sociedade em que estava inserido.

A GUERRA E O HOMEM NORTE-AMERICANO DOS ANOS 1920

Alusões e referências à Primeira Guerra Mundial pontuam diversos momentos da obra de Fitzgerald. O papel do combate nos contos e romances em que a guerra é figurada é tanto histórico quanto social, e colabora para levantar discussões acerca de suas conseqüências para a sociedade norte-americana contemporânea ao autor. Podemos afirmar que Fitzgerald se vale da Grande Guerra para articular o papel trágico do homem romântico no mundo moderno, e também como um método de expressão de sua visão singular do passado, presente e futuro, cujo foco está na forma como o conflito altera a sociedade. Sua ficção demonstra que as guerras não terminam quando o acordo de paz é assinado – elas continuam no atribulado porvir, tornando-se parte do tecido social do mundo moderno e um fator essencial a ser confrontado por qualquer artista conseqüente, tenha ele combatido ou não.

A paz nos Estados Unidos do pós-guerra parecia, aos olhos de Fitzgerald, ainda mais perturbadora do que a própria Grande Guerra havia sido. Tendo seu embarque para a Europa abortado devido à declaração do Armistício em 11 de novembro de 1918, ele desenvolveu uma visão sobre a guerra bastante diversa à de outros autores de sua geração, como John dos Passos e Ernest Hemingway, que atuaram no salvamento de feridos no campo de batalha. Em suas obras, esses autores enfatizam de forma naturalista a brutalidade da guerra e exploram seu horror desumanizador, descartando qualquer possibilidade de pensar a noção romântica de sacrifício honorável. Fitzgerald, por outro lado, privado da experiência do *front*, recorre ao tema da violência bélica de forma indireta em seu desejo persistente de reconciliá-la com a condição moderna, como enfatiza o crítico James H. Meredith:

> Fitzgerald's discussion of war eschews the grit and gore, which makes his depiction of it a more everyday aspect of society rather than a naturalistic one, particularly in his fiction focusing on post-World War I life.[33]

A falta de exposição direta de Fitzgerald aos combates é considerada por diversos críticos um aspecto positivo na formação de sua obra e uma valiosa contribuição para o conjunto da literatura norte-americana, visto que a distância com que ele experienciou a guerra lhe dá a vantagem de acessá-la a partir de um outro ponto de vista. Se a Grande Guerra não deixou traumas individuais profundos no autor – além do remorso de nunca ter cumprido o heróico exercício da batalha –, ela certamente o afetou e capturou seu interesse devido aos efeitos desastrosos legados a toda a sociedade.

Apesar de não figurar como tema central no conjunto da obra de Fitzgerald, a Primeira Guerra Mundial ecoa suas conseqüências em assuntos relevantes, explorados pelo escritor em diferentes romances e contos. Durante toda sua carreira, o autor nunca se afastou da idéia de que a Grande Guerra representara uma dramática ruptura com o passado. Em "My Generation", ensaio de 1939, Fitzgerald coloca em pauta a geração de 1910 e 1920, cujo espírito foi moldado pela inserção no singular contexto de pré e pós-Primeira Guerra Mundial:

> So we inherited two worlds: the one of hope to which we had been bred; the one of disillusion which we had discovered early for ourselves. And that first world was growing as remote as another country, however close in time.[34]

Milton Stern, ao discorrer sobre o tratamento dado por Fitzgerald ao tema em seus romances, mais especificamente em *Tender is the Night*, também destaca o contraste deste período. O

---

[33] Meredith, James H. "Fitzgerald and War" in Curnutt, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. New York: Oxford University Press, 2004. p.165.
[34] Fitzgerald, F. Scott. "My Generation". Disponível em http://fitzgerald.narod.ru/crackup/077e-generation.html. Acessado em 01/12/2010.

crítico chama a atenção do leitor para a cisão causada pelo conflito e o trágico saldo transmitido à realidade norte-americana que se desenhava no final da década de 1910:

> In that breaking point Fitzgerald saw profoundly into a tragic inversion. Before World War I, there was the *young* America. The young America, paradoxically, was the old America, back there in the past when the American world was young. The post-war *new* America, however, was no longer the redeemer nation, but was very much part of the old, international, corrupt actuality of history that had eventually burst forth in the sickness of World War I. The new generation that emerged from the war became in Fitzgerald's vision metaphoric material for everything that always had been selfishly irresponsible and greedily self-gratifying in the same old, tired world – and in American life.[35]

Esse rompimento com o passado – e, inevitavelmente, o advento de um presente corrupto e desolador – é um elemento essencial na prosa de Fitzgerald sobre o mundo moderno, e em nenhum outro romance o autor teria tratado desse tema da forma como ele o fez em *The Great Gatsby*. Nessa obra, a Primeira Guerra Mundial é apresentada como um verdadeiro divisor de águas, o evento que separa dois momentos distintos na vida de Nick Carraway e Jay Gatsby, e que acaba por interferir diretamente no relacionamento do protagonista com Daisy, parte de seu passado no pré-guerra. Temas como o da impossibilidade de restabelecer um vínculo com o conhecido; a fragmentação do indivíduo nas cidades – espaços fragmentados do mundo moderno –; o desenvolvimento do consumo em massa, amplificado no pós-guerra, e as indefinições sociais e econômicas são explorados em detalhe pelo autor.

Referências à Primeira Guerra Mundial logo aparecem, em dois momentos distintos, no texto de abertura do romance. As observações de Nick Carraway nos dão indícios tanto sobre a oposição entre os períodos do pré e pós-guerra na sociedade norte-americana da década de 1920 quanto sobre o tratamento dado pelo autor à matéria na narrativa:

---

[35] Stern, Milton *apud* Meredith, James H. "Fitzgerald and War" in Curnutt, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.166.

> In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since.
> 'Whenever you feel like criticising anyone,' he told me, 'just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.'
> […]
> And, after boasting this way of my tolerance, I come to the admission that it has a limit. Conduct may be founded on the hard rock or the wet marshes, but after a certain point I don't care what it's founded on. When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever; I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart.[36]

A oposição apontada pelo narrador entre seu comportamento durante os "younger and more vulnerable years" e sua mudança radical de temperamento após a experiência na Europa indicam uma opinião marcante e corrente entre os jovens da época de Fitzgerald. A participação na guerra era considerada um importante estágio na formação do homem moderno norte-americano – não somente a maior demonstração de coragem, o maior ato de bravura e nobreza e um teste necessário de masculinidade, mas, especialmente, a principal experiência constitutiva do caráter do jovem dos anos 1920. A idéia de que a experiência militar era essencial para o verdadeiro amadurecimento daquela geração – visto que ela proporcionaria o contato prático, sem qualquer tipo de mediação, com os desafios mais extremos do mundo real – era tão difundida que encontramos no livro de anotações de Edmund Wilson relevantes considerações sobre a importância desse rito de passagem. Wilson reflete sobre a vida de seu primo e melhor amigo, Sandy Kimball, e, ao citar sua trajetória (que terminaria em esquizofrenia), menciona:

> preocupara-me ele não ter participado da guerra. Ele me escreveu sobre isto quando eu estava na França, e respondi-lhe que quando a gente se alista, a gente só pensa no trabalho e nos perigos e nunca tem cabeça para pensar em patriotismo.[37]

---

[36] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. pp.7-8.
[37] Wilson, Edmund. *Os Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p.54.

A experiência do serviço militar como preparação para a vida adulta parece excluir o sentimento patriótico como razão principal, ou sequer secundária, para a participação dos jovens na Primeira Guerra Mundial, embora o patriotismo fosse evocado veementemente nos discursos oficiais do governo norte-americano em nome da democracia e da liberdade no país e fora dele. Eric Hobsbawm também explora o papel ritualístico da participação na guerra sem mencionar o patriotismo, e destaca, ainda, a importância social da experiência militar para essa geração, tema que abordaremos mais adiante:

> Para os recrutas comuns, mais familiarizados com a servidão do que com as glórias da vida militar, entrar para o exército se tornou um rito de passagem que marcava a chegada de um garoto à idade adulta, seguido por dois ou três anos de treinamento e trabalho duro, que se tornavam mais toleráveis devido à notória atração que a farda exercia sobre as moças.[38]

Após a ansiada vivência militar, o desejo da maioria dos soldados que voltava da Europa era o retorno à realidade do pré-guerra, na tentativa de reviver ou reconstruir o passado para, assim, dar continuidade aos planos interrompidos pela partida. A recuperação do passado, no entanto, não se mostrou totalmente possível para os jovens veteranos. A realidade encontrada na volta já não era a mesma: após os avanços alcançados no início da década de 1910, que se caracterizou pela tentativa do governo em garantir medidas de justiça social, os Estados Unidos enfrentavam um momento conturbado de séria recessão econômica, repressão e conservadorismo, que resultaram no abandono de reformas políticas, na derrota dos movimentos progressistas e no aumento de conflitos sociais e raciais. Os soldados, transformados pela experiência no campo de batalha e ausentes de sua terra natal durante um período de muitas transformações, já não se viam como parte do que lhes restara.[39]

---

[38] Hobsbawm, Eric. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pp.420-421.

[39] Fitzgerald defende a idéia de que a Primeira Guerra não legou conseqüências apenas aos países onde ocorreu, mas impôs mudanças sociais, políticas e econômicas a diversas sociedades dos anos 1920. Eric Hobsbawm

Em *The Great Gatsby*, Nick descreve tal impossibilidade de ajustamento à vida do pré-guerra ao comentar seu retorno para o cerne familiar no texto de abertura do romance:

> I graduated from New Haven in 1915, just a quarter of a century after my father, and a little later I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless. Instead of being the warm centre of the world, the Middle West now seemed like the ragged edge of the universe – so I decided to go East and learn the bond business. Everybody I knew was in the bond business, so I supposed it could support one more single man.[40]

O narrador resume em algumas linhas o sentimento de perda de referências que assolou os jovens soldados norte-americanos. Modificados pelo conflito, que lhes forçara uma realidade violenta e fragmentada, descolada da vida social de sua época, eles já não encaravam o presente como um tempo de realizações. Sem a expectativa de realizar no momento do pós-guerra o que haviam planejado no passado, deixam para o futuro suas tentativas de sucesso.

Na impossibilidade de se identificar com o que um dia lhe fora familiar, Nick parte em busca de uma experiência comum ao homem moderno – a vivência na grande metrópole. Seu desejo de inserção no mercado de ações (*bond business*), campo profissional exclusivamente urbano e compartilhado pelos jovens graduados de sua geração, prova-se uma tentativa de estabelecimento em algum tipo de "comunidade cognoscível"[41], sendo que já não é mais possível, aos olhos do Nick transformado pela guerra, encaixar-se em sua realidade anterior, ela também modificada pelo conflito. A experiência no *bond business*, que o narrador busca adquirir ao mudar-se para Long Island, era reconhecidamente popular, como nos revela mais

---

compartilha tal ponto de vista ao discorrer sobre o alcance da herança das guerras do século XX: "Temos como certo que a guerra moderna envolve todos os cidadãos e mobiliza a maioria; é travada com armamentos que exigem um desvio de toda a economia para a sua produção, e são usados em quantidades inimagináveis; produz indizível destruição e domina e transforma absolutamente a vida dos países nela envolvidos." Hobsbawm, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp.51.

[40] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.9.

[41] O termo é emprestado de Raymond Williams. Cf. Williams, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

uma vez Edmund Wilson. Ao comentar o reencontro com um amigo de Yale que não via desde antes da Primeira Guerra, Charley Walker, Wilson menciona o "curioso" fato de ele não ter seguido a carreira no mercado de ações, tão óbvia para os jovens da época:

> Ele estava trabalhando num alto-forno, numa siderúrgica, e parecia ter saído das chamas do inferno. Havia resolvido dedicar-se aos trabalhadores, porque era esta a grande força do futuro. Eu me considerava bem esquerdista, coisa que Charley ainda estava longe de ser – via tudo em termos de condições de trabalho, não utilizava nenhum termo do vocabulário dos radicais. Eu havia me empolgado muito com a greve dos metalúrgicos de 1919. **Mas Charley era um sujeito sério; não havia passado a vender ações, como tantos outros recém-formados. Na época, eu ainda não estava tão consciente quanto vim a me tornar depois da diferença entre os que saíam da faculdade e mantinham a tradição da época, segundo a qual todos os homens que tinham instrução superior, com raras exceções, se destinavam às chamadas "profissões mais elevadas"**, porém a visita de Charley teve um efeito positivo sobre meu moral.[42]

Ao dedicar-se ao trabalho no mercado financeiro, porém, Nick entraria em contato com uma realidade fragmentada – e também fragmentante –, determinada pela lógica do sistema, que impõe seu funcionamento alienante, competitivo e desagregador aos que dele fazem parte.[43] As grandes cidades ofereciam oportunidades aos jovens veteranos qualificados, mas os negócios dominavam a sociedade de forma corrupta e caótica, tornando a vida nas metrópoles tão desoladora quanto o retorno ao lar.

As mudanças legadas pela guerra aos indivíduos impulsionaram a ruptura com o passado familiar, "a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano [...] e a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente"[44] – como notamos na recusa de Nick em seguir os conselhos de seu velho pai e seu desejo de partir. Tal quebra, no entanto, se estenderia do convívio particular ao âmbito amplificado das relações sociais,

---

[42] Wilson, Edmund. *Os Anos 20*. Op. cit. pp.55-56. Grifo nosso.
[43] Raymond Williams reflete sobre a fragmentação nas cidades do século XX de forma bastante elucidativa em *O Campo e a Cidade*. Cf. Williams, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. Op. cit.
[44] Hobsbawm, Eric. *Era dos Extremos*. Op. cit. p.24.

escapando à esfera puramente individual e provocando transformações de ordem estrutural nas sociedades.

Mobilidade social

A reestruturação social, fruto das grandes mudanças impostas pela Primeira Guerra Mundial na sociedade norte-americana, era de interesse significativo para Fitzgerald. Jovens provenientes de famílias tradicionais tinham suas vantagens garantidas nos postos mais elevados da hierarquia militar e em divisões mais prestigiadas, enquanto aqueles de origem mais humilde podiam tentar alcançar reconhecimento social através de resultados extremamente satisfatórios em testes qualificatórios e promoções que obtinham dentro do exército por seu desempenho nos campos de treinamento ou em combate. Tais promoções passaram a ser oferecidas a soldados de divisões mais baixas em virtude da ampliação do sistema meritocrático no exército dos Estados Unidos, uma novidade implementada no período da Grande Guerra.[45] Fitzgerald levava em consideração esses detalhes hierárquicos e se gabava do *status* oferecido por seu posto militar, como podemos notar no trecho de uma de suas cartas de 1917, em que ele chama a atenção da mãe para o fato de não ser reservista, mesmo tendo permanecido em um campo de treinamento nos Estados Unidos. O autor ressalta ter uma posição de prestígio, comparada à de um diplomado na universidade (a qual ele abandonaria no ano seguinte): "I am a second [l]ieutenent in the *regular* infantry and *not* a

[45] Para mais informações sobre as distinções sociais no exército norte-americano durante o período, cf. Gandal, Keith. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. New York: Oxford University Press, 2008.

reserve officer – I rank with a West Point graduate."[46] O simples fato de fazer parte do exército, independentemente da posição que se ocupava, dava aos jovens reconhecimento e acesso social, antes negado aos muitos dos que, assim como Gatsby, eram provenientes de estratos mais baixos da sociedade. Hobsbawm sintetiza a configuração social específica da realidade militar da seguinte forma:

> Para os suboficiais profissionais o exército era um emprego. Para os oficiais, um jogo infantil onde quem brincava eram os adultos, símbolo de sua superioridade em relação aos civis, de esplendor viril e de *status* social.[47]

A ascensão social proporcionada pela atividade militar é explorada mais profundamente por Fitzgerald no conto "The Last of the Belles", publicado em 1929, em que soldados de divisões e estratos sociais bastante distintos disputam o amor da mesma garota, a *Southern belle* Ailie Calhoun. O narrador, Andy, tece comentários sobre essas diferenças ao citar o campo de treinamento de onde um dos pretendentes, o pobretão Earl Schoen, tinha vindo:

> The fourth camp wasn't like the first three – the candidates were from the ranks; even from the drafted divisions. They had queer names without vowels in them, and save for a few young militiamen, you couldn't take it for granted that they came out of any background at all.[48]

A esses jovens era dada a possibilidade de conhecer e cortejar garotas em bailes freqüentados por membros da alta sociedade local – oportunidade que não seria oferecida a Gatsby enquanto filho de humildes trabalhadores do campo, mas da qual ele tirou proveito enquanto

---

[46] Fitzgerald, F. Scott *apud* Meredith, James H. "Fitzgerald and War" in Curnutt, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.164.
[47] Hobsbawm, Eric. *A Era dos Impérios*. Op. cit. pp.420-421
[48] Fitzgerald, F. Scott. "The Last of the Belles" in *The Collected Short Stories of F. Scott Fitzgerald*. London: Penguin, 1986. p.195.

soldado da terceira divisão[49], a mesma da qual Nick Carraway fez parte. No entanto, tais vantagens sociais, adquiridas no período em que os jovens permaneciam nos campos de treinamento, tinham prazo de validade: logo após o desembarque, muitos veteranos voltavam a sofrer os mesmos preconceitos sociais aos quais estavam sujeitos antes de se alistarem. Gatsby, que conquistou o amor de Daisy durante o período em que ficou baseado em Louisville, é descartado ainda antes de voltar aos Estados Unidos, enquanto Schoen, o condutor de bonde que antes da guerra ganhara a disputa por Ailie em "The Last of the Belles", é rejeitado imediatamente após seu retorno ao lar.

Apesar do bem sucedido namoro durante o período de preparação para a guerra, Schoen compreende os meandros sociais que o afastam de Ailie e acata a decisão da garota, claramente pautada por códigos de classe. Diferentemente de Gatsby, ele parece compreender a impossibilidade de aceitação que a *upper class* impõe aos membros das classes inferiores:

> 'Well, that's the end of that,' [Schoen] said moodily. 'She's a wonderful girl, but too much of a highbrow for me. I guess she's got to marry some rich guy that'll give her a great social position. I can't see that stuck-up sort of thing.' And then, later: 'She said to come back and see her in a year, but I'll never go back. This aristocrat stuff is all right if you got the money for it, but –'
> 'But it wasn't real,' he meant to finish. The provincial society in which he had moved with so much satisfaction for six months already appeared to him as affected, 'dudish', and artificial.[50]

Schoen, porém, ingenuamente ignora um detalhe para o qual Gatsby atenta: para aqueles de origem socialmente desprivilegiada, fingir-se parte da *upper class* – mesmo quando não se é parte dela – era a única forma possível de se obter a aceitação da classe dominante em tempos de paz. Apesar de não cumprir sua proposta com sucesso, ou seja, falhar em sua tentativa de tornar-se parte do mesmo grupo social da antiga namorada, Gatsby sabia que somente o

[49] As três primeiras divisões do exército norte-americano eram as mais prestigiadas, compostas por militares provenientes das classes sociais mais altas, e que, majoritariamente, possuíam grau de instrução superior.
[50] Fitzgerald, F. Scott. "The Last of the Belles" in *The Collected Short Stories of F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. pp.200-201.

enriquecimento não lhe garantiria o direito a Daisy e, conseqüentemente, sua entrada na classe alta. O que vemos em "The Last of the Belles" é, no entanto, a incompreensão de Schoen, o que o leva a questionar Andy sobre a razão pela qual ele teria sido dispensado por Ailie:

> Halfway down the car [Schoen] turned around suddenly. 'Say, Andy,' he demanded, frowning: 'one thing – how do you suppose she knew I used to command a street car? I never told her that.'[51]

Além da propagandeada, embora não efetiva, ascensão social possibilitada pela carreira militar, outras tantas oportunidades econômicas pareciam existir para os jovens que retornavam da Europa no final da década de 1910. Fitzgerald relembra em um artigo de 1937, intitulado "Primeiro Sucesso", que, sem um tostão e trajando o mesmo terno do período do pré-guerra, tendia a fugir de certos lugares e situações – entre eles, "os escritórios ocupados e alegres que guardavam os empregos para os rapazes que voltavam da guerra."[52] A realidade, no entanto, era bastante diferente do que se fazia acreditar, tanto para os jovens soldados quanto para os que permaneceram no país durante o período dos combates. Apesar de os anos 1920 terem sido considerados uma época de grande crescimento econômico – especialmente após a dura recessão trazida pela guerra –, a riqueza e o poder político continuaram a não ser igualmente distribuídos na sociedade. O desemprego ainda existia, e milhares de membros da classe trabalhadora viviam abaixo da linha de pobreza. No romance, a situação de Gatsby reflete a de uma grande parcela da população no período. Apesar da bem sucedida experiência em batalha, o protagonista vaga por Nova Iorque durante um tempo considerável à procura de emprego, até se deparar com Meyer Wolfshiem, que o iniciaria nos negócios.

---

[51] Fitzgerald, F. Scott. "The Last of the Belles" in *The Collected Short Stories of F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.201.
[52] Fitzgerald, F. Scott. "Primeiro Sucesso" in *Crack-Up*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. p.89.

> ‘My memory goes back to when I first met him,’ [Wolfshiem] said. ‘A young major just out of the army and covered over with medals he got in the war. He was so hard up he had to keep on wearing his uniform because he couldn’t buy some regular clothes. First time I saw him was when he come into Winebrenner’s poolroom at Forty-third Street and asked for a job. He hadn’t eat anything for a couple of days. ‘Come on have some lunch with me,’ I sid. He ate more than four dollars’ worth of food in half an hour.’
> [...]
> ‘I raised him up out of nothing, right out of the gutter. I saw right away he was a fine appearing, gentlemanly young man, and when he told me he was an Oggsford I knew I could use him good. I got him to join up in the American Legion and he used to stand high there. Right off he did some work for a client of mine up to Albany. We were so thick like that in everything’ – he held up two bulbous fingers – ‘always together.’[53]

A passagem de Gatsby por Oxford lhe renderia um voto de confiança de Wolfshiem, que se impressionaria não apenas com suas medalhas e condecorações, mas também com seus modos e educação, e o tomaria como aprendiz. Sua experiência na universidade inglesa, além de valer uma ocupação ao jovem soldado que retornava da guerra, garantia certo prestígio entre os convidados de suas suntuosas festas e causava alguma desconfiança da *upper class* nova-iorquina.

A grande baixa sofrida pelo exército britânico durante a Primeira Guerra proporcionou a muitos soldados norte-americanos serem enviados às universidades do Reino Unido logo após a declaração do Armistício. No texto “My Generation”, de 1939, Fitzgerald compara a situação dos jovens de sua geração nos Estados Unidos e nos países europeus nos quais esteve após a guerra:

> The peace found us almost intact – less than five percent of my college class were killed in the war, and the colleges had a high average compared to the country as a whole. Men of our age in Europe simply did not exist. I have looked for them often, but they are twenty-five years dead.[54]

[53] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. pp.177-178.
[54] Fitzgerald, F. Scott. “My Generation”. Disponível em http://fitzgerald.narod.ru/crackup/077e-generation.html. Acessado em 01/12/2010.

Como esclarece o historiador Eric Hobsbawn,

> Os britânicos perderam uma geração – meio milhão de homens com menos de trinta anos (Winter, 1986, p.83) –, notadamente entre suas classes altas, cujos rapazes, destinados como *gentlemen* a ser os oficiais que davam o exemplo, marchavam para a batalha à frente de seus homens e em conseqüência eram ceifados primeiro. Um quarto dos alunos de Oxford e Cambridge com menos de 25 anos que serviam no exército britânico em 1914 (Winter, 1986, p.98) foi morto.[55]

O privilégio de estudar durante alguns meses em universidades britânicas também foi fruto de um programa do governo norte-americano para melhor preparar ex-soldados promissores para a vida civil nos Estados Unidos, mas que claramente visava atrasar parte do contingente liberado com o final da guerra, visto que o país não teria condições de recepcioná-los de volta ao lar. Já se apresentava a grande desilusão em que se encontrariam os norte-americanos no pós-guerra, e que abalaria as promessas de consumo e liberdade irrestritos da década de 1920.

O breve período em que Gatsby esteve em Oxford e a incerteza sobre a veracidade de seu relato são mencionados em mais de uma passagem do romance, e são de grande interesse para nossa análise. Num primeiro momento, Jordan Baker conta a Nick ter sido informada pelo próprio Gatsby de sua condição de *Oxford man*, mas admite não acreditar em tal informação. Apesar de não saber a razão, Jordan simplesmente não acredita que ele tenha freqüentado a universidade inglesa, e insiste "I just don't think he went there."[56] Em um segundo momento, o protagonista, após jurar perante Deus, afirma ter ido à Oxford a fim de cumprir uma tradição familiar iniciada por seus antepassados abastados do meio-oeste – informação que não convence Nick devido à uma pequena confusão no discurso de Gatsby, que tinha o costume de estender-se em suas histórias de sucesso, mas pareceu apressar-se ao mencionar sua experiência universitária. Logo em seguida, contudo, Nick espanta-se com a

[55] Hobsbawm, Eric. *Era dos Extremos*. Op. cit. pp.33-34.
[56] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.55.

foto do milionário tirada com alguns colegas na Trinity College, entre eles um membro da nobreza britânica. Mais tarde, no entanto, quando confrontado por Tom, que havia encomendado uma investigação sobre o passado do falso herdeiro, Gatsby confirma ter freqüentado a universidade como beneficiário do programa pós-Armistício, mas diz não poder ser considerado um *Oxford man* devido à experiência acadêmica de apenas cinco meses.

Quase ao final do romance, já após o atropelamento de Myrtle Wilson, Gatsby conta a Nick que havia sido mandado para a universidade inglesa "por engano", e que teria recebido a carta de Daisy anunciando seu casamento com Tom enquanto ainda estava lá, contra sua vontade. Seu desejo, desde o momento em fora enviado para o combate na Europa, era de retornar diretamente para Louisville, onde estaria, novamente, ao lado de Daisy.

Nick e Gatsby: veteranos de guerra

Ao priorizar as conseqüências sociais do combate em seus romances e na maioria de seus contos permeados pela temática da guerra, Fitzgerald promove uma importante e produtiva relação entre as dimensões social e individual da experiência humana, especialmente nas obras ambientadas no período da Primeira Guerra Mundial.

Em *Tender is the Night*, testemunhamos a impossibilidade de identificação entre duas personagens que vivenciaram experiências contrastantes durante a Grande Guerra: o médico Dick Diver, que nunca deixou o campo de treinamento para atuar em combate, e seu amigo Abe North, sensibilizado pelos traumas profundos da experiência no campo de batalha. Na ocasião da visita de Diver e sua *entourage* a um cemitério de soldados norte-americanos em Paris, North lamenta seus dramas pessoais e se apega às lembranças de sua experiência

individual durante o conflito; Dick, por outro lado, reflete especificamente sobre as conseqüências sociais e históricas da Primeira Guerra Mundial e seu significado mais amplo de perda de referências, tanto no que se refere à aniquilação do passado dos lugares assolados pela destruição quanto às mudanças trazidas às sociedades e às trajetórias individuais dos que perderam entes queridos e familiares. Tais sentimentos são representados, nesta passagem, pelo momento em que Dick e seus amigos, no caminho de volta ao hotel, reencontram a irmã de um dos soldados mortos em combate:

> ‘There’s that girl – and she still has her wreath.’
> They watched as [Dick] got out and went over to the girl, who stood uncertainly by the gate with a wreath in her hand. Her taxi waited. She was a red-haired girl from Tennessee whom they had met on the train this morning, come from Knoxville to lay a memorial on her brother’s grave. There were tears of vexation on her face.
> ‘The War Department must have given me the wrong number,’ she whimpered. ‘It had another name on it. I been lookin’ for it since two o’clock, and there’s so many graves.’
> ‘Then if I were you I’d just lay it on any grave without looking at the name,’ Dick advised her.
> ‘You reckon that’s what I ought to do?’
> ‘I think that’s what he’d have wanted you to do.’[57]

Enquanto em *Tender is the Night* o elemento desagregador é enfatizado, como acabamos de sinalizar, em *The Great Gatsby* a guerra aparece como a primeira forma de estabelecimento da relação entre Nick Carraway e Jay Gatsby. O conflito inspira a identificação das personagens através do reconhecimento imediato de Nick por Gatsby, e tal distinção ocorre devido à similaridade entre as circunstâncias de combate dos dois.

A primeira situação de identificação se dá em uma das festas que o milionário oferece à *upper class* na tentativa de se aproximar de Daisy:

[57] Fitzgerald, F. Scott. *Tender is the Night*. London: Penguin, 1997. pp.137-138.

> ‘Your face is familiar,’ [Gatsby] said, politely. ‘Weren’t you in the Third Division during the war?’
> ‘Why, yes. I was in the Ninth Machine-Gun Battalion.’
> ‘I was in the Seventh Infantry until June nineteen-eighteen. I knew I’d seen you somewhere before.’
> We talked for a moment about some wet, grey little villages in France. Evidently he lived in this vicinity for he told me that he had just bought a hydroplane and was going to try it out in the morning.[58]

Falar sobre os lugares por onde ambos passaram durante a guerra estabelece a credibilidade mútua da narração. A experiência de Gatsby e seus relatos de heroísmo em batalha fazem dele uma figura empática para Nick, mais ainda do que para o leitor, e é essa empatia que cimenta e explica o elo que se forma entre os dois veteranos. O fato de ambos compartilharem experiências semelhantes na Grande Guerra, inclusive na mesma divisão, asseguraria a veracidade da história de Gatsby para o narrador, que reconhece dados e situações que confirmam a confiabilidade de seu relato.

A credibilidade de Gatsby é estabelecida tanto pelas experiências reconhecíveis (e compartilhadas) por ele quanto pelo *Zeitgeist*. Os contos heróicos do milionário são baseados em elementos comuns à cultura norte-americana da época: as populares histórias de guerra do verídico, renomado e condecorado Sargento Alvin York, publicadas pela primeira vez em 1919 por David D. Lee em *Sergeant York: An American Hero*. Fitzgerald, que se inspirou no material organizado por Lee para criar Gatsby[59], contava com leitores preparados para o tipo de personagem que ele planejava apresentar. Assim sendo, as histórias do soldado Jay Gatsby – especialmente o episódio da Batalha da Floresta Argonne, parte da ofensiva final dos aliados durante a Primeira Guerra – faziam parte do senso comum, e caso ele não tivesse realmente tido um excelente desempenho em combate ou ido a Oxford, a composição de sua nova biografia não poderia ser considerada falha – pelo menos nesse âmbito.

---

[58] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.53.
[59] Para mais informações sobre essa relação, cf. Meredith, James H. “Fitzgerald and War” in Curnutt, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit.

O caráter ambíguo da narração sinaliza os rastros do "processo criativo" de Gatsby, e conta com a percepção dos leitores para identificar o tratamento lingüístico que Nick dispensa aos exageros e inverdades de sua trajetória. É evidente para Nick que os relatos de Gatsby sobre suas conquistas em batalha são uma mistura de fato e ficção, e o narrador nos revela o processo que desenvolve ao juntar as peças do quebra-cabeça que Jay lhe apresenta ao longo do romance. O passado falseado do milionário pretende-se aristocrático (e, portanto, passível de aceitação pela classe dominante) e romântico ao esconder sua origem humilde e apresentá-lo como um membro da *upper class* que obteve vantagens na carreira militar devido a seu *background* familiar, e não à recente ampliação do sistema meritocrático que, como citado anteriormente, possibilitaria a um filho de trabalhadores rurais miseráveis galgar postos na hierarquia em tão curto período de tempo.

É de se pensar, também, a razão pela qual Nick passa apenas brevemente por seu próprio currículo militar, deixando a cargo de Gatsby as descrições das batalhas e considerações pormenorizadas sobre a guerra. Segundo o crítico Keith Gandal, essa omissão é sugestiva, e ocorre possivelmente devido às semelhanças existentes entre o percurso militar do narrador e do autor, Fitzgerald, que amargou uma carreira breve e pouco significativa no campo de treinamento dada sua pouca experiência e, principalmente, falta de aptidão para os postos mais elevados da hierarquia militar. O narrador, Gandal ressalta, também não desejaria ver sua inexperiência em combate diminuída frente às prestigiosas conquistas de Gatsby:

> Nick in some sense didn't get his fill of war: 'he enjoyed [it] so thoroughly' that he 'came back restless'. Gatsby, by contrast, 'After the Armistice… tried frantically to get home.' Of course, he wanted to get back to Daisy, but it is also made clear that he had significant combat adventure and responsibility: he had his Argonne Forest thrills and heroics and after that 'command of the divisional machine guns'.[60]

[60] Gandal, Keith. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. Op. cit. p.120.

A forma como Nick dá voz a Gatsby colabora para nossa percepção das tentativas hiperbólicas da personagem na construção de seu caráter heróico. No trecho citado a seguir, em que o milionário trata de sua promoção para tenente como uma oferta, quase um presente, o narrador se utiliza de um discurso romantizado e uma linguagem poética que realça e carrega as tintas das memórias de Gatsby:

> ‘Then came the war, old sport. It was a great relief and I tried very hard to die but I seemed to bear an enchanted life. **I accepted a commission as first lieutenant when it began**. In the Argonne Forest I took two machine-gun detachments so far forward that there was a half mile gap on either side of us where the infantry couldn’t advance. We stayed there two days and two nights, a hundred and thirty men with sixteen Lewis guns, and when the infantry came up at last they found the insignia of three German divisions among the piles of dead. **I was promoted to be a major and every Allied government gave me a decoration – even Montenegro, little Montenegro down on the Adriatic Sea!**’ Little Montenegro! He lifted up the words and nodded at them – with his smile. The smile comprehended Montenegro’s troubled history and sympathized with the brave struggles of the Montenegrin people. It appreciated fully the chain of national circumstances which had elicited this tribute from Montenegro’s warm little heart. My incredulity was submerged in fascination now; it was like skimming hastily through a dozen magazines. He reached in his pocket and a piece of metal, slung on a ribbon, fell into my palm.
> ‘That’s the one from Montenegro.’
> To my astonishment, the thing had an authentic look. *Orderi di Danilo*, ran the circular legend, *Montenegro, Nicolas Rex*.
> ‘Turn it.’ *Major Jay Gatsby*, I read, *For Valour Extraordinary*.
> […] Then it was all true. I saw the skins of tigers flaming in his palace on the Grand Canal; I saw him opening a chest of rubies to ease, with their crimson-lighted depths, the gnawing of his broken heart.[61]

Além da linguagem, devemos direcionar nossa atenção para a segunda sentença da passagem citada, que nos revela outro dado romântico relacionado à guerra e destacado por Fitzgerald em suas obras – a morte heróica em batalha.

O status adquirido através da participação na guerra era ainda maior quando se morria em combate. E a popularidade que dela resultava – proveniente tanto de atos de heroísmo bem

[61] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. pp.72-73. Grifo nosso.

sucedidos quanto da morte trágica – eram virtudes altamente almejadas pelos jovens educados, especialmente os colegas de Fitzgerald em Princeton, entusiasmados pelos versos de poetas mártires. "Of even greater importance to [Fitzgerald], heroic death would have been a matter of aristocratic virtue, a recognition that he had achieved the social prominence he always craved."[62] Não havendo para milhares de jovens soldados a possibilidade de serem reconhecidos como "nobres cavaleiros" pela sociedade norte-americana, um sentido romântico foi relacionado à morte violenta na guerra. Ironicamente, Gatsby, que teria escapado a enormes perigos e recebido honrarias por seu heroísmo, acabaria por morrer de forma tão patética, sem qualquer índice de martírio.

Quando pensamos na afirmação de que Fitzgerald se vale da Grande Guerra para articular o papel trágico do homem romântico no mundo moderno, refletimos sobre a impossibilidade dessa ocorrência, exemplarmente figurada na trajetória de abandono e ruína de Dick Diver em *Tender is the Night* e no assassinato de Gatsby, rapidamente articulado por Tom Buchanan após o atropelamento de Myrtle por sua esposa em *The Great Gatsby*. Nesse último romance vemos, ainda, a tensão entre o homem romântico, que tenta alcançar aceitação social através de seu passado e desempenho honoráveis, e o gângster, que se mantém à margem da sociedade. Gatsby tenta, mas é incapaz de esconder a contradição existente entre o militar treinado para matar no campo de batalha, e que mata a sangue frio também na vida civil, e o cavaleiro romântico, que supera obstáculos para provar seu valor à amada. Keith Gandal traça a origem da dualidade da personagem e amplia a crítica de Fitzgerald às conseqüências do conflito para a sociedade norte-americana:

> That is, Gatsby's doubleness may not be a bizarre invention of Fitzgerald's. Rather, his doubleness may have a mainstream enough historical correlative: it

[62] Meredith, James H. "Fitzgerald and War" in Curnutt, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.163.

> may be a straightforward, if an ideal or even extreme product of the peculiar American military camp training of World War I. If anything, Gatsby is one with whom the military has succeeded all too well: he is both too much the killer and too much the chivalrous and chaste "new man". Trained to kill, he becomes homicidal, and, in his chivalry, he eventually becomes suicidal. It is in fact possible and plausible to read *Gatsby* as an extended, agonized missive addressed to the U.S. military by Fitzgerald on the subject of *The Great War* (the novel's title is of course an echo of the contemporary term for World War I): 'yes, you have helped win the conflict by creating officers and 'new men' like Gatsby, but look too at what you have thereby let loose in our postwar world.'[63]

Se lembrarmos que a Grande Guerra foi tomada pela geração de 1920 como uma experiência crucial para a formação do caráter do homem e considerarmos que uma grande parte da população masculina norte-americana participou da vida militar durante o período da Primeira Guerra Mundial, não seria errôneo concluir que ela também se deu como a única forma de identificação entre diversos daqueles jovens, cujas origens, formações e trajetórias eram bem distintas. A vivência militar e a cumplicidade em combate levaram os veteranos a buscar no pós-guerra, além do companheirismo do *front*, uma comunidade em que a ética também fosse partilhada, uma vez que não mais havia o reconhecimento dos que ficaram no país natal e não experienciaram a vivência sob a moral da guerra.

Portanto, quando Nick parte do meio-oeste para Nova Iorque em busca de uma comunidade reconhecível e a tentativa de construir um futuro promissor na cidade grande, palco das possibilidades que já não mais existiam no mundo modificado pelo conflito, ele procura inserir-se no mercado de ações, no qual muitos de seus colegas de batalha e de universidade atuavam. Sua busca por identificação se dá, no entanto, não onde buscava, mas no terreno vizinho à sua casa em Long Island. A busca de Nick pelo aprendizado do *bond business* revela-se, na verdade, uma tentativa maior – a de estabelecer um laço (*bond*) social,

[63] Gandal, Keith. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. Op. cit. p.119.

moral, humano, que ele termina por encontrar no fora-da-lei Gatsby, e não em seus colegas de classe ou profissão, que tentavam seguir o modelo de homem bem sucedido da época.

O *bond* que se cria entre o narrador e o vizinho veterano se dá, também, pelo fato de Nick entender o afrouxamento moral de Gatsby em tempos de paz, após a experiência da guerra, em que a disciplina militar pautava a comunidade criada nos campos de treinamento e de batalha – apesar de não permitir o mesmo a Tom Buchanan, que havia sido poupado do combate assim como muitos outros herdeiros das fortunas tradicionais. Em um dos poucos momentos em que Nick fala da Grande Guerra no romance, ele revela sua dificuldade em viver, agora, sem a moral militar, que impõe ordenação e clareza de objetivos aos grupos de soldados.

> When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever; I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart.[64]

Segundo seu julgamento, portanto, as atividades ilícitas do milionário não seriam inteiramente reprováveis, pois a sociedade inescrupulosa e injusta não somente cria essa possibilidade, mas oferece o crime como a única alternativa para que Gatsby alcance seu objetivo.

A relação entre narrador e protagonista se estabelece e permite o desenvolvimento da cumplicidade que é criada quando Nick passa a fazer parte dos planos de Gatsby para retomar seu relacionamento com Daisy. O narrador toma claro partido do milionário, e a empatia estabelecida entre os dois o faz afirmar, após o desfecho da história, que ele o preferia a toda a *upper class*, apesar de declarar, retrospectivamente, que o desaprovou do início ao fim.

A contradição do narrador, presente na obra desde o título, será explorada em nossa análise subseqüente, que abordará a reconstrução da história de Gatsby através da

[64] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.8.

rememoração de Nick, com especial atenção às oscilações que pautam o desenvolvimento do romance no âmbito da linguagem e do conteúdo, frutos de sua reflexão sobre a experiência passada naquele verão. Apontaremos, também, como a empatia de Carraway pelo protagonista, e sua tentativa de compreender a experiência compartilhada pelos dois, se desenvolve para além da identificação inicial, possibilitada pelo reconhecimento da experiência militar.

A CONTRADIÇÃO DA NARRAÇÃO DE *THE GREAT GATSBY*

São muitos os indícios da contradição do narrador ao longo do desenvolvimento da narrativa de *The Great Gatsby*, e sua configuração se dá em diferentes níveis e de variadas maneiras. Uma leitura atenta da obra permite a identificação de elementos formais, estilísticos e relativos ao conteúdo que expressam a oscilação do narrador na sociedade que ele recusa, mas pela qual sente forte atração.

Iniciaremos nossa análise através do estudo do contraste entre as mansões de Gatsby e Tom Buchanan, cujas minuciosas descrições revelam as diferenças marcantes entre o membro "de direito" da classe alta e o arrivista que tenta comprar sua entrada nessa mesma classe. A localização geográfica das casas é o primeiro sinal da oposição estabelecida entre as duas personagens – Tom reside em East Egg, onde se localizam as mansões dos detentores do *old money*, enquanto Gatsby habita uma mansão em West Egg, "the less fashionable of the two"[65], onde se instalaram os *newly rich*.

A mansão de Gatsby, cuja arquitetura recuperava o gosto pelas construções "de época", à moda do final do século XIX, é a prova mais evidente de seu não-pertencimento à *upper class*. Na primeira visita de Nick à casa, cujo interior conhecia apenas parcialmente devido ao confuso vai-e-vem dos convidados nas espalhafatosas festas do vizinho, somos capturados pela descrição que põe em foco o desacordo entre a profusão de estilos e objetos que decoram os cômodos:

> And inside, as we wandered through Marie Antoinette music rooms and Restoration salons, I felt that there were guests concealed behind every couch

[65] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.11.

> and table, under orders to be breathlessly silent until we had passed through. As Gatsby closed the door of 'the Merton College Library' […] we went upstairs, through period bedrooms swathed in rose and lavender silk and vivid with new flowers, through dressing-rooms and poolrooms, and bathrooms with sunken baths.[66]

As cores dos ambientes da mansão do protagonista também nos chamam a atenção. Em seu minucioso estudo sobre a linguagem do romance, o crítico literário Jackson Bryer[67] aponta o uso inovador dos adjetivos e das cores na prosa de Fitzgerald, que tira proveito dos contrastes entre a luminosidade das roupas e construções brancas de East Egg – descritas por Nick como "white palaces" – e os exageros de Gatsby, representados pelo terno cor-de-rosa, o carro excessivamente amarelo e reluzente e a própria casa multicolorida, qualificada pelo narrador como "a huge, incoherent failure of a house".

A falta de história da casa de Gatsby reflete a ausência do lastro da tradição por trás de seu dinheiro. Arrematada dos familiares de um empresário do ramo cervejeiro – que não se intimidaram e puseram a casa à venda ainda com a coroa de flores na porta, imediatamente após a morte do patriarca –, a enorme construção de apenas 10 anos refletia em seu projeto arquitetônico equivocado o *status* emergente de seu primeiro dono, cujo desejo era transformar-se em um *Founding Father* moderno – literalmente. Seu plano de arcar com os impostos dos moradores de West Egg durante 5 anos para que eles aceitassem cobrir seus telhados com palha foram frustrados pela recusa obstinada de seus companheiros de classe a se subjugarem ao papel de campesinos no excêntrico faz-de-conta do vizinho, que viria a falir pouco tempo depois.

Da mesma forma como o antigo proprietário de sua mansão, Gatsby acreditava que sua fortuna e a impressão de *status* que ela poderia proporcionar eram as únicas condições a serem preenchidas para que a distância entre a tradição dos abastados e a sua origem humilde

---

[66] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.98.
[67] Cf. Bloom, Harold. (ed.) *F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. New York: Chelsea Hall, 2006. p.25.

fosse suprimida. A narração de Nick, no entanto, denuncia a vulgaridade da construção que, ao falhar em promover a aceitação social do dono anterior por se tratar de mera imitação e pastiche, se constituiria em um sonho de segunda mão para Gatsby, cujo fracasso se mostrava evidente.

> The one on my right was a colossal affair by any standard—**it was a factual imitation** of some Hôtel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool and more than forty acres of lawn and garden. It was Gatsby's mansion.[68]

A linguagem utilizada pelo narrador, que neste momento compartilha do ponto de vista da classe dominante, tem o efeito de ridicularizar as investidas de Gatsby, e é potencializado quando contrastado com a descrição da casa de Tom Buchanan, localizada do outro lado da baía.

Originalmente pertencente a um magnata do petróleo, a tradicional mansão onde os até então "nômades" Tom e Daisy Buchanan decidem se estabelecer é apresentada a Nick pelo proprietário que, assim como Gatsby, faz as vezes de cicerone de sua propriedade. Os gestos de Tom ao recepcionar o narrador e mostrar os arredores da casa são largos e autoritários, e denunciam a mesma intenção do milionário emergente – extasiar o visitante com a grandiosidade de seu poder monetário. A diferença que se coloca entre a ostentação de Tom e a de Gatsby, que propõe uma visita guiada pelos cômodos de sua mansão com o claro objetivo de impressionar Daisy, é a naturalidade com que o herdeiro da tradição exibe suas posses, como analisam Robert Sayre e Michael Löwy:

> O rico hereditário não faz menos ostentação de seu poder pecuniário. [...] Mas ele consome de modo mais natural, porque procedente de uma família "imensamente rica", ostentando com um desembaraço de "cortar o fôlego".

[68] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.11. Grifo nosso.

> Todos os dois se utilizam do esbanjamento ostentatório como um instrumento que Veblen chama de "a comparação provocante": a rivalidade pecuniária, a disputa para destruir o adversário a partir da demonstração de uma superioridade monetária.[69]

As cores usadas na ambientação do casarão dos Buchanan são claras e iluminadas, refletindo o uso quase exclusivo do branco – e também do dourado e prata, como identifica Jackson Bryer – para a qualificação da exuberância etérea dos membros da *upper class*. Como aponta Luiza Franco Moreira,

> a roupa branca masculina vem associada a homens bem educados – [que] foram à universidade, como Nick – ou bem nascidos – que moram no exclusivo East Egg, como Tom ou Clarence Endive. Assim, neste caso também o branco indica, na vida social apresentada pelo romance, uma camada mais alta.[70]

Alguns capítulos adiante, em seu encontro com Daisy na casa de Carraway, Gatsby tentaria mimetizar o comportamento dos ricos de forma visivelmente equivocada ao combinar um terno branco com uma camisa prata e uma gravata dourada.

As inesperadas combinações lingüísticas forjadas por Fitzgerald, que visava surpreender os leitores ao chamar a atenção para a forma da obra, são também utilizadas para ampliar o efeito das descrições dos ambientes e de seus moradores. A inovação estilística se faz presente na seleção das palavras empregadas para caracterizar Tom Buchanan e Gatsby, as quais refletem, além do contraste de classes, a percepção dessas duas personagens por Nick, o que se modifica com o desenrolar da narrativa. Para Jay Gatsby, Nick emprega, entre outros adjetivos, os termos "*formal*", "*modest*", "*faithful*", "*solemn*", "*correct*", "*graceful*" e "*romantic*", que nos dão a exata dimensão da dedicação de James Gatz em ser percebido

---

[69] Sayre, Robert & Löwy, Michael. "Reificação e consumo ostentatório no *Gatsby O Magnífico*" in *Revista Estudos de Sociologia*, n.11. Araraquara: Laboratório Editorial UNESP – FCL, 2001. p.16.
[70] Moreira, Luiza Franco. *As mulheres de branco: realismo e ironia em* The Great Gatsby *de F. Scott Fitzgerald*. São Paulo: Edusp, 1991. p.81.

como um ilustre senhor de posses. Apesar do desempenho bastante prático no que se refere aos negócios, como podemos notar em mais de uma de suas conversas telefônicas, Gatsby associa o cavalheirismo e a correção de caráter aos membros da *upper class*, um equívoco desmentido pela rispidez de Tom, que dirige Nick "educadamente e abruptamente" para o interior de sua casa, em uma estranha combinação dos dois comportamentos.

A caracterização de Tom Buchanan e suas atitudes é centrada em termos que refletem, especialmente, a arrogância com que o "rico hereditário" se posiciona com relação às outras classes. No trecho citado a seguir, na ocasião em que Nick reencontra o colega de faculdade após anos de afastamento, Fitzgerald constrói uma figura desafiadora da personagem em uma passagem enxuta, mas precisa, e que revela a postura inicial de Nick com relação aos primos ricos e sua classe:

> He had changed since his New Haven years. Now he was a **sturdy**, straw haired man of thirty with a rather **hard** mouth and a **supercilious** manner. Two shining, **arrogant** eyes had established **dominance** over his face and gave him the appearance of always leaning **aggressively** forward. Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the **enormous power** of that body—he seemed to fill those glistening boots until he strained the top lacing and you could see **a great pack of muscle** shifting when his shoulder moved under his thin coat. It was a body capable of **enormous** leverage—a **cruel** body.
> His speaking voice, a **gruff husky** tenor, added to the impression of **fractiousness** he conveyed. There was a touch of **paternal** contempt in it, even toward people he liked—and there were men at New Haven who had hated his guts.[71]

A prepotência de classe de Tom é percebida de forma mais sensível pelo narrador na passagem do romance que descreve a primeira ida dos Buchanans a uma das festas de Gatsby. A inadequação de Tom ao ambiente – que ele claramente considera inferior – faz aflorar sua capacidade inerente de oprimir, a qual Nick nota de forma perspicaz devido, também, à sua

[71] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.13. Grifo nosso.

própria identificação como alvo do incômodo do herdeiro de fortuna tradicional. O exercício da mudança de ponto de vista de Nick revela a verdadeira opinião de Daisy e Tom, travestida de interesse pelo grupo de pessoas "celebradas". Nessa passagem, o leitor não apenas identifica a oscilação do foco narrativo de Nick, como também é avisado pelo próprio narrador de sua adaptação à classe emergente.

> Perhaps his presence gave the evening its peculiar quality of oppressiveness – it stands out in my memory from Gatsby's other parties that summer. There were the same people, or at least the same sort of people, the same profusion of champagne, the same many-colored, many-keyed commotion, but I felt an unpleasantness in the air, a pervading harshness that hadn't been there before. Or perhaps I had merely grown used to it, grown to accept West Egg as a world complete in itself, with its own standards and its own great figures, second to nothing because it had no consciousness of being so, and now I was looking at it again, through Daisy's eyes. It is invariably saddening to look through new eyes at things upon which you have expended your own powers of adjustment.[72]

Outra contradição percebida no discurso de Nick é a rapidez com que a atitude de Tom em relação ao narrador se modifica quando comparada à cena da visita de Nick à sua casa. Na ocasião, apesar de não ignorar os contrastes entre suas posições sociais, o narrador sente-se aprovado pelo "primo":

> We were in the same Senior Society, and while we were never intimate I always had the impression that he approved of me and wanted me to like him with some harsh, defiant wistfulness of his own.[73]

Logo a seguir, entretanto, quando Tom pergunta sobre suas atividades profissionais no Leste, Nick parece se dar conta da impossibilidade de pertencimento, refletida no comportamento de Tom Buchanan com relação aos seus interesses:

---

[72] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.111.
[73] Ibidem. p.13.

> ‘What you doing, Nick?’
> ‘I’m a bond man.’
> ‘Who with?’
> I told him.
> ‘Never heard of them,’ he remarked decisively.
> This annoyed me.
> ‘You will,’ I answered shortly. ‘You will if you stay in the East.’
> ‘Oh, I’ll stay in the East, don’t you worry,’ he said, glancing at Daisy and then back at me, as if he were alert for something more. ‘I’d be a God Damned fool to live anywhere else.’[74]

O *bonding*, quando considerado como metáfora para o laço que une Nick e Gatsby, reflete, aqui, a impossibilidade de constituição desse mesmo tipo de afinidade entre o narrador e Tom, cuja posição social determina o estabelecimento das relações. Buchanan, que ignora qualquer informação sobre os contatos de Nick, também ignora o relacionamento anterior de sua mulher e Gatsby, bem como os planos do milionário com relação a Daisy. Tendo em vista a idéia da reflexão de Nick no momento da redação da narrativa, podemos identificar nessa passagem um dos primeiros indícios do posicionamento que o narrador apresenta ao final do romance.

O casamento de Tom e Daisy é o exemplo do único tipo de relação amorosa possível no âmbito da *upper class*, visto que, para seus membros, a manutenção dos interesses de classe se coloca sempre à frente de qualquer tipo de envolvimento emocional. Configurado de forma semelhante a um contrato, cujo acordo propõe que ambas as partes cumpram as condições ali descritas, o relacionamento do casal se mantém estável apesar da traição constante de Tom e de seus ocasionais rompantes de violência doméstica. Nick, que testemunha a crueldade de Tom na tarde passada na casa dos Buchanans, relembra a passividade de Daisy ao ser agredida pelo marido após questioná-lo sobre sua amante:

[74] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.16.

> It seemed to me that the thing for Daisy to do was to rush out of the house, child in arms—but apparently there were no such intentions in her head. As for Tom, the fact that he 'had some woman in New York' was really less surprising than that he had been depressed by a book. Something was making him nibble at the edge of stale ideas as if his sturdy physical egotism no longer nourished his peremptory heart.[75]

A agressividade de Tom, observada por Nick em mais de um momento do romance, é suspensa apenas na ocasião da morte de Myrtle Wilson, momento em que o narrador presencia uma rápida mudança nas intenções da personagem. Entretanto, quando Tom Buchanan descobre que George Wilson e as outras testemunhas do atropelamento identificaram o carro de Gatsby – dirigido por Tom horas mais cedo, quando afirmou ser seu proprietário – como sendo o causador do acidente, Nick vê seu comportamento mudar imediatamente. Tom se torna novamente ríspido e agressivo, enquanto certifica George de sua inocência:

> Watching Tom I saw the wad of muscle back of his shoulder tighten under his coat. He walked quickly over to Wilson and standing in front of him seized him firmly by the upper arms.
> 'You've got to pull yourself together,' he said with soothing gruffness.
> Wilson's eyes fell upon Tom; he started up on his tiptoes and then would have collapsed to his knees had not Tom held him upright.
> 'Listen,' said Tom, shaking him a little. 'I just got here a minute ago, from New York. I was bringing you that coupé we've been talking about. That yellow car I was driving this afternoon wasn't mine, do you hear? I haven't seen it all afternoon.'[76]

A manutenção de seu casamento – que significa, também, a manutenção de sua reputação – é mais importante para Tom do que a traição de Daisy. Ao ser informado pela mulher de sua responsabilidade no acidente que teve como conseqüência a morte de Myrtle, Tom assume sua parte estabelecida pelo contrato e dá continuidade à defesa do casal, iniciada na garagem

[75] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. pp.26-27.
[76] Ibidem. p.147.

de George, quando, do alto de sua autoridade, confirma o relato dos passantes e aponta o carro amarelo como o que atropelou a garagista:

> Daisy and Tom were sitting opposite each other at the kitchen table with a plate of cold fried chicken between them and two bottles of ale. He was talking intently across the table at her and in his earnestness his hand had fallen upon and covered her own. Once in a while she looked up at him and nodded in agreement.
> They weren't happy, and neither of them had touched the chicken or the ale – and yet they weren't unhappy either. There was an unmistakable air of natural intimacy about the picture and anybody would have said that they were conspiring together.[77]

O contrato de casamento, que não confere a felicidade conjugal, também não impõe infelicidade aos Buchanans. Na manhã seguinte, antes mesmo de ouvir as notícias sobre o assassinato de Gatsby, eles já teriam partido.

Carelessness vs. responsiveness

Durante a conversa em que os Buchanans planejavam sua fuga, Gatsby permaneceu à espreita do lado de fora da mansão em East Egg, pois imaginou que Tom pudesse expressar sua raiva em relação à traição de Daisy de maneira violenta. Apesar dos protestos de Nick, que sugeriu a Gatsby que fosse para casa, alegando que não era com Daisy que Tom se preocupava no momento (e sim com ele mesmo, visto que a vingança de George Wilson era iminente), Jay continuou sua vigília até a manhã seguinte. Algumas horas depois, o mecânico seria informado por Tom sobre o verdadeiro proprietário do carro amarelo e, na tarde do mesmo dia, o assassinato de Gatsby seria concluído, seguido pelo suicídio de George.

[77] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.152.

O texto nos indica que no momento em que Nick descreve a cena do diálogo entre Daisy e Tom na cozinha, ele ainda não previa o desfecho trágico de Gatsby. Contudo, o narrador certamente soube que não seriam os dois a arcar com a responsabilidade do acidente. Durante todo o verão, Nick testemunhou comportamentos semelhantes em Daisy, Tom e Jordan, e teve certeza, ao final daquele dia, que as coisas não seriam diferentes.

Uma das passagens em que o narrador identifica o tipo de comportamento negligente da *upper class* relata o diálogo em que Nick comenta o passeio de carro no qual a "incuravelmente desonesta" Jordan Baker quase atropelara um homem que atravessava a rua:

> 'You're a rotten driver,' [Nick] protested. 'Either you ought to be more careful or you oughtn't to drive at all.'
> 'I am careful.'
> 'No, you're not.'
> 'Well, other people are,' [Jordan] said lightly.
> 'What's that got to do with it?'
> 'They'll keep out of my way,' she insisted. 'It takes two to make an accident.'
> 'Suppose you met somebody just as careless as yourself.'
> 'I hope I never will,' she answered. 'I hate careless people. That's why I like you.'[78]

Da mesma forma como Jordan relega aos outros o cuidado com seus próprios descuidos, vemos acentuadas a superficialidade de Tom e Daisy e de seus atos: eles vagam por entre a Europa, East Egg e Nova Iorque sem objetivo ou idéia de conseqüência. O discurso vazio de Daisy, oposto à sua voz "cheia de dinheiro", reflete o vazio de sua própria vida e a busca incessante e interminável por um novo lugar ou atividade, que logo se tornará obsoleto e implicará no recomeço do ciclo de tédio e inquietação que pontua os longos dias de verão da classe alta. É através da *carelessness* dessas personagens que Nick vê a essência da *upper class* e, conseqüentemente, passa a recusá-la.

[78] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.65.

Em passagens anteriores do romance, no entanto, verificamos que as críticas do narrador dão lugar a certa condescendência, o que demonstra sua oscilação de juízo. A. E. Dyson nota, ao destacar o encantamento e a repulsa que a sordidez dos ricos de Nova Iorque lhe causam, a ironia devastadora de que Nick lança mão ao narrar e analisar as atitudes de tais personagens. O crítico percebe, porém, que apesar de sua experiência de vida fazê-lo rejeitar as falsas promessas que este mundo representa, o narrador ainda deseja que elas sejam verdadeiras:

> Infected with the restlessness that he records in others, he is half convinced that some rewarding experience might lie behind the world of throbbing taxis, rich perfumes, gay parties, if one could only find a way through to it. 'I began to like New York, the racy, adventurous feel of it at night, and the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines gives to the restless eye.' He responds almost equally to the haunting loneliness of it, and the unceasing promise. His imagination is willing to entertain what his intellect and experience of life rejects: 'Imagining that I, too, was hurrying towards gayety and sharing their intimate excitement, I wished them well.'[79]

Apesar dessa ambivalência – mais desejada pela imaginação do narrador (alimentada pelas instituições culturais, históricas e sociais norte-americanas), numa tentativa de fazer parte de um mundo ao qual ele não tem acesso, do que criada por sua experiência –, ao final do romance, Nick reafirma seu ponto de vista inicial: após o atropelamento de Myrtle, a fuga de Daisy e Tom Buchanan e o assassinato de Gatsby, ele conclui que a *carelessness* observada inicialmente é intrínseca aos membros da *upper class*, e que ela continuaria a pautar o comportamento dos Buchanans e de seus iguais. O narrador diz:

> I couldn't forgive [Tom] or like him, but I saw that what he had done was, to him, entirely justified. It was all very careless and confused. They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it

[79] Dyson, A. E. "*The Great Gatsby*: thirty-six years after" in Mizener, A. (org.). *F. Scott Fitzgerald – A collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1965. p.116.

> was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...[80]

Ao comportamento negligente da classe dominante, Nick opõe a correção e a *responsiveness* de Gatsby, que não suporta a idéia de agir em desacordo com as boas maneiras de um cavalheiro do século anterior, da mesma forma como expressa não ter a pretensão de estender seu relacionamento com Daisy na qualidade de amante. Em seu primeiro encontro com a antiga namorada, Gatsby insiste em recepcioná-la na casa e na companhia de Nick, e somente após a aprovação de Daisy, os três decidem fazer uma visita à sua mansão. Na passagem em que ele, Nick, Daisy, Jordan e Tom se encontram na casa dos Buchanans, Gatsby diz ao narrador que, apesar de não suportar o modo como Tom trata a esposa em sua presença, ele deve permanecer em silêncio, pois "não pode dizer nada" enquanto estiver no território de quem possui autoridade sobre aquela mulher.

Contudo, Daisy se mostra mais complicada (ou mais previsível?) do que Gatsby poderia imaginar. Irredutível na idéia de perder seus privilégios e o conforto garantidos por seu casamento com Tom, ela hesita em abrir mão de sua estabilidade para ficar com o antigo namorado. E o protagonista, aprisionado pelos limites de sua experiência, não compreende a atitude de Daisy ao concluir que sua escolha foi "apenas pessoal". Como a narrativa nos revela, a decisão de Daisy se dá como o esperado, pois apenas corrobora seu papel na organização social estabelecida:

> Gatsby apaixona-se por Daisy porque ela é rica, perde-a porque ele próprio não é rico, aproxima-se dela quando enriquece e perde-a definitivamente quando está claro que não é rico da mesma forma que ela.[81]

---

[80] Fitzgerald, F. S. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.186.
[81] Moreira, Luiza Franco. *As mulheres de branco: realismo e ironia em* The Great Gatsby *de F. Scott Fitzgerald*. Op. cit. p.71.

O contraste entre esses dois tipos de comportamento representa uma dialética fundamental para a compreensão da opção feita por Nick ao final do romance. Enquanto o comportamento criminoso de Tom Buchanan (acobertar o erro de Daisy ao volante, culpar Gatsby pela morte de Myrtle e utilizar-se do sentimento de vingança de George para maquinar sua execução) é legitimado pela sociedade, que lega as conseqüências do descuido da *upper class* para o lado mais fraco da corda, o que é legítimo em Gatsby – sua correção e seu senso de responsabilidade – são desconsiderados devido a seu enriquecimento criminoso, ilegitimado pelo *status quo*. A avaliação positiva que o narrador faz de Gatsby se configura não isoladamente, mas em contraste com o comportamento predatório da *upper class*.

Gatsby e o *American Dream*

Apesar da fortuna de Gatsby advir de atividades ilícitas, como o contrabando de bebidas e a venda de ações falsas, ele preza por agir de forma correta e escrupulosa nos âmbitos social e privado, como o narrador observa em diferentes passagens do romance. O episódio em que o milionário pede um favor a Nick através de Jordan, imaginando ter como garantia de confiança, discrição e correção o fato da amiga de Daisy ser uma esportista respeitada, é um exemplo característico de sua correção. O favor que Gatsby pede a Jordan, e que ela pede a Nick, é, como comenta o narrador, surpreendentemente modesto: Nick deve convidar Daisy para um chá em sua casa para que, longe de seu marido, mas não na mansão de Gatsby, o agora milionário possa encontrá-la pela primeira vez após o rompimento na juventude. Nick age de acordo com o pedido e, a partir desse episódio, parece começar a

compreender a natureza de suas opiniões sobre o vizinho, fundamentadas no desenvolvimento de seu conhecimento sobre a busca de Gatsby.

A expressão de solidariedade e simpatia de Nick em relação ao milionário é visível em diversas partes do texto, e demonstra, mais de uma vez, a reflexão do narrador, passada no intervalo de tempo que separa a ação do momento de sua narração. Um exemplo significativo de mudança após esse momento de reflexão é o comentário de Nick sobre a última conversa entre ele e Gatsby na manhã do assassinato, em que o milionário é oposto a Tom Buchanan e sua "corja":

> 'They're a rotten crowd,' I shouted across the lawn. 'You're worth the whole damn bunch put together.'
> I've always been glad I said that. It was the only compliment I ever gave him, because I disapproved of him from beginning to end.[82]

A palavra "*bunch*", utilizada por Tom Buchanan para designar os gângsteres que trabalhavam para Wolfshiem (incluindo Gatsby), é agora utilizada pelo narrador para caracterizar Tom, Daisy, Jordan e seus companheiros da *upper class*.

Nick também sente empatia por Gatsby devido à coincidência de seu desejo de ascensão social de acordo com as prerrogativas do *American dream*, introduzido no romance antes do aparecimento do milionário e do enigma em torno de sua vida, quando Nick fala de sua investida rumo ao Leste para, como muitos de seus conhecidos, trabalhar no negócio de títulos. O sonho americano[83] – propagandeado como a liberdade que permite a todos os

---

[82] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.160.

[83] A primeira definição genérica do termo *American dream* data de 1931, ano em que foi publicado o livro *The Epic of America* do escritor e historiador James Truslow Adams. Segundo o autor, o American Dream é "[…] that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position." Adams, James Truslow. *The Epic of America*. Boston: Little,

cidadãos ascenderem socialmente através de determinação e empenho individuais, aproveitando-se das "infinitas oportunidades" oferecidas pela sociedade para prosperidade própria e crescimento da nação – prova-se, tanto para Nick quanto para Gatsby, uma falsa promessa. Fundamentado na ética materialista do acúmulo de riquezas e na corrupção dos anseios individuais em favor da manutenção do sistema, o *American dream* mostra-se impossível em uma sociedade rigidamente estruturada, em que os detentores do *old money* não aprovam os *newly rich* – como Tom Buchanan aponta a Gatsby durante sua disputa por Daisy:

> 'She's not leaving me!' Tom's words suddenly leaned down over Gatsby. 'Certainly not for a common swindler who'd have to steal the ring he put on her finger.'[84]

Ou quando Tom sugere que sua esposa volte de Nova Iorque para East Egg no carro de seu amante, agora desmoralizado pela descoberta da verdadeira origem de sua fortuna: "Go on. He won't annoy you. I think he realizes that his presumptuous little flirtation is over."[85]

O objeto final da busca de Gatsby, quando conquistado, prova-se falso. Tirar Daisy de Tom para reviver no futuro o passado abortado, objetivo que o motiva desde então, é o foco de seu esforço em ascender socialmente. No entanto, ao falhar em representar a visão idealizada por Gatsby, Daisy mantém-se fiel aos valores de sua classe – que fascina e seduz Jay na juventude, mas apresenta-se fora do seu alcance no presente. O embate entre realidade e ilusão, presente na oposição entre a Daisy idealizada por Gatsby e sua expressão real, reafirma a oposição entre as infinitas possibilidades do passado nostálgico e do futuro

---

Brown and Company, 1931. p.404. No entanto, o uso desse termo remonta ao século XVI, quando os colonizadores ingleses anunciavam a América como a terra da fartura, da oportunidade e do destino.

[84] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.140.

[85] Ibidem. p.141.

promissor – falsos ideais que alimentam o *American dream* – e o presente estéril, onde nenhuma realização é possível:

> The American dream, stretched between a golden past and a golden future, is always betrayed by a desolate present – a moment of fruit rinds and discarded favors and crushed flowers. Imprisioned in his present, Gatsby belongs even more to the past than to the future.[86]

A impossibilidade de ação e a não-realização das promessas do *American dream*, rígidas imposições da estrutura social, estão também presentes no *valley of ashes*, região inóspita e sem nome onde moram Myrtle e George Wilson. Personagens completamente privadas de qualquer opção ou oportunidade, Myrtle – a atual amante de Tom que espera, em vão, tornar-se sua esposa – e George – esposo de Myrtle e mecânico, que vê nas visitas de Tom a oportunidade de comprar um de seus carros e, após reformá-lo, revendê-lo a um preço superior – encontram na morte a única ação válida para escapar ao destino incontestável da miséria. Como já foi lembrado, após Myrtle invadir a estrada (na tentativa de falar com seu amante, que supostamente estaria dirigindo o carro amarelo) e ser acidentalmente atropelada por Daisy, George é levado por Tom Buchanan a acreditar que Gatsby, o verdadeiro proprietário do carro, era o amante de sua esposa, e que ele a havia assassinado fria e propositalmente. O desfecho de Gatsby mostra-se, após a manipulação de Tom, certo e definido, mas não por George – socialmente inapto a tomar qualquer decisão, ele apenas serve de instrumento para os desígnios da ordem estabelecida. Aos integrantes da *lower class* é negado o poder de ação; o assassinato de Gatsby por George Wilson, bem como seu suicídio, são considerados atos de loucura, e, nesse desenrolar dos fatos, vemos a "democrática" ordem social e econômica dos anos 1920 livre de qualquer julgamento:

---

[86] Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America" in Mizener, Arthur (org). *F. Scott Fitzgerald – A Collection of Critical Essays.* Op. cit. p.136.

> Someone with a positive manner, perhaps a detective, used the expression 'madman' as he bent over Wilson's body that afternoon, and the adventitious authority of his voice set the key for the newspaper reports next morning.[87]

O fato de as possibilidades do *American Dream* se configurarem, na prática, como impossibilidades, fazem da morte de Gatsby um fato inevitável, visto que seu sucesso jamais se realizaria em uma sociedade estruturada de forma a impedi-lo. O assassinato do milionário não resulta, portanto, de um ato arbitrário de um indivíduo, como a notícia do jornal faz parecer, mas é uma conseqüência "natural" de um sistema contraditório que não pode cumprir as próprias promessas.

[87] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.170.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão do narrador é o que leva Nick, anos depois da ação transcorrida, a compreender as oscilações com relação ao seu desejo de pertencimento e sua repulsa à classe alta. Seu juízo contraditório é sinalizado no romance quando, em sua primeira visita à casa dos Buchanans, ele nota restrições em sua aceitação pelos membros da *upper class*. Sua atitude no momento da ação nos remete ao texto de abertura do romance, no qual Nick afirma estar farto do comportamento recomendado por seu pai durante a juventude, e que ele cultivara em seus anos na universidade. Sua antiga postura, que implicava não questionar as restrições impostas pelas diferenças de classe e não expressar suas discordâncias, é ignorada pelo narrador no momento da redação do romance, quando ele afirma sua aprovação de Gatsby:

> If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the 'creative temperament' – it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again. No – **Gatsby turned out all right at the end**; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and shortwinded elations of men.[88]

Quando Nick estabelece contato com Gatsby e toma conhecimento de sua busca – isto é, seu empenho em ascender socialmente e ser aceito como membro da mesma classe que Daisy para que, dessa forma, seja resolvido o conflito social e ele possa realizar seu plano e

[88] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.8. Grifo nosso.

casar-se com ela –, ele passa a enxergar, de fato, as impossibilidades instituídas pela estrutura do sistema. Sua narração privilegia, neste momento, a tentativa frustrada do milionário de ser reconhecido como igual pelos integrantes da classe alta.

O comportamento de Gatsby, exageradamente formal e solene, o discurso fantasioso, a casa em West Egg, as festas, as roupas, o carro e outros bens, nada em sua figura o associava àquela classe, visto que sua imitação de seus membros se dava de forma completamente equivocada. Gatsby, que na primeira aparição no romance é descrito por Nick apenas como uma silhueta à sombra da imensa mansão, acaba por se constituir pelo exagero da tentativa – em suas próprias palavras, um jovem herói de guerra milionário, único herdeiro de uma família completamente extinta, gozando de uma existência plena de prazer:

> 'After [my family all died and I came into a good deal of money] I lived like a young rajah in all the capitals of Europe – Paris, Venice, Rome – collecting jewels, chiefly rubies, hunting big game, painting a little, things for myself only, and trying to forget something very sad that had happened to me long ago.'
> With an effort I managed to restrain my incredulous laughter. The very phrases were worn so threadbare that they evoked no image except that of a turbaned 'character' leaking sawdust at every pore as he pursued a tiger through the Bois de Boulogne.[89]

Assim como seu improvável passado, o futuro imaginado pelo protagonista – e que ele espera poder compartilhar com a antiga namorada – se mostra, ao final do romance, algo além do que Daisy poderia supor, pois demanda muito mais do que ela está disposta a oferecer a Gatsby:

> 'Oh, you want **too much**!' she cried to Gatsby. 'I love you now—isn't that enough? I can't help what's past.' She began to sob helplessly. 'I did love him once – but I loved you too.'[90]

[89] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. p.71-72.
[90] Ibidem. p.139. Grifo nosso.

O fato de Daisy ter amado Tom e "também" amado Gatsby não era suficiente para o milionário, que desejava vê-la livre do contrato com o marido para que pudesse casar-se com ela exatamente da forma como havia planejado: partindo da casa de seus pais em Louisville, segundo o costume, como se o período de cinco anos que separava seu namoro daquele momento nunca houvesse transcorrido. O exagero de seu esforço é tão patente quanto a impossibilidade de seu plano – especialmente no que se refere à participação de Daisy.

Se o atropelamento acidental de Myrtle Wilson e a conseqüente omissão de Daisy e Tom levam Nick a ver reforçada a impossibilidade da ascensão de Gatsby, a morte do milionário representa, para o narrador, a impossibilidade de sua própria ascensão, idealizada na ocasião de sua mudança para o Leste e sua inserção no mercado financeiro. Após essa decepção, Nick decide retornar ao meio-oeste e retomar sua vocação para as letras – antes reprimida pelo desejo de alcançar seu próprio *American Dream* – ao decidir escrever sobre os fatos passados no verão de 1922.

Temos, por vezes, a idéia do contraste entre Nick Carraway e Jay Gatsby, mas temos com maior ênfase o estabelecimento de sua identificação: narrador e personagem-título não são contrários, mas complementam-se e se opõem, juntamente, às outras personagens do romance. Para o narrador, que presenciou a impossibilidade materializada no assassinato de Gatsby, resta somente tomar partido do milionário. Como nos explica Adorno,

> A [reflexão] é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.[91]

A contradição que se apresenta entre as opiniões da *personagem Nick* no momento do desenrolar dos fatos e aquelas do *narrador Nick* durante a composição da narrativa demonstra

[91] Adorno, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in *Notas de literatura I*. Op. cit. p.61.

as transformações ocorridas em Carraway no período entre a ação da história que compõe o romance e sua redação. À luz do "contrato de leitura" proposto no início da obra, e que exige do leitor atenção às oscilações de Nick, identificamos no movimento reflexivo da narração a defesa da postura do protagonista. A privilegiada *posição do narrador*, que garante seu acesso às classes sociais retratadas na obra, é estabelecida pelo próprio, ao final do romance, ao lado de Gatsby.

> I found myself on Gatsby's side, and alone. From the moment I telephoned news of the catastrophe to West Egg village, every surmise about him, and every practical question, was referred to me. At first I was surprised and confused; then, as he lay in his house and didn't move or breathe or speak hour upon hour it grew upon me that I was responsible, because no one else was interested – interested, I mean, with that intense personal interest to which every one has some vague right at the end.[92]

[92] Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Op. cit. pp.170-171.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, James Truslow. *The Epic of America*. Boston: Little, Brown and Company, 1931.

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.

ALLEN, Frederick Lewis. *Only Yesterday: An Informal History of the 1920's*. New York: Perennial Classics, 2000.

BAUGHMAN, Judith S. (ed.). *American Decades: 1920-1929*. Detroit: ITP, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Ronald. *Fitzgerald-Wilson-Hemingway: language and experience*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2003.

_____. *Modernity and Progress: Fitzgerald, Hemingway, Orwell*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005.

BLOOM, Harold (ed.). *F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. New York, Chelsea House, 2006.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2ª. edição. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BRUCCOLI, Matthew J. (ed.). *New Essays on* The Great Gatsby. New York: Cambridge University Press, 2002.

BOSWELL, Marshall & ROLLYSON, Carl (ed.). *Encyclopedia of American Literature – 1607 to the Present*. New York: Facts On File, 2002.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.

CURNUTT, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. New York: Oxford University Press, 2004.

_____. *The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FAHEY, William A. *F. Scott Fitzgerald and the American Dream*. New York: Thomas Y. Crowell, 1973.

FITZGERALD, F. Scott. *Afternoon of an Author*. London: The Bodley Head, 1958.

_____. *Tender is the Night*. London: Penguin, 1997.

_____. *The Collected Short Stories of F. Scott Fitzgerald*. London: Penguin, 1986.

_____. *Crack-Up*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

_____. *The Great Gatsby*. London: Penguin, 1994.

_____. *The Stories of F. Scott Fitzgerald*. New York: Charles Scribner's Sons, 1954.

_____. *O Grande Gatsby*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Tradução de Breno Silveira.

_____. *O Grande Gatsby*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009. Tradução de Roberto Muggiati.

GANDAL, Keith. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. New York: Oxford University Press, 2008.

HENDIN, Josephine G. (ed.). *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2004.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOK, Andrew. *F. Scott Fitzgerald – A Literary Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

JAMESON, Fredric. "Historicismo em *O Iluminado*" in *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

JOHNSON, Claudia (ed.). *Class Conflict in F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. Farmington Hills: Greenhaven Press, 2008.

KALAIDJIAN, Walter (ed.). *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das Origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

LINK, Arthur S. & CATTON, William B. *História Moderna dos Estados Unidos – Volume II*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

MIZENER, Arthur (org). *F. Scott Fitzgerald – A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

_____. *The Far Side of Paradise – A Biography of F. Scott Fitzgerald*. New York: Vintage Books, 1959.

MOREIRA, Luiza Franco. *As mulheres de branco: realismo e ironia em* The Great Gatsby *de F. Scott Fitzgerald*. São Paulo: Edusp, 1991.

PRESTON, Elizabeth. "Implying Authors in *The Great Gatsby*" in *Narrative*, vol.5, n.2. Columbus: Ohio State University Press, 1997.

PRIGOZY, Ruth (ed.). *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

QUIRK, Tom. "Fitzgerald and Cather: *The Great Gatsby*" in BLOOM, Harold (ed.). *American Fiction Between the Wars*. New York: Chelsea House, 2005.

ROWE, Joyce A. "Closing the Circle: *The Great Gatsby*" in *Equivocal Endings in Classic American Novels.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SAYRE, Robert & LÖWY, Michael. "Reificação e consumo ostentatório no *Gatsby O Magnífico*" in *Revista Estudos de Sociologia*, n.11. Araraquara: Laboratório Editorial UNESP – FCL, 2001.

SHAIN, Charles E. *F. Scott Fitzgerald*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

SHEPHARD, Richard. *F. Scott Fitzgerald.* Harpenden: Pocket Essentials, 2005.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira/Thomson Learning, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Edmund. *Os Anos Vinte: Extraído dos Cadernos e Diários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZINN, Howard. "Self-help in Hard Times" in *A People's History of the United States: 1492 – Present*. New York: Harper Perennial, 2005.

OUTRAS REFERÊNCIAS

An Index to *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald

http://www.brtom.org/gg/ggind1.html

Acessado em 13/10/2010.

University of South Carolina: F. Scott Fitzgerald Centenary

Todos os textos foram acessados em 14/10/2010.

BRUCCOLI, Matthew J. "Fitzgerald's Eras: Social and Political Backgrounds of the 1920s and 1930s"

http://www.sc.edu/fitzgerald/essays/eras.html

"*The Great Gatsby*, 'Discontinued Title'"

http://www.sc.edu/fitzgerald/facts/facts2.html

"Contract for *The Great Gatsby*"

http://www.sc.edu/fitzgerald/facts/facts7.html

"Armed Services Edition – *The Great Gatsby*"

http://www.sc.edu/fitzgerald/facts/facts1.html

The New York Times Archives: F. Scott Fitzgerald

Todos os textos foram acessados em 25/11/2010.

CHAMBERLAIN, John. "Books of The Times"

http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-objects.html

CLARK, Edwin. "Scott Fitzgerald Looks Into Middle Age"

http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-gatsby.html?_r=1

JACKSON, Charles. “The Critics and Fitzgerald”

http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-kazin.html

MIZENER, Arthur. “*Gatsby*, 35 Years Later”

http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-gatsby60.html

SCHULBERG, Budd. “The Best *Gatsby*”

http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-best.html

WILKINSON, Burke. “Scott Fitzgerald: Ten Years After”

http://www.nytimes.com/books/00/12/24/specials/fitzgerald-10years.html

Francis Scott Fitzgerald Texts and Translations

Todos os textos foram acessados em 01/12/2010.

FITZGERALD, F. Scott. “Introduction to *The Great Gatsby*”

http://fitzgerald.narod.ru/gatsby/gg-intro.html

FITZGERALD, F. Scott. “My Generation”

http://fitzgerald.narod.ru/crackup/077e-generation.html

FITZGERALD, F. Scott. “One Hundred False Starts”

http://fitzgerald.narod.ru/crackup/058e-falsest.html

PERKINS, Maxwell. “A Letter on *The Great Gatsby*”

http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/perkins-ggletter.html

MENCKEN, H. L. “*The Great Gatsby*”

http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/mencken-gg.html