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

Roberta Fabbri Viscardi

Narração e processo social em *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* de F. Scott Fitzgerald

Versão corrigida

São Paulo
2018

Roberta Fabbri Viscardi

Narração e processo social em *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* de F. Scott Fitzgerald

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

De acordo:

Versão corrigida

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer 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

V822n

Viscardi, Roberta Fabbri
Narração e processo social em O Grande Gatsby e Suave É a Noite de F. Scott Fitzgerald / Roberta Fabbri Viscardi ; orientador Marcos César de Paula Soares. - São Paulo, 2018.
202 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. F. Scott Fitzgerald. 2. Literatura norte-americana. 3. Modernismo. 4. Literatura e Sociedade. 5. Ponto de Vista (Literatura). I. Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

VISCARDI, Roberta Fabbri. Narração e processo social em *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* de F. Scott Fitzgerald. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: ____/____/_____

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À memória da minha querida mãe, Urani.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Soares, agradeço enormemente pela orientação desde o mestrado e as inestimáveis oportunidades de aprendizado desde os anos de graduação.

Agradeço aos funcionários da USP, em especial aos funcionários das bibliotecas da FFLCH e da FE, do Serviço de Pós-Graduação da FFLCH e da Secretaria de Pós-Graduação do DLM. À Edite Mendez Pi, agradeço pelo auxílio acadêmico e burocrático e pela competência, dedicação e cuidado incomparáveis.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, agradeço pela incalculável colaboração para minha formação acadêmica. Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Puglia também pelo apoio burocrático.

Agradeço ao Prof. Dr. Antonio Marcos Aleixo e ao Prof. Dr. Marcelo Cizaurre Guirau pela leitura atenta e pelas preciosas sugestões realizadas no Exame de Qualificação. Aos membros da Banca de Defesa, agradeço pela leitura dedicada, pelos apontamentos precisos e pelas valiosas recomendações: à Profa. Dra. Gabriela Bitencourt, agradeço por nossos diálogos produtivos sobre o modernismo e pelas indicações bibliográficas; à Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco, agradeço por ter me apresentado ao romance *O Grande Gatsby* ainda na graduação; ao Prof. Dr. Marcos Fabris, agradeço pelas aulas sobre artes plásticas e fotografia, que foram de grande importância para a elaboração desta tese; ao Prof. Dr. Marcelo Cizaurre Guirau, agradeço pelo debate renovado e a recuperação cuidadosa de pontos importantes da nossa conversa sobre a versão inicial deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Vagner Camilo, agradeço pela orientação paciente com que me guiou pelos primeiros caminhos da pesquisa científica. À Profa. Dra. Deusa Pinheiro-Passos, agradeço pela constância no apoio e na amizade, e também pelas oportunidades teóricas e práticas de aprendizado acadêmico. Sou igualmente grata à Profa. Dra. Ana Paula Pacheco pelas lições sobre o romance moderno e pela generosidade em sala de aula. Aos membros do grupo de estudos de Teoria Crítica, agradeço pelas discussões que contribuíram para a ampliação do meu olhar crítico.

Agradeço à F. Scott Fitzgerald Society, em especial ao Prof. Dr. Kirk Curnutt, pela recepção e eficiente promoção e divulgação da produção crítica sobre a obra fitzgeraldiana. À Martina Mastandrea, agradeço pela amizade e pelo divertido diálogo sobre o autor.

Sou grata pelos colegas e amigos que me acompanharam nessa longa caminhada uspiana, muitas vezes para além da universidade. Aos que estiveram ao meu lado durante o doutorado ou parte dele, muito obrigada pelo apoio, companheirismo e incentivo, e também pelas trocas de bibliografia e debates. Agradeço não apenas, mas especialmente a Alysson Oliveira, Carol Fiori, Débora Tavares, Elder Tanaka, Gabriel Bordignon, Giuliana Gramani, Ingrid Herrmann, Livia Mantovani, Maíra Malosso, Marcio Deus, Mariana Souza e Silva, Mario Manechini, Patricia Kruger, Sheila Saad, Thiago Russo, Vinicius Cherobino, Vinicius Pastorelli e os não-fflchianos André Keppe e Maria Regina Carriero.

À Cristiane Toledo e Neyde Branco, amigas e companheiras inabaláveis da academia e da vida, minha imensa gratidão e afeto.

Agradeço aos queridos familiares, os de sangue e os de coração, cuja ajuda foi crucial para a finalização desta tese. Sou extremamente grata pelo apoio oferecido ao longo do processo de pesquisa e escrita, e também pela paciência, compreensão e carinho, principalmente durante o último ano.

Ao Antonio, agradeço por absolutamente tudo.

Esta tese também é dedicada à memória da minha avó Duza.

A pesquisa que deu origem a esta tese contou com o auxílio financeiro fundamental do Conselho Nacional de Pesquisa e Tecnologia (CNPq) por meio da concessão de uma bolsa de Doutorado no país.

RESUMO

VISCARDI, Roberta Fabbri. Narração e processo social em *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* de F. Scott Fitzgerald. 2018. 202 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A obra literária de F. Scott Fitzgerald pode ser entendida como um enfrentamento do paradoxo da narração apontado por Theodor Adorno, decorrente da desintegração do sentido da experiência e da consequente impossibilidade de sua articulação objetiva por parte de quem a experiencia. A figuração que Fitzgerald faz da sociedade norte-americana da década de 1920 é formalizada em *O Grande Gatsby* (1925) e *Suave É a Noite* (1934) por meio da incorporação da tradição literária que antecede sua obra, bem como de técnicas do cinema mudo e sonoro e do modernismo europeu. Com isso, Fitzgerald visa evidenciar, em ambos os romances, a falsidade da ideologia do sonho americano. Uma vez que *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* foram publicados antes e depois da crise econômica de 1929, respectivamente, o autor figura sob dois pontos de vista distintos a década de 1920, a fim de mostrar que tal crise revela que o empreendimento individual não é o meio para alcançar o sonho americano, mas apenas uma engrenagem no funcionamento contraditório do capitalismo.

Palavras-chave: F. Scott Fitzgerald; Literatura Norte-americana; Modernismo; Literatura e Sociedade; Foco Narrativo

ABSTRACT

VISCARDI, Roberta Fabbri. Narration and social process in *The Great Gatsby* and *Tender Is the Night* by F. Scott Fitzgerald. 2018. 202 f. Thesis (PhD) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

F. Scott Fitzgerald's novels may be read as a confrontation of the paradox that defines the position of the narrator, as theorized by Theodor Adorno, resulted from the disintegration of the sense of experience and the consequent impossibility of its objective articulation on the part of those who experience it. Fitzgerald's figuration of the American society of the 1920s is formalized in *The Great Gatsby* (1925) and in *Tender Is the Night* (1934) via the incorporation of the literary tradition that precedes his work, as well as silent and sound film and modernist techniques. Thereby, Fitzgerald aims to expose in both of these novels the falseness of the ideology of the American dream. Since *The Great Gatsby* and *Tender Is the Night* were published before and after the economic crisis of 1929 respectively, Fitzgerald represents the 1920s from two distinct points of view in order to highlight the fact that such crisis reveals that the individual enterprise is not the means to achieve the American dream but only a part in the contradictory operation of the machinery of capitalism.

Keywords: F. Scott Fitzgerald; American Literature; Modernism; Literature and Society; Point of View

SUMÁRIO

Introdução 11

Capítulo 1 17

1.1 A vida observada de uma única janela 21

1.2 Distorções da visão 62

1.3 Do literário ao visual: o olhar cinematográfico 78

Capítulo 2 96

2.1 O aprendizado da leitura da cena 104

2.2 Pelos olhos de Rosemary 118

2.3 Desintegrações da visão 132

Capítulo 3 148

3.1 A crise da narração e a narração da crise 148

3.2 “Nada além de um sonho” 169

Referências 189

Obras de F. Scott Fitzgerald 189

Obras críticas e biográficas sobre F. Scott Fitzgerald 190

Outras obras 196

INTRODUÇÃO

Em "Quando se deu o modernismo?", Raymond Williams inicia sua investigação pela discussão do surgimento do próprio termo "modernismo" e, antes dele, do termo "moderno". Este último teria surgido, no fim do século XVI, como sinônimo de "agora", cujo uso deveria marcar temporalmente o período que sucede a Antiguidade e o período medieval. Dois séculos depois, o termo sofreria uma inflexão, passando a se referir a "agora mesmo", "neste instante", o que marcaria de maneira mais evidente o contraste com o passado, a partir do qual a "contemporaneidade" se definiria por seu presenteísmo. Já o termo "modernismo" teria sido usado desde a década de 1950 para designar uma certa versão do moderno, a versão dominante, ou mesmo o "moderno absoluto" entre 1890 e 1940. Embora Williams reconheça haver algo de ideológico no modernismo, na medida em que define a si mesmo por meio de um procedimento seletivo, isto é, na medida em que se afirma por oposição a uma série de artistas e movimentos artísticos anteriores, cujo impulso já era de inovação e ruptura[1], sua caracterização, que sugere o modernismo enquanto desdobramento da ideia de modernidade, significaria uma consciência do próprio momento presente. É esse traço que mais tarde seria retomado na formulação exemplar de Terry Eagleton, segundo a qual o modernismo "significa uma autoconsciência portentosa, confusa e ainda assim curiosamente elevada de nosso próprio momento histórico."[2]

A obra literária de F. Scott Fitzgerald, situada histórica e esteticamente no modernismo, também expressa essa consciência de seu próprio presente histórico. Diferentemente de outros autores, como Proust, Joyce e Kafka, o modernismo de Fitzgerald não guarda aquele traço ideológico porque não se define por uma ruptura mais ou menos drástica com o passado literário. O resgate da tradição se faz para experimentar com o que a tradição já havia experimentado e, com isso, para obter ganhos estéticos e formais a partir dos resultados mais bem-sucedidos. Fitzgerald, que

---

[1] Cf. Williams, Raymond. "Quando se deu o modernismo?", in: *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 3.

[2] Eagleton, Terry. "Capitalismo, modernismo e pós-modernismo". *Crítica Marxista*, vol. 1, nº 2, 1995, p. 60.

se coloca como herdeiro e continuador de uma linhagem de romancistas que desafiam a tradição, não rompe por completo com ela.

Talvez se possa dizer que a obra do autor norte-americano expressa, *a seu modo*, aqueles três aspectos que Perry Anderson atribui ao surgimento do modernismo europeu: um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível.[3] Seu foco experimental se dá notadamente na narração, que incorpora o olhar do narrador realista de Henry James, o olhar impressionista de Joseph Conrad, parte do arsenal desenvolvido pelos modernistas europeus e determinadas técnicas cinematográficas. A inovação de Fitzgerald reside na recuperação específica que promove das inovações dessa linhagem em que se situa.

Durante a escrita de seu terceiro romance, *O Grande Gatsby* (1925), Fitzgerald expressou a seu editor, Maxwell Perkins, o desejo de experimentar e criar algo novo. Seu propósito e dedicação à obra eram evidentes: o autor almejava escrever um texto "bonito e simples, intrincadamente estruturado"[4], cuja técnica inovadora diferenciaria sua prosa de outros escritos populares da época, de cuja água Fitzgerald bebia. As incontáveis modificações realizadas ao longo da composição do romance, registradas nos manuscritos e nas provas de *O Grande Gatsby*, dão a dimensão da dualidade do trabalho do artista ao refletirem seu esforço em lidar com sua adesão à literatura de caráter mais popular – que alcançaria o público já familiarizado com seu trabalho[5] – e a crítica especializada. A versão final, como o próprio Fitzgerald afirmou, é resultado do desejo de escrever sobre o que mais lhe interessava: "a perda daquelas ilusões que dão tanta cor ao mundo que você nem se importa se as coisas são verdadeiras ou falsas, contanto que elas compartilhem da glória mágica."[6]

Fitzgerald não almejava menos para *Suave É a Noite* (1934). Apenas três semanas após a publicação do romance anterior, ainda em 1925, o autor descreveu a

---

[3] Cf. Anderson, Perry. "Modernidade e revolução". *Novos Estudos*, nº 14, 1986, p. 9.

[4] Fitzgerald, F. Scott. *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*. Ed. Matthew J. Bruccoli; Margaret M. Duggan. New York: Random House, 1980, p. 112. Tradução nossa.

[5] A dualidade se expressa na própria biografia de Fitzgerald, como atesta outra carta a Perkins: "Em todo caso, terei um livro de contos para o outono. Agora, devo escrever alguns contos baratos ("*cheap*") até ter acumulado o suficiente para meu próximo romance. Quando eles estiverem acabados e publicados, vou esperar e ver. Se me sustentarem sem outros períodos de penúria, continuarei como romancista. Se não, vou desistir, voltar para casa e ir para Hollywood para aprender o negócio de filmes." Fitzgerald, F. Scott apud Bruccoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002, p. 217. Tradução nossa.

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

Perkins os planos para a obra que estava em curso. Fitzgerald se colocou criar um romance novo (e enfatizou o "NOVO" ao grafá-lo com letras maiúsculas) em todos os aspectos – forma, ideia e estrutura –, "o modelo para nossa época, que Joyce e Stein estão buscando, e que Conrad não encontrou."[7] Essa última menção, ao contrário do que poderia sugerir, não significa alguma forma de reprovação. Fitzgerald não via deficiência alguma em Conrad; ele pretendia recuperar o mesmo gesto deste autor na busca de uma forma adequada ao próprio presente.

Na introdução que escreveu para a reedição de *O Grande Gatsby* em 1934, o autor afirma: "Acabei de reler o prefácio de Conrad a *The Nigger* [*of the "Narcissus"*], e recentemente perdi o controle por causa de críticos que julgaram que meu material fora definido de modo a impossibilitar a abordagem de personagens maduros em um mundo maduro. Mas, por Deus! Esse era o meu material, e era tudo o que eu tinha para trabalhar."[8] Fitzgerald se serviu da introdução, encomendada pela editora, para responder aos críticos do passado, que desdenharam do romance em 1925, e também aos contemporâneos, cuja recepção negativa de *Suave É a Noite*, publicado apenas alguns meses antes, ele jamais superaria.

Muitos desses críticos afirmavam que Fitzgerald tinha esgotado o retrato e a análise da sociedade norte-americana da década de 1920. Tais afirmações ignoram que o autor buscava desvendar o que impulsionou sua geração, os jovens norte-americanos do pós-guerra – o ideal do sonho americano. A repetição temática nos romances de 1925 e 1934 (e também em seu quinto e último romance, *O Último Magnata*, publicado postumamente em 1941) se dá em função de um propósito abrangente: evidenciar a falsidade da ideologia do sonho americano. Se atentarmos para as datas, notaremos que entre a publicação de um e outro romance ocorreu um evento de proporções catastróficas não apenas para os Estados Unidos, mas em termos globais: a crise de 1929. Fitzgerald continuou escrevendo sobre o sonho americano porque, com a crise, a falsidade do sonho foi enfatizada. Em termos mais específicos, a crise econômica evidencia que o empreendimento individual não é o meio para alcançar o sonho

---

[7] Fitzgerald, F. Scott. "Fitzgerald to Perkins, 1 May 1925", in: Kuehl, John; Bryer, Jackson R. (Ed.) *Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence*. New York: Scribners, 1971, p. 104. Tradução nossa.

[8] Fitzgerald, F. Scott. "Introduction to the Modern Library Reprint", in: *The Great Gatsby: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 224. Tradução nossa.

americano, mas que se trata de apenas mais uma engrenagem no funcionamento do capitalismo. Quando este desmoronou, isso se deu à revelia do empreendimento individual. A crise acontece à revelia daqueles que perseguem o ideal, e daqueles que acreditavam na ideologia que estava em voga nos anos 1920.

A busca de Fitzgerald por uma forma adequada ao próprio presente se faz por meio da recuperação de inovações estéticas encontradas nas obras de James e Conrad, bem como no arsenal técnico do cinema. Nossa hipótese pode ser formulada a partir da sugestão colocada por Michael North:

> Eu gostaria, por exemplo, de utilizar a obra de Fitzgerald para questionar algumas ideias comumente aceitas sobre o estatuto do visual no interior do modernismo literário, bem como usar essa discussão do modernismo para demonstrar como certos escritores, que normalmente não são considerados tecnicamente inovadores, podem ser incluídos nesse movimento. Finalmente, esses escritores têm muito a nos dizer sobre as implicações sociais dos novos meios, particularmente acerca da relação complexa entre mudança tecnológica e progresso social.[9]

Concordamos que o modernismo de Fitzgerald, bem como suas inovações técnicas, estão relacionados ao "estatuto do visual" em sua obra, e que isso motiva a reflexão do autor sobre a relação complexa entre mudança tecnológica e progresso social. Mas devemos acrescentar, seguindo a tradição da crítica literária marxista, que pretendemos mostrar o seguinte: é a forma – que Fitzgerald buscava e encontrou na apropriação dos autores mencionados – que estabelece a mediação da matéria histórica em seus romances. Em outras palavras, é por meio da forma literária, mais especificamente da narração, que Fitzgerald apreende as contradições da sociedade capitalista norte-americana da década de 1920 a fim de desvendar a ideologia do sonho americano.

A obra literária de Fitzgerald pode ser entendida como um enfrentamento do paradoxo da narração apontado por Theodor Adorno, decorrente da desintegração do

---

[9] North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. viii. Tradução nossa.

sentido da experiência e da consequente impossibilidade de sua articulação objetiva por parte de quem a experiencia. Segundo a conhecida formulação de Adorno, "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração."[10] Tal situação impõe uma crise à narração. Sabe-se que, historicamente, o surgimento da forma romanesca esteve associado à perda de um sentido imanente ao mundo e à vida e, portanto, à perda de uma totalidade, tal como era apreendida pela epopeia antiga. Sabe-se, também, que a forma romanesca é internamente determinada pela sociedade moderna capitalista no seio da qual surgiu. Nessa medida, as contradições que caracterizam essa sociedade dão a chave para a compreensão do problema da forma do romance. Ocorre que, em um mundo marcado pela experiência da Primeira Guerra Mundial e a alienação universal dos homens entre si, não apenas a apreensão da totalidade não parece mais possível; é a própria narração que se vê sob ameaça.

Diversas tentativas foram empreendidas no sentido de enfrentar essa situação crítica. Fitzgerald se vale, entre outros recursos, do arsenal técnico cinematográfico a fim de enfrentar o problema da impossibilidade da narração. A figuração que faz da sociedade norte-americana da década de 1920 é formalizada em *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* via o olhar da câmera e a incorporação de estratégias do cinema mudo e falado em uma sociedade sob a égide do desenvolvimento técnico. A bem da verdade, a relação entre forma literária e processo social se apresenta nos romances de Fitzgerald que analisamos de modo relativamente complexo. Se compararmos *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* no que se refere à maneira como em ambos essa relação se estabelece, veremos que a crise de 1929 representa um ponto de inflexão decisivo para o modo como o autor figura a sociedade norte-americana da segunda década do século XX. A crise da narração é enfrentada por Fitzgerald pela narração da crise, entendida no sentido específico de uma narração que se dá sob o impacto da crise ou das contradições que levaram a ela.

Ainda que *O Grande Gasby* tenha sido publicado antes de 1929, o romance tematiza em seu conteúdo e, sobretudo, revela em sua forma os efeitos desagregadores já presentes naquela sociedade durante os anos anteriores à crise econômica, que contribuiriam para sua eclosão. A narrativa não apenas acompanha a trajetória de Jay Gatsby em busca da realização de um ideal que, por fim, se revela impossível de ser

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

realizado, mas desvela a falsidade da ideologia do sonho americano por meio da narração contraditória de Nick Carraway. Em *Suave É a Noite*, também é figurada a sociedade norte-americana da década de 1920; no entanto, isso se dá agora de um ponto de vista retrospectivo. O autor olha para os anos 1920 a partir da sombra projetada pelos primeiros anos da década de 1930. À luz da crise de 1929, Fitzgerald figura literariamente a impossibilidade do sonho americano decorrente do funcionamento mesmo da sociedade capitalista norte-americana. É apenas a consumação real da crise econômica, gestada no interior dessa sociedade no momento de sua máxima efervescência, que permite entrever que aquela impossibilidade sempre se devera a razões estruturais, isto é, imanentes ao desenvolvimento e ao funcionamento específicos do capitalismo na sociedade dos Estados Unidos. É a consumação da crise que permite revelar a falsidade ideológica inscrita de modo inerente no sonho americano.

Assim como Fitzgerald olha retrospectivamente para a década de 1920, podemos olhar retrospectivamente para sua obra e verificar que a crise econômica propriamente dita não estava prenunciada em *O Grande Gatsby*. Embora o autor visse com clareza a efervescência excessiva do período, é a crise que revelará aquilo que ele não conseguia ver. É nesse sentido que devemos entender as diferenças formais entre *O Grande Gastby* e *Suave É a Noite*. Dessa maneira, é possível identificar que o projeto literário que Fitzgerald havia procurado desenvolver na década de 1920 não é motivado apenas pelo desejo do autor de se situar no interior de uma linhagem literária que incluía James e Conrad, mas também pelas questões que estavam na ordem do dia. Assim como a compreensão correta do problema da forma do romance exige a compreensão correta do problema do desenvolvimento contraditório da sociedade capitalista, a compreensão do projeto literário de Fitzgerald exige a compreensão do desenvolvimento contraditório da sociedade norte-americana. Há, portanto, uma relação de implicação recíproca e, por que não dizer, dialética entre seu projeto literário e a própria sociedade que constitui sua matéria histórica.

CAPÍTULO 1

> *Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.*
>
> Theodor Adorno

Em 1954, ao discutir o paradoxo da posição do narrador, Theodor Adorno identificou como o cerne da crise da narração com a qual se debatiam os romancistas do final do século XIX e início do XX a desintegração do sentido da experiência e a consequente impossibilidade de sua articulação objetiva por parte de quem a experiencia. Limitado pela mesmice da padronização e pelo mundo administrado, e tendo perdido sua função de relatar os fatos para a reportagem e os meios de comunicação em massa, o romance deveria, em resposta, renunciar ao realismo que reproduz apenas a aparência das relações e desvelar a alienação e a auto-alienação universais.

Eleito por Adorno como a forma privilegiada de resistência, o romance moderno, em sua nova forma antirrealista, deveria buscar revelar a essência dessa sociedade em que os homens se encontram apartados dos outros e de si mesmos. Com a desintegração da identidade da experiência e a impossibilidade de articulação e domínio da vida por parte do narrador, o crítico é contundente ao afirmar que a violação da pura imanência da forma se dá por meio do uso de técnicas e procedimentos inovadores, como a nova reflexão pós-flaubertiana, "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."[11]

Ao reconhecer o desaparecimento da distinção entre o comentário e a ação na obra de Marcel Proust, Adorno destacou o ataque empreendido pelo romancista à distância estética, que era fixa no romance tradicional. Agora, ao assemelhar-se ao movimento da câmera cinematográfica, essa distância varia de acordo com os rumos

[11] Adorno, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., p. 60.

sugeridos pelo comentário, que ora deixa o leitor do lado de fora da ação, ora o aproxima do palco, dos bastidores, podendo chegar até a casa de máquinas. A supressão da distância estética, um mandamento da própria forma, é configurada de maneira ainda mais radical na obra de Franz Kafka, cujo extremismo é concebido como uma resposta antecipada à "tranquilidade contemplativa" do leitor, uma aberração frente à ameaça permanente da catástrofe, que impossibilita tanto a observação imparcial quanto a imitação estética dessa situação.[12]

Partindo das reflexões de Adorno acerca do paradoxo da narração configurado na virada do século, mais profundamente a partir do período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial, acreditamos ser possível distinguir também na obra de F. Scott Fitzgerald tentativas similares de resposta a essa crise. Ainda que alguns especialistas considerem a empreitada do autor norte-americano menos radical do que aquelas dos escritores citados pelo crítico alemão, outros identificam em seus romances o uso de estratégias progressistas que os aproximam de projetos mais experimentais da época. É notável, também, o diálogo que o autor estabelece com a tradição do romance que antecedeu sua produção, principalmente as obras de Henry James e Joseph Conrad, cujas práticas artísticas promoveram mudanças importantes para a forma do romance, com desenvolvimentos expressivos no que concerne o ponto de vista do narrador. Logo, julgamos viável afirmar que Fitzgerald ocupa uma posição singular nesse cenário, especialmente quando dedicamos maior atenção a seu terceiro romance, *O Grande Gatsby*.

Publicado em 1925, *O Grande Gatsby* trata, em linhas gerais, dos episódios observados pelo jovem Nick Carraway no verão de 1922, e sua subsequente rememoração e elaboração desses eventos em sua narração em primeira pessoa. Além de narrador, Nick é também personagem do romance, cujo papel de testemunha da ação, como cabe à categoria de narrador-observador, supera o de agente, sobretudo devido à ênfase que ele deposita no comentário dos eventos narrados − que nos remete, em diferentes ocasiões, à sua terceira função na narrativa: a de escritor. *O Grande Gatsby*, além de ser o título do romance de Fitzgerald, é também o título do romance que Nick Carraway escreve, e que é finalizado cerca de dois anos após o acontecimento que encerra as experiências recuperadas daquele verão.

---

[12] Cf. Adorno, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., pp. 60-61.

No período retratado por Nick Carraway − passado após seu retorno da Europa, onde combateu durante a Grande Guerra −, o narrador troca o Meio-Oeste norte-americano pela agitação do Leste, mais especificamente por Long Island e Nova York. Carraway afirma ter partido em busca de uma atmosfera de arrebatamento que se assemelhasse à experiência de inquietação que ele havia vivenciado no Velho Mundo, mas que não encontrara em sua terra natal no regresso aos Estados Unidos. O narrador reconhece, no entanto, que sua ida à metrópole é justificada primordialmente pelo trabalho com títulos em Wall Street, sede do mercado financeiro e pólo de atração de muitos dos jovens educados da época.

Após instalar-se em uma cabana em West Egg, área da ilha de Long Island ocupada pelos novos-ricos, Nick se descobre vizinho de Jay Gatsby, esbanjador famoso pelas grandiosas festas que atraem semanalmente a nata célebre de Nova York à sua mansão. Gatsby, o protagonista do romance – um discreto *self-made man* a quem são creditados delitos diversos e forte ligação com o crime organizado –, aproxima-se do narrador, a quem confia sua companhia e o motivo de sua ostentação pública: a tentativa de chamar a atenção de Daisy Fay, a antiga namorada que mora do outro lado da baía, em East Egg, onde residem os herdeiros de fortunas estabelecidas. Prima distante de Nick Carraway, Daisy é casada com Tom Buchanan, antigo colega de faculdade do narrador. Esses frágeis laços sociais e familiares são suficientes para que os Buchanan introduzam o narrador ao círculo social ao qual pertencem e que compreende uma autodenominada aristocracia norte-americana, o que acaba por promover o envolvimento de Nick com Jordan Baker, amiga de juventude de Daisy e jogadora de golfe profissional.

A separação entre as classes sociais do universo retratado no romance é estabelecida tanto pela baía que distancia o “Egg aristocrata” do “Egg emergente” quanto por terra. No caminho que liga Long Island à ilha de Manhattan, localiza-se o inóspito Vale das Cinzas, região pantanosa utilizada como aterro sanitário, para onde é destinado o refugo resultante da queima do carvão das fornalhas que produzem energia para a metrópole vizinha. Em frente à rodovia e à ferrovia que cortam esse pântano estão instalados pequenos comércios que atendem aos passantes e aos trabalhadores do aterro. Entre os comerciantes que prestam serviços naquela região está o mecânico George Wilson, que habita a sobreloja de sua pequena garagem com a esposa, Myrtle

Wilson, que, logo após o início do romance, nos é apresentada pelo narrador como a amante de Tom Buchanan.

As ligações entre os espaços em que a ação do romance se desenvolve acabam por espelhar as relações que se estabelecem entre as personagens da narrativa. O relacionamento extraconjugal de Tom Buchanan e Myrtle Wilson se desenrola em um apartamento em Manhattan. É na ilha, também, que Nick Carraway trabalha, e por onde transita com Jordan Baker em seus encontros amorosos. Nick também acompanha Tom a encontros sociais com antigos colegas de Yale e visita, juntamente com Jay Gatsby, os *speakeasies*[13] em que o suposto gângster se reúne com sócios e demais interessados em seus negócios. E é justamente em uma dessas reuniões reservadas entre o narrador e Gatsby que o milionário apresenta a Nick uma proposta, que viria a ser efetivada e devidamente fundamentada por Jordan Baker: o protagonista espera que o narrador o ajude a promover um reencontro secreto e privado com Daisy Buchanan, sua namorada do passado, para que ela o reveja, agora, em sua nova – e melhorada − condição.

O único elemento comum a todos esses deslocamentos é o narrador, Nick Carraway. De maneira retrospectiva, ele nos revela o desenrolar e o desfecho desses encontros entre os personagens, que culminam no atropelamento de Myrtle Wilson por Daisy − que, na ocasião, dirigia o carro de Gatsby, de quem havia se tornado amante − e o assassinato do protagonista por George Wilson, que comete suicídio logo após atirar em Gatsby. É o olhar do narrador que nos guia por essa narrativa e nos revela, além das particularidades de sua perspectiva dos acontecimentos, sua reflexão sobre os eventos passados atrelada aos desejos e limitações impostos pela estruturação social e econômica dos Estados Unidos da década de 1920.

[13] Durante a *Prohibition* ou Lei Seca, que vigorou de 1920 a 1933 nos Estados Unidos, foram proibidas a fabricação, o transporte e a comercialização de bebidas alcoólicas em todo o território norte-americano. As bebidas produzidas ilegalmente eram contrabandeadas e vendidas em *speakeasies*, bares e cabarés clandestinos que operavam sem licença. Muitos desses estabelecimentos eram administrados por gângsteres e membros do crime organizado, como também era o caso de diversas *drugstores*, que recebiam autorização para comercializar bebidas alcoólicas para fins medicinais.

1. A vida observada de uma única janela

No famoso prefácio a *Retrato de uma Senhora* (1881), Henry James descreve a "casa da ficção", uma construção que abriga um número incalculável de possíveis janelas, cada uma delas podendo ser aberta para a cena humana pela necessidade do que o autor chama de visão individual ou, ainda, pela pressão de uma vontade própria.[14] Cada janela, segundo James, tem características muito singulares, tamanhos e formas variadas, o que possibilita ao observador a seleção de seu assunto de interesse na inestimável variedade disponível no mundo exterior. O observador, "uma figura com um par de olhos ou, pelo menos, com binóculo, os quais frequentemente representam um instrumento único para a observação, assegurando o sujeito que faz uso deles uma expressão diferente da dos outros"[15] vê, portanto, de um ponto de vista específico, intermediado por lentes que modificam a realidade, afastando-a ou aproximando-a dele.

Poucas páginas após a abertura de *O Grande Gatsby* – em cuja leitura nos deteremos mais adiante –, Nick Carraway, o narrador do romance, relata sua mudança para a cabana que alugou durante o período em que viveu em Long Island. Nessa descrição, o narrador lança mão de uma imagem que se assemelha à metáfora da janela concebida por James para definir o enquadramento da narrativa que recupera os eventos passados naquele verão de 1922:

> Havia muito que ler e, ainda, muita saúde para se aspirar, em longos haustos, do ar vivificante. Comprei uma dúzia de volumes sobre operações bancárias, crédito e investimentos em apólices, e esses volumes lá estavam em minha estante, vermelhos e dourados como dinheiro novo recém-cunhado, prometendo revelar-me os cintilantes segredos que somente Midas, Morgan e Mecenas conheciam. E eu alimentava ainda a elevada intenção de ler muitos outros livros. Eu era um tanto dado à literatura, em meus tempos de estudante: escrevi, num desses anos, uma série de artigos muito sérios e óbvios para a *Yale News* – e ia agora trazer de volta à minha vida todas essas coisas e converter-

[14] Cf. James, Henry. "Prefácio a *Retrato de uma Senhora*", in: *A Arte do Romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 160.
[15] James, Henry. Idem, p. 161.

> me de novo no mais limitado de todos os especialistas, o "homem bem-informado". Isso não é apenas um epigrama: pode-se ver muito melhor a vida observando-a de uma única janela.[16]

Ao apresentar suas credenciais intelectuais como insatisfatórias – "uma série de artigos muito sérios e óbvios" publicados no jornal da universidade – e definir sua relação com as letras apenas como uma "elevada intenção", o narrador parece advertir o leitor sobre a insuficiência de seu texto, alertando-o sobre possíveis incongruências, ausências e falhas, ao mesmo tempo em que procura abertamente desenvolver em quem o lê a adesão em relação à sua narração. Ainda que sobressaia a tentativa de demonstração de controle sobre a matéria narrada com a escolha da janela única como ponto de vista supostamente privilegiado, através da qual "pode-se ver muito melhor a vida", o aviso é bastante claro, e também ilumina a principal instância que media a observação do narrador por sua janela exclusiva: o dinheiro, prontamente tematizado no trecho citado.

Chamam a atenção na estante da cabana alugada − descrita no romance como "um bangalô de construção frágil, batido pelas intempéries, que parecia feito de papelão, cujo aluguel era de oitenta dólares mensais,"[17] que se encontrava "espremid[o] entre duas enormes mansões, cujo aluguel, durante a estação, variava entre doze e quinze mil dólares"[18] − os livros "vermelhos e dourados como dinheiro novo recém-cunhado". Ao colocá-los à frente de sua pretensão pela literatura, temos a certeza de que Nick dará cabo do estudo de todos os volumes, como de fato o faz, todos os dias na

---

[16] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 9. No original: "There was so much to read for one thing and so much fine health to be pulled down out of the young breath-giving air. I bought a dozen volumes on banking and credit and investment securities and they stood on my shelf in red and gold like new money from the mint, promising to unfold the shining secrets that only Midas and Morgan and Maecenas knew. And I had the high intention of reading many other books besides. I was rather literary in college—one year I wrote a series of very solemn and obvious editorials for the 'Yale News'—and now I was going to bring back all such things into my life and become again that most limited of all specialists, the 'well-rounded' man. This isn't just an epigram—life is much more successfully looked at from a single window, after all." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald.* Ed. Matthew J. Bruccoli. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 7.

[17] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 8. No original: "[...] a weather beaten cardboard bungalow at eighty a month [...]". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 7.

[18] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 10. No original: "[…] squeezed between two huge places that rented for twelve or fifteen thousand a season." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 8.

biblioteca do Yale Club, "conscienciosamente, por espaço de uma hora."[19] A ironia da lista que elenca "Midas, Morgan e Mecenas" não está, portanto, expressa somente na aliteração do "m" de *money* – cujo efeito Fitzgerald possivelmente buscou de forma precisa, assim como em outros inúmeros momentos do romance, para fazer ecoar nos ouvidos do leitor o som exato que desejava –, mas, especialmente, na aproximação semântica de figuras à primeira vista distintas no que se refere ao período histórico e ao contexto cultural em que se situam.

A lista de Nick Carraway, a primeira de outras coleções de nomes a serem mencionadas no romance, revela que os "cintilantes segredos" do acúmulo de capital, apesar de aparentemente se encontrarem disponíveis a qualquer um que desejasse enriquecer − sendo necessário somente seguir as lições descritas nos livros, tais quais fórmulas mágicas, para obter sucesso no mercado financeiro −, eram mais acessíveis a um grupo seleto de cidadãos, cujo caráter é posto sob suspeita pelo narrador. Ademais, as origens de tais fortunas numa possível ganância desmedida revelam que sua cintilância é menos um traço intrínseco ao dinheiro, residindo mais no efeito que ele suscita em quem o observa à distância. Além disso, as figuras mencionadas, cujo suposto valor de erudição e de conhecimento da alta cultura é certamente um dos efeitos almejados pelo narrador, nos remetem à formação dos Estados Unidos e às relações intrincadas que costuram o mito do sonho americano[20] e o controle ideológico mantido por aqueles que concentram o poder político em favor da elite financeira.

---

[19] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 72. No original: "[…] for a conscientious hour." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 46.

[20] F. Scott Fitzgerald, acredita-se, foi o primeiro autor a definir de maneira mais explícita, na literatura de ficção, a ideia de ascensão social atrelada ao caráter norte-americano. No entanto, a primeira definição genérica do termo *American dream* ("sonho americano") data de 1931. Segundo o historiador James Truslow Adams, o sonho americano é "[…] o sonho de uma terra na qual a vida deveria ser melhor, mais rica e mais plena para todos, com oportunidades disponíveis de acordo com as habilidades de cada um. A tarefa de interpretar esse sonho de maneira adequada coloca-se difícil para as classes abastadas da Europa, e muitos de nós também já nos cansamos e desconfiamos dele. O sonho americano não se trata simplesmente de carros caros e altos salários, mas de uma ordem social em que cada homem e cada mulher tem a chance de alcançar o máximo de suas capacidades inerentes, e ser reconhecido pelo que é, independentemente das circunstâncias fortuitas de nascimento ou posição social." Adams, James Truslow. *The Epic of America*. Boston: Little, Brown and Company, 1931, p. 404. Tradução nossa. O uso desse termo, no entanto, remonta ao século XVI, quando os colonizadores ingleses anunciavam a América como a terra da fartura, da oportunidade e do destino. Um registro do século XVII, mais especificamente de 1670, caracteriza Nova York como o lugar propício para que pessoas de qualquer classe social, especialmente as de classes inferiores, alcancem a felicidade por meio da vida autônoma em seu pedaço de chão. Cf. Denton, Daniel apud Bitencourt, Gabriela Siqueira. *Modernização urbana e experimentação formal em* Manhattan Transfer *de John Dos Passos*. Tese (Doutorado em Teoria Literária

A menção a Midas, Morgan e Mecenas também antecipa a caracterização dos personagens masculinos de maior destaque na narrativa. O mito do rei Midas[21] prenuncia o desfecho do romance de Fitzgerald, cujo protagonista, que compartilha da ambição "imprudente" com o rei mitológico, é assassinado na primeira ocasião em que decide usufruir da piscina de sua mansão. O mergulho, possível símbolo de recomeço − como o "batismo" nas águas do rio Pactolo, que liberta Midas de seu toque de ouro e, consequentemente, de sua maldição –, prova-se, para Gatsby, a experiência da impossibilidade do usufruto do capital acumulado. De ponto de encontro festivo e símbolo ostensivo de sua fortuna, sua casa é transformada em túmulo que encerra não somente as atividades de Gatsby como empreendedor e anfitrião, mas também o sonho de ascensão por ele alimentado. Em uma das versões desse mesmo mito – em cujo desfecho o rei, liberto do toque de ouro, abandona sua fortuna e busca o exílio no campo –, nos leva a refletir sobre a decisão de Nick Carraway de abandonar a Costa Leste e a crença no mesmo sonho de enriquecimento alimentado por Gatsby. Diferentemente do rei mitológico, no entanto, Nick não busca a contenção na frugalidade da vida bucólica, mas retorna à segurança social, moral e financeira do núcleo familiar.

J. P. Morgan[22], magnata que dominou o mercado financeiro e o controle das indústrias do país na virada do século, é mencionado pelo narrador em referência direta ao personagem de Tom Buchanan, filho da elite tradicional dos Estados Unidos. Fruto da mesma estrutura de classes que preservam e pela qual são favorecidos − uma suposta aristocracia norte-americana calcada em origens pouco nobres, mais ou menos antigas, a depender do ponto de vista de quem os vê −, os membros desse grupo social são aqueles

---

e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 70.

[21] O mito grego de Midas, rei da Frígia, é figurado em diferentes obras artísticas, incluindo as *Metamorfoses* de Ovídio. Após acolher o sátiro Sileno, que se encontrava perdido, Midas recebe do deus grego Dionísio, discípulo de Sileno, uma recompensa: a realização de qualquer desejo que lhe ocorresse. Impensadamente, o rei pleiteia o dom de transformar em ouro absolutamente tudo o que tocar. Ao perceber-se eternamente privado do toque humano e por temer a morte por inanição, Midas suplica ao deus para que este reverta o dom transformado em maldição. Dionísio, então, ordena ao rei que se banhe no rio Pactolo para que, desta forma, tanto o "toque de Midas" quanto os objetos por ele transformados retornem à sua condição original.

[22] John Pierpoint Morgan (1837-1913), banqueiro e investidor, foi responsável pela consolidação da industrialização nos Estados Unidos na virada do século XIX para o XX. Construiu, juntamente com seus irmãos e filhos, um poderoso monopólio familiar que gozava da influência de membros do governo norte-americano para sua manutenção e expansão. Um dos principais detentores de capital da aristocracia da Costa Leste, juntamente com os Vanderbilt e os Rockefeller, entre outros grupos familiares da elite, Morgan foi um exemplo dos chamados *robber barons* ("barões gatunos"), título pejorativo empregado para designar os magnatas que acumularam fortuna por meio do uso de práticas de mercado abusivas e exploratórias.

que, diferentemente das classes média e operária, se beneficiaram em larga escala da especulação do mercado de títulos, além do desenvolvimento industrial predatório. Constituída logo após a Guerra Civil, a fortuna dos Morgan, assim como a de outras famílias representantes dos interesses das indústrias do Leste norte-americano, consolidou-se graças às negociações corruptas com o governo federal para o desenvolvimento da malha ferroviária do país, que favoreceu a concentração de capital por grupos econômicos monopolistas.[23]

O último personagem citado faz referência ao próprio narrador. Mecenas, cujo conhecimento profundo das artes é creditado à educação proporcionada pela fortuna da família, orgulhava-se de descender de uma antiga linhagem etrusca, além de uma influente e secular família real de Arezzo. Consagrado pela atuação política impecável, Mecenas dividia opiniões quanto a seu caráter, especialmente pelo fato de beneficiar-se financeiramente, politicamente e socialmente de seu bom relacionamento com o imperador Augusto, de quem era conselheiro. A menção a essa figura histórica também nos remete ao financiamento artístico[24] praticado pelo estadista, cuja recuperação pelo narrador estabelece vínculos diretos com a relação entre a indústria cultural e o dinheiro de Wall Street, tematizada em *O Grande Gatsby*. Ademais, apesar de não ter obtido como artista o reconhecimento que alcançou como patrono, Mecenas também era prosador e poeta. Uma carta de Sêneca – que, à moda de outros pensadores da época, ridicularizava as habilidades literárias do estadista – destrincha o estilo de Mecenas e relaciona seu caráter corrompido à sua escrita corrupta.[25] A relação que o narrador de *O*

---

[23] Em 1913, especialmente devido à construção da malha ferroviária por grupos pertencentes aos setores mais influentes da burguesia da Costa Leste, apenas 2% dos norte-americanos controlavam 60% da produção industrial total dos Estados Unidos. Extremamente influentes entre esses 2%, os Morgan e os Rockefeller comandavam, juntos, 20% do patrimônio nacional do país. Cf. Pedro, Antonio. *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Editora Moderna, 1985, pp. 268-269.

[24] Caio Cílnius Mecenas (70 a.C.–8 a.C.), influente estadista romano, tornou-se célebre por financiar o trabalho de jovens poetas e artistas, entre eles Horácio e Virgílio. O substantivo "mecenato", utilizado para descrever o amparo financeiro dedicado a realizações artísticas e culturais, tem origem em seu sobrenome.

[25] Elaine Fantham, ao comentar a Carta 114 de Sêneca, ressalta que, apesar de o assunto formal do texto ser a corrupção do estilo, o filósofo claramente pretendia subordinar sua discussão crítica à denúncia da indecisão moral. Fantham aponta que, nessa carta, Sêneca faz uso de trechos em prosa de autoria de Mecenas para ilustrar um tipo de escrita que ele considera "frouxo, ambíguo e desordenado", e para defender que o estilo corrupto é responsável pela corrupção do caráter. Além disso, o pensador ressalta que a afetação deliberada da escrita corrupta é a marca da corrupção moral, e responsabiliza abertamente tanto o estilo quanto o modo de vida corrompidos pelo fracasso dos homens em perceberem suas limitações e mortalidade. O objetivo, para o pensador, deveria ser a retidão de caráter. Cf. Sêneca, "Letter 114", in: *Selected Letters*. Tradução, Introdução e Notas de Elaine Fantham. New York: Oxford University Press, 2010, pp. 242-248.

Grande Gatsby propõe entre a biografia e os feitos políticos e literários de Mecenas e os seus próprios são explorados por ele na abertura do romance, que examinaremos mais adiante.

Da mesma forma que o narrador se utiliza dessas figuras célebres para enfatizar a presença do dinheiro e antecipar temas caros ao romance, os livros reluzentes da coleção pessoal de Nick Carraway também precipitam a introdução posterior de outro dado importante à narrativa: a imponente biblioteca abrigada na mansão do protagonista. Gatsby, que expõe os numerosos volumes intocados por seu valor de capa, entende que, para alguém como ele, não há segredo algum a ser apreendido de suas páginas, que permanecem sem serem cortadas. Os livros, assim como as roupas e a miscelânea de objetos brilhantes e majestosos que se acumulam na casa de Gatsby, suscitam no observador mais atento a avidez pela resolução de um quebra-cabeças em que cada um desses elementos ocupa um papel específico e único. Tal qual Olhos de Coruja – o personagem que Nick encontra na mansão do vizinho, e que lhe arranca um livro das mãos, guardando-o novamente no mesmo lugar na estante, "murmurando que, se removesse um tijolo, toda a biblioteca seria capaz de desmoronar"[26] (e, com ela, talvez toda a construção, e até mesmo o próprio Gatsby) – o olhar em retrospecto do narrador reconstrói a narrativa numa tentativa de localizar e recolocar um detalhe por vez em seu devido lugar, oferecendo ao leitor o privilégio fortuito de antever na leitura presente os eventos do passado que ainda serão descritos, como num exercício constante de recuperação e reordenação das memórias. Esse exercício de reflexão do narrador-escritor durante a reconstrução das lembranças, que leva à revaloração dos fatos passados no momento em que são narrados por Nick, planta no leitor a dúvida sobre a própria obra que ele escreve e o caráter contraditório de sua narração, que parece, por vezes, mais iludir do que explicitar.

O narrador, personagem de menor participação nos eventos que apresenta, se coloca em evidência na narrativa com quase tanto destaque quanto é dedicado a Gatsby, Daisy e Tom Buchanan, o que enfatiza a ambiguidade de seu envolvimento e distanciamento das situações relatadas no romance. Em um momento anterior à

---

[26] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 59. No original: "[...] muttering that if one brick was removed the whole library was liable to collapse." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 38.

descrição de sua cabana em Long Island, ainda nas páginas de abertura de *O Grande Gatsby*, Nick Carraway dá início à narrativa de Gatsby por sua própria história:

> Em meus anos mais juvenis e vulneráveis, meu pai me deu um conselho que jamais esqueci:
> – Sempre que você tiver vontade de criticar alguém – disse-me ele – lembre-se de que criatura alguma neste mundo teve as vantagens de que você desfrutou.
> Ele nada mais disse, mas sempre fomos comunicativos de uma maneira bastante incomum e reservada, e eu compreendi que ele queria dizer muito mais do que isso. Por conseguinte, sinto-me inclinado a guardar para mim todos os meus juízos, hábito esse que fez com que muitas naturezas curiosas se abrissem comigo, mas que também me tornou vítima de muitos maçadores inveterados. A mente anormal percebe-se rapidamente e sente-se atraída por essa qualidade, quando ela aparece numa pessoa normal, e, assim, aconteceu que, na universidade, eu fui injustamente acusado de ser um político, por saber guardar as mágoas secretas de indivíduos violentos, desconhecidos. Quase todas as confidências eram espontâneas, eu fingia, não raro, que estava dormindo, que me achava preocupado ou, então, revelava uma leviandade hostil, ao perceber, por certos sinais inconfundíveis, que uma revelação íntima palpitava no horizonte – pois que as revelações íntimas dos jovens ou, pelo menos, os termos em que eles as exprimem, têm, habitualmente, muito de plágio e, o que é pior, de plágios desfigurados por evidentes supressões. Reservar para nós os nossos juízos é coisa que proporciona infinitas possibilidades. Tenho ainda certo receio de perder alguma coisa, se esquecer que, como meu pai pretensiosamente sugeria, e eu, pretensiosamente, repito, um certo senso de decência fundamental é concedido, ao homem, desigualmente ao nascer.[27]

---

[27] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 5-6. No original: "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 criticizing 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 any more 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

Dirigida diretamente ao leitor, a apresentação do narrador nos coloca a tarefa crítica de avaliá-lo antes mesmo da introdução de Gatsby, personagem que dá nome ao romance. Essa contextualização dirige nosso olhar, primeiramente, para as supostas virtudes do narrador, que, de maneira irônica e objetiva, ele próprio tenciona questionar. A começar pela discrição, traço de personalidade do qual o narrador parece se gabar, mas que é pautada inteiramente na necessidade de sobrevivência social, ainda que Nick a expresse nas entrelinhas, de maneira a quase recusar sua admissão. Principal atributo de sua personalidade no passado, é a discrição que permite a Nick transitar com certa liberdade pelos espaços do romance, mesmo nas ocasiões em que o faz de maneira periférica à ação, o que possibilita a observação e consequente relato do que ele testemunha.

O conselho que o pai lhe oferece, e que Nick prontamente aceita e põe em prática, parece, à primeira vista, funcionar como uma exigência do romance. Em tese, ao introduzir a narrativa com a "voz da razão" do pai, o narrador estaria solicitando do leitor uma postura desprovida de julgamentos em relação à matéria narrada (ou, ao menos, que o leitor exercite certa cautela em relação à narrativa). A menção a esse conselho, no entanto – e de maneira análoga ao registro da discrição de Nick –, declara a urgência da suspensão dessa suposta virtude do narrador durante o desenvolvimento da narração. Consequentemente, a necessidade de suspender a cautela com os julgamentos é transferida para o leitor, com a condição de que ele não perca de vista a contradição do narrador, expressa na adesão passada e na subsequente rejeição dos valores da geração anterior. A confusão entre passado e presente, frequente na narrativa de *O Grande Gatsby*, não se dá apenas por obra do desejo de Gatsby de repetir o seu passado com Daisy, mas é também enfatizada na disputa que o narrador trava, durante o ato de narrar, com sua antiga perspectiva e padrões.

---

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 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." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 5.

A inclinação de guardar para si todos os seus juízos, tática aprendida com o pai, antecessor em experiência no exercício do convívio social, é a chave para que o narrador garanta "infinitas possibilidades" ao forjar relacionamentos com membros influentes da aristocracia e, muito possivelmente, utilizar-se do conteúdo de suas confissões em seu próprio benefício. Para mais, não compartilhar seus próprios segredos com os colegas, a quem define como "indivíduos violentos, desconhecidos" em quem claramente não confia, configura-se como uma estratégia de autopreservação empregada por Nick Carraway para, dessa forma, se eximir do julgamento alheio, viabilizando sua inserção em uma esfera social mais privilegiada, e reforçar a diferença moral que ele acredita existir entre si e os jovens endinheirados. Se o narrador foi acusado de comportar-se como um político pelos filhos da elite financeira do país com quem travou contato durante o período em Yale, isso não se deu, como ele sugere, e como a citação a Mecenas reforça, de forma injusta.

O narrador afirma, ainda, que as revelações íntimas de seus colegas de Yale soam todas iguais aos seus ouvidos, similares, especialmente por se caracterizarem como "plágios desfigurados por evidentes supressões", como se tanto os relatos quanto as experiências desses rapazes fossem produto de uma homogeneização imposta pela classe social. No momento da narração, o narrador suspende o "certo senso de decência fundamental" com o qual se julgava agraciado para apontar que tais confissões diferem entre si apenas pelo que os interlocutores omitem. Essa observação, que ecoará em outros alertas inseridos ao longo do romance, fala diretamente ao leitor na medida em que o adverte, novamente, acerca da indiscrição do narrador. Além disso, sua observação chama a atenção para o caráter deficitário de sua narração, não permitindo que quem o lê ignore que também o *seu* relato íntimo contido na narrativa – ou, como sugere Tony Tanner, "*todas* as revelações desse tipo"[28] com as quais nos deparamos em *O Grande Gatsby* – é falsificado. Como reconhece Terry Eagleton, "narrar é falsificar" e, mais ainda, "pode-se até dizer que escrever é falsificar."[29]

Tomar ciência da presença do leitor é, como aponta Eagleton, arriscar-se a arruinar o ar de realidade da obra ao permitir uma confissão do narrador de que o que

---

[28] Tanner, Tony. "Introdução", in: Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 29.
[29] Eagleton, Terry. *Como Ler Literatura: Um Convite*. São Paulo: L&PM, 2017. Edição Kindle, posição 1609.

lemos é um romance.[30] Portanto, ao tomar consciência do caráter falho de sua narrativa, associá-lo a ela de maneira irônica e nos alertar para esse traço, Nick incorpora o que sabe ao que não sabe, tornando os limites da história parte dela. Ciente de seus defeitos, o narrador os compartilha com o leitor ao confessar a inevitabilidade de sua ignorância e indicar sua própria arbitrariedade para afastar qualquer intenção de parecer enganosamente absoluta.[31]

O fato de Nick Carraway estar reescrevendo a história, rememorando e reelaborando os eventos passados nesse processo reforça a realidade de que estamos diante de uma narrativa ficcional. Duplamente ficcional, se assim podemos dizer, visto que Nick não relata a história como ela foi, mas como ele a vivenciou, e não a relata apenas como a vivenciou, mas sim como interpreta a memória do que vivenciou. Mesmo quando assistimos a Nick dar um passo para trás e abrir caminho para a voz de Gatsby, agora morto, sabemos que a fala do protagonista foi editada pelo narrador, ainda que ele se utilize do discurso direto em diferentes momentos de sua narração. A interferência da edição do narrador precisa ser considerada, seja ela fruto de esquecimento, de uma paráfrase incompleta, seja resultado de uma transposição falha ou, como também ocorre em *O Grande Gatsby*, da liberdade concedida pelo narrador a ele próprio de imaginar o que o outro personagem poderia ter pensado, feito ou dito em determinada situação. Esse parece ser o caso, por exemplo, da passagem em que o narrador descreve o assassinato de Gatsby, no Capítulo VIII: sem uma testemunha sobrevivente da ação, Nick se utiliza de diferentes fontes para reconstruir o evento, além de supor desdobramentos desconhecidos antes e depois da chegada de George Wilson à mansão em West Egg.

A abertura do romance é evidência de um dos fatos mais importantes de *O Grande Gatsby*: o de que o romance é mais sobre Nick Carraway, o narrador, e sobre como ele vê, e menos sobre Gatsby. A história do protagonista, alçado a esse posto pelo narrador-escritor, é contada para que leiamos a história de Nick – a história de como ele tenta ver e de como decide, em diferentes momentos, não ver; de como alterna seu modo de ver e de como seus modos de ver se estabelecem e se desmantelam; e a construção de seu juízo sobre Gatsby a partir de como ele o vê e de como deseja vê-lo, por vezes espelhando-o ou contrapondo-o à maneira como vê a si próprio.

---

[30] Cf. Eagleton, Terry. *Como Ler Literatura: Um Convite*, op. cit., posição 367.
[31] Cf. Eagleton, Terry. Idem, posição 1616.

Porque o narrador define abertamente o esnobismo como traço fundamental de sua personalidade, ele desenvolve maneiras de garantir que quem o lê esteja constantemente atento à unilateralidade de seu olhar. Tal premência de induzir no leitor a atenção às menores alterações de tom de sua narração é o que parece impulsionar o narrador a supostamente descortinar seu próprio eu, dando a entender que se abre de forma espontânea e desprendida a quem decidir acompanhá-lo pelas próximas páginas:

> E, após jactar-me assim de minha tolerância, devo admitir que ela tem limite. A conduta pode basear-se em rocha sólida ou em pântano alagadiço, mas, depois de certo ponto, pouco me importa aquilo em que ela se baseie. Quando voltei ao Leste, no outono passado, senti que queria que o mundo todo estivesse metido em uniforme e colocado numa espécie de posição de sentido moral permanente; estava farto de excursões turbulentas, com privilegiados relanceares de olhos, ao coração humano. Somente Gatsby, o homem que empresta seu nome a este livro, se achava isento dessa minha reação – Gatsby, que representava tudo aquilo por que sinto natural desdém. Se a personalidade consiste numa série ininterrupta de gestos bem-sucedidos, então é certo que havia nele algo magnífico, uma apurada sensibilidade para as promessas da vida, como se ele tivesse alguma relação com esses intricados maquinismos que registram terremotos ocorridos a dez mil milhas de distância. Essa sensibilidade nada tinha a ver com essa flácida impressionabilidade dignificada pelo nome de "temperamento criador": era um dom extraordinário de esperança, uma presteza romântica como jamais encontrei em qualquer outra pessoa e que, provavelmente, jamais tornarei a encontrar. Não... Gatsby saiu-se bem, no fim; o que perseguia Gatsby, a abominável poeira que pairava sobre a esteira de seus sonhos é que fez com que eu perdesse temporariamente o interesse pelas tristezas abortivas e pelas ofegantes alegrias dos homens.[32]

[32] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 6-7. No original: "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

Se anteriormente a baliza moral do narrador era o "certo senso de decência fundamental" que ele julgava possuir, agora – no momento em que os acontecimentos narrados já encontraram seu desfecho − a moral pode ser firme ou volúvel, não importa se baseada "em rocha sólida ou em pântano alagadiço". Essa é uma das maneiras pelas quais o narrador aprofunda a demonstração da contradição estabelecida por sua narração e também a suposta objetividade de seu olhar. A escolha de um narrador observador-participativo que orbita o núcleo duro da narrativa demanda um questionamento sobre a confiabilidade desse narrador, exercício ao qual o próprio Nick Carraway nos conduzirá. Ao leitor, por consequência, também será legada a tarefa de lidar não apenas com as implicações do que é narrado e da forma dessa narração, mas especialmente com o que não é narrado, mas que não é de todo excluído do romance, e que acaba por emergir nas margens da narrativa.

No Capítulo III, o narrador retoma a apresentação do romance ao afirmar que "[c]ada um de nós desconfia que possui pelo menos uma das virtudes cardinais – e a minha é esta: sou uma das poucas criaturas honestas que jamais conheci."[33] Essa reflexão segue o relato de um desentendimento entre Nick e Jordan Baker, a quem ele julga desonesta às custas de sua *carelessness*: uma atitude descuidada e irresponsável em relação a tudo e todos que não estão incluídos em seu universo particular. Antes de encerrar o capítulo com essa conclusão, porém, o narrador descreve o modo desonesto como ele próprio se comportava em relação a Jordan, dando a entender à jovem que a amava enquanto, na verdade, ponderava sobre seus sentimentos por outra garota. Ao vangloriar-se de sua suposta pureza ética, inserida no contexto de desonestidade em que Nick é incluído, o narrador leva o leitor a interrogar-se acerca de sua responsabilidade no processo que resultou no assassinato de Gatsby. A menção à *carelessness* de Jordan, qualidade que é associada pelo narrador a Tom, Daisy e toda a aristocracia como um

---

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." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 5-6.

[33] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 75. No original: "Every one suspects himself of at least one of the cardinal virtues, and this is mine: I am one of the few honest people that I have ever known." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 48.

comportamento intrínseco a essa classe, pode, também, qualificar o comportamento do próprio Nick Carraway, afinal de contas, ele colaborou ativamente para o reencontro de Gatsby e Daisy, além de ter omitido a informação sobre quem dirigia o carro que atropelou Myrtle Wilson. Dessa forma, ao deixar entrever ironicamente suas falhas em diferentes momentos da narração, o narrador se assume como parte integrante do alvo da crítica que dirige à moralidade dos anos 1920, evidenciando os limites de sua janela única.

Para que possamos acompanhar as nuances da contradição do narrador, Nick Carraway propõe no preâmbulo do romance o estabelecimento de um "contrato de leitura" com o leitor. Quando discorre sobre a flexibilização da moral, o narrador evidencia a necessidade de aceitação da variação desses valores. Esse destaque é necessário não somente para que a incorporação de Gatsby à narrativa introduza a visão crítica de Nick acerca da moralidade hipócrita da classe ociosa[34] ou sua avaliação das atividades obscuras de Gatsby e do gângster Meyer Wolfshiem, mas, especialmente, como justificativa da moralidade contraditória do próprio narrador. Não devemos nos esquecer que o descompasso entre o julgamento e o comportamento de Nick Carraway não pode e nem deve ser eliminado; ao contrário, para que o leitor cumpra sua parte no "contrato", ele deve ter ciência das oscilações do narrador ao longo de toda a leitura do romance para que, dessa forma, seja possível compreender as motivações da contradição que caracteriza essa narração.

Portanto, a afirmação da magnitude de Gatsby que o narrador inclui nesse momento de abertura do romance serve, novamente, como mais um sinal de alerta sobre o que Gatsby – e o próprio Nick – não é. Voltaremos à descrição que o narrador faz do protagonista nesse parágrafo após avançarmos um pouco mais em nossa análise do prólogo de *O Grande Gatsby*.

Depois da abertura aparentemente reveladora, o narrador traça no passado de sua família as condições para sua mudança para a Costa Leste em 1922:

---

[34] O termo *leisure class* ("classe ociosa"), cunhado por Thorstein Veblen, faz referência ao grupo de indivíduos que vive dos frutos do trabalho da comunidade industrial sem serem, de fato, parte produtiva dessa comunidade. As principais características da classe ociosa são o consumo manifesto e o ócio igualmente evidente. Essas características enfatizam a distinção dos milionários e a possibilidade de se permitirem investir dinheiro e tempo em formas improdutivas de entretenimento e bens supérfluos enquanto os demais membros da população industrial sobrevivem do trabalho manual. Cf. Veblen, Thorstein. "A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições", in: *A Alemanha Imperial e a Revolução Industrial* e *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 13-192.

> Por espaço de três gerações, minha família fora gente preeminente, abastada, daquela cidade do Centro-Oeste. Os Carraways são algo assim como um clã e, segundo a tradição, descendemos dos Duques de Buccleuch, mas o verdadeiro fundador do ramo a que pertenço foi o irmão do meu avô, que veio para cá em 51, mandou um substituto para a Guerra Civil e começou o negócio de ferragens a que meu pai se dedica até hoje.
>
> Jamais vi esse meu tio-avô, mas julgam-me parecido com ele – principalmente quanto ao que se refere ao retrato um tanto impassível que está dependurado no escritório de meu pai. Diplomei-me em New Haven em 1915, justamente um quarto de século depois de meu pai, e um pouco mais tarde participei daquela retardada migração teutônica conhecida como a Grande Guerra. Apreciei tão vivamente aquela contra-incursão, que voltei para casa irrequieto. Ao invés de ser o cálido centro do mundo, o Centro-Oeste pareceu-me, então, a áspera extremidade do universo – de modo que resolvi seguir para o Leste e aprender o negócio de títulos. Toda a gente que eu conhecia estava metida no negócio de títulos, o que me fez pensar que o mesmo poderia suportar mais um único indivíduo. Todos os meus tios e tias discutiam o assunto, como se tivessem escolhendo para mim uma escola de preparatórios e, finalmente, disseram, com fisionomias muito graves, hesitantes: "Oh!... Sem dúvida!" Meu pai concordou em financiar-me por espaço de um ano e, após várias delongas, vim para o Leste – permanentemente, pensava eu – na primavera de 22.[35]

[35] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 7-8. No original: "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 today.
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 center 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." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 6.

Da mesma forma que o narrador fala de si quando escreve sobre Gatsby, é para que conheçamos mais sobre a especificidade do olhar de Nick Carraway que somos apresentados à sua família, cuja suposta ancestralidade ilustre o relaciona a uma linhagem escocesa cujo legado precede a colonização das Américas, os Duques de Buccleuch. Aparentemente insatisfeito com o passado nobre e eminente, o narrador retrocede um pouco mais na história para descrever os Carraway como um clã[36], um tipo de agrupamento ainda mais exclusivo que as casas reais. A menção a esse tipo de organização social é feita para ressaltar o que é valorizado por esses grupos, como a manutenção dos valores familiares tradicionais, a hierarquia rígida e a união de iguais em sociedades fechadas, características que reverberam o padrão da classe alta retratada no romance, especialmente no círculo de Tom Buchanan, um descendente direto dos Pais Fundadores dos Estados Unidos[37]. Apesar da ênfase no caráter aristocrático, o narrador rapidamente recupera uma evidência temporal mais recente para desmistificá-lo ao exibir a "verdadeira" gênese de sua família – aquela que de fato importa, por constituir-se como a origem burguesa dos Carraway: um imigrante empreendedor que aportara nos Estados Unidos há apenas duas gerações, 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.

A menção à Guerra Civil, além de sinalizar o comportamento imoral do tio-avô de Nick Carraway, também nos remete às transformações às quais a sociedade norte-americana foi submetida no período. O conflito tornou-se o marco da transformação econômica dos Estados Unidos, quando o Sul agrário cedeu lugar à industrialização do Norte, assim como significou o fim de um modo de vida aristocrático que já se caracterizava na ex-colônia como um empréstimo canhoto do modelo europeu. A genealogia do narrador, portanto, se presta à apresentação do passado empoeirado de tradições usurpadas e mal-ajambradas que colaboram para a definição de seu olhar sobre a matéria narrada, e também serve como uma declaração do fracasso desse modo

---

[36] Um clã é uma tribo formada por famílias interrelacionadas, de origem irlandesa ou escocesa, cujos patriarcas compartilham o mesmo sobrenome, afirmam descender do mesmo ancestral e obedecem a um mesmo líder.

[37] 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, ainda, ao colaborarem para a redação da Constituição do país. Entre o grupo que compõe os Pais Fundadores dos Estados Unidos, são consideradas figuras-chave Alexander Hamilton, Benjamin Franklin, James Madison, John Adams, John Jay, George Washington e Thomas Jefferson.

de vida no centro do capitalismo financeiro. A ética falseada do Meio-Oeste, com seu estilo de vida aparentemente conservador, um engessamento social hierárquico e o apego a valores familiares que visam ao protecionismo continuam sendo defendidos com unhas e dentes pela burguesia em sua luta pela sobrevivência nessa nova América em que o dinheiro está disponível em profusão no mercado financeiro. Apesar de certas aspirações descritas pelo narrador, e do esforço em recuperar os laços aristocráticos do passado, os Carraway definitivamente são parte de um estrato que não pertence à aristocracia norte-americana: seu modo de vida é essencialmente o da classe média, em que os homens têm ocupações e o dinheiro é conquistado através do trabalho. Esse grupo social também não se configura como socialmente exclusivo, ainda que o narrador tente dar um verniz nobre a seu "clã", a exemplo de Mecenas, um autodeclarado descendente de aclamados reis.

Conhecer a origem do dinheiro de Nick Carraway é ainda mais significativo do que conhecer a origem histórica ou geográfica de sua família, mesmo levando em conta que os valores tradicionais do Meio-Oeste norte-americano sejam o padrão no qual ele constantemente se apoiará para estabelecer comparações com os habitantes de Nova York e de Long Island. Os ricos da Costa Leste acreditavam ser a elite tradicional do país, ainda que a riqueza acumulada pelas proeminentes famílias da virada do século (como a de J. P. Morgan), que enriqueceram literalmente no intervalo de uma geração, prove que a diferença entre o *old money* e o *new money* depende simplesmente de quando se começa a contar o tempo.[38] É por isso que Tom Buchanan, exemplar modelo da velha aristocracia, pode esbanjar segurança ao investir sua herança, advinda de uma fortuna tradicional de Chicago, no mercado de títulos: não é a classe ociosa, que se encontra firmemente estabelecida, aquela que mais tem a perder quando crises como a de 1929 desestabilizam o sistema financeiro do país. Nesse contexto, a pequena fortuna dos Carraway pode até não ser tão recente; porém, aos olhos dos aristocratas – que efetivamente gozam de sua riqueza sem precisar se preocupar em como acumulá-la ou mantê-la –, ela não tem lastro suficiente para garantir ao narrador um lugar entre eles,

[38] Cf. Churchwell, Sarah. *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of* The Great Gatsby. London: Virago, 2013, p. 38.

reservando ao "velho-pobre"[39] Nick o papel de visitante bem-vindo à classe à qual não pertence.

Que Nick Carraway seja a única personagem do romance a ter livre acesso à classe alta sem pertencer a ela é central para o estabelecimento do ponto de vista e de extrema importância para o entendimento do quadro social do período. O olhar do narrador é moldado à luz de sua classe e de seu poder aquisitivo, e evidencia a divisão de estratos estabelecida na sociedade norte-americana de forma bastante clara e estanque, ainda que o discurso conservador e os mitos de igualdade, entre eles o sonho americano, preguem o contrário. A aceitação de Nick por membros da aristocracia, que se dá apesar das limitações financeiras do narrador, introduz ao leitor a sociedade da qual Gatsby tentará, sem sucesso, fazer parte. A impossibilidade de inserção na classe alta, como testemunhamos ao longo da narrativa, está exatamente nos dados que demonstram a assimetria da condição do narrador e de Gatsby, que possui fortuna até maior que a de membros tradicionais da elite financeira do país, mas não a herança familiar aristocrática imprescindível para sua acolhida.

Eric Schocket aponta como o tipo de discurso reacionário comum a diferentes classes nos Estados Unidos "sempre sustentou (apesar dos fatos) que o conceito de classe simplesmente não descreve a experiência do povo deste país, visto que nossas vidas são mutáveis, moldadas por nós mesmos, e livres de determinações."[40] Mesmo que essa ainda permaneça como a ideologia dominante, as pesquisas de Peter Hays acerca de estudos sociológicos realizados na década de 1920 demonstram que, naquele período, os norte-americanos estabeleciam distinções claras entre os herdeiros tradicionais, encarnados no romance por Tom Buchanan, e os novos-ricos, cujo principal representante é o personagem de Gatsby. A afirmação corrente daquela época era a de que a classe dominante poderia ser subdividida em duas categorias: a dos homens que herdaram fortuna e posição social de uma geração anterior – que teria, de fato, se esforçado para ascender –, e a dos *self-made men*, conceito forjado no século XIX para descrever aqueles que ascenderam da classe média às posições de maior prestígio de suas áreas de negócios ou profissões através do trabalho. Hays descobriu, surpreendentemente, que as tabelas de distinção de classes que acompanhavam esses

---

[39] Termo utilizado por Tony Tanner para caracterizar o narrador do romance. Cf. Tanner, Tony. "Introdução", in: Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Vanessa Barbara, op. cit., p. 10.

[40] Schocket, Eric. *Vanishing Moments: Class and Literature in American Literature.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, p. x. Tradução nossa.

textos, preenchidas com termos informados pelos próprios entrevistados, eram separadas entre "aristocracia antiga" e "aristocracia, mas não antiga."[41]

Apesar dessa aproximação sugerida entre os grupos, os herdeiros e os *self-made men* encontravam-se em lados diametralmente opostos. No romance, portanto, mesmo que Gatsby supostamente cumprisse com os requisitos básicos para ser considerado um novo-rico, o fato de ele não ter *pedigree*, ou seja, de ter ascendido da classe mais baixa da sociedade, impediria veementemente sua incorporação à classe alta. Esse dado ficcional de *O Grande Gatsby* demonstra o fato de que mesmo os norte-americanos que acreditavam possuir uma visão mais progressista da estrutura social do país estavam, na verdade, aderindo à propaganda do sonho americano, que, exatamente por propagar a ideologia da sociedade sem classes, promove a falsa ideia da possibilidade irrestrita de escalada enquanto, contraditoriamente, criminaliza aqueles que ascendem a partir da base da pirâmide social.

A exposição do passado familiar de Nick Carraway, portanto, evidencia a ironia que pauta o prólogo do romance e reaparece consistentemente no decorrer da narrativa. Ao expor a suposta nobreza de sua ancestralidade, notamos que, ao mesmo tempo em que o narrador se esforça para manter em pé uma árvore genealógica claramente enviesada, ele também demonstra desejar que o leitor perceba o absurdo de sua construção. A semelhança física de Nick com o tio-avô, enfatizada pelo narrador, acentua a novidade do dinheiro que se encontra em posse dos Carraway há apenas três gerações e a urgência com que os descendentes da família são aconselhados a estabelecer relações com figuras influentes da sociedade e adotar os modos dos membros integrantes da elite. A sinalização do comportamento desempenhado pelas tias e tios de Nick, que, ao discutirem sobre sua investida no mercado de títulos concluem, "com fisionomias muito graves, hesitantes: 'Oh!... Sem dúvida!'", nos remete aos gestos de Gatsby e à tentativa malsucedida de ser acreditado como parte da mesma casta social pelos aristocratas por meio de uma cópia teatralizada de sua conduta. Ademais, a insistência de Nick na similitude com seu antepassado empreendedor ressalta o pendor mercantilista do narrador e o comportamento transgressor da ordem estabelecida como característica compartilhada entre sobrinho-neto e tio-avô, além de nos advertir, também, sobre o caráter de Gatsby, cuja afinidade com o narrador se confirmará de

[41] Cf. Hays, Peter L. "Class Differences in Fitzgerald's Works", in: Mangum, Bryant. (ed.) *F. Scott Fitzgerald in Context*. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 217.

maneira inequívoca. No mais, a semelhança física de Nick com o financiador original da família é realçada para os leitores por obra do narrador da mesma forma que Gatsby executa seus gestos para Nick, independentemente de estes serem ou não assimilados por seu olhar.

A moralidade e o julgamento moral contraditórios do narrador refletem a contradição própria da régua social que mede o valor dos indivíduos na sociedade retratada no romance. Conforme constatamos anteriormente, nem mesmo o narrador está isento da observação e análise de sua conduta duvidosa, sublinhada por Jordan Baker na despedida de Nick após o assassinato de Gatsby, no Capítulo IX:

> – Você disse que um mau motorista só estava seguro enquanto não deparava com um outro mau motorista... Pois bem. Encontrei um outro mau motorista, não lhe parece? O que quero dizer é que fui descuidada, ao enganar-me em minha suposição. Julguei que você fosse uma pessoa sincera, coerente. Julguei que isso constituía o motivo de seu orgulho secreto.[42]

A estratégia de relegar às margens do romance o que Nick recusa sobre Gatsby e sobre si mesmo tem seu contraponto nas revelações colocadas em destaque pelo narrador. Aqui, nos deparamos com a imprescindibilidade do estabelecimento de uma relação de identificação entre o leitor e Nick Carraway para que, dessa forma, se cumpra o "contrato de leitura" por ele proposto, que se baseia em nossa adesão diligente ao seu ponto de vista, sempre considerando as manifestações de sua contradição.

A contradição da narração de Nick também emerge na relação estabelecida entre a experiência na Primeira Guerra Mundial e sua mudança para Long Island. O narrador, que afirma ter flexibilizado sua tolerância a ponto de aceitar praticamente tudo, contraditoriamente alega ter baseado sua ida para a Costa Leste na busca por uma certa retidão de caráter, obediência à ordem, respeito à hierarquia, autoritarismo e disciplina

---

[42] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 216-217. No original: "'You said a bad driver was only safe until she met another bad driver? Well, I met another bad driver, didn't I? I mean it was careless of me to make such a wrong guess. I thought you were rather an honest, straightforward person. I thought it was your secret pride.'" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 138.

que caracterizam a moral do exército e, de certa forma, os valores tradicionais familiares do Meio-Oeste, berço dos Carraway. Algumas linhas depois, Nick relaciona sua ida à Nova York com seu apreço pela experiência da guerra, da qual voltou "irrequieto", após perceber que o ambiente familiar não o arrebatara da mesma forma que o combate. Assim, o narrador decide tentar a sorte em Wall Street, da mesma forma como o fizeram tantos outros jovens de sua época.[43] "Toda a gente que eu conhecia estava metida no negócio de títulos," ele diz, "o que me fez pensar que o mesmo poderia suportar mais um único indivíduo."

A conexão entre o mercado financeiro e a guerra desponta na narração de *O Grande Gatsby* de diferentes maneiras. Num primeiro momento, é possível identificar a relação entre o *boom* da expansão industrial norte-americana e o sucesso da indústria bélica durante a Primeira Guerra Mundial.[44] Testemunhamos, também, a euforia e as promessas da experiência da modernização que se apresentam aos rapazes recém-chegados da Europa, sedentos pela oportunidade de desempenhar um papel importante para o crescimento do país. Além disso, a emulação da violência da guerra no ambiente igualmente hostil do mercado financeiro, para o qual os soldados mais bem preparados eram "naturalmente" atraídos, também os aproxima da experiência coletiva compartilhada nos campos de treinamento e de batalha, em oposição à vida familiar que os aguardava no retorno ao lar – e que, muitas vezes, os remetia a um modo de vida que ainda guardava algo de arcaico. Treinados no *modus operandi* do combate, esses jovens, que se encontravam plenamente aptos a encarar as exigências do mercado de títulos, retornavam a um país com evidente notoriedade no capitalismo mundial sedentos por reproduzir profissionalmente o sucesso obtido no campo de batalha. Regido pela mesma ordem econômica e política do mercado bélico, o mercado financeiro incentiva a competição extrema, instiga a busca pelo desenvolvimento de estratégias que alcancem o melhor lucro para as empresas e para os investidores e abre caminho para aqueles profissionais que favorecem a otimização da "aniquilação" do oponente.

---

[43] Edmund Wilson enfatiza a popularidade da venda de títulos como destino comum aos jovens recém-formados e recém-chegados da Primeira Guerra no período em que o mercado financeiro florescia rapidamente e ganhar dinheiro parecia algo muito fácil. Cf. Wilson, Edmund. *Os Anos 20: Extraído dos Cadernos e Diários*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

[44] Acerca dessa relação, Eric Hobsbawm escreveu: "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: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 51.

Não é de se estranhar, portanto, que Jay Gatsby desejasse seguir um caminho semelhante ao de todos os outros jovens recém-chegados a Nova York, especialmente após o período em que trabalhou para Dan Cody, seu primeiro mentor. Cody, um milionário do cobre, recrutou Gatsby como aprendiz − e "comissário de bordo, piloto, capitão, secretário e, até mesmo, carcereiro, pois que Dan Cody, quando sóbrio, bem sabia a que extremos de prodigalidade era capaz de chegar Dan Cody quando bêbado"[45] – depois que o rapaz ambicioso oportunamente salvou seu iate da destruição por uma tempestade que se aproximava. Devido à educação recebida de Cody, Gatsby, que o conhecera aos dezessete anos de idade, algum tempo depois de deixar a casa dos pais, "agricultores ineptos e malsucedidos,"[46] acreditava que através do empreendimento haveria de enriquecer e tornar-se membro da elite à qual Dan Cody parecia pertencer. Após os cinco anos em que velejou com Cody, Gatsby afirmou ter-se descoberto enganado pela amante do patrão, que levou, juntamente com o resto da fortuna que o aventureiro havia acumulado, os vinte e cinco mil dólares aos quais Gatsby teria direito. Para o protagonista, restaram as lições de etiqueta e sobre dinheiro que ele aprendeu com o milionário desbravador do Oeste, ainda que estas não fossem plenamente aplicáveis em sua escalada social na Costa Leste.

Por ora, não nos demoraremos na transformação de Jimmy Gatz em Jay Gatsby e em sua investida rumo ao Leste. É a ênfase que o narrador dá à crença de Gatsby na mobilidade social por meio do enriquecimento, qualquer que fosse a origem de sua fortuna, que chama nossa atenção e que nos leva à sua relação com o gângster judeu Meyer Wolfshiem, aquele que assumiria o papel de figura paterna deixado vago por seu antecessor, Dan Cody. Wolfshiem, ao recordar-se de seu primeiro encontro com Gatsby, conta ao narrador, logo após a morte do protagonista:

> – Lembro-me da primeira vez em que o encontrei. Um jovem major recém-saído do exército, coberto de medalhas ganhas na guerra. Era tão difícil sua situação financeira, que continuava a usar seu uniforme, por

[45] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 125. No original: "[...] steward, mate, skipper, secretary, and even jailor, for Dan Cody sober knew what lavish doings Dan Cody drunk might soon be about". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 78.

[46] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 122. No original: "[...] shiftless and unsuccessful farm people". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 76.

> não poder comprar roupas civis. A primeira vez que o vi foi quando ele entrou no bilhar de Winebrenner, na Rua 43, e pediu um emprego. Fazia já dois dias que ele não comia coisa alguma. "Sente-se aqui e almoce comigo", disse-lhe eu. No espaço de meia hora, comeu mais de quatro dólares de alimentos.[47]

Ainda que passasse como "um homem de fina educação"[48] (também nas palavras de Wolfshiem) e que se apresentasse com seu uniforme e as condecorações recebidas pelo sucesso na carreira militar[49], Gatsby não possuía o lastro social para que, assim como seus contemporâneos, tivesse acesso ao que estava reservado aos rapazes de classes mais privilegiadas. Mesmo com sua passagem por Oxford[50], Gatsby encontrava-se desempregado e na pobreza. Por meio do relato que o narrador faz das memórias de Wolfshiem, o que parece ter restado ao jovem que um dia fora convidado à casa de Daisy Fay[51] foi aceitar a oferta de uma promissora carreira no crime organizado.

---

[47] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 208. No original: "'My memory goes back to when I first met him,' he 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.'" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 133.

[48] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 90. No original: "[...] a man of fine breeding". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 57.

[49] A ampliação do sistema meritocrático no exército dos Estados Unidos, uma novidade implementada no período da Grande Guerra, proporcionou aos soldados provenientes de classes sociais mais baixas e de famílias de imigrantes recentes a oportunidade de galgar posições na carreira militar por meio de testes qualificatórios e desempenho exemplar nos campos de treinamento e em combate. Aos jovens da *upper class* estavam garantidos os postos mais elevados da hierarquia e em divisões mais prestigiadas. Sobre as distinções sociais no exército norte-americano durante o período, cf. Gandal, Keith. "*The Great Gatsby* and the Great War Army: Ethnic Egalitarianism, Intelligence Testing, the New Man, and the Charity Girl", in: *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. New York: Oxford University Press, 2008, pp. 77-121.

[50] No romance, é evidente a incompreensão de Gatsby em relação à sua breve experiência em Oxford, que o protagonista lamentou como um "desvio" que viria a atrasar seu reencontro com Daisy. Fruto de um programa do governo para melhor preparar ex-soldados promissores para a vida civil nos Estados Unidos, o envio de oficiais norte-americanos para universidades britânicas logo após a declaração do Armistício também visava atrasar o retorno de parte do contingente, visto que o mercado de trabalho não estava preparado para recepcionar o grande número de rapazes que voltava ao lar após o fim da guerra. Como esclarece Hobsbawm, o Reino Unido perdeu na Primeira Guerra Mundial meio milhão de jovens com idade abaixo dos trinta anos, majoritariamente de classes altas. Entre os mortos, estava um quarto dos alunos de Oxford e Cambridge abaixo dos 25 anos de idade. Essa expressiva baixa foi o que tornou possível o intercâmbio universitário entre os dois países. Cf. Hobsbawm, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*, op. cit., pp. 33-34.

[51] Durante o período em que os oficiais passavam baseados nos campos de treinamento, era comum que eles frequentassem bailes organizados por membros da elite local. Tais eventos seriam inacessíveis a

Podemos supor que a escolha de Gatsby – que, naquele momento, limitou-se a eleger a melhor opção entre trabalhos braçais com baixa remuneração e a oportunidade de tornar-se braço direito de Wolfshiem – provavelmente deu-se sem muita hesitação. Ávido por apagar o passado pouco nobre e lançar-se à escalada econômica e social, Gatsby optou pelo caminho que se mostrou mais adequado para um herói de guerra condecorado pelo extermínio eficaz de soldados rivais.

Consolidado com o mercado ilegal de álcool a partir do estabelecimento da Lei Seca no ano de 1920, o gangsterismo se apresentava como uma validação das habilidades de um jovem como Gatsby sem o questionamento de sua origem e credenciais sociais. O apagamento do passado familiar dos gângsteres, geralmente oriundos do proletariado e de origem estrangeira, era tão comum quanto a adoção de novas histórias de vida e alcunhas americanizadas por grande parte dos criminosos, que circulavam entre os mais diversos grupos da sociedade sem que seus nomes causassem evidente estranhamento. Gatsby, no entanto, foge um pouco à regra geral: ao demonstrar desconhecer as diferenças entre as classes, e também entre East e West Egg, além de ignorar as nuances de como vivem e agem os membros da classe ociosa – que se respaldam no lastro de uma tradição cujos parâmetros também são definidos por essa mesma classe –, ele deixa transparecer parcialmente, através de sua personalidade recém-delineada, o tipo de atividades em que está envolvido, chegando a propor abertamente para Nick a participação em um negócio relacionado à venda ilegal de títulos. É somente após o que se supõe ser uma adesão ao gangsterismo que é permitido a Jay Gatsby, definido por Tom Buchanan como um "joão-ninguém, vindo de não se sabe onde"[52], tentar a sorte no mercado financeiro com um "pequeno negócio" desvinculado de Wolfshiem, que o protagonista define como "uma espécie assim de

---

Gatsby enquanto filho de trabalhadores rurais pobres; porém, ao portar a farda de soldado da terceira divisão – uma das mais prestigiadas do exército norte-americano, composta por militares provenientes das classes sociais mais altas e que, em sua maioria, possuíam grau de instrução superior –, essas vantagens se mostravam disponíveis. Essa inserção social, no entanto, era parcial e temporária: com o retorno aos Estados Unidos, os veteranos voltavam a sofrer os mesmos preconceitos de classe aos quais estavam sujeitos antes de se alistarem. Para mais, cf. Gandal, Keith. "*The Great Gatsby* and the Great War Army: Ethnic Egalitarianism, Intelligence Testing, the New Man, and the Charity Girl", op. cit., pp. 77-121.

[52] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 159. No original: "Mr. Nobody from Nowhere". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 101.

ramo subsidiário."[53] A importância dessa atividade, que Gatsby mantém "à parte" de seus negócios principais, mostra-se mais relevante do que ele faz parecer a Nick. O narrador aponta que as festas de Gatsby não são frequentadas somente por jovens em busca de bebida e diversão gratuitas, figuras conhecidas da noite nova-iorquina ou celebridades do cinema; também circulam por sua mansão outros gângsteres, políticos, nomes importantes dos bastidores de Hollywood e membros notórios da elite. É possível identificar em diferentes passagens em que o narrador descreve as festividades do vizinho que algumas dessas personagens conhecem Gatsby e parecem estabelecer com ele (ou por meio dele) algum tipo de negócio escuso.

A contradição da narração de *O Grande Gatsby* ilumina a contradição do protagonista. Richard Godden propõe uma investigação do modo contraditório como o narrador se recorda dos fatos narrados para que possamos compreender não somente as motivações dos personagens envolvidos na narrativa, mas principalmente para entendermos como Fitzgerald desmascara as "conexões causais" da sociedade de consumo no romance.[54] Partindo da análise do modo de operação do narrador ao ressaltar a ação da amnésia e da repressão na rememoração de Nick, Godden pretende evidenciar o realismo – conforme descrito por Brecht – que emerge na narrativa, e que inclui, entre outras coisas, o desmascaramento da visão predominante do mundo como a visão daqueles que estão no poder.

Antes de tratarmos do funcionamento do ato de rememoração do narrador, é preciso enfatizar que a confusão temporal estabelecida por Fitzgerald na composição do romance deve ser tomada como um dado importante para a leitura que faremos a partir das análises de Godden. Como é possível notar por meio das indicações temporais que pontuam a narrativa, após ter deixado Nova York no outono de 1922, pouco depois do verão em que Gatsby foi assassinado, Nick inicia sua narração em algum momento entre sua partida da metrópole e o outono de 1923, quando ele afirma ter voltado do Leste "no outono passado."[55] No Capítulo IX, no entanto, o narrador afirma que "transcorridos

---

[53] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 103. No original: "a little business on the side, a sort of sideline". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 65.

[54] Cf. Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", in: *Fictions of Capital: The American novel from James to Mailer*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 79.

[55] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 6. No original: "last autumn". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 5.

dois anos, lembro-me do resto daquele dia, e daquela noite"[56], referindo-se à data em que ocorreu o assassinato de Gatsby. Esse intervalo identificado entre as duas marcações temporais nos leva a crer que o narrador-escritor Nick Carraway passou parte do ano de 1922, além dos anos de 1923 e 1924, escrevendo seu romance.

A passagem do tempo, aliada à amnésia do narrador, tem uma importante ação modificadora na obra. Para Godden, Nick Carraway age como se tivesse aprendido com Gatsby a não confiar em si mesmo, e, como já observamos, é importante que nós também não confiemos integralmente em seu relato. Godden enfatiza, ainda, que a auto-observação do narrador, manifesta no romance na forma de uma constante autoanálise de sua interação passada com Gatsby, é desdobrada em dúvidas e hesitações durante o desenrolar da narrativa. Para o crítico, esse autoquestionamento leva o Nick-narrador a entender que ele não pode se perder no Nick-personagem.[57] De forma semelhante, Wayne Booth salientou a importância do equilíbrio entre o papel do jovem Nick – o observador original da ação, que, se "usado como 'refletor lúcido' à maneira de James, seria uma testemunha dos acontecimentos pouco digna de confiança" – e o do Nick maduro, aquele que dá à narração uma "orientação inteiramente fidedigna"[58], fruto da reflexão que se desenha durante o processo de desenvolvimento da narrativa sobre Gatsby.

No Capítulo III, o narrador descreve seu primeiro encontro com Gatsby, que ocorre na primeira vez em que Nick vai a uma das festas oferecidas pelo vizinho. Carraway, que já se encontrava naquele momento ligeiramente embriagado, conversa com um sujeito que acabara de conhecer, e que afirmava tê-lo reconhecido do período em que ambos lutaram na guerra. Eles falam sobre a França, e o desconhecido o convida para um passeio em seu novo hidroplano, que pretende estrear no dia seguinte. Mais à vontade com essa nova companhia, Nick – que ainda não sabe que conversa com o próprio Gatsby – comenta sobre o anfitrião misterioso. Gatsby imediatamente se apresenta "como se não entendesse" o comentário do convidado. O narrador, então, descreve sua primeira impressão do vizinho:

---

[56] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 199. No original: "After two years I remember the rest of that day, and that night […]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 127.
[57] Cf. Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., p. 80.
[58] Booth, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980, p. 192.

> Sorriu compreensivamente – muito mais do que compreensivamente. Era um desses sorrisos raros que têm em si algo de segurança eterna, um desses sorrisos com que a gente talvez depare quatro ou cinco vezes na vida. Um sorriso que, por um momento, encarava – ou parecia encarar – todo o mundo eterno e, que depois se concentrava *na gente* com irresistível expressão de parcialidade a nosso favor. Um sorriso que compreendia a gente até o ponto em que a gente queria ser compreendido, que acreditava na gente como a gente gostaria de acreditar, assegurando-nos que tinha da gente exatamente a impressão que a gente, na melhor das hipóteses, esperava causar. Precisamente nesse ponto, o sorriso se dissipou – e vi-me diante de um jovem elegante e grosseirão, que passava um ou dois anos dos trinta, e cuja maneira cerimoniosa de falar pouco faltava para ser absurda. Pouco antes de ele haver dito quem era, eu tivera a impressão de que ele escolhia as palavras com cuidado.[59]

Após o arrebatamento inicial, o narrador identifica a contradição de Gatsby ao perceber que ele se distancia do personagem que interpreta de maneira a fazer transparecer o seu sorriso, assim como suas palavras e seus gestos, como postiços. Quando o sorriso se dissipa, é James Gatz que emerge. Tanto a análise de Godden quanto a de Booth sugerem que somente após a reflexão do narrador sobre os eventos já transcorridos é que ele consegue, de fato, ver a encenação de Gatsby. Ainda assim, o narrador o descreve – e também os acontecimentos narrados – em termos imprecisos, que expressam mais uma tentativa do que uma propriamente bem-sucedida definição dos eventos, como "parecia encarar", "eu tivera a impressão", e ocorrências recorrentes dos advérbios "possivelmente" e "provavelmente", bem como dos verbos "suponho" e "acho", à maneira dos curiosos que especulavam sobre o anfitrião misterioso nas noites festivas em West Egg.

---

[59] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 62. No original: "He smiled understandingly—much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. It faced—or seemed to face—the whole external world for an instant, and then concentrated on YOU with an irresistible prejudice in your favor. It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey. Precisely at that point it vanished—and I was looking at an elegant young rough-neck, a year or two over thirty, whose elaborate formality of speech just missed being absurd. Some time before he introduced himself I'd got a strong impression that he was picking his words with care." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 40.

O comportamento de Gatsby causa o mesmo estranhamento no narrador quando, no Capítulo IV, ambos se dirigem à Nova York no carro do milionário. Nick já havia encontrado Gatsby outras vezes após a festa, mas a impressão "de que ele era uma pessoa de certa importância" não se confirmara. Gatsby parecia não ter quase nada a dizer. Na descrição do passeio de carro, no entanto, definida como "desconcertante", nos deparamos com um apanhado de evidências cuidadosamente pinçadas pelo narrador em meio aos diálogos que se desenrolam entre os dois. Antes mesmo de entrar no automóvel, cuja ostentação enfatiza a vulgaridade hipnotizante do proprietário, Nick Carraway destrincha o comportamento de Gatsby:

> Ele estava se equilibrando sobre o pára-lama do automóvel, com aqueles recursos de movimento tão peculiarmente americanos – e que nos vêm, creio eu, da ausência de trabalho árduo na juventude e, ainda mais, da graça amorfa de nossos jogos esporádicos, nervosos. Essa qualidade se revelava incessantemente em suas maneiras meticulosas, em forma de desassossego. Ele jamais estava inteiramente quieto; havia sempre um pé a bater em alguma coisa ou o abrir e fechar impaciente de uma mão.[60]

Com gestos exagerados, "como se invocasse o testemunho divino", Gatsby relata uma biografia teatralizada, riquíssima em detalhes grandiosos, que se inicia com o que se aproxima de um juramento: "Por Deus que vou contar-lhe a verdade."[61] Ele, então, relata ter sido criado nos Estados Unidos, indo estudar em Oxford como parte de uma tradição familiar. Ao fazer tal afirmação, Gatsby olha "de esguelha" – o que leva o narrador a pressupor que o relato não é verídico – e fala depressa, como se engolindo ou abafando a frase. Quando Carraway o questiona sobre sua cidade natal, o diálogo que se desenrola corrobora as suspeitas do narrador:

---

[60] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 80. No original: "He was balancing himself on the dashboard of his car with that resourcefulness of movement that is so peculiarly American—that comes, I suppose, with the absence of lifting work or rigid sitting in youth and, even more, with the formless grace of our nervous, sporadic games. This quality was continually breaking through his punctilious manner in the shape of restlessness. He was never quite still; there was always a tapping foot somewhere or the impatient opening and closing of a hand." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 51.

[61] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 82. No original: "'I'll tell you God's truth.' His right hand suddenly ordered divine retribution to stand by." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 52.

> – Que parte do Centro-Oeste? – indaguei, em tom casual.
> – São Francisco.
> – Compreendo.
> – Minha família toda morreu e herdei bastante dinheiro.
> Sua voz era solene, como se a lembrança daquela súbita extinção de todo um clã ainda o perseguisse. Por um momento, desconfiei que ele estivesse gracejando comigo, mas um olhar de soslaio me convenceu do contrário.[62]

"Se a personalidade consiste numa série ininterrupta de gestos bem-sucedidos, então é certo que havia nele algo magnífico", afirma o narrador sobre Gatsby na primeira de todas as menções que faz ao protagonista, ainda nas primeiras páginas do romance. No universo social do qual ambos fazem parte, a individualidade é conferida mais pelo olhar do público do que por uma realização tangível.[63] Por esse motivo, Gatsby sabe – e demonstra saber – da estranheza que causa no narrador o fato de ele dizer ter estudado em Oxford. E se ele também sabe que São Francisco fica na Costa Oeste, e não no Centro-Oeste, ele entende, igualmente, o efeito que sua resposta causará em seu interlocutor.

Richard Godden, partindo da afirmação de Walter Benjamin de que "o teatro épico é gestual", propõe que analisemos os gestos "mal ajambrados" de Gatsby à luz do *Gestus* social, que revela a determinação histórica das atitudes humanas.[64] Assim como os atores chineses[65] estudados por Bertolt Brecht, que, distanciados dos personagens

---

[62] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 82. No original: "'What part of the middle-west?' I inquired casually.
'San Francisco.'
'I see.'
'My family all died and I came into a good deal of money.'
His voice was solemn as if the memory of that sudden extinction of a clan still haunted him. For a moment I suspected that he was pulling my leg but a glance at him convinced me otherwise." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 52.

[63] Cf. Karganis, Joseph apud Buell, Lawrence. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 2014, p. 145.

[64] Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., pp. 78-103.

[65] O *Gestus* social não se trata de mera gesticulação. Ele é aquele gesto que sublinha o aspecto histórico de uma condição social específica, passível de ser alcançado somente através do efeito de distanciamento (ou *V-Effekt*). Esse efeito, que depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação, intervém na atuação na forma de emoções que não precisam, necessariamente, corresponder àquelas do personagem representado. Brecht opõe um método de atuação baseado em um processo "intuitivo" – em que o ator copia a maneira de se portar, ouvir e falar do personagem, o que tende a diminuir drasticamente o efeito sobre o público – ao processo "consciente" de interpretação dos atores chineses, que rejeita a

que interpretam, imprimem a marca do insólito em suas atuações, tratando os fatos apresentados como acontecimentos que pareçam estranhos ao público, Gatsby se mantém apartado do papel que interpreta, expressando sua "consciência de estar sendo observado"[66] sem que sua interpretação se caracterize como não natural.

O narrador identifica em Gatsby os sinais de que aquilo a que ele assiste se trata de uma performance tão falsificada quanto o sorriso que o protagonista estampa nos lábios, cujo efeito é caracterizado como um mergulho apressado "em meio de uma dúzia de revistas."[67] Apesar de hesitar frente aos *Gestus* de Gatsby enquanto testemunha, ao narrar os fatos que rememora, afastado temporalmente de sua percepção do passado, o narrador cede ao relato da biografia heroica do protagonista. Estabelece-se, então, o que Godden caracteriza como "um padrão para os hábitos de rememoração do narrador"[68]: para o Nick que narra, torna-se difícil identificar o gesto propositalmente estranho de Gatsby porque o que ele insiste em ver é o Gatsby que "saiu-se bem, no fim", aquele a quem é possível qualificar como *Grande*. O Nick maduro, enfim, não consegue provar-se conscientemente capaz de dar à narração uma "orientação inteiramente fidedigna", conforme sugerido por Booth. Ainda assim, o narrador é capaz de registrar as evidências apresentadas por aquele a quem eleva ao papel de protagonista como *Gestus* que complementam conscientemente a personalidade de Gatsby, entre eles o automóvel "dotado de um labirinto de para-brisas que refletiam uma dúzia de sóis"[69], o terno cor-de-rosa, a gravata dourada, as camisas coloridas, a formalidade excessiva, a atenção meticulosa aos detalhes e o uso da expressão "*old sport*".

Ainda que se encontre diante de indícios tão pungentes, o narrador parece recusar o que vê e o que ouve, até mesmo quando Gatsby abertamente deseja que Nick observe atentamente o seu desempenho. O "padrão para os hábitos de rememoração do narrador" identificado por Godden é reforçado em um dos diálogos centrais do romance, cuja essência revela a principal forma de expressão de Daisy pelo narrador,

---

transformação total no personagem interpretado, limitando sua atuação à citação do personagem, de maneira consciente, com um mínimo de ilusão. Cf. Brecht, Bertolt. "O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses", in: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp. 104-114.

[66] Brecht, Bertolt. Idem, p. 105.

[67] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 84. No original: "[...] it was like skimming hastily through a dozen magazines." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 53.

[68] Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., p. 79. Tradução nossa.

[69] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 81. No original: "[...] terraced with a labyrinth of windshields that mirrored a dozen suns." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 51.

sua voz. Na ocasião, Nick tenta caracterizar a voz "profunda, emocionante" de Daisy – "uma dessas vozes que o ouvido da gente segue em seus altos e baixos, como se cada locução fosse um arranjo de notas que jamais tornasse a repetir-se"[70], e cujo "ondular jovial" ele havia descrito em outra ocasião como "um tônico estimulante."[71] Em meio ao tatear de Nick, Gatsby subitamente a define como "uma voz cheia de dinheiro". A reação do narrador a essa descrição objetiva segue na forma do comentário abaixo:

> Exatamente! Eu jamais o percebera antes. Uma voz cheia de dinheiro... que constituía o encanto inexaurível que ondulava nela, que nela tilintava... a canção de címbalos que havia em sua voz... Num alto palácio, a filha do rei, a jovem dourada...[72]

As imagens mobilizadas pelo narrador provêm de matrizes semânticas completamente diversas àquela referida por Gatsby, que ouve na voz de Daisy a expressão mais pura e objetiva da riqueza que ela possui. A projeção que o narrador faz do sonho de Gatsby, também compartilhado por Nick, ressalta a idealização que o narrador faz de Daisy, que ganha ainda mais visibilidade na leitura quando contrastada com uma reflexão anterior sobre a voz da personagem, na ocasião da primeira visita de Carraway à mansão dos Buchanan, ainda no Capítulo I. Depois de relatar a sensação de arrebatamento que lhe causaram a casa imponente e as "frases ofegantes, eletrizantes"[73] de Daisy, o narrador, como que distanciado do encanto de sua voz, descreve o momento em que ela expõe com desdém igualmente "eletrizante" a verdade de seu papel social:

---

[70] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 15. No original: "It was the kind of voice that the ear follows up and down as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 11.

[71] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 106. No original: "The exhilarating ripple of her voice was a wild tonic [...]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 67.

[72] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 148. No original: "That was it. I'd never understood before. It was full of money—that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbals' song of it… High in a white palace the king's daughter, the golden girl…" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 94.

[73] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 21. No original: "[...] those breathless, thrilling words." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 15.

> No mesmo instante em que ela parou de falar, deixando de exigir minha atenção, senti a insinceridade básica de suas palavras. Aquilo me deixou inquieto, como se toda aquela noite não tivesse sido senão um truque destinado a produzir em mim certas emoções. Fiquei à espera e, passado um momento, ela me fitou com um sorriso absolutamente afetado em seu rosto encantador, como se houvesse confirmado a sua qualidade de sócia de uma sociedade secreta, bastante elegante, a que ela e Tom pertencessem.[74]

A passagem expressa, de forma inconteste, o juízo do narrador sobre o desfecho dos eventos que ainda seriam narrados em *O Grande Gatsby*. A aproximação de Daisy e Tom é surpreendente, sendo que, até esse momento, parecia a Nick que a prima se distinguia radicalmente do marido. A "insinceridade básica" de Daisy, quando percebida pelo narrador, descortina a ilusão de sua atuação "intuitiva"[75], aparentemente mais bem-sucedida quando comparada à de Gatsby, e revela "o que se encontra 'escondido' em uma afirmação."[76] Ao voltar sua atenção para os diferentes métodos de atuação dos personagens do romance, o narrador explicita a construção de uma exterioridade e o esforço empreendido pelo personagem para concentrar-se nela. Em sua análise de Daisy, o narrador frisa a necessidade da manutenção da aparência de normalidade e controle, diretamente relacionada à adesão da esposa de Tom Buchanan aos valores morais arraigados à classe ociosa.

E se ele não permite que lhe escape a essência dessa noite que passou na casa dos Buchanan – ainda que consinta em participar da encenação de Daisy –, o narrador se agarra ao cerne da observação de Gatsby sobre a "voz cheia de dinheiro", indício

---

[74] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 25. No original: "The instant her voice broke off, ceasing to compel my attention, my belief, I felt the basic insincerity of what she had said. It made me uneasy, as though the whole evening had been a trick of some sort to exact a contributory emotion from me. I waited, and sure enough, in a moment she looked at me with na absolute smirk on her lovely face as if she had asserted her membership in a rather distinguished secret society to which she and Tom belonged." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 17.

[75] Podemos aproximar o modo de atuação de Daisy da interpretação do ator ocidental, conforme descrita por Brecht. Esse método, baseado não no distanciamento, mas na aproximação e identificação do espectador com o ator, torna-se exaustivo para quem o emprega, devendo ser renovado a cada espetáculo. "Pois o ator não consegue sentir, por muito tempo, que é outra pessoa; cansa e começa a copiar uma série de coisas supérfluas da maneira de falar e ouvir da outra pessoa, e o efeito sobre o público diminui de maneira assustadora." Brecht, Bertolt. "O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses", op. cit., p. 108.

[76] Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*. Chicago: University of Illinois Press, 1996, p. 114. Tradução nossa.

flagrante da lucidez do protagonista em relação à impossibilidade de dissociar o charme de Daisy e a atração exercida pela fortuna que ela possui. Nick, no entanto, concebe a afirmação de Gatsby como um elogio a essa associação e se mostra novamente arrebatado, desta vez pelas promessas que *ele* insiste em ouvir na voz da mulher. Em seu comentário, o narrador adota o mesmo ritmo melodioso que já havia notado na voz de Daisy, se utiliza de imagens literárias em sua descrição e recusa de forma deliberada o diálogo que se abre, a partir da fala de Gatsby, à relação "do amor, do dinheiro e do adultério combinados à classe social."[77] Apesar das observações do narrador acerca do caráter de falsificação da classe ociosa, sua contradição o leva a ignorar, em mais de uma ocasião, as claras evidências de que Daisy não é o que pretende demonstrar ser. Assim como ele reprime a percepção de que Gatsby é relativamente transparente, mesmo quando tem "a impressão de que ele escolhia suas palavras com cuidado", ele insiste em interpretar as evidências da atuação de Daisy como o fato que elas pretendem demonstrar.

As sutilezas que permeiam a relação de Gatsby com os outros personagens não têm espaço em sua relação com Nick, com quem o protagonista parece "jogar limpo". Quando conversa sobre seu primeiro reencontro com Daisy, Gatsby negocia abertamente o uso da cabana com Nick. A proposta é apresentada "de maneira evidente e sem tato, em troca de um serviço a ser prestado"[78], afinal de contas, essa é a maneira como Gatsby se relaciona com aqueles com quem convive, de Dan Cody a Wolfshiem, passando por Jordan e todos com quem se mostre necessário negociar. Nesse ponto da narrativa, o narrador demonstra mais uma vez ter consciência daquilo que se recusa a ver − tanto que, ao deparar-se com a oferta de Gatsby, "uma coisa um tanto confidencial"[79], Nick parece, de alguma forma, compreender o que essa "coisa" vem a ser e, por saber do que se trata, interrompe o vizinho antes que ele prossiga com a proposta. Nesse sentido, a observação de Wayne Booth sobre o narrador se mostra acertada. Aqui, o Nick maduro afirma compreender "agora", ou seja, no momento em que a reflexão sobre a memória do acontecimento molda sua narrativa, que "em

---

[77] Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., p. 82. Tradução nossa.
[78] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 103. No original: "[...] the offer was obviously and tactlessly for a service to be rendered [...]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 65.
[79] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 103. No original: "It happens to be a rather confidential sort of thing." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 65.

circunstâncias diferentes, essa conversa poderia ter representado um dos pontos decisivos de [sua] vida"[80] caso ele tivesse, no passado, aceitado a proposta de Gatsby.

A consciência do narrador sobre a atuação consciente de Gatsby emerge quando ele reelabora os modos de abordagem do protagonista. Se Gatsby, apesar da performance, tenciona que Nick o veja como ele é, com Daisy as coisas se dão de maneira diferente: Gatsby pretende que ela o veja como ele parece ser. Por isso, ele se esforça para transformar a cabana de Nick em um espaço que corresponda à interpretação que James Gatz faz de Jay Gatsby, com um gramado recém-cortado, "toda uma estufa de flores" e "inumeráveis vasos para contê-las"[81]. O narrador aponta – como que de passagem, numa tentativa de relegar à margem da descrição agitada daquela tarde chuvosa – o fato de que Gatsby lê um exemplar do *Economics* de Clay[82] enquanto aguarda a chegada de Daisy. A veemência do narrador ao acrescentar que Gatsby o faz com "o olhar vago"[83], no entanto, lança luz sobre a informação nada casual que poderia passar facilmente despercebida ao leitor que porventura ignorasse o "contrato de leitura" proposto na abertura no romance: a importância do dinheiro no mundo narrado por Nick e, mais especificamente, a relação estabelecida com ele pelos jovens daquela geração.

Quanto mais claras as evidências apresentadas por Gatsby, mais o narrador parece esforçar-se para rejeitar o que lhe é mostrado. No Capítulo VIII, quando Nick retoma o relato de Gatsby sobre seu relacionamento de juventude com Daisy, o narrador afirma de maneira bastante objetiva que o que atraíra Gatsby à jovem fora a suntuosa residência dos Fay, a casa com "o maior dos jardins" de Louisville:

---

[80] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 103. No original: "I realize now that under different circumstances that conversation might have been one of the crises of my life." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 65.

[81] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 104. No original: "The flowers were unnecessary, for at two o'clock a greenhouse arrived from Gatsby's, with innumerable receptacles to contain it." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 66.

[82] O livro mencionado é *Economics: An Introduction for the General Reader*, de Henry Clay, publicado nos Estados Unidos em 1918. Cf. Bruccoli, Matthew J. "Explanatory Notes", in: Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 197.

[83] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 105. No original: "[...] vacant eyes [...]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 66.

> [Daisy] fora a primeira garota verdadeiramente "fina" que conhecera. Em várias situações não reveladas, entrara em contato com tal gente, mas havia sempre de permeio uma indiscernível barreira de arame farpado. Ela lhe parecera extraordinariamente desejável. Visitou-a em sua casa, a princípio em companhia de outros oficiais de Camp Taylor e, depois, sozinho. Causou-lhe pasmo o ambiente em que ela vivia: jamais estivera antes numa casa tão bela. Mas o que dava à casa um ar de anelante intensidade era o fato de ser aquele o lugar em que ela morava... e aquela mansão era para Daisy uma coisa tão casual como para ele a sua tenda no acampamento. Havia um envolvente mistério em torno daquela casa – uma sugestão de que os quartos, em cima, eram mais belos e frescos do que outros quartos; de que alegres e radiantes atividades se processavam ao longo de seus corredores; de romances nada bolorentos e já conservados em alfazema, mas frescos, vivos e redolentes de cintilantes automóveis último tipo e de bailes cujas flores mal ainda haviam murchado. Excitava-o, também, o fato de muitos homens terem amado Daisy; isso a valorizava a seus olhos. Ele sentia-lhes a presença pela casa, saturando o ar de sombras e de ecos de emoções vibrantes.[84]

Daisy é a casa, e a casa é Daisy: quanto mais quartos a casa possua, e quanto mais homens a tenham amado, tanto maior é seu valor para Gatsby. E ele acredita, ao reificá-la, que Daisy também seja capaz de agregar valor à sua própria mansão, que se transforma com sua presença conforme Gatsby revaloriza seus objetos "segundo a expressão que os objetos causavam aos olhos de sua bem-amada."[85] Os inventários que

---

[84] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 180-181. No original: "She was the first 'nice' girl he had ever known. In various unrevealed capacities he had come in contact with such people but always with indiscernible barbed wire between. He found her excitingly desirable. He went to her house, at first with other officers from Camp Taylor, then alone. It amazed him—he had never been in such a beautiful house before. But what gave it an air of breathless intensity was that Daisy lived there—it was as casual a thing to her as his tent out at camp was to him. There was a ripe mystery about it, a hint of bedrooms upstairs more beautiful and cool than other bedrooms, of gay and radiant activities taking place through its corridors and of romances that were not musty and laid away already in lavender but fresh and breathing and redolent of this year's shining motor cars and of dances whose flowers were scarcely withered. It excited him tôo that many men had already loved Daisy—it increased her value in his eyes. He felt their presence all about the house, pervading the air with the shades and echoes of still vibrant emotions." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 116.

[85] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 113. No original: "[...] according to the measure of response it drew from her well-loved eyes." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 72.

o narrador faz das posses de Gatsby, constituídos por itens das mais variadas naturezas – entre eles, "as salas de música estilo Maria Antonieta e os salões Restauração"[86], cujos nomes são apropriados pelo protagonista como marcas[87] –, também incluem "pessoas que fazem coisas interessantes. Gente famosa."[88] Esses inventários são apresentados pelo narrador não somente enquanto a formalização de como ele próprio e os outros vêem Gatsby, mas também como a materialização do desejo do protagonista, reificado tal qual o seu desejo por Daisy.

A reificação do desejo não nega a Gatsby o romance; é ela que contextualiza esse romance social e historicamente, e demonstra, de maneira enfática, que Gatsby tem conhecimento das "contradições inerentes a seu adultério."[89] Para ele, o amor é romance, mas também é negócio: manter Daisy como o objeto de seu desejo permite que Gatsby preserve a inocência do passado sem que a mulher deixe de ser, primordialmente, sua escada para o futuro na classe alta. Assim como apagara sua origem pobre por meio da associação com Meyer Wolfshiem, Gatsby também esperava que, por meio do casamento entre sua fortuna acumulada de forma desconhecida e a tradição estabelecida de Daisy, seu dinheiro incorporasse o lastro necessário para sua validação pela classe ociosa, ao mesmo tempo em que o possibilitasse se transformar em alguém como seu primeiro mentor, Dan Cody, um ousado empreendedor fora da lei aos moldes dos barões ladrões, a quem foi permitido circular entre os magnatas aristocratas.

Em sua obstinação, Gatsby não nega suas contradições e não hesita em atrelar à sua personalidade características que Nick rejeita. É do conhecimento do narrador que Gatsby está envolvido com subversão econômica e que, por esse motivo, também o interessa subverter moralmente a ordem da classe à qual ele deseja pertencer justamente para que sua ascensão se concretize. Além disso, para que a ascensão fosse completa, Gatsby também deveria abrir mão da lealdade, uma de suas qualidades mais evidenciadas pelo narrador. Gatsby, no entanto, sabe que jamais seria permitido a

---

[86] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 113. No original: "Marie Antoinette music rooms and Restoration salons [...]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 71.
[87] Cf. Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., p. 85.
[88] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 112. No original: "People who do interesting things. Celebrated people." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 71.
[89] Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., p. 83. Tradução nossa.

alguém com origens como a dele carregar consigo, no caso de sua ascensão, alianças com pessoas como Wolfshiem – tal associação era reservada a quem já nascia no topo da pirâmide social. O narrador, que parece demonstrar ter essa mesma consciência, reitera sua resistência às revelações de Gatsby e romantiza a trajetória do protagonista, categorizando como misterioso e obscuro o que não compreende no vizinho – e, também, a compreensão daquilo que apreende, mas que rejeita. De acordo com o "padrão de sua rememoração", aliado ao exercício constante de edição das memórias por parte desse narrador-escritor, Nick restringe a expressão de Gatsby à forma como ele mesmo se apresenta, numa tentativa interminável de demonstrar controle sobre o que vê por meio de sua janela única. Ao final do romance, quando o narrador visita a mansão do vizinho pela última vez antes de retornar ao Meio-Oeste, ele esfrega o sapato sobre um degrau de mármore para apagar "uma palavra obscena, rabiscada por algum menino com um pedaço de tijolo."[90] O apagamento, por parte do narrador, dos elementos que colaboram para a construção de Gatsby se dá, por vezes, de maneira literal.

Nick Carraway conta com a "dura malícia de Tom"[91] para transmitir ao leitor o que não consegue por meio de sua própria voz. Contraponto à visão do narrador, a recusa de Tom Buchanan em ceder à ilusão do personagem que Gatsby interpreta enfatiza a contradição do narrador em relação ao mundo narrado e a própria rejeição pela classe ociosa do que é genuíno no protagonista. O desmonte da performance de Gatsby por Tom é exposto no romance como uma admissão por parte do narrador de seu próprio conhecimento das verdades reveladas pelas frestas da representação do protagonista. O modo como isso é feito, por meio de um discurso agressivo e violento, revela a reação esperada da classe ociosa à tentativa ameaçadora de usurpação de um "joão-ninguém".

Desde a primeira menção que o narrador faz a Tom Buchanan em *O Grande Gatsby*, é evidente a insistência na caracterização de seu vigor físico atrelado à fortuna da família, ao desempenho nos esportes e à agressividade:

---

[90] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 219. No original: "[...] an obscene word, scrawled by some boy with a piece of brick [...]". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 140.

[91] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 180. No original: "[...] Tom's hard malice [...]". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 115.

> Ele mudara, desde os anos que passara em New Haven. Era agora um homem vigoroso, de trinta anos, cabelos cor de palha, boca um tanto dura e maneiras desdenhosas. Dois olhos vivos, arrogantes, estabeleceram domínio sobre o seu rosto, dando-lhe a aparência de alguém que estivesse sempre pronto a agredir. Nem mesmo o corte efeminado de suas roupas conseguia ocultar o enorme vigor daquele corpo; ele parecia encher suas botas rebrilhantes até o ponto de forçar os laços que as prendiam na parte superior, e podia-se notar o grande feixe de músculos a retesar-se, quando seus ombros se moviam debaixo do casaco leve. Era um corpo capaz de levantar grandes pesos – um corpo cruel.[92]

A narração, que pontua os aspectos físicos que confirmam a rejeição explícita de Nick à figura de Tom, também ressalta a postura permanentemente ofensiva do personagem, até mesmo nas situações mais banais. Em um passeio pela rua, após o assassinato de Gatsby e a consequente eliminação do incômodo social que a relação do protagonista com Daisy impunha a seu casamento, Tom caminha "com seu jeito alegre e agressivo, as mãos um pouco afastadas do seu corpo, como se prontas para repelir qualquer interferência, a cabeça movendo-se, vivamente, de um lado para outro, adaptando-se aos seus olhos inquietos."[93]

Observa-se que, logo após a introdução que chama nossa atenção para o aspecto mais agressivo do marido de Daisy, o narrador se identifica com Tom ao afirmar que, apesar de não terem sido íntimos na universidade, eles haviam pertencido ao mesmo grêmio de alunos do último ano, e que Nick sempre tivera "a impressão de que [Tom o] via com bons olhos e queria, naquela sua maneira rude, insolente e sôfrega, que [ele] o

---

[92] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 13. No original: "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." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 9.

[93] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 217. No original: "[...] in his alert, aggressive way, his hands out a little from his body as if to fight off interference, his head moving sharply here and there, adapting itself to his restless eyes." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 138-139.

apreciasse."[94] A adesão do narrador à classe ociosa, presente de maneira mais efusiva neste início do romance, o leva a desejar e valorizar a aprovação de Tom, ainda que essa aprovação não promova sua ascensão. Apesar disso, a caracterização do personagem, do começo ao fim do romance, ameniza o desacordo persistente entre a filiação de Nick à aristocracia e seu próprio desejo de inserção nessa classe, compartilhado com Gatsby, e a repulsa do narrador aos valores desse mesmo grupo.

A descrição que o narrador faz de Tom Buchanan o associa à caracterização que Thorstein Veblen faz dos indivíduos da classe ociosa, cuja postura hostil, ainda que apresentada de maneira velada, sob um mano de virtude, os aproxima do barbarismo. A relação do personagem com as forças econômicas de produção da sociedade retratada no romance fortalece seus laços com sua classe e enfatiza o abismo existente entre a elite e os outros estratos da sociedade norte-americana. Veblen, ao tratar do caráter predatório da classe ociosa − a "classe conservadora", da qual não se exige, "sob pena de confisco, que mude seus hábitos de vida e seus pontos de vista teóricos sobre o mundo exterior, a fim de se ajustar às exigências de uma técnica industrial alterada" − justifica sua definição na separação entre as atividades desse grupo e a real criação e multiplicação da riqueza por meio do trabalho produtivo, concluindo que "[o] papel da classe ociosa na evolução social consiste em retardar o movimento e conservar o que é obsoleto."[95] Enquanto representante dessa classe, Tom Buchanan cumpre com exatidão os critérios estabelecidos por Veblen, como comprova ao demonstrar desconhecer os meandros da compra e venda de títulos, *métier* de Nick Carraway e de muitos de seus contemporâneos. Seu desdém sobre o assunto, quando confrontado com o interesse e conhecimento que a família Carraway prova ter, evidencia a limitação da camada social de Tom, assim como sua falta de experiência prática no mercado financeiro, comandado pelos ricos da Costa Leste.

Logo, o retrato que Fitzgerald faz da aristocracia norte-americana do período como a classe dominante dessa sociedade representa de maneira arrojada a decadência dos Estados Unidos, testemunhada por um narrador-observador que goza de posição privilegiada no espectro social. A agressividade de Buchanan, bem como sua

---

[94] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 13. No original: "[...] I always had the impression that he approved of me and wanted me to like him with some harsh, defiant wistfulness of his own." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 9.

[95] Veblen, Thorstein. "A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições", op. cit., p. 109.

desonestidade e obsessão com os esportes[96] (outro dado trazido por Veblen para caracterizar a origem da classe ociosa) são marcas da degeneração social e do papel da elite no atraso do progresso geral dessa sociedade. Como um milionário que herdou a fortuna que possui, Buchanan tem consciência da importância da tradição e da hierarquia estanque como garantia de manutenção do *status quo* para que ele retenha sua posição. O narrador salienta no discurso de Tom acerca das teorias sobre o declínio da civilização ocidental que a classe ociosa rejeita veementemente qualquer ideia de transformação.[97] Ao mesmo tempo em que a força de Tom Buchanan enfatiza sua brutalidade − Daisy, que carrega as marcas físicas de sua ferocidade, o descreve como "um homem rude, grande, grandalhão, um tipo de brutamontes"[98] −, ela também é utilizada para, por meio do contraste, realçar sua pouca capacidade intelectual e, em consequência, a de sua classe. Não raro, o narrador faz referência a esse contraste, como na ocasião em que resume Tom Buchanan a um corpo musculoso comandado por uma mente simplória.

Devido à sua degradação moral exacerbada, o adensamento do nosso conhecimento sobre Tom traz um novo significado para o papel social de Gatsby. Apesar de estar envolvido de alguma forma com atividades ilícitas, Gatsby, aos olhos do narrador, incorpora uma série de virtudes que não são encontradas na classe ociosa e no modelo de sociedade defendido por Tom Buchanan, como a vitalidade, a eficiência, a lealdade e o sonho. O que a narração de Nick sugere é que, em um mundo dominado por milionários como Buchanan, é impossível para alguém como Gatsby completar de

---

[96] O jogador de futebol americano universitário era considerado um herói típico dos Estados Unidos na virada do século XX, e representava os ideais do sonho americano para uma enorme parcela de jovens da época, que aspiravam à ascensão social por meio do esporte. Entre 1890 e 1917, essa modalidade foi dominada por jogadores de Harvard, Yale e Princeton. De maneira semelhante, o baseball e o boxe também proporcionavam visibilidade aos atletas que se destacavam no circuito universitário e amador; no entanto, especialmente entre os boxeadores, era bastante comum que esses jovens fossem oriundos de famílias proletárias ou de imigrantes recentes. Cf. Way, Brian. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1980. p. 8.

[97] Alberto Lena sugere que a afiliação cultural e textual de Tom Buchanan, que reforça as afirmações racistas em voga na camada mais conservadora dos Estados Unidos dos anos 1920, são introduzidas no romance para contrastar propositalmente com as demandas encampadas pelo movimento cultural do Renascimento do Harlem (ou Novo Movimento Negro, como era conhecido na época), cujos membros, intelectuais e artistas de diferentes áreas, lutavam por maior reconhecimento e mais direitos para a população negra do país. Cf. Lena, Alberto. "Deceitful Traces of Power: An Analysis of the Decadence of Tom Buchanan in *The Great Gatsby*", in: Bloom, Harold. (Ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010, p. 50.

[98] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 18. No original: "a brute of a man, a great big hulking physical specimen". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 13.

maneira bem-sucedida sua escalada social, não importa que qualidades ou habilidades tal pessoa possua, sem se envolver com a corrupção associada à elite. Para provar sua tese, quando compara Gatsby a Tom, o narrador reforça os traços de honestidade do "forasteiro" ao mesmo tempo em que ignora os aspectos mais obscuros de seu passado. Por meio da descrição favorável ao vizinho, o narrador também expressa o impulso de defender Gatsby contra a truculência com a qual Tom é identificado no decorrer da narrativa – especialmente na cena que se passa no quarto do Plaza Hotel, em Nova York, no Capítulo VII. Em meio à disputa por Daisy, as palavras de Tom parecem "lançar-se fisicamente contra Gatsby"[99], adquirindo a mesma materialidade que Nick identificara previamente na voz de Daisy, que "lutava contra o calor, investindo contra ele, dando formas à sua falta de sentido."[100] A categorização de Tom como antagonista do romance ratifica sua deslegitimação e, consequentemente, também reforça a ilegitimidade da classe que ele representa.

A reprovação de Tom Buchanan por Nick Carraway fortalece a contradição do narrador ao ressaltar sua recusa persistente de aceitar Gatsby, o protagonista de seu romance, como contraventor. Daisy e Jordan compreendem o discurso de Tom não apenas como representativo da autoridade de sua classe, mas também porque ele o constrói de maneira a corroborar as evidências que Gatsby disponibilizou ao longo de todo o verão. No entanto, a dualidade de Gatsby – o anfitrião gentil que, apesar da cordialidade e hospitalidade, comanda esquemas fraudulentos, e, apesar da boa aparência, quando sob pressão, adquire a feição de quem parece ter matado um homem – enfatiza a dualidade própria de Tom, e os aproxima. É claro o contraste entre a maneira como Tom pretende ser visto – um indivíduo viril, representante da capacidade criativa da raça nórdica, que "via-se a si próprio como se estivesse de pé, sozinho, sobre o último baluarte da civilização"[101] em sua defesa ferrenha da família tradicional − e a maneira como o narrador o descreve – um herdeiro que possui tudo, menos criatividade e capacidade intelectual; que deve aos esforços das gerações anteriores a posição

---

[99] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 163. No original: "The words seemed to bite physically into Gatsby." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 104.

[100] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 146. No original: "Her voice struggled on through the heat, beating against it, moulding its senselessness into forms." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 92.

[101] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 159. No original: "[...] he saw himself standing alone on the last barrier of civilization." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 101.

privilegiada que ocupa na sociedade, e que se comporta como um "libertino", adjetivo que o narrador emprega para aproximá-lo de Dan Cody, a quem também reprova ao classificar como "o pioneiro libertino que, durante certa fase da vida americana, trouxe para a Costa Leste a violência brutal do bordel e dos botequins das regiões recém-colonizadas."[102]

A ênfase na contradição de Tom Buchanan expõe o fato de que ele também interpreta um papel. Sua performance, assim como aquela percebida pelo narrador em Daisy, expõe a ideia de que, nesse romance, as revelações que se dão por meio da atuação não distanciada são, geralmente, falsas. Na passagem em que o narrador transcreve a fala de Tom sobre sua traição amorosa, temos acesso a como Buchanan vê a si mesmo, mas não somos informados se o conteúdo de sua revelação é verdadeiro.

> – [Daisy] ama-me. O diabo é que, às vezes, mete algumas ideias tolas na cabeça e não sabe o que está fazendo. – Confirmou suas palavras com acenos vigorosos de cabeça. – E, o que é mais, eu também a amo. De vez em quando meto-me em asneiras e faço papel de bobo, mas sempre volto, pois, no fundo de meu coração, não a deixo jamais de amar.[103]

Ronald Berman identifica na narração de Nick Carraway a redução dos assuntos complexos da vida de Tom Buchanan à exata maneira como ele os vê, e conclui que "o que ele diz expressa toda a consciência moral que ele tem, e essa será a versão da história que Daisy aceitará ao final"[104], decisão na qual certamente pesou seu comprometimento com o que se assemelha a um contrato comercial, conforme estabelecido por seu casamento com Tom. Apesar de reprovar a performance de Gatsby, a quem recrimina por comportar-se como uma versão inventada de si mesmo, Tom

---

[102] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 125. No original: "[...] the pioneer debauchee who during one phase of American life brought back to the eastern seaboard the savage violence of the frontier brothel and saloon." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 78.

[103] Cf. Fitzgerald, F. Scott *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 161. No original: "'She does, though. The trouble is that sometimes she gets foolish ideas in her head and doesn't know what she's doing.' He nodded sagely. 'And what's more, I love Daisy too. Once in a while I go off on a spree and make a fool of myself, but I always come back, and in my heart I love her all the time.'" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 102-103.

[104] Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*, op. cit., p. 116. Tradução nossa.

Buchanan também se apresenta a Daisy como uma ficção elaborada a partir dos valores caros à sua classe para a manutenção do engodo social. O mesmo tipo de comportamento não é reproduzido, no entanto, quando Tom se vê em ambientes públicos, nos quais todos comentam o fato de ele possuir uma amante (mesmo quando ele está na companhia de Daisy). Ainda assim, é sua versão da história que prevalece, e que dá curso aos eventos finais do romance.

2. Distorções da visão

No Capítulo II de *O Grande Gatsby*, Nick Carraway narra pela primeira vez uma de suas incursões a Nova York naquele verão de 1922. Nick parte de Long Island na companhia de Tom Buchanan, que o convida a descer do trem na parada do Vale das Cinzas, onde Tom o apresenta a Myrtle Wilson, sua amante. Acompanhados de Myrtle, Nick e Tom chegam à ilha de Manhattan a bordo do trem, e se dirigem ao apartamento em que o casal costuma se encontrar na cidade. Durante a tarde e a noite em que o trio passa nesse ambiente, juntam-se a eles Catherine, irmã de Myrtle, e um casal de vizinhos formado pelo fotógrafo McKee e sua esposa.

Antes de iniciar a descrição dos eventos ocorridos naquela ocasião, o narrador prepara o leitor para a caracterização do relato dos acontecimentos: "Embriaguei-me apenas duas vezes em minha vida – e a segunda vez foi naquela tarde, de modo que tudo o que então aconteceu se acha vago e brumoso em meu espírito, embora o apartamento, até depois das oito horas, estivesse cheio de um sol alegre."[105] Fosse pelo uísque, que distorcia o entorno, as palavras e as pessoas, fosse pela decoração – uma caricatura exagerada do gosto doméstico da classe ociosa – ou, ainda, pelo entra e sai de convidados e empregados do edifício, Nick parece ter algum domínio do que se passava dentro daquele espaço, apesar de se sentir continuamente atraído pela cidade que se encontrava fora dele. A certa altura, o narrador declara:

---

[105] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 38. No original: "I have been drunk just twice in my life and the second time was that afternoon so everything that happened has a dim hazy cast over it although until after eight o'clock the apartment was full of cheerful sun." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 25.

> A garrafa de uísque – a segunda – achava-se agora em constante demanda por todos os presentes, exceto Catherine, que se "sentia igualmente bem sem precisar tomar coisa alguma". Tom telefonou para o zelador do prédio e mandou-o comprar uns sanduíches famosos, que constituíam, por si sós, um jantar completo. Eu queria sair e caminhar em direção do parque, em meio do suave crepúsculo, mas, cada vez que procurava fazê-lo, via-me metido em alguma discussão violenta, estridente, que me puxava para trás, como se eu fosse movido por cordéis para a minha poltrona. E, no entanto, por sobre a cidade, a nossa série de janelas amarelas talvez tivesse contribuído com o seu quinhão de segredo humano aos olhos do observador casual que passasse pelas ruas que iam mergulhando em sombras – e eu o vi olhar para cima, com ar meditativo. Eu estava dentro e fora, simultaneamente encantado e repelido pela variedade inextinguível da vida.[106]

Essa passagem reforça a já discutida contradição da narração de Nick Carraway, com destaque para a duplicidade de sua natureza observadora e participativa, que o leva a desejar estar "fora" da ação que se desenrola, embora, por vezes, o faça lamentar estar excluído dela. Como uma meditação acerca de seu papel simultâneo de personagem e testemunha ocular da narrativa e a propensão a se mover entre os extremos da atração e da repulsa ao que o cerca, o narrador pondera sobre sua tentativa de assimilar os acontecimentos ao buscar observá-los de fora, de uma perspectiva externa ao evento durante seu desenvolvimento no passado, e igualmente exterior à memória que ele recupera no presente, no momento em que narra. O caráter reflexivo da narração enfatiza esse exercício constante de compreensão por parte do narrador – a tentativa de encontrar alguma unidade de sentido no que assiste e a correção da insuficiência da

---

[106] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 46. No original: "The bottle of whiskey—a second one—was now in constant demand by all present, excepting Catherine who 'felt just as good on nothing at all.' Tom rang for the janitor and sent him for some celebrated sandwiches, which were a complete supper in themselves. I wanted to get out and walk eastward toward the park through the soft twilight but each time I tried to go I became entangled in some wild strident argument which pulled me back, as if with ropes, into my chair. Yet high over the city our line of yellow windows must have contributed their share of human secrecy to the casual watcher in the darkening streets, and I was him too, looking up and wondering. I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 30.

visão a partir da “janela única”. Pautada pela dificuldade de ver, a marca da narração de Nick Carraway torna-se a distorção.

Aqui, é a primeira vez que o álcool assume a função de elemento responsável pela difusão da visão de Nick, o que impõe alguma complexidade ao entendimento. A ebriedade, ao subverter o olhar hegemônico, anteriormente consolidado como “natural”, tem como efeito a suspensão da racionalização do narrador no momento em que ele experiencia os acontecimentos que viria a narrar anos depois. Por meio do aumento de sua percepção sensorial e aguçamento de sua sensibilidade, o álcool permite que o narrador-testemunha exercite uma outra forma de ver ao buscar decodificar as impressões que capta por meio da visão distorcida, que se abre à possibilidade de se mostrar mais esclarecedora. A formalização da experiência que se dá sob o efeito do álcool resulta da soma dessas impressões e encoraja o narrador a tentar juntar as peças do que vê isoladamente, ou do que entendeu a partir do que vê. Outras situações descritas no romance enfatizam a insuficiência de sua visão e a amplificação da incompreensão pela embriaguez. Em um momento posterior, quando Nick e Gatsby se conhecem durante uma das festas do milionário, o diálogo que se estabelece entre os dois é truncado, as informações trocadas são difusas e o ruído que interfere na comunicação impõe certa dificuldade de entendimento até mesmo ao abstêmio Gatsby. É evidente, no entanto, que o álcool não é o único agente de distorção em *O Grande Gatsby*.

A formalização da interferência da visão, que intrinca a compreensão da experiência em sua totalidade, impõe ao narrador a seleção e a organização de impressões que de alguma forma viabilizem a construção do significado da narrativa. O esforço empreendido pelo narrador espelha o empenho observado na seleção que o protagonista, Jay Gatsby, faz dos elementos que contribuem para a estruturação de sua nova personalidade e biografia, e que também as traem. A incerteza que paira sobre a interpretação das impressões e dos signos com os quais o narrador se depara é recorrente ao longo do romance, e não é apenas Nick que se equivoca em seu exercício de decodificação. Na noite do atropelamento, a aparente confusão de Myrtle, que a leva a correr em direção ao carro que supõe ser de Tom (que ela erroneamente prevê que irá parar para resgatá-la da miséria do Vale das Cinzas) enfatiza a dificuldade de discernimento ideologicamente imposta por essa sociedade. O dinheiro, apontado

anteriormente como a moldura da "janela única" do narrador, também media o olhar dos outros personagens envolvidos nos eventos relatados na narrativa, e permite que, ao exercitar seu juízo, o narrador nos revele mais sobre suas motivações.

Ao observar o comportamento da irmã de Myrtle, Catherine, que "chegou tão apressada ao apartamento, a lançar aos móveis em torno olhares tão dominadores, de proprietária"[107], o narrador descortina mais do que a relação imediata da personagem com aqueles objetos que não lhe pertencem: ele amplifica o desejo de Catherine de possuí-los e de tornar-se aquela que os possui, e uma certa inclinação sua a protegê-los. A aderência do narrador à classe ociosa, estabelecida por oposição na descrição que apresenta de Myrtle Wilson e de seus convidados, faz transparecer o comportamento predatório de Catherine, uma reprodução evidente do comportamento próprio da elite, e o relaciona ao *modus operandi* dos frequentadores da mansão de Gatsby. Essa relação é reforçada pela introdução do relato de Catherine à narrativa, que confirma sua participação em uma das festas oferecidas pelo vizinho de Nick em West Egg. A mimetização da vida aristocrática tipificada − conforme propagada pelas revistas de cinema e de colunismo social encontradas no apartamento de Myrtle, e cujo magnetismo é verificado nas tentativas "profissionais" do fotógrafo McKee, que busca a aprovação e subsequente indicação de Tom Buchanan para sua investida em East Egg −, enfatizam a hierarquia estabelecida entre aqueles que controlam o dinheiro e aqueles que, em sua aspiração, usufruem dele de maneira indireta por um período limitado de tempo. Sua posse, ou a ânsia de possuí-lo, dá o tom das interações sociais que ocorrem naquele espaço ao longo da tarde e da noite relatadas pelo narrador.

O episódio do apartamento também fortalece o movimento pendular de celebração e reprovação da classe ociosa que constitui a narração de Nick Carraway. Em sua crítica irônica à aspiração de Myrtle, nos deparamos com a asserção da inadequação de Gatsby em sua escalada social, e o questionamento do próprio narrador acerca de sua empreitada no mercado financeiro. Ainda que a estridência da voz de Myrtle e o incômodo do "retinir incessante" dos braceletes de vidro de Catherine sejam caracterizados de forma a contrastarem ostensivamente com o charme e a musicalidade inicialmente identificados na voz de Daisy, a manifestação da hostilidade de Tom

---

[107] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 39. No original: "She came in with such a proprietary haste and looked around so possessively at the furniture [...]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 26.

Buchanan indica que Nick compreende a similaridade dos dois ambientes dominados pelo personagem. É com violência que Tom leva Nick a conhecer seu domínio, empurrando-o pelos corredores de sua mansão e fechando as janelas com agressividade ao recepcioná-lo ao palco da vida privada burguesa, e é com igual violência que o narrador, quando ensaia deixar o apartamento de propriedade de Tom, é "puxado para trás" e mantido no cárcere que pretensamente rompe com a mesmice do lar burguês, apenas para reproduzi-lo de maneira quase fiel em aparência e na essência das relações que lá se desenvolvem.

A seleção das impressões mobilizadas para construir a relação contraditória que o narrador experimenta na propriedade dos Buchanan e com a qual se debate novamente no apartamento de Nova York é realizada de maneira semelhante ao que propôs Henry James. Em 1914, James, cuja insistência na importância da forma como elemento unificador do romance era notória, desprezou em seu ensaio "The New Novel"[108] os jovens romancistas que pareciam se satisfazer com narrativas que se assemelhavam a um amontoado de fatos e dados não selecionados, e que resultavam nos chamados romances de saturação. O autor e ensaísta considerava a obra de Joseph Conrad o exemplo mais bem-acabado dos romances que se propunham seguir seus princípios para as obras de seleção, especialmente a partir das inovações técnicas introduzidas por Conrad em *Chance* (1913).

Os romances de saturação como os de H. G. Wells e os de Compton Mackenzie – cujo *Sinister Street* (1914) é tomado por Fitzgerald como modelo direto para seu primeiro romance, *Este Lado do Paraíso* (1920)[109] –, pecavam, tanto para Henry James quanto para o Fitzgerald mais maduro, por não privilegiarem a relevância, o que deveria, na opinião de ambos, ser a questão primordial do escritor.[110] Charlie Marlow, o

---

[108] Cf. James, Henry. "The New Novel", in: *Notes on Novelists, with some other notes*. New York: Charles Scribner's Sons, 1914, pp. 314-361.

[109] Edmund Wilson identifica que o herói de *Sinister Street*, Michael Fane, é um personagem "submerso na floresta da descrição". O crítico também afirma que a personalidade de Fane desaparece quando ele vai para a universidade, e que na última vez em que é visto, está irreconhecível. Wilson assinala que Amory Blaine, o protagonista de *Este Lado do Paraíso*, sofre, consequentemente, da mesma falta de coerência devido à "imitação" que Fitzgerald faz do que o crítico considera "um modelo [literário] inferior". Cf. Wilson, Edmund. "Fitzgerald before *The Great Gatsby*" [1925], in: Kazin, Alfred (Ed.). *F Scott Fitzgerald: The Man and His Work*. Cleveland: The World Publishing Company, 1951, pp. 77-83. Tradução nossa.

[110] Em 1923, Fitzgerald criticou a tradição dos romances de saturação, os quais definiu como "lagos enormes e normalmente lodosos de observação sincera e sofisticada" em oposição à necessidade da criação de uma escola norte-americana do romance de seleção, uma "corrente clara – se é que haverá de surgir uma". Ao contrastar dois dos autores que James originalmente elencou para representar os

narrador em primeira pessoa do conto "Juventude" (escrito em 1898, publicado em 1902) e dos romances *Coração das Trevas* (1899), *Lord Jim* (1900) e o já mencionado *Chance*, desenvolvido dentro da moldura da narrativa, se distanciava do narrador intrusivo dos romances de saturação, "dissolvendo as fronteiras entre a linguagem analítica do narrador e a linguagem dos personagens e de sua experiência."[111] Para James, a seleção deveria ser encarada não como uma escolha do escritor, mas como a técnica que deveria guiar todos os tipos de narrativa, inclusive as de saturação. Além disso, a seleção deveria levar o autor a, necessariamente, eleger um centro de interesse ou de consciência, uma ideia organizadora ou uma intenção pontual. Joseph Conrad, partindo do exemplo de James, considerava a seleção do fragmento apenas como "o início da tarefa" do escritor, que deveria "revelar a substância" da verdade inerente à situação e "descortinar seu segredo inspirador: o arrebatamento e a paixão no cerne de cada momento convincente."[112]

Ainda que não exista nenhuma evidência concreta de que Fitzgerald tenha sido influenciado diretamente pela obra de Henry James durante o período de composição de *O Grande Gatsby*, é bastante provável que seus romances e ensaios teóricos tenham servido como modelo inicial para o desenvolvimento técnico das obras mais maduras do autor, cujo distanciamento da forma de seu primeiro romance, publicado apenas cinco anos antes, demonstra um estudo aprofundado da narrativa de seleção.[113] É a obra de Conrad, no entanto, que Fitzgerald elegeu como sua maior influência literária a partir desse que foi o seu terceiro romance. Essa vinculação é clara, especialmente quando

---

romances de saturação e de seleção – H. G. Wells e Joseph Conrad, respectivamente –, Fitzgerald demonstrou, talvez pela primeira vez, compreender a direção que o romance moderno norte-americano parecia estar tomando ao partir do excesso de documentação rumo à seletividade. E era esse, também, o caminho que o autor desejava trilhar. Cf. Fitzgerald, F. Scott. "Minnesota's Capital in the Role of Main Street". *Literary Digest International Book Review*, I (March, 1923), pp. 35-36. Tradução nossa.

[111] Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 50.

[112] Conrad, Joseph. *The Nigger of the "Narcissus"*. Garden City: Doubleday and Company, 1914, p. 14. Tradução nossa.

[113] A filiação do romance de Fitzgerald à obra de Henry James é clara no tocante à exploração do caráter norte-americano e as complicações morais, sociais e de classe vinculadas a ele. Fitzgerald reconheceu a importância dos romances de James e compartilhava da visão de seus contemporâneos sobre a relevância do escritor. Para um breve estudo sobre essa relação, cf. Way, Brian. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1980, pp. 22-48. Independentemente da falta de evidências materiais enfáticas que comprovem a influência direta dos aspectos técnicos da obra de James nos romances de Fitzgerald, existem aquelas que relacionam seu interesse e filiação ao que havia de jameasiano na obra de Conrad. Esse argumento se baseia nas afirmações de Brian Way e de Ian Watt, que defende a ideia de que a provável origem das principais inovações no campo da técnica narrativa que influenciaram Conrad está na obra de Henry James. Cf. Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1979, p. 202.

observamos os aspectos técnicos relacionados ao foco narrativo e o modo de descrever do narrador, que Fitzgerald desejava adaptar ao seu projeto literário.[114]

O abandono do ponto de vista onisciente e a adoção de um narrador em primeira pessoa, que observa a vida de uma perspectiva relativamente restrita, é o primeiro passo de Fitzgerald em direção a uma nova forma de utilizar o que chamou de "vitalidade conradiana."[115] Em *Chance*, o romance de Conrad aclamado por Henry James, o narrador se vale do discurso indireto livre para introduzir o relato e as percepções de outros personagens quando sua narração em primeira pessoa se mostra insuficiente e incapaz de lhe permitir acesso ao que é necessário narrar. Quando em *O Grande Gatsby* o narrador nos revela o relato de Jordan sobre o *affair* de juventude de Gatsby e Daisy, vemos mimetizada a técnica compartilhada tanto por James quanto por Conrad, cujo efeito principal é o de filtrar as informações por outro olhar antes que essas alcancem o leitor – além de garantir o acesso a informações que estão fora da moldura da "janela única" do narrador, permitindo sua adesão ou distanciamento do material narrado. Dessa maneira, a narrativa em primeira pessoa se apresenta de forma flexível ao proporcionar uma variedade de pontos de vista, ainda que o narrador seja aquele que organiza o assunto e salte aos olhos do leitor também como personagem. De maneira semelhante, a introdução de Jay Gatsby como um protagonista misterioso, cujo passado

---

[114] Foi o prefácio ao *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), no qual o escritor polonês delineou os objetivos estéticos que nortearam sua obra a partir de então, que serviu de pilar para a produção de Fitzgerald a partir do período de composição de *O Grande Gatsby*. Em uma carta datada de 1925, Fitzgerald afirmou a H. L. Mencken que tinha total consciência da importância da influência da obra de Conrad para esse romance. Da mesma forma, em 1934, o autor apontou a John Peale Bishop que foi em Conrad que ele havia encontrado o germe da ideia de que "a queda gradual era preferível ao final dramático em determinadas condições", ideia esta compartilhada por Ernest Hemingway e colocada em prática em *Suave É a Noite*. Anos depois, quando escreveu a Hemingway sobre esse que seria o seu quarto romance, Fitzgerald confirmou que a teoria por trás de *Suave É a Noite* vinha do já mencionado prefácio, "no qual Conrad afirma que o propósito de uma obra de ficção é apelar para os efeitos persistentes que permanecem na mente do leitor." Cf. Fitzgerald, F. Scott. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. Ed. Andrew Turnbull. New York: Charles Scribner's Sons, 1963. A predileção de Fitzgerald por Conrad também foi registrada em uma entrevista publicada em 1924, em que o escritor norte-americano o inclui em uma lista de influências ao lado de outros intelectuais, artistas e autores como James Joyce e Gertrude Stein. Na mesma entrevista, Fitzgerald ressaltou, a partir do que propôs o autor polonês no famoso prefácio, que "o escritor, se tem alguma aspiração em direção à arte, deve tentar transmitir a sensação de suas cenas, lugares e pessoas diretamente – assim como o faz Conrad". Cf. Baldwin, Charles C. "F. Scott Fitzgerald", in: Bruccoli, Matthew J.; Baughman, Judith S. (Eds.) *Conversations with F. Scott Fitzgerald*. Jackson: University Press of Mississippi, 2004, p. 68. A precisão de Conrad, característica que Fitzgerald mais admirava e à qual aspirava, também foi exaltada em um de seus ensaios de 1924. Cf. Fitzgerald, F. Scott. "One Hundred False Starts", in: *My Lost City: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 90.

[115] Expressão utilizada pelo autor em carta a Edmund Wilson, datada provavelmente de 1922. Cf. Fitzgerald, F. Scott. "Cartas a amigos", in: *Crack-Up (O Colapso)*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007, pp. 281-282.

e presente emergem gradualmente durante o desenvolvimento do romance, é igualmente possível devido à incorporação do método que Fitzgerald aprendera com o estudo da obra de Joseph Conrad. É por meio da técnica que Tony Tanner caracteriza como "subtração sistemática"[116] que o escritor consegue delinear Gatsby de maneira enxuta, de forma a constituí-lo como um personagem menos óbvio e abrir espaço para a teorização, a especulação e a imaginação do narrador acerca de sua biografia.

O exercício da narração aos moldes de Conrad é o que possibilita o estabelecimento de um questionamento produtivo acerca da autoridade do narrador em *O Grande Gatsby*, que elucida sua incapacidade de clareza da visão, expõe o caráter lacunar de suas descrições e anuncia a falibilidade de seu relato, ainda que a perspectiva mais seletiva e concentrada permita que sua exploração dos fragmentos disponíveis, mesmo quando ambíguos, enriqueça a compreensão do leitor. A desestruturação da visão totalizante do narrador ocorre simultaneamente por meio da defesa de sua adesão ao sonho americano e a constatação da impossibilidade de sua realização. A reflexão subjetiva do narrador, que explicita sua oscilação ideológica e ressalta o caráter nostálgico de sua rememoração, também coloca em questão o material recuperado. Numa tentativa de fortalecer sua fidelidade ao conteúdo da narrativa, Nick se utiliza de relatos de terceiros e documentos, como a lista de nomes dos frequentadores das festas de Gatsby. Porque esses testemunhos e materiais estão temporalmente distantes do momento em que narra, e por terem passado pelo filtro da avaliação do narrador, o romance incorpora a improbabilidade de garantia dessa suposta fidelidade. A fragmentação física da lista que Nick recupera, e que, no presente da narrativa apresenta as dobras esfareladas, parece sugerir a inevitável desintegração de outros "repositórios de tempo"[117] aos quais o narrador recorre, e que incluem, além de sua memória, suas suposições e imaginação.

A lista compilada por Nick é um dos exemplos mais bem-sucedidos do método de seleção praticado por Fitzgerald em *O Grande Gatsby*. O inventário é apresentado pelo narrador como uma sátira dos nomes dos emergentes, dos gângsteres, dos notáveis de Hollywood e também dos autoproclamados aristocratas, de seus títulos e de suas ocupações – todos aqueles que não conhecem Gatsby, mas que usufruem de

---

[116] Tanner, Tony. "Introdução", in: Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Vanessa Barbara, op.cit., p. 22.
[117] Tanner, Tony. Idem, pp. 21-22.

suas festas em benefício próprio, seja para matar o tédio, fazer contatos sociais, políticos ou de negócios, seja para comer e beber de graça. O elenco exposto pelo narrador tem sua plausibilidade preservada para ressaltar o caráter extraordinário dos nomes comuns, com os quais nos deparamos no cotidiano, e demonstrar a consistência da indistinguibilidade entre o grotesco e o real.[118] O recurso também possibilita ao autor criar a ilusão de abrangência e completude sem o excesso de pormenores ao concentrar em cerca de duas páginas toda uma gama de personagens que se relacionam diretamente e em diferentes níveis temáticos ao material do romance[119], compondo um retrato da cultura do *café society*, "a mistura promíscua de dinheiro novo e tradicional, da aristocracia e dos industriais, da devassidão e da criminalidade, da comédia e da morte."[120] Esse elenco, que se adensa em significado conforme acumula conteúdo, também nos dá a impressão, de forma bastante condensada e com grande economia de detalhes, do ciclo contínuo das festas na mansão em West Egg, que se repetem periodicamente. Nesse sentido, o fato de a lista de Nick ter sido rabiscada em uma tabela de horário de trens ressalta o caráter circular e de constante reposição dos mesmos tipos substituíveis de frequentadores das festas, "que aceitavam a hospitalidade

---

[118] Alguns nomes mencionados na longa lista de Nick são explicitamente sugestivos, como "os Leeches", "os Fishguards", "S. B. Whitebait" e "os Hammerheads". *Leech* é o vocábulo da língua inglesa correspondente a "sanguessuga" e "Fishguards" são literalmente "os guardiões de peixe", que provavelmente auxiliam outros "peixes grandes" a se protegerem nas transações realizadas durante as festas de Gatsby. Uma série de nomes referentes à vida marinha é listada no mesmo parágrafo, o que nos remete ao adjetivo *fishy*, utilizado em inglês para sugerir o caráter questionável de alguém ou qualificar algo como suspeito. "Whitebait", que significa, literalmente, "isca branca", nos leva a concluir que o senhor que carrega esse nome é presa fácil das negociações, enquanto o sobrenome "Hammerhead", ou "cabeça-de-martelo", faz referência ao tubarão-martelo, predador agressivo que se alimenta de uma enorme variedade de animais marinhos, incluindo outros tubarões. Para o trecho do romance em que é apresentada a lista completa de nomes dos frequentadores das festas de Gatsby, cf. Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 77-80. No original, cf. Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 49-51.

[119] H. L. Mencken, na ocasião da publicação de *O Grande Gatsby*, celebrou a "precisão afiada" da representação da sociedade da Costa Leste por Fitzgerald: "A Long Island que ele apresenta diante de nós não é nenhuma Alsácia [região localizada fora dos muros de Londres e que se tornou o refúgio ideal para criminosos e foras da lei entre os séculos XV e XVII por encontrar-se excluída da jurisdição da cidade] fantasiosa; ela realmente existe. Mais do que isso, ela é digna do estudo de qualquer historiador social, pois sua influência no restante do país é enorme e profunda. O que está em voga hoje entre os aproveitadores e suas meretrizes será imitado dentro de algumas semanas pelas *flappers* dos clubes de campo do Cinturão Bíblico. O tom da sociedade norte-americana, antes tão altamente formalizado e avesso a mudanças, é agora baseado no comportamento das frágeis garçonetes de um ano atrás." Mencken, H. L. "*The Great Gatsby*" [1925], in: Kazin, Alfred (Ed.). *F Scott Fitzgerald: The Man and His Work*, op. cit., p. 91. Tradução nossa.

[120] Churchwell, Sarah. *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of* The Great Gatsby, op. cit., p. 132. Tradução nossa.

de Gatsby e lhe pagavam o sutil tributo de não saber absolutamente nada a respeito dele."[121]

A unidade temática de *O Grande Gatsby* acentua a dificuldade do estabelecimento de uma unidade narrativa, que fora anunciada pelo narrador já na abertura do romance. A introdução do protagonista por meio do uso de verbos no passado, a associação frívola estabelecida por Nick com os colegas de Yale, a sensação de não pertencimento do narrador em meio aos Carraway do Meio-Oeste, o desequilíbrio em seu convívio com Tom Buchanan, a recusa a representar os habitantes do Vale das Cinzas com maior complexidade – o que demandaria um aprofundamento de suas relações com esses personagens – e o relacionamento natimorto com Jordan Baker tornam-se evidências da impossibilidade de se alcançar o sonho coletivo por meio do empreendimento individual. Assim como ocorre com a biografia do narrador, as vivências que Gatsby não compartilhou com Carraway tornam-se parte do repertório de materiais dos anos do pós-guerra que Fitzgerald mobiliza para compor sua interpretação daquela sociedade e salientar as rachaduras da ideologia do sonho americano. O passado militar de Nick, trazido à tona no primeiro capítulo do romance, estabelece um contraste entre a experiência hierárquica e controlada que ele vivenciou na Europa e sua percepção caótica do Leste norte-americano. Retratar a guerra como um episódio burocrático da história causa, obviamente, estranheza. O que o narrador está prestes a revelar, no entanto, é que nada do que parece ser acidental no romance o é de fato. Mais do que isso, sua narração desmascara a impressão de realismo ao enfatizar a relação entre o que é tomado como acidente e a vontade da classe ociosa, da mesma forma como estão relacionadas as consequências da guerra no cenário urbano dos anos 1920 e a defesa dos interesses dos que concentram o poder político e financeiro.

Podemos afirmar que em *Coração das Trevas*, Joseph Conrad formula explicitamente o seu projeto impressionista[122], transformando o observador em parte

---

[121] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 77. No original: "[...] who accepted Gatsby's hospitality and paid him the subtle tribute of knowing nothing whatever about him." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 49.

[122] "Como termo estritamente estético, o vocábulo 'Impressionismo' aparentemente foi posto em circulação em 1874 por um jornalista, Louis Leroy, para ridicularizar a ultrajante falta de forma das obras expostas no *Salon des Indépendants*, particularmente a pintura de Claude Monet intitulada 'Impressão, nascer do sol'. Ainda que de maneiras diferentes, todos os principais artistas do Impressionismo tinham como objetivo desenvolver uma expressão pictórica que equivalesse às sensações visuais de um indivíduo em particular, em um tempo e espaço específicos. [...] A novidade não era que os pintores anteriores não

inseparável do que é observado. A escolha do impressionismo como traço estilístico central de sua obra o inseriu na "relação de mutabilidade e unificação que caracterizam o cenário histórico e literário inglês"[123] de sua época, em que a crise da comunidade era evidente. Marcos Soares recorre aos escritos de Raymond Williams para elucidar a crise da comunidade na Inglaterra da virada do século, em que a euforia sem precedentes da "comunidade nacional" coexistia com um isolamento ao mesmo tempo embrutecido e determinado: uma "sociedade mais rica e próspera, mas também mais racional, objetiva e conscientemente dividida."[124] O choque de classes, estruturado pela organização política da classe operária, mostrou-se "um dos mais importantes sinais de debilidade e esperança de renovação do sistema."[125] A "relação de mutabilidade e unificação" característica do cenário inglês é figurada na obra com a utilização do processo de formação de imagens impressionistas, que se abrem tanto ao exercício de mimetização da fragmentação da vida urbana por meio da ênfase em impressões efêmeras quanto ao esforço de congelar essas impressões, em uma tentativa de apreender um dado momento fugidio do fluxo temporal, "partindo do pluralismo dos aspectos visíveis do universo para chegar à 'verdade de sua existência'."[126]

Essa estratégia, que interfere no efeito final de ordem e lucidez na narrativa menos impressionista de Henry James, destaca Marlow da inteligência central da obra do autor norte-americano. Ian Watt reforça essa separação ao explicitar em Marlow a personificação do que James julgava como as duas falhas principais da narração em primeira pessoa: "a terrível fluidez da autorrevelação" e o fato de o "eu" que narra ter "o duplo privilégio de ser sujeito e objeto."[127] Enquanto James seleciona e ordena o significado do que acontece em suas narrativas, Conrad, especialmente em *Coração das*

---

haviam enxergado o mundo exterior, mas que os pintores daquele momento estavam tentando dar à sua própria percepção visual uma maior autonomia expressiva." Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*, op. cit., pp. 170-171. Tradução nossa. Segundo a definição de Arnold Hauser, o impressionismo "é uma arte urbana [...] porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina. E justamente como tal é que implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade [...] O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que 'não se pode entrar duas vezes', é a mais simples forma a que o impressionismo pode ser reduzido." Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp. 896-897.

[123] Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*, op. cit., p. 28.

[124] Williams, Raymond apud Soares, Marcos. Idem, p. 27.

[125] Soares, Marcos. Ibidem.

[126] Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*, op. cit., p. 28.

[127] Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*, op. cit., p. 209. Tradução nossa.

Trevas, permite que seu protagonista desorganize o sentido de suas próprias experiências, numa total subordinação às limitações da visão de um personagem em particular, e enfatiza que é na interpretação subjetiva do narrador que encontramos a relevância do episódio, e não em sua concretude. O registro impressionista de Conrad, aliado à perspectiva fixa e necessariamente restrita, contribui, portanto, para constituir "uma série de flashes que registram percepções individuais" em detrimento da percepção coletiva. Marlow é estabelecido, então, como um narrador passivo e problemático e, com ele, Conrad abandona "definitivamente o preceito de objetividade e concretude épica."[128]

De maneira semelhante, Fitzgerald emprega a técnica impressionista aperfeiçoada por Conrad para formalizar a visão do narrador de *O Grande Gatsby*, que busca, em diferentes momentos da narrativa, a recusa da superfície do mundo na tentativa de compreender a experiência revisitada. Para tanto, o autor procura reproduzir o modo de apresentação de impressões sensíveis e a rejeição a nomeá-las ou explicar seus significados até mais tarde. Esse artifício narrativo, que Ian Watt denominou de "decodificação retardada", combina a progressão temporal da mente conforme o narrador percebe os sinais do mundo exterior e, por meio do processo reflexivo, alcança a decifração do seu significado de forma muito mais lenta. O uso original dessa estratégia representou uma solução narrativa para o problema da inteligibilidade, por parte do observador, do "processo por meio do qual as sensações do mundo exterior são registradas e traduzidas em termos conceituais e causais"[129], bem como para a possibilidade de comunicar esse processo. O leitor torna-se testemunha imediata de todos os passos do processo pelo qual o intervalo semântico entre a percepção individual das sensações e sua verdadeira causa ou significado é vagarosamente e tardiamente preenchido pela consciência do narrador.[130]

Richard Lehan sugere que a "dificuldade de ver" apontada pelo narrador de *O Grande Gatsby*, herdeira da visão distorcida do impressionismo de Conrad, também evidencia as distorções morais do mundo narrado, que Nick Carraway cataloga ao longo do romance por meio da exposição de sua autorreflexão sobre o que presenciou no

---

[128] Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*, op. cit., pp. 55-56.
[129] Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*, op. cit., p. 179. Tradução nossa.
[130] Cf. Watt, Ian. Idem, p. 175.

verão de 1922.[131] Tais distorções morais − tanto de Gatsby quanto dos Buchanan, além daquelas do próprio narrador, evocadas no exercício de sua contradição − revelam um mundo em que a legitimidade se baseia no dinheiro e no poder social e flutua ou se forma de acordo com seus interesses. Quando a realidade que corresponde à impressão do narrador é repulsiva e perturbadora, e ele se percebe induzido a rejeitá-la, Nick é impelido a um "ato artístico de auto-alienação"[132] que cala suas contradições e desvia o foco da aspiração social para a possibilidade do sonho, das interações sexuais entre membros de diferentes estratos para o romance, da luta de classes para a tragédia.

Esse desvio de foco ocorre, por exemplo, em seu confronto com a realidade insuportável de pobreza e degradação do Vale das Cinzas, quando a visão do narrador é obscurecida, e a decomposição, a decadência e a poeira se entranham em sua descrição. Assim como os "homens cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio do ar pulverulento"[133] são destituídos de sua qualidade humana ao adquirirem a forma do cadáver remanescente da produção capitalista da qual não usufruem, George Wilson, às vistas de Nick, mistura-se imediatamente ao tom de cimento das paredes de seu escritório. Seus cabelos loiros, descritos como "descorados" pelo narrador, enfatizam o aspecto fantasmagórico do personagem, especialmente quando contrastados com os cabelos também loiros de Tom Buchanan, cuja "cor de palha" remete ao calor e à vivacidade, características ausentes em Wilson.

A "poeira esbranquiçada" que cobre todo o Vale das Cinzas também se aloja sobre George, seus cabelos, suas roupas e em todos os objetos em seu entorno – com exceção de sua esposa. No entanto, nem mesmo o vigor exacerbado de Myrtle, enfatizado de maneira veemente pelo narrador, é suficiente para distanciá-la da morte que ronda esse jardim grotesco de cinzas: em sua primeira aparição no romance, a vitalidade da personagem, "imediatamente perceptível, como se os nervos de seu corpo estivessem em combustão"[134], já a aproxima do contexto de destruição do qual ela

---

[131] Cf. Lehan, Richard. The Great Gatsby: *The Limits of Wonder*. New York: Twayne Publishers, 1995, p. 32.
[132] Godden, Richard. "*The Great Gatsby*, glamour on the turn", op. cit., p. 92.
[133] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 31. No original: "[...] men who move dimly and already crumbling through the powdery air." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 21.
[134] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 34. No original: "[...] there was an immediately perceptible vitality about her as if the nerves of her body were continually smouldering." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 23.

tentará continuamente escapar, ainda que a descrição o faça de forma a exaltar, contraditoriamente, a qualidade que, supõe-se, a levará ao próprio aniquilamento. A quase completa desintegração física da personagem em decorrência do violento atropelamento que lhe tira a vida se relaciona intimamente com a busca do narrador pela compreensão que se coloca para além do olhar realista, mas também reforça sua impossibilidade de lidar diretamente com a materialidade da situação que se apresenta à sua frente.

Os momentos em que essa dificuldade se mostra mais presente são aqueles em que o narrador se utiliza de imagens mitificadoras para definir Gatsby[135], agarrando-se à falsa possibilidade do sonho ao fechar os olhos para a realidade de sua não realização. Em um exercício de descrição impressionista, o narrador delineia os acontecimentos mediados pela ação da natureza, que assume, em diferentes passagens do romance, a responsabilidade pela impossibilidade do narrador enxergar com precisão. A primeira aparição do protagonista, que ocorre ao final do Capítulo I, é descrita de forma a realçar o domínio pervasivo da natureza no espaço em que se passa a narrativa:

> Já era verão profundo nos telhados das casas e nos pátios das garagens da beira da estrada, onde novas e vermelhas bombas de gasolina se erguiam no meio de poças de luz – e, quando cheguei à minha propriedade de West Egg, meti o carro debaixo do abrigo e sentei-me um momento sobre um aparador de grama abandonado no pátio. O vento cessara, deixando uma noite rumorosa e clara, com asas a adejar nas árvores e um som persistente de órgão, como se os pulmões da terra enchessem as rãs de vida. A silhueta de um automóvel em movimento ondulou através do luar e, volvendo a cabeça para observá-lo, vi que eu não estava só: a cinqüenta pés de distância, um vulto surgira das sombras da mansão de meu vizinho e estava parado, as mãos nos bolsos, a admirar o pontilhar prateado das

[135] A construção da associação do protagonista à mitologia do sonho americano em *O Grande Gatsby* é obtida por meio do uso de imagens impressionistas resultantes do exercício descritivo experimental que Fitzgerald desenvolveu desde a composição de seu primeiro romance. Em uma carta escrita em novembro de 1924, cerca de cinco meses antes da publicação de *O Grande Gatsby*, o editor do romance, Max Perkins, ressalta a "espécie de atmosfera mística que [Fitzgerald] introduziu em algumas partes de [*Este Lado do*] *Paraíso*, e que não havia mais utilizado desde então." Na mesma carta, Perkins exalta a fusão das "extraordinárias incongruências da vida atual" em uma "unidade de apresentação". Fitzgerald, F. Scott. *A Life in Letters*. Ed. Matthew J. Bruccoli. New York: Charles Scribner's Sons, 1994, p. 86. Tradução nossa.

> estrelas. Havia em seus movimentos tranquilos e na posição segura com que firmava os pés no gramado algo que sugeria estar ali o próprio Sr. Gatsby, que saíra de casa a fim de constatar qual o quinhão que lhe cabia de nosso céu local.
>
> Resolvi chamá-lo. Miss Baker referira-se a ele durante o jantar, e isso serviria como uma apresentação. Mas não o chamei, pois que ele, subitamente, me deu a impressão de que se sentia contente de estar sozinho: estendeu os braços, de maneira curiosa, em direção da água escura e, apesar de me encontrar bastante distante dele, poderia jurar que ele se achava trêmulo. Involuntariamente, olhei em direção do mar – e não distingui coisa alguma, exceto uma única luz verde, minúscula e distante que bem poderia ser a extremidade de um ancoradouro. Quando tornei a olhar para Gatsby, ele havia desaparecido, e eu estava de novo sozinho na inquieta escuridão.[136]

A visão é o sentido que domina a percepção da cena pelo narrador. A simultaneidade de ações, outro item do arsenal impressionista conradiano, também é mobilizado na construção dessa passagem por meio de um bombardeio de impressões súbitas, rápidas e fugazes[137], que misturam a intervenção humana à paisagem natural numa tentativa impossível de harmonização dessas duas esferas. Não parece haver a intenção de se alcançar uma síntese nesse exercício descritivo. A narração se dá de forma a amplificar a fragmentação da visão do narrador sem almejar um apaziguamento geral das partes. O obscurecimento do sujeito é promovido pela representação das

---

[136] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 28-29. No original: "Already it was deep summer on roadhouse roofs and in front of wayside garages, where new red gas-pumps sat out in pools of light, and when I reached my estate at West Egg I ran the car under its shed and sat for a while on an abandoned grass roller in the yard. The wind had blown off, leaving a loud bright night with wings beating in the trees and a persistent organ sound as the full bellows of the earth blew the frogs full of life. The silhouette of a moving cat wavered across the moonlight and turning my head to watch it I saw that I was not alone—fifty feet away a figure had emerged from the shadow of my neighbor's mansion and was standing with his hands in his pockets regarding the silver pepper of the stars. Something in his leisurely movements and the secure position of his feet upon the lawn suggested that it was Mr. Gatsby himself, come out to determine what share was his of our local heavens.
I decided to call to him. Miss Baker had mentioned him at dinner, and that would do for an introduction. But I didn't call to him for he gave a sudden intimation that he was content to be alone—he stretched out his arms toward the dark water in a curious way, and far as I was from him I could have sworn he was trembling. Involuntarily I glanced seaward—and distinguished nothing except a single green light, minute and far away, that might have been the end of a dock. When I looked once more for Gatsby he had vanished, and I was alone again in the unquiet darkness." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 19-20.

[137] Cf. Soares, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*, op. cit., p. 43.

condições atmosféricas pelas quais ele é visto, as quais se traduzem nas interferências que se colocam entre o público e a visão clara do sujeito "real" do artista impressionista. Aqui, as condições sob as quais se vê são parte essencial do que o narrador vê e, portanto, tenta representar.[138]

Apesar da noite clara, propícia para a lucidez, o narrador só percebe a presença de Gatsby quando a silhueta de um automóvel em movimento chama sua atenção para a cena que se mostra na propriedade vizinha. A relação entre a máquina e a identidade do homem que, quando imerso na natureza que os circunda, se configura apenas como um vulto estruturado por luz e foco, é construída de maneira imediata, ainda que não tenha seu sentido totalmente configurado nesse momento do romance. A lua ilumina o espaço como única fonte de claridade, um holofote preciso que ressalta o perfil de Gatsby, mas que, ainda assim, não revela suas verdadeiras intenções. A súbita impressão do narrador sobre o estado de espírito do vizinho não se confirma; o mar nada revela, e apesar de Nick enxergar algum resquício da luz verde, o sentido da cena não se completa, pois Gatsby desaparece na escuridão da noite anteriormente caracterizada como clara, não sem antes inquietar o entorno e o narrador.

Um "vago *background*" da identidade de Gatsby forma-se para o narrador, mas se dissipa "à segunda observação de Jordan"[139] quando esta informa Nick sobre a possível passagem de seu vizinho por Oxford. A narração da biografia de Gatsby se desenha de forma contraditória − de maneira a permitir especulações a princípio descabidas − justamente por estar condicionada pela contradição da realidade que Nick tenta narrar. A reflexão do narrador sobre as limitações de um projeto supostamente coletivo revela, tanto na análise da trajetória de Gatsby quanto na observação de seu próprio percurso, a insistência no empreendedorismo individual como base sólida para a manutenção da ideologia da ascensão social em um cenário em que a rígida estratificação das classes é consolidada e reforçada historicamente de forma a não permitir essa ascensão. Acompanhamos, então, a busca de Fitzgerald por uma técnica literária que ilumine o problema extraliterário da crença no sonho americano, uma compensação utópica para a alienação moderna. Dessa forma, o foco da narrativa de *O Grande Gatsby* recai na expressão da experiência individual subjetiva, obtendo, como

---

[138] Cf. Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*, op. cit., pp. 169-170.

[139] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 63. No original: "A dim background started to take shape behind him but at her next remark it faded away." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 40.

resultado, a percepção imprecisa e descontínua do narrador dos eventos que relata. Como somos lembrados pelo *outdoor* abandonado do Dr. T. J. Eckleburg no Vale das Cinzas, o mundo retratado por Nick, principalmente aquele de Gatsby, tende a ser visualmente vago e ininteligível, especialmente após a morte do protagonista, quando "o Leste perseguia [o narrador], deformado, sem que [ele] pudesse, de modo algum, corrigir tal deformação."[140]

3. Do literário ao visual: o olhar cinematográfico

Em 1921, o crítico literário e social H. L. Mencken revisou o seu *The American Language: An Inquiry Into the Development of English in the United States*[141], publicado originalmente em 1919. Para a nova edição do compêndio, Mencken incluiu uma seção exclusiva de gírias, com um capítulo dedicado somente a gírias de guerra. No ano seguinte, foram acrescentados à língua inglesa, entre outros novos vocábulos, *Hollywood*, *moviegoing*, *rough cut*, *performative*, *brand-name*, *rebrand*, *mass market* e *entrepreneurial*.[142] Também em 1922, F. Scott Fitzgerald fez uma lista com os adjetivos do ano: *hectic*, *marvelous* e *slick*.[143] Em 1925, Virginia Woolf registrou em seu ensaio intitulado "American Fiction" que os norte-americanos estavam desenvolvendo um novo vocabulário, uma linguagem que se adequaria à necessidade de uma nova forma de sociabilidade que surgia, à maneira de William Shakespeare e seus contemporâneos. Para Woolf, dadas as evidências históricas e culturais do período elisabetano, não era

---

[140] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 215. No original: "After Gatsby's death the East was haunted for me like that, distorted beyond my eyes' power of correction." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 137.

[141] Em tradução livre, *A Língua Norte-Americana: Uma Investigação sobre o Desenvolvimento do Inglês nos Estados Unidos*.

[142] Hollywood, como nome próprio, foi incorporado à língua portuguesa na sua forma original. *Moviegoing* descreve "o ato de ir ao cinema", enquanto *rough cut*, traduzido como "primeiro corte", designa a primeira versão editada de um filme, versão esta que apresenta as cenas já em sequência. *Performative* é traduzido como "performativo". *Brand-name* é "marca" e *rebrand* é a estratégia de marketing que envolve a renovação da identidade de uma marca. *Mass market* significa "mercado de massa", formado no início do século XX com a consolidação da indústria de produção em massa, especialmente a partir da introdução da linha de produção por Henry Ford. *Entrepreneurial* é o adjetivo derivado do substantivo *entrepreneur*, e ambos são traduzidos como "empreendedor".

[143] Algumas opções de tradução para esses termos são: "agitado" para *hectic*, "maravilhoso" para *marvelous* e "descolado" para *slick*.

preciso "ter uma visão muito aguçada para prever que quando palavras novas são criadas, uma nova literatura será criada a partir delas."[144] Naquele mesmo ano foi publicado *O Grande Gatsby*.

O exercício de recuperação e "imitação consciente" das técnicas literárias de Joseph Conrad foi apenas uma das estratégias que colaboraram para o desenvolvimento do projeto literário de Fitzgerald, que o autor delineou com maior clareza a partir do início da redação do romance que viria a se tornar *O Grande Gatsby*. Aliado ao aproveitamento produtivo da tradição estava a elaboração necessária de novas estratégias artísticas que colaborariam para a formalização do olhar de seu narrador, ao mesmo tempo comentador e participante ativo dessa nova sociabilidade que se formava nos Estados Unidos dos anos 1920, e que já se encontrava em processo desde a virada do século. A narração de *Coração das Trevas*, desenvolvida antes do advento do cinema mudo, faz jus à convenção literária da Inglaterra de sua época, especialmente na maneira como discute e questiona a visão socialmente estabelecida acerca dos conflitos entre o verdadeiro e o falso e entre o selvagem e o civilizado no contexto do imperialismo britânico. A descrição impressionista de Conrad foi desenvolvida e aperfeiçoada para um público cuja imaginação se baseava quase que exclusivamente no texto escrito.

Fitzgerald, nascido em 1896, cresceu no período do surgimento e primeiros desenvolvimentos do cinema. Seu romance – assim como parte de sua produção anterior a *O Grande Gatsby* – se baseia na familiaridade de seu público com os signos e convenções do cinema após o contato com uma geração de filmes. O foco da narração de Nick Carraway, portanto, torna-se mais restrito que o de Marlow. A ação captada pelo olho humano se aproxima, nesse momento, da ação capturada pelo olho da câmera, e a cena muitas vezes adquire um caráter completamente e exclusivamente visual. O narrador de Fitzgerald está imerso no momento e no espaço moderno, e parece ser inevitável que ele incorpore esse novo tipo de percepção a seu modo de ver. A tensão entre o novo e o velho, que opõe não somente os diferentes tipos de olhar, mas também os valores morais nos quais o narrador baseia seu julgamento, são marcas da

[144] Woolf, Virginia apud Churchwell, Sarah. *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of* The Great Gatsby, op. cit., p. 31. Tradução nossa.

contradição inerente de sua narração, e também do contexto histórico em que ele está inserido.[145]

A dualidade da narração de Nick formaliza o sentimento de uma época em que "o mundo se partiu em dois", como expressou Willa Cather. Para a escritora, essa cisão teria ocorrido por volta de 1922, ano de publicação de *Ulisses*, de James Joyce, e também de "A Terra Desolada"[146], de T. S. Eliot.[147] Ao determinar como centro geográfico de *O Grande Gatsby* o Vale das Cinzas, "o cenário em que as linhas do enredo praticamente, e literalmente, colidem", Fitzgerald destaca a influência de Eliot naquele que Michael North identifica como o ponto de convergência espacial, temporal e estilística do romance: aquele "em que *Rua Principal*[148] se cruza com "A Terra Desolada", em que as vidas de cidade pequena da família Gatz trombam de frente com a modernidade, em que a antiga literatura realista encontra o novo modernismo literário."[149] North sugere, ainda, que apesar de compreender o impacto formal e estilístico da obra de Eliot em romances realistas como os de Cather e Sinclair Lewis, o que Fitzgerald buscava alcançar com suas obras era mais do que simplesmente registrar a mudança que o modernismo impôs à literatura, mas formalizar literariamente "um novo mundo social e cultural do qual as novas obras eram apenas uma parte."[150]

Entendemos que a ênfase do narrador na observação da vida a partir de uma única janela evidencia seu papel de espectador no romance, além de salientar que a observação de toda a ação que se desenvolve na narrativa está concentrada unicamente na sua perspectiva. Assim, a metáfora da "janela única" emprestada de Henry James pode igualmente sugerir que a aderência do narrador a uma definição subjetiva da verdade é acompanhada – e talvez até condicionada – por uma mudança do literário para o visual, possivelmente motivada pela influência dos realizadores da época, a exemplo de D. W. Griffith.[151] O diretor e produtor, que se baseou no desenvolvimento tecnológico da indústria do cinema ao imaginar a biblioteca do futuro, descreveu-a

---

[145] Cf. Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*, op. cit., p. 139.
[146] No Brasil, "*The Waste Land*" foi traduzido como "A Terra Devastada", "A Terra Inútil", "A Terra Gasta", "A Terra Desolada" e, mais recentemente, "A Terra Árida". Devido à nossa opção pela tradução de Ivan Junqueira, adotamos nesta tese o título "A Terra Desolada".
[147] Cf. North, Michael. *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 4.
[148] O título original do romance de Sinclair Lewis, publicado em 1920, é *Main Street*.
[149] North, Michael. *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*, op. cit., p. 4. Tradução nossa.
[150] North, Michael. Ibidem. Tradução nossa.
[151] Cf. North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., p. 111.

como um lugar em que o leitor se sentaria em frente a uma janela "devidamente ajustada" dentro de uma sala "cientificamente preparada", apertaria um botão e literalmente assistiria aos eventos ocorridos no passado.[152] De acordo com a previsão de Griffith, os livros seriam substituídos por uma visão imediata e em primeira pessoa dos eventos, o que daria ao observador acesso direto à história por meio de uma "janela única". North, que recupera a visão do realizador norte-americano para pensar a utilização de técnicas do repertório do cinema em *O Grande Gatsby*, sugere, no entanto, que a aproximação dessa metáfora à visão do narrador do romance desnuda o desinteresse de Nick Carraway pela janela "devidamente ajustada" devido à sua forte atração pelas possibilidades visuais contidas na difusão do olhar. Ainda que a reflexão exercitada pelo narrador ocorra também como uma tentativa de corrigir a insuficiência da visão da "janela única", Nick estaria aberto à capacidade de ver os acontecimentos de maneira inusitada, de forma a acolher as distorções possibilitadas pela câmera. O crítico identifica, então, que a expressão dos eventos ocorridos no verão de 1922 pelo narrador Nick Carraway se dá em termos cinemáticos, e que a "natureza mecânica e artificial das imagens fílmicas" é revelada ao leitor como a base do apelo visual que o cinema exerce sobre a obra.[153]

Antes do estabelecimento das convenções atuais acerca do ponto de vista, o cinema experienciou momentos de maior liberdade ao questionar, em sua produção inicial, as noções contemporâneas de verossimilhança, espaço e tempo por meio de efeitos que proporcionavam maior desorientação e desestabilização do olhar. É dentro do que Michael North chama de "cultura visual alternativa" que o modernismo e a mídia moderna se encontram. E é também nesse novo ambiente que convergem as limitações confessas de Nick − um narrador típico do modernismo, que se alimenta da opacidade e da dificuldade de decifração das imagens − e seu posicionamento como espectador da modernidade.[154] De fato, as primeiras impressões daquele verão são descritas pelo narrador por meio de uma metáfora do universo do cinema que somente um experiente consumidor de filmes seria capaz de produzir: "E assim, com o sol a brilhar e grandes rebentos de folhas a crescer nas árvores, exatamente como crescem as coisas nas rápidas películas cinematográficas, experimentei a familiar convicção de que

---

[152] Griffith, D. W. apud North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., p. 111. Tradução nossa.
[153] Cf. North, Michael. Ibidem.
[154] Cf. North, Michael. Idem, p. 120.

a vida recomeçava com o verão."[155] À construção da cena, dada em termos semelhantes aos da visão impressionista de Joseph Conrad, é somada a manipulação cinematográfica do tempo.

A abordagem do cinema da maneira como é realizada por F. Scott Fitzgerald em *O Grande Gatsby* ainda é a de alguém que não está inserido na indústria. A sensibilidade visual que se prova mais aparente no romance é, conforme frisamos, a do espectador. Nesse ponto de sua carreira literária, Fitzgerald estava experimentando com o arsenal técnico do cinema, assim como já o havia feito em produções anteriores, especialmente em seus dois primeiros romances, *Este Lado do Paraíso* (1920) e *Belos e Malditos* (1922). O ganho estético e formal em sua obra certamente se deve, em grande parte, às experiências com a narração cinematográfica. Não podemos negar, no entanto, que o trabalho do romancista está enraizado de maneira significativa no modernismo europeu e na experiência do consumidor de cultura dos anos 1920, possivelmente mais até do que no desenvolvimento técnico da Hollywood do mesmo período.[156] Apesar disso, seu profundo conhecimento da sétima arte, obtido graças a seu entusiasmo pelos filmes, garantiu a familiaridade com a técnica e a tecnologia empregadas para obter os efeitos alcançados em muitas passagens do romance, descritas por Ronald Berman como "visivelmente cinemáticas". Em um desses momentos, o narrador descreve em dois breves parágrafos o que se passa na casa dos Buchanan após o atropelamento de Myrtle:

> Daisy e Tom estavam sentados, um diante do outro, à mesa da cozinha, tendo diante de si um prato de frango frito e duas garrafas de cerveja. Ele falava-lhe, com ar grave, através da mesa e, no decorrer da conversa, sua mão caíra sobre a de Daisy, ocultando-a por completo. De quando em quando, ela erguia os olhos para ele e fazia um sinal de assentimento com a cabeça.

---

[155] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 9. No original: "And so with the sunshine and the great bursts of leaves growing on the trees—just as things grow in fast movies—I had that familiar conviction that life was beginning over again with the summer." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 7.

[156] Apesar de Fitzgerald ter tentado iniciar uma carreira paralela como roteirista de cinema já em 1920, ele somente se tornou um trabalhador da indústria do cinema de Hollywood após a publicação de *O Grande Gatsby*. Para mais informações sobre a experiência de Fitzgerald como roteirista, cf. Phillips, Gene D. "Fitzgerald as Screenwriter", in: *Fiction, Film and F. Scott Fitzgerald*. Chicago: Loyola University Press, 1986, pp. 9-36.

> Não pareciam felizes, e nenhum deles tocara o frango ou a cerveja; não obstante, tampouco pareciam infelizes. Havia, nesse quadro, um ar inconfundível de intimidade; qualquer pessoa diria que ambos se achavam entregues a alguma conspiração.[157]

Do jardim, na escuridão da noite, Nick observa Daisy e Tom sentados à mesa da cozinha iluminada, emoldurados por uma fresta da janela da copa, como se o narrador fizesse parte de uma plateia que assiste à cena na tela iluminada da sala de cinema. Como num filme mudo, o casal conversa, mas sem que o narrador ouça o que eles dizem. Esse é um dos raros momentos da narrativa em que os Buchanan não são definidos pelas palavras que enunciam, precisamente porque, quando falam, Tom e Daisy raramente dizem a verdade. Ronald Berman recorda que o narrador assinala em mais de um momento do romance a incapacidade de articulação de ambos os personagens, como quando descreve o discurso moralizante de Tom como uma mera repetição de jargões, e ao destacar que é a voz de Daisy, e não a sua fala, que cintila, repleta de promessas e de dinheiro.[158] Ao narrar a cena da cozinha, o narrador baseia-se exclusivamente nos indícios visuais ao tentar compreender a ação que se desenrola à sua frente. O prato de frango frito e as duas garrafas de cerveja, intocados, cumprem o papel de objetos cenográficos de uma cena doméstica aparentemente corriqueira e que revela o que "qualquer pessoa" veria (ou, ao menos, qualquer espectador treinado na arte da decodificação fílmica): "que ambos se achavam entregues a alguma conspiração."

Outros trechos do romance apresentam cenas que dependem da já mencionada familiaridade do público com a experiência do cinema para sua decodificação. Berman aponta o silêncio que se destaca na descrição dessas passagens e a consequente substituição das falas pelo gesto, que, conforme observamos em nossa análise do protagonista a partir das reflexões de Richard Godden, é enfaticamente expressivo em *O Grande Gatsby*, "o que parece corresponder intencionalmente à percepção da lente do

---

[157] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 178. No original: "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." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 113.

[158] Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*, op. cit., p. 144.

cinema mudo."[159] Seguindo a apreciação de Berman, é possível identificarmos na passagem anterior que o assunto contido no diálogo emudecido entre os Buchanan é revelado apenas por meio dos gestos percebidos e registrados pelo narrador, como "o ar grave" de Tom; sua mão, que cai sobre a de Daisy, "ocultando-a por completo"; o erguer dos olhos da mulher em direção ao marido, com eventuais acenos afirmativos de cabeça e o "ar inconfundível de intimidade" entre os dois. O foco preciso de Nick nos detalhes que compõem a interação física do casal antecipa os eventos que se desenrolariam a seguir: após a imediata ocultação de qualquer indício de participação de Daisy no atropelamento de Myrtle − ocultação essa orquestrada rapidamente por Tom Buchanan durante o breve diálogo que travou com George Wilson −, ela concorda com os próximos passos do plano do marido, que envolvem abandonar Gatsby sem maiores explicações e deixar Nova York. A cumplicidade existente entre as partes, mantida e fortalecida por sua posição de classe, colabora para o apagamento final de seu papel de cúmplices tanto no assassinato de Myrtle quanto no de Gatsby.

Fitzgerald compartilhava da convicção modernista de que sua geração estava encarregada de formular um sistema de modos de expressão que substituiria tradições que o modernismo julgava obsoletas. Dois anos antes de Joyce popularizar o fluxo de consciência no solilóquio de Molly Bloom em *Ulisses*, o autor fez uma exposição semelhante, apesar de mais modesta, em *Este Lado do Paraíso*.[160] Do mesmo modo, *O Grande Gatsby* explora de maneira peculiar o simbolismo próprio de "A Terra Desolada", de forma mais notável na descrição que o narrador faz do Vale das Cinzas:

> Mais ou menos a meio caminho entre West Egg e Nova York, a estrada de rodagem junta-se apressadamente à via férrea e corre a seu lado numa extensão de um quarto de milha, de modo a afastar-se de uma certa área desolada de terra. Esse é um vale de cinzas – uma granja fantástica onde

[159] Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*, op. cit., pp. 9-10.

[160] O trecho mencionado se inicia da seguinte maneira: "Rua 127... ou rua 137... O 20 e o 30 se parecem... Não, não se parecem tanto assim. Assento molhado... Estariam suas roupas absorvendo a umidade do assento ou o assento estava absorvendo o que havia de enxuto em suas roupas? Sentar no molhado dava apendicite, dizia a mãe de Froggy Parker." Fitzgerald, F. Scott. *Este Lado do Paraíso*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 319. No original: "One Hundred and Twenty-seventh Street — or One Hundred and Thirty-seventh Street... Two and three look alike — no, not much. Seat damp... are clothes absorbing wetness from seat, or seat absorbing dryness from clothes?... Sitting on wet substance gave appendicitis, so Froggy Parker's mother said." Fitzgerald, F. Scott. *This Side of Paradise*. New York: Charles Scribner's Sons, 1948, p. 234.

> as cinzas crescem como trigo, convertendo-se em cumeeiras, montes e jardins grotescos; onde as cinzas adquirem forma de casas, chaminés e fumos que se evolam para o alto e, finalmente, num esforço transcendente, de homens cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio ao ar pulverulento. De vez em quando, uma fila de vagões cinzentos rasteja por trilhos invisíveis, lança um rangido medonho e detém-se – e, imediatamente, os homens cinzentos sobem, em enxames, aos vagões, munidos de pás, e levantam uma nuvem impenetrável, que nos tolda a visão, impedindo-nos de ver suas obscuras operações.[161]

A dualidade do narrador é novamente manifesta, dessa vez por meio das diferentes perspectivas cinematográficas mobilizadas para a descrição de personagens, espaços e eventos no romance. Aqui, o olhar de Nick Carraway não se assimila ao do espectador do cinema, mas ao olho da câmera que examina a paisagem numa movimentação que, de início, se assemelha ao registro panorâmico. A documentação cinematográfica é enfática ao concentrar-se no apelo dos elementos visuais da cena que pretende construir em detrimento de estímulos de outra natureza, que remetem a outros sentidos que não a visão. A narração, que se utiliza de técnicas do arsenal fílmico para ampliar o efeito da descrição impressionista, reforça a adesão do narrador às possibilidades de apreensão da realidade contidas na visão defeituosa. A ênfase na difusão do olhar, diretamente associada à sua busca constante por foco nesse universo que tende a ser indistinto e nebuloso, expõe o processo de compreensão que se desenvolve por meio da rememoração, reflexão, organização e narração de Nick Carraway acerca dos eventos recuperados. Além disso, o registro da visão distorcida por meio de uma descrição que remete ao "*soft focus*"[162] – um efeito que produz imagens difusas, frequentemente relacionadas ao universo onírico – produz uma cena

---

[161] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 31. No original: "About half way between West Egg and New York the motor-road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile, so as to shrink away from a certain desolate area of land. This is a valley of ashes—a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. Occasionally a line of grey cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak and comes to rest, and immediately the ash-grey men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud which screens their obscure operations from your sight." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 21.

[162] O "*soft focus*" é um efeito visual que suaviza a imagem captada pela câmera com o auxílio de um véu ou vaselina, que é espalhada na lente para "filtrar" e "borrar" parcialmente a imagem captada.

fantasmagórica, que evidencia a já apontada recusa do narrador em reconhecer o Vale das Cinzas – cuja descrição transmite a mesma infertilidade árida da paisagem devastada de "A Terra Desolada"[163] – e seus habitantes, desenhados de forma a se aproximarem dos "homens ocos" de Eliot.[164]

Ciente de seu papel de classe, o olhar do narrador assume uma distância cinematográfica aparentemente imparcial na descrição do Vale das Cinzas. Esse afastamento, cujo objetivo é enfatizar sua suposta indiferença em relação aos pobres e à classe trabalhadora retratados no romance, ilumina o trabalho realizado às margens da metrópole ao defini-lo como uma performance em andamento, que se disponibiliza, necessariamente, ao alcance dos olhos do espectador e da câmera. A movimentação coreografada dos "homens cinzentos" – vagarosa, repetitiva, ritmada e obnubilada por operações que, apesar de serem desempenhadas a céu aberto e em plena luz do dia, são obscurecidas pela cegueira seletiva daqueles que não desejam vê-las − reproduz o trabalho executado nos bastidores do estúdio de filmagem, cuja obliteração caracteriza-se não como uma escolha dos trabalhadores, mas como fruto do apagamento imposto pela indústria cultural, que visa apresentar o produto do esforço técnico empenhado por um contingente de mão de obra especializada e não especializada sob a ilusão de que se trata de uma mercadoria autônoma.

A postura investigativa do olhar de câmera do narrador evidencia um tipo de alienação imposta aos trabalhadores do Vale das Cinzas, que nada produzem além do apagamento dos dejetos da cidade. Nesse contexto, diferentemente dos operários da linha de produção, esses trabalhadores não se alienam do produto de seu trabalho, embora padeçam de uma outra forma de alienação também mencionada por Marx, a saber, a alienação em relação aos outros homens. A interpretação do narrador sugere a existência de uma simbiose entre os homens e as cinzas, que ocorre de maneira a promover o apagamento não apenas do trabalho, mas dos próprios trabalhadores, um comentário que se configura em crítica precisa à exclusão daqueles que colaboram para a manutenção da produção e circulação de mercadorias ao administrarem a última etapa desse processo. Ademais, a proliferação incessante das cinzas − refugo da produção acelerada das prósperas indústrias do Leste −, um processo social, é descrito pelo

---

[163] Eliot, T. S. "A Terra Desolada", in: *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 87-105.
[164] Eliot, T. S. "Os Homens Ocos", in: *Poesia*, op. cit., pp. 117-120.

narrador como um processo natural e autônomo no momento em que sua narração aproxima o Vale das Cinzas a "uma granja fantástica onde as cinzas crescem como trigo". A visão do narrador nos remete à ideia de Lukács sobre o fato de que as leis sociais que governam o trabalho se igualam, para os homens, a leis naturais, adquirindo, dessa forma, o caráter objetivo das leis físicas. Estranhados do próprio trabalho que desempenham, caberia aos homens apenas contemplar os poderes instransponíveis que parecem reger sua atividade.[165] Ao reforçar a impossibilidade de transformação dos trabalhadores do Vale das Cinzas, incapazes de interferir no processo real do trabalho que exercem por meio de sua atividade, o narrador visualiza nos montes de cinzas a materialização do cemitério da potencialidade da classe trabalhadora.

A degradação e o isolamento daquela área ganham ainda mais evidência quando a descrição da região é contrastada ao registro que o narrador faz da propriedade de Daisy e Tom Buchanan:

> Sua casa era ainda mais imponente do que eu esperava, uma alegre mansão colonial georgiana, vermelha e branca, que se elevava sobre a baía. O relvado começava na praia e avançava em direção à porta principal, numa extensão de um quarto de milha, saltando, por cima de quadrantes solares, muros de tijolos e canteiros de evônimos – e, finalmente, ao chegar à casa, desviava-se para o lado em vistosas videiras, como se atingisse o momento culminante de sua corrida. A fachada abria-se numa sucessão de portas envidraçadas, refulgentes sob os reflexos dourados do sol e escancaradas à tarde cálida e ventosa, e Tom Buchanan em seu trajo de montaria, achava-se de pé, as pernas separadas, no alpendre fronteiro.[166]

---

[165] Lukács, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 199-200.

[166] Fitzgerald. F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 12. No original: "Their house was even more elaborate than I expected, a cheerful red and white Georgian Colonial mansion overlooking the bay. The lawn started at the beach and ran toward the front door for a quarter of a mile, jumping over sun-dials and brick walks and burning gardens—finally when it reached the house drifting up the side in bright vines as though from the momentum of its run. The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold, and wide open to the warm windy afternoon, and Tom Buchanan in riding clothes was standing with his legs apart on the front porch." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 9.

Da mesma forma como o narrador demonstra não se deixar enganar pelas roupas de Tom, cujo "corte efeminado" não "conseguia ocultar o enorme vigor daquele corpo", ele faz questão de assinalar o caráter falseado da propriedade no subúrbio de Long Island. Numa época em que quase tudo podia ser comprado, a construção de uma aparência que superava a realidade também fazia parte do universo do desejo da classe ociosa. Seu olhar captura a propriedade à maneira do travelling cinematográfico[167], um movimento de câmera que simula o percurso contínuo que se inicia na praia e se estende até o alto do terreno em que se estabelece a casa. O acúmulo das imagens que resultam na descrição completa da mansão e de seu entorno se dá de tal forma a reproduzir o deslocamento veloz do olhar que registra as posses dos Buchanan: o relvado, que "avançava em direção à porta principal", adquire, ele próprio, a capacidade de se movimentar, pois "saltava" diferentes tipos de obstáculos até "chegar" à mansão, onde "desviava-se para o lado" e transformava-se em "vistosas videiras", fundindo-se à suntuosa fortificação ao atingir a linha de chegada de sua "corrida". Construção e natureza movem-se com certa autonomia no mundo do dinheiro: a casa "se elevava sobre a baía", enquanto a fachada "abria-se numa sucessão de portas envidraçadas". Tom Buchanan, único ser animado incluído na cena, é também o único elemento que permanece imóvel, "de pé, as pernas separadas, no alpendre fronteiro", confundido, assim como os homens cinzentos, embora de maneira totalmente diversa, com o cenário em que é apresentado. Se os pobres do Vale das Cinzas se desfazem no ar como as cinzas que manipulam, a Tom é atribuída a mesma imponência e fortitude que o narrador identifica em sua mansão.

A descrição do Vale das Cinzas, pautada pela difusão da visão do narrador, é desenvolvida de maneira a nos dar a impressão de que o tempo, ali, está em suspenso. Privados do consumo do momento moderno, seus habitantes se movem vagarosamente, moldando com suas pás natureza e propriedade, que também aqui são confundidas, mas sem a harmonia verificada pelo narrador em East Egg. No cemitério da energia que move a metrópole capitalista, as mesmas cinzas que formam a paisagem e os "jardins grotescos" são transformadas em "casas, chaminés e fumos que se evolam para o alto",

[167] Travelling é o termo utilizado para designar o plano em que a câmera "viaja", ou seja, se desloca horizontal ou verticalmente, sobre algum tipo de veículo, rodas ou trilhos, ou na mão do operador, que normalmente faz uso de algum tipo de estabilizador.

determinando a impossibilidade material de se fincar os pés ou qualquer tipo de "fortaleza" naquele chão.

Se, como nos lembra Sergei Eisenstein, "o capitalismo norte-americano encontra seu reflexo mais claro e mais expressivo no cinema norte-americano"[168], é por meio da montagem paralela de Griffith[169], inspirada no método literário da ação paralela de Charles Dickens, que devemos ler as descrições dos dois espaços, uma interligada à outra. O olhar de câmera do narrador de *O Grande Gatsby* somente completa o desmascaramento da falsificação da propriedade dos Buchanan quando a compara à imaterialidade do chão de cinzas, entrelaçando paralelamente os dois espaços isolados e proporcionando a intensificação de uma das imagens pela outra. O verde da grama do vizinho, no caso da aproximação entre o Vale das Cinzas e de Long Island, só é mais verde porque do outro lado não há grama. Assim como as roupas que vestem Tom, o relvado de sua propriedade se revela uma "máscara de poder"[170] que reforça a devastação do domínio industrial, e, por meio da desertificação de toda uma área (que inevitavelmente seria incorporada à metrópole), estabelece de maneira concreta o esvaziamento da ideologia do empreendedorismo nessa "cidade irreal"[171] em que "uma espécie de Rua Principal compacta, situada junto a um descampado, [...] não conduzia a parte alguma."[172]

Nos Estados Unidos da virada do século, a tecnologia industrial serviu de base para as ideias norte-americanas sobre velocidade e rapidez. Antes do fim da primeira década do século XX, as corridas de automóvel, organizadas para desenvolver no público o desejo da posse e controle da velocidade, intensificaram o foco da sociedade na aceleração. Em 1914, um comercial da fabricante de câmeras fotográficas Kodak anunciava que "Todo motorista sente o fascínio da velocidade ao se entregar a ela em

---

[168] Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith e nós", in: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 177.

[169] O cineasta russo define o conceito da montagem paralela de Griffith como "uma cópia de sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e rico em direção a um 'reconciliação' hipotética onde... as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inacessível quanto a reconciliação." Eisenstein, Sergei. Idem, p. 205.

[170] Cf. Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral in America*. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 357-358.

[171] Eliot, T. S. "A Terra Desolada", op. cit.

[172] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 33. No original: "[...] a sort of compact Main Street ministering to it and contiguous to absolutely nothing." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 22.

seu próprio carro, ou não."[173] O automóvel dominava a mídia no início da década de 1920, que atribuía a cada modelo valores simbólicos específicos, tais como segurança, poder ou satisfação. Em *O Grande Gatsby*, o carro do protagonista é descrito como "triunfante". Parecia inevitável que a mesma rapidez que surpreendera toda uma sociedade com o advento do telégrafo, do trem e do automóvel passaria a fazer parte da vida cotidiana dos norte-americanos como um valor intrinsecamente moderno.[174]

O aumento imparável da velocidade nesse período também significava o distanciamento dos valores morais do passado, dos quais o narrador do romance não se afasta completamente.[175] A rapidez também significava oportunidades: John D. Rockefeller, que não por acaso é mencionado em *O Grande Gatsby*, fez fortuna com a *Standard Oil*.[176] No romance, George Wilson tenta a sorte como empreendedor com sua garagem e a venda de carros usados, tais como o que ele insiste, em vão, comprar de Tom Buchanan. O Vale das Cinzas, definido pela ausência, incorpora o negativo do desenvolvimento tecnológico como a fantasmagoria da produção da indústria que não alcança seus moradores e trabalhadores, o que fica evidente na relação estabelecida entre o automóvel e a comunidade, para quem o carro adquire a qualidade de objeto de contemplação, a ser observado somente quando passa pela estrada que corta a região "de modo a afastar-se de uma certa área desolada de terra." A fuga de Myrtle, baseada no rápido deslocamento propiciado pelo carro, é interrompida brutalmente pela velocidade do mesmo veículo que impulsiona seu desejo de escapar da pobreza e da violência do Vale das Cinzas.

O carro de Gatsby, que resume sua riqueza e o tipo de vida à qual ele aspira mais do que qualquer outro objeto, transforma-se, ao final da narrativa, em uma máquina assassina. Leo Marx observa que o automóvel e o jardim de cinzas pertencem a um mundo em que objetos naturais não têm valor intrínseco, um mundo em que toda a natureza visível – incluindo os seres humanos − é tão descartável quanto um pedaço de

---

[173] Tichi, Cecelia. *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017, p. 233. Tradução nossa.
[174] Cf. Tichi, Cecelia. Idem, p. 232.
[175] Além de simbolizar certo distanciamento dos valores morais caros à geração vitoriana, o automóvel também significava uma ameaça à integridade física dos transeuntes, que se rebelavam contra a alta velocidade das máquinas. John Dos Passos retrata um desses episódios no romance *Manhattan Transfer*. Cf. Bitencourt, Gabriela Siqueira. *Modernização urbana e experimentação formal em* Manhattan Transfer *de John Dos Passos*, op. cit., p. 113.
[176] *A Standard Oil Company*, que permaneceu em operação entre 1870 e 1911, estabeleceu-se como a maior indústria responsável pela produção, transporte e refino de petróleo do seu tempo.

papelão.[177] A rotina de preparação das festas na mansão de Gatsby descortina esse descarte indiscriminado com grande economia descritiva no início do Capítulo III:

> Toda sexta-feira, cinco engradados de laranjas e limões chegava de seu fornecedor em Nova York – e todas as segundas-feiras essas mesmas laranjas e limões saíam pela porta dos fundos, convertidos numa pirâmide de meios frutos despolpados. Havia na cozinha uma máquina que podia tirar o suco de duzentas laranjas em meia hora – e o polegar de um mordomo apertava duzentas vezes um pequeno botão.[178]

A máquina de suco de Gatsby, símbolo do desenvolvimento tecnológico que propicia ao indivíduo o controle da natureza que ele deseja dominar, é ela mesma representativa do avanço que destrói e descarta indiscriminadamente tudo o que já lhe foi útil. O toque do botão nos lembra que a tecnologia, ao contrário do que aparenta, não atua de maneira autônoma, mas sim sob o comando e de acordo com a vontade do homem – e que, na maioria das vezes, o homem que aperta o botão não passa de um trabalhador que cumpre a função para a qual foi contratado. Impactante, também, é a visão da máquina como metáfora para a ideologia do sonho americano, que consome em suas engrenagens os próprios indivíduos em quem injeta a esperança do sonho, usufruindo de sua energia vital em benefício da manutenção do sistema enquanto retorna à sociedade subjetividades cindidas.

Ao incorporar o deslocamento veloz como valor social básico, a experiência da vida no século XX assumiu a forma da passagem, seja ela vista pela janela do trem, do automóvel, ou mesmo pelo indivíduo que observa a massa em meio à locomoção de um ponto a outro. Cecelia Tichi aponta que, para o observador, essa experiência era qualitativamente nova, inicialmente momentânea, fugidia, elusiva.[179] Assim como

---

[177] Cf. Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral in America*, op. cit., p. 358.

[178] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 51-52. No original: "Every Friday five crates of oranges and lemons arrived from a fruiterer in New York—every Monday these same oranges and lemons left his back door in a pyramid of pulpless halves. There was a machine in the kitchen which could extract the juice of two hundred oranges in half an hour, if a little button was pressed two hundred times by a butler's thumb." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 33.

[179] Cf. Tichi, Cecelia. *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*, op. cit., p. 247.

diferentes escritores reconheceram e vincularam esse novo momento à literatura norte-americana, no romance de Fitzgerald o olhar de Nick Carraway também não resiste a seguir os carros e as pessoas que passam rapidamente pela cidade. A descrição que o narrador faz do ritmo frenético de Nova York se aproxima da captura do deslocamento em alta velocidade pelo olhar da câmera, que também se movimenta para acompanhar o objeto que se desloca, em oposição ao olhar supostamente mais estático do pintor.

Duas passagens do romance tratam da satisfação cinemática com que o narrador observa os corpos humanos e metálicos em movimento. Na primeira delas, Nick comenta sobre sua rotina na metrópole e o prazer que sentia ao caminhar pelas ruas movimentadas todas as noites: "Comecei a gostar de Nova York, da picante e aventurosa sensação que ela produzia à noite, e da satisfação que o *incessante* desfile de homens, mulheres e máquinas causa aos olhos inquietos."[180] Na segunda passagem, o narrador, que se dirige à cidade no carro e na companhia de Gatsby, comenta sobre a experiência de adentrar Nova York vindo de Long Island, após passar pelo Vale das Cinzas:

> Atravessamos, agora, a grande ponte, com a luz do sol, através das barras de aço, a lançar sombras *palpitantes* sobre os automóveis que passavam, enquanto a cidade se erguia, do outro lado do rio, em brancos montes de edifícios, construídos sem se levar em conta o dinheiro. A cidade, vista da Ponte Queensboro, é sempre uma cidade vista pela primeira vez, em sua primeira e violenta promessa de todo o mistério e de toda a beleza existente no mundo.[181]

O que chama nossa atenção em ambas as passagens, primeiramente, é o uso do termo "*flicker*" (traduzido por "incessante" no primeiro e "palpitantes" no segundo

---

[180] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 72. Grifo nosso. No original: "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 give to the restless eye." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 46. Grifo nosso.

[181] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 86. Grifo nosso. No original: "Over the great bridge, with the sunlight through the girders making a constant *flicker* upon the moving cars, with the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of non-olfactory money. The city seen from the Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and the beauty in the world." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 54-55. Grifo nosso.

trecho), utilizado à época para designar o caráter "trepidante" da imagem dos filmes mudos projetados na tela do cinema, o que fazia com que o espectador se tornasse automaticamente consciente de sua visão.[182] Ao utilizar-se do termo para qualificar o efeito das imagens ritmadas que resultava da observação do "desfile de homens, mulheres e máquinas" da cidade, e também para descrever a sensação visual causada pelas sombras entrecortadas das barras de aço da Ponte Queensboro contra os carros que a cruzavam em alta velocidade, o narrador chama a atenção do leitor para o que era considerado na época a limitação técnica mais óbvia da projeção de um filme: o defeito que impedia de maneira mais intrusiva a perfeita ilusão visual da sétima arte.

Ao insistir em evidenciar esse "tremor" visual, a narração de Nick Carraway frustra, de certa forma, o projeto de D. W. Griffith, cujo objetivo era fazer o espectador esquecer completamente a natureza mediada da imagem fílmica e também evitar que ele tomasse consciência da particularidade de seu próprio ponto de vista durante a exibição de uma película. O narrador, ao contrário de Griffith, não tem nenhum interesse em apagar os processos da representação fílmica, e mais: sua narração demonstra uma provável intenção de Fitzgerald em desenvolvê-lo como um olho que de fato se deleita com a sensação da mediação da visão pela máquina.[183]

Michael North sugere que as diversas referências cinematográficas que surgem no texto, algumas delas de forma subliminar, se acumulam e até mesmo "dirigem" a nossa percepção da narrativa. De fato, o comentário do crítico é preciso ao identificar uma constância na descrição de movimento e imobilidade no romance, seja de carros, barcos ou trens; a passagem do tempo, sinalizada pelo movimento do sol e das estrelas; os gestos corporais dos personagens e mesmo o movimento mais sutil dos objetos, que notamos ao percebermos nosso próprio movimento. North também aponta que o "tremor" que atrai o olhar inquieto do narrador é geralmente registrado como o jogo de luz e escuridão nas ruas da cidade ou o brilho dos rostos que se iluminam à medida que passam pelos pontos de luz espalhados pelo caminho, e que configuram, na realidade, a experiência material do efeito do obturador sobre a tela de cinema, que parece ter oferecido a Nick um "modelo de indulgência visual". O que o narrador parece mais apreciar, North ressalta, é um tipo de visão peculiarmente desconectada, indisponível ao olhar autônomo, e é essa a experiência que ele busca ao olhar pela janela para a

[182] Cf. North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., p. 117.
[183] Cf. North, Michael. Idem, p. 118.

paisagem real. A ênfase do olhar de Nick, que revela o mundo mecânico visto por meios mecânicos, revela igualmente o desejo do narrador pela experiência da visão mediada, que proporciona a desconexão e a distância típica do seu tempo e aproxima *O Grande Gatsby* de projetos modernistas mais radicais do mesmo período.[184]

A desordem proveniente do mundo industrializado visto pela lente da câmera "espectroscópica" – adjetivo associado pelo narrador à alegria própria das festas de Gatsby[185] − abre novas possibilidades narrativas, culturais e mesmo políticas, e a promessa de uma nova organização do mundo aos olhos de quem o vê. A atitude positiva de Nick em relação à mediação da visão pela tecnologia é prova do acolhimento da modernidade pelos personagens dos anos 1920, um símbolo da crença de que o envolvimento coletivo com a máquina guardava em si a promessa de produzir um prazer sensorial inédito e possivelmente revolucionário, o que não se configura totalmente em *O Grande Gatsby*. Para Ronald Berman, o narrador do romance reconhece, conforme avança no desenvolvimento da narrativa, que "a maneira como vemos as coisas está relacionada com o pouco que podemos fazer com elas,"[186] e esse sentimento reforça sua inatividade durante o desenrolar dos eventos.

É apenas após a reflexão sobre o que ocorreu no verão de 1922 que o narrador pondera sobre a possibilidade de intervenção da catástrofe anunciada do atropelamento de Myrtle no momento em que ele ocorre. A visão que se demonstra privilegiada no ato da recordação e da reelaboração dos fatos também emerge na descrição que o narrador faz do momento em que Gatsby mira o píer da casa de Daisy, isto é, apenas quando já não mais existe a possibilidade de Nick impedir o protagonista de seguir com seu plano de reconquistá-la. A avaliação positiva do narrador sobre a visão mediada é repensada, portanto, no momento em que Nick conclui que a tomada de consciência sobre os eventos somente se configura quando ele os revê, ou seja, apenas quando assiste a eles novamente, agora exclusivamente como espectador. Essa atitude do narrador dramatiza o isolamento do espectador e a ideia de que a avaliação subjetiva do objeto de contemplação somente pode ser registrada por outro observador. Michael North defende

---

[184] Cf. North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., pp. 117-118.

[185] Ao descrever moradores de East Egg entre os frequentadores da festa de Gatsby, Nick Carraway se utiliza da expressão "alegria espectroscópica" para qualificar West Egg. Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 58. No original: "spectroscopic gayety". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 37.

[186] Cf. Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*, op. cit., p. 154.

que a subjetividade limitada de cada “janela única” é visível somente pelo lado de fora, e que nenhuma perspectiva, especialmente a do narrador, consegue agrupar todas as limitações simultaneamente.[187]

[187] Cf. North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., p. 113.

CAPÍTULO 2

> "Can't you see us traveling around and spending money right and left, and being worshipped by bell-boys and waiters? Oh, blessed are the simple rich, for they inherit the earth."
>
> "The Off-Shore Pirate", F. Scott Fitzgerald

Na agradável costa da Riviera Francesa, mais ou menos a meio caminho entre Marselha e a fronteira italiana, ergue-se um hotel grande, altivo, cor-de-rosa. Amáveis palmeiras refrescam o tom quente da fachada e diante do prédio se estende uma praia pequena e luminosa. Ultimamente, tornou-se lugar de veraneio para pessoas importantes e em voga na sociedade; há dez anos ficava quase deserta depois que a clientela inglesa partia para o norte, em abril. Agora, muitos bangalôs se agrupam perto dela, mas, no início desta história, somente as cúpulas de algumas vilas apodreciam como nenúfares em meio ao amontoado de pinheiros entre o Hotel dos Estrangeiros, pertencente a Gausse, e Cannes, a 8 quilômetros de distância.

O hotel e sua praia que parecia um tapete de orações, luzidio e bronzeado, complementavam-se. De manhã cedinho, a distante imagem de Cannes, o tom rosado e creme de velhas fortificações, os Alpes purpúreos que faziam fronteira com a Itália, todas essas coisas se refletiam no mar, estremecendo nas ondulações e nos círculos feitos pelas algas marinhas, através das águas límpidas e rasas. Antes das oito horas, um homem descia para a praia vestindo um roupão azul e, depois de todo um preparo, borrifava o corpo de água fria com resmungos e ofegos, e patinhava por um minuto no mar. Depois que ele partia, a praia e a baía ficavam silenciosas durante uma hora. Navios mercantes arrastavam-se para oeste, no horizonte; ajudantes de garçons gritavam no pátio do hotel; o orvalho nos pinheiros secava. Dali a uma hora, buzinas de automóveis começariam a soar na estrada sinuosa, ao longo da área baixa dos Maures que separava o litoral da França verdadeiramente provençal.

A 1,5 quilômetro do mar, onde os pinheiros cediam lugar a álamos empoeirados, há uma isolada estação rodoviária, para onde, em certa

> manhã de junho de 1925, uma *victoria*[188] trouxe uma senhora e sua filha ao Hotel de Gausse.[189]

O primeiro parágrafo de *Suave É a Noite* (1934), quarto romance de F. Scott Fitzgerald, parece, à primeira vista, ter sido extraído de uma narrativa tradicional. Um narrador em terceira pessoa, aparentemente onisciente, apresenta de maneira objetiva o retrato de uma praia na Riviera Francesa e a chegada de uma mãe e sua filha ao hotel que se localiza em frente a essa praia, no verão de 1925. O olhar desse narrador, no entanto, revela, por meio da descrição, guardar semelhanças com o de Nick Carraway, o narrador de *O Grande Gatsby* (1925), romance anterior do mesmo autor.

A passagem é estruturada por um ponto de vista cinematográfico. A cena, iniciada em plano médio[190], a certa distância do espaço que compreende a praia e o hotel, estabelece o enquadramento espacial e temporal da narrativa que irá se desenrolar. O hotel "grande, altivo, cor-de-rosa" que avistamos não é exatamente aquele em que os eventos que nos interessam irão se desenvolver: essa é a versão do hotel que pertence ao presente do narrador, momento em que o local é frequentado por "pessoas importantes e em voga na sociedade". A descrição do presente da narrativa, situado

---

[188] A *victoria* é uma carruagem de quatro rodas sobre molas, leve, de tração animal e com capô desmontável. Esse veículo transporta apenas dois passageiros e o motorista, que o guia de um banco elevado.

[189] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013, pp. 19-20. No original: "On the pleasant shore of the French Riviera, about half way between Marseilles and the Italian border, stands a large, proud, rosecolored hotel. Deferential palms cool its flushed façade, and before it stretches a short dazzling beach. Lately it has become a summer resort of notable and fashionable people; a decade ago it was almost deserted after its English clientele went north in April. Now, many bungalows cluster near it, but when this story begins only the cupolas of a dozen old villas rotted like water lilies among the massed pines between Gausse's Hôtel des Étrangers and Cannes, five miles away.

The hotel and its bright tan prayer rug of a beach were one. In the early morning the distant image of Cannes, the pink and cream of old fortifications, the purple Alp that bounded Italy, were cast across the water and lay quavering in the ripples and rings sent up by sea-plants through the clear shallows. Before eight a man came down to the beach in a blue bathrobe and with much preliminary application to his person of the chilly water, and much grunting and loud breathing, floundered a minute in the sea. When he had gone, beach and bay were quiet for an hour. Merchantmen crawled westward on the horizon; bus boys shouted in the hotel court; the dew dried upon the pines. In another hour the horns of motors began to blow down from the winding road along the low range of the Maures, which separates the littoral from true Provençal France.

A mile from the sea, where pines give way to dusty poplars, is an isolated railroad stop, whence one June morning in 1925 a victoria brought a woman and her daughter down to Gausse's Hotel." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald.* Ed. James L. W. West III. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 9.

[190] No plano médio, a câmera captura a imagem a partir de uma distância mediana, o que permite a seleção do espaço ou objeto de interesse inserido em uma paisagem mais ampla.

temporalmente há dez anos em relação a esse "agora", é sobreposta a esse outro tempo de maneira a mimetizar a sobreposição das imagens em um filme, estratégia difundida pelo primeiro cinema para representar algum tipo de transição. Somos levados, então, a observar o espaço num momento em que "somente as cúpulas de algumas vilas apodreciam como nenúfares em meio ao amontoado de pinheiros", e em que Gausse, distante oito quilômetros de Cannes, ainda não podia ser equiparada à vizinha em glamour e agitação.

No parágrafo seguinte, a "câmera" que observa essa paisagem se afasta e enquadra a cena em plano aberto[191]. A distância que se coloca entre o narrador e o espaço, agora maior do que na cena descrita anteriormente, é providencial: dessa forma, seu olhar, mais inclusivo, é capaz de percorrer o entorno da praia e do hotel e estabelecer um contraste entre os indícios de decadência descritos anteriormente e a opulência da beleza que a circunda. A descrição, que a princípio parece se concentrar na dinâmica própria da natureza do local, revela um horizonte uniformizado pelo olhar do narrador. A exemplo do olhar mecânico do cinema, a descrição manipula a profundidade de campo ao aproximar as formas arquitetônicas desenvolvidas pelo homem do desenho dos Alpes, unindo ambos em uma paisagem homogênea, que não apresenta distinções hierárquicas entre os elementos que dela fazem parte. A tranquilidade visual da cena é interrompida por um banhista solitário, cuja perturbação é rapidamente "apagada" do espaço após sua saída. Outras movimentações, no entanto, se forçam a ele de maneira mais acentuada, como a passagem dos navios mercantes, os gritos dos ajudantes de garçons e as buzinas dos automóveis – evidências da inserção desse espaço na ordem capitalista. Não restam dúvidas de que a cena trata, claramente, não de um recorte de natureza intocada, mas de um balneário turístico em desenvolvimento. Este será o espaço em que se desenrolará o início e o final da narrativa de *Suave É a Noite*.

Configurado como um processo que se desenvolve por aproximadamente cinco anos, o enredo de *Suave É a Noite* é organizado por uma instância onisciente – a voz narrativa indefinida que abre o romance – que busca os pontos de vista de três diferentes personagens para narrar um enredo em que as fronteiras do objetivo e do subjetivo, em

[191] O plano aberto é normalmente utilizado para ambientação: a câmera está posicionada distante do objeto ou espaço de interesse (mais distante do que no plano médio), inserindo-o em uma paisagem ou cenário mais amplo.

diversos momentos, se confundem. Dividida ao meio, quase de maneira simétrica, por um *flashback*, a narrativa se desenrola de maneira truncada, com idas e vindas temporais que nem sempre são pontuadas em sua cronologia. Esses "deslizamentos" do olhar do narrador pela linha do tempo da narrativa propõem uma nova forma de ver os eventos relatados. O mesmo acontece com as viagens propriamente ditas, entre diferentes espaços geográficos, que levam os personagens da praia de Gausse a Paris, de Roma a Zurique, e de Genebra a Lake Geneva, nos Estados Unidos. Esses deslocamentos de diferentes ordens são pontuados pelo surgimento ocasional de personagens e fatos isolados da aparente continuidade narrativa, que desaparecem de maneira tão rápida quanto surgem, não sem antes promover algum tipo de desestruturação ao romance.

O romance é dividido em três partes, às quais Fitzgerald chamou de "livros". Em linhas gerais, o Livro I, composto por vinte e cinco capítulos, apresenta o verão de 1925, em que a jovem atriz de Hollywood, Rosemary Hoyt, então com 17 anos e acompanhada de sua mãe e agente, a Sra. Speers, se hospeda no Hotel dos Estrangeiros, na Riviera Francesa. É na praia de Gausse, localizada em frente ao hotel, que Rosemary conhece o casal de norte-americanos formado por Nicole Diver, herdeira de uma fortuna incalculável de Chicago, e seu marido, Dick Diver, dez anos mais velho que a esposa. Dick, psiquiatra e psicólogo que se encontra afastado do trabalho clínico, e que se ocupa com seu segundo livro científico, se tornará objeto do afeto de Rosemary.

Além dos Diver, Rosemary entra em contato com o círculo de amigos do casal, formado majoritariamente por expatriados de origem abastada. Entre eles, encontramos o músico Abe North, amigo próximo de Dick e que sofre de grave alcoolismo, e Tommy Barban, um mercenário franco-americano que descobriremos estar apaixonado por Nicole. Na praia de Gausse, Rosemary também trava contato com outro grupo de norte-americanos, que acabará sendo incluído em algumas das atividades organizadas pelos Diver para o verão. A atriz, que é imediatamente aceita por ambos os grupos após seu primeiro dia na praia, passa a frequentar os jantares e festas oferecidas por Dick, a quem observa desempenhar a constante e incansável promoção do equilíbrio emocional e social entre os convidados, os filhos e a esposa. Em um desses jantares, uma crise de proporções desconhecidas eclode no núcleo familiar dos Diver, abalando as relações

aparentemente harmônicas entre os personagens. Na mesma ocasião, Rosemary informa Dick sobre seu interesse amoroso, mas ele a desencoraja.

Cerca de duas semanas após a chegada de Rosemary e sua mãe à Riviera, o grupo viaja a Paris. Nessa oportunidade, Dick acaba por se declarar a Rosemary, mas não sem antes reforçar a impossibilidade de um caso amoroso devido à sua dedicação ao bem-estar da esposa. É a perspectiva de Rosemary que norteia a narração desse primeiro "livro", que se encerra com um episódio de crise nervosa de Nicole Diver no banheiro do hotel em que o grupo de norte-americanos está hospedado na capital francesa. E é somente após a eclosão desse episódio que Rosemary vem a descobrir que a crise ocorrida durante o jantar na casa dos Diver deu-se de maneira e por motivos semelhantes a este.

O Livro II, composto por vinte e três capítulos, é narrado parcialmente pela perspectiva de Dick. Esta segunda parte do romance é responsável por uma "quebra" temporal e o consequente deslocamento de sua organização cronológica. Nela, visitamos o passado glorioso do Dr. Diver por meio de um longo *flashback* que se inicia em 1917, quando o personagem, então com 26 anos, é caracterizado pelo narrador como alguém que se encontra no auge de sua beleza e capacidades profissionais e humanas. É no Livro II que tomamos contato com a formação de Dick como médico, e por meio de sua narrativa também somos informados sobre o período em que ele prestou serviço militar na Europa e realizou seus estudos de pós-graduação em psiquiatria na Suíça.

A carreira ascendente do Dr. Diver se transforma no breve momento em que ele conhece Nicole Warren, uma jovem norte-americana de 16 anos que está internada na clínica de Zurique em que o Dr. Franz Gregorovius, amigo de Dick, trabalha. Nicole – que fora enviada à clínica devido ao episódio incestuoso ocorrido entre ela e seu pai, Devereux Warren, pouco tempo depois do falecimento da mãe de Nicole – se apaixona por Dick.

O Dr. Diver e Nicole constroem um relacionamento de amizade por meio de uma troca constante de cartas no período em que ele é convocado pelo exército, e essa amizade se fortalece quando ele retorna a Zurique. No entanto, após o retorno de Dick, Dr. Dohmler, o dono da clínica e médico responsável pelo tratamento de Nicole, recomenda que ele se afaste da jovem. Dohmler considera que Nicole se encontra em

processo avançado de cura, devido, parcialmente, à transferência[192] desenvolvida entre ela e Dick Diver. Dick, então, deixa Nicole e a cidade, apenas para se reencontrar com a jovem durante as férias, quando Nicole se declara apaixonada por ele.

Nessa ocasião, a irmã mais velha de Nicole, Beth "Baby" Warren, sugere que o casamento entre a irmã mais nova e um médico poderia ser de grande benefício para a família, assim como para a saúde de Nicole, e declara estar à procura de um profissional que esteja interessado em sua proposta. Dick ri da ideia, e Baby o considera impróprio para o trabalho devido à sua origem social inferior. No entanto, algum tempo depois, e sob a desaprovação expressa de Baby, Nicole e Dick se casam. Nesse ponto da narrativa, os personagens se encontram em 1919.

No Capítulo 10, o narrador nos garante acesso, por meio de registros da consciência de Nicole, aos desdobramentos da vida em comum do casal. Esses registros, que incluem comentários, reflexões e sensações variadas da personagem, também tratam da publicação do primeiro livro científico de Dick, em 1920, além do nascimento dos filhos dos Diver e da desconfiança de Nicole acerca de Tommy Barban, que, conforme a personagem acredita, está apaixonado por ela. Esses registros se estendem de maneira fragmentada e sem definição temporal exata até 1925. Sabemos que o tempo corre até essa data porque o último registro faz referência à primeira vez em que Rosemary avista Nicole na praia de Gausse, um dos eventos anunciados pouco após a abertura do romance.

No Capítulo 11, o Livro II retorna, então, ao verão de 1925, quando o narrador se volta majoritariamente à perspectiva de Dick. É evidente o incômodo do psiquiatra com o fato de depender do dinheiro da esposa e de ter sua força de trabalho drenada pela classe ociosa, para quem atua como cuidador em tempo integral. Em consequência, Dick não trabalha em seu segundo livro. Ele se ressente da perda de sua independência pessoal e profissional e se vê perseguido pelos sentimentos que nutre por Rosemary.

Durante uma viagem em família, os Diver, acompanhados por Baby Warren, reencontram Dr. Franz Gregorovius. O patologista e amigo de Dick propõe que eles assumam juntos uma clínica para tratamento de pacientes ricos em Zurique. Dick aceita

[192] Na psicanálise, transferência se refere a um processo que surge no desenvolvimento da relação entre o paciente e o terapeuta. Esse fenômeno ocorre quando o paciente "atualiza" desejos inconscientes e os transfere para o analista por meio da repetição de modelos infantis, que são vivenciados com uma forte sensação de imediatismo. Esse processo e seu manuseio são partes centrais do tratamento psicanalítico.

a proposta, mas é novamente o dinheiro da irmã de Nicole que intermedia a negociação: Baby paga por sua parte no negócio, que considera um investimento seguro para o dinheiro da herança de sua falecida mãe. O desgaste do relacionamento dos Diver se agrava quando Nicole é internada na clínica de propriedade de Dick e Franz após se envolver em um "acidente" de carro de forma deliberada, colocando a vida do marido e dos dois filhos do casal em risco.

Em 1928, três meses após a última internação de Nicole, Dick viaja sozinho para um congresso em Berlim. Durante sua estadia na cidade, ele recebe a notícia do assassinato de Abe North, que, alcoolizado, se envolveu em uma briga em uma *speakeasy* de Nova York. No mesmo período, Dick recebe um telegrama com notícias sobre a morte de seu pai. Ele vai ao funeral nos Estados Unidos e, ao retornar à Europa, em uma breve visita a Roma, reencontra Rosemary Hoyt. É somente então que Dick e Rosemary consumam o caso que havia tido seus primeiros desenvolvimentos três anos antes, na praia de Gausse.

Após uma viagem rápida à Suíça, Dick volta a Roma para reencontrar Rosemary. Seu alcoolismo está, nesse momento, bastante agravado. Na cidade italiana, ele se envolve em uma briga com um motorista de táxi e a polícia; ferido gravemente, Dick é preso. Baby Warren, após enfrentar um sem número de obstáculos diplomáticos e legais, liberta o cunhado da prisão. Ao sentimento de inferioridade material é somado o sentimento de inferioridade moral de Dick em relação às irmãs Warren.

O Livro III, o mais curto da obra, é composto por treze capítulos e privilegia, majoritariamente, a perspectiva de Nicole. Nesta terceira e última parte do romance, o declínio de Dick é vertiginoso. Em uma viagem a trabalho para Lausanne, Dick é avisado por um dos amigos do grupo da Riviera que o pai de Nicole está na cidade, e que se encontra praticamente à beira da morte por alcoolismo. Dick consulta seu sócio, Dr. Franz, sobre a possibilidade de Nicole ver o pai, e ele a encaminha a Lausanne. Nicole, no entanto, não o encontra: Devereaux Warren deixa a cidade antes que a filha o veja. O alcoolismo de Abe North e do pai de Nicole evocam o grave alcoolismo de Dick, que, neste ponto da narrativa, o impede de exercer suas funções de psiquiatra e psicólogo de maneira apropriada. Por consequência, em 1929, Franz o aconselha a deixar a clínica.

Os Diver decidem, então, voltar à Riviera Francesa, mas a degradação da saúde física e psicológica de Dick também interfere em sua vida social. Ao reencontrar Tommy Barban, Dick descobre suas intenções amorosas em relação à Nicole, e os dois homens brigam. Nicole inicia um caso extraconjugal com Barban. Ainda na Riviera, os Diver reencontram Rosemary, que percebe a mudança de comportamento de Nicole em relação a Dick. Ela se sente saudável, mentalmente curada e livre dos cuidados do marido, que agora julga desnecessários.

Após perceber que o caso que mantinha com Rosemary não duraria por muito mais tempo, Dick retorna para Nicole, que conta ao marido sobre seu relacionamento com Barban. Diver aceita um acordo de divórcio proposto pela esposa, que lhe garante pouquíssimas vantagens financeiras e restringe sua convivência com os filhos. A aceitação do fim do casamento por Dick parece significar uma tentativa do médico de retomar o controle e decidir os rumos de sua própria vida pessoal e profissional. Sua sensação também é a de liberdade, o que leva Nicole a considerar que, assim como ela, o marido já havia previsto que o desfecho do casamento estava próximo. Após uma tarde com alguns de seus antigos amigos da Riviera, Dick – com um gesto grandiloquente e um pouco bêbado – abençoa a praia de Gausse e deixa a França rumo aos Estados Unidos.

A corrupção da classe ociosa, que supõe muitas das relações exploradas na narrativa, é exposta de maneira mais enfática ao final de *Suave É a Noite*, quando presenciamos o fortalecimento mental e físico de Nicole e o simultâneo declínio profissional e pessoal de Dick, agravado principalmente pelo alcoolismo. Algum tempo após a partida do médico, Nicole e Tommy Barban se casam. De volta aos Estados Unidos, Dick atua como clínico geral em pequenas cidades do estado de Nova York, e o manuscrito de seu segundo livro permanece inacabado. A perspectiva de Nicole é a que encerra o romance: por meio do que apreende do conteúdo das cartas que recebe de Dick, Nicole conclui que o agora ex-marido se tornou uma sombra do que havia sido antes do casamento e, especialmente, naquele verão na Riviera.

1. O aprendizado da leitura da cena

A narrativa em terceira pessoa de *Suave É a Noite*, descolada ainda de qualquer perspectiva conhecida, passará, em poucas páginas, a refletir a perspectiva de Rosemary Hoyt. Apesar dos 18 anos quase completos, são as características infantis da jovem que o narrador enfatiza, especialmente nos momentos em que contrasta Rosemary com a mãe, a Sra. Speers. Essa estratégia é adotada para que conheçamos melhor a personagem cuja consciência o narrador irá expor:

> O rosto da mãe tinha uma beleza que se estiolava e logo ficaria marcada por veiazinhas rompidas; sua expressão era, ao mesmo tempo, tranquila e vigilante. Mas o olhar de qualquer pessoa se voltaria imediatamente para a filha, que tinha mãos encantadoras e faces lindamente rosadas, com o excitante colorido das crianças após o banho frio da tarde. A bela fronte subia suavemente até o ponto em que o cabelo a emoldurava como um elmo, cascateando em ondas e cachos de um louro cinza e dourado. Os olhos eram brilhantes, claro, úmidos e luminosos; o corado das faces era natural, trazido à superfície pelo fluxo de um coração jovem e forte. O corpo ainda lembrava delicadamente o final da adolescência. Tinha ela perto de 18 anos, quase completos, mas ainda conservava um ar de menina.[193]

As personagens recém-chegadas ao Hotel dos Estrangeiros são, de fato, tanto estrangeiras quanto estranhas ao lugar – e esse é o primeiro dado do tipo de olhar que se desenhará nas páginas seguintes. A *victoria* que as transporta introduz a qualidade do

---

[193] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 20. No original: "The mother's face was of a fading prettiness that would soon be patted with broken veins; her expression was both tranquil and aware in a pleasant way. However, one's eye moved on quickly to her daughter, who had magic in her pink palms and her cheeks lit to a lovely flame, like the thrilling flush of children after their cold baths in the evening. Her fine forehead sloped gently up to where her hair, bordering it like an armorial shield, burst into lovelocks and waves and curlicues of ash blonde and gold. Her eyes were bright, big, clear, wet, and shining, the color of her cheeks was real, breaking close to the surface from the strong young pump of her heart. Her body hovered delicately on the last edge of childhood—she was almost eighteen, nearly complete, but the dew was still on her." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 9-10.

impacto que a presença dessas mulheres causará ao aparente equilíbrio da praia, além de reforçar a relação desse espaço com um tipo de sociabilidade um tanto decadente.

Ainda que não tenha sua profissão revelada pelo narrador nesse momento da narrativa, Rosemary, atriz de sucesso recente, é descrita de forma a se assemelhar ao padrão comum às atrizes juvenis do cinema mudo de Hollywood[194], cujas características físicas evocavam a personificação da candura, da inexperiência e da ingenuidade. As cores e os traços de Rosemary são exaltados pelo narrador de forma a estabelecer uma relação simbiótica com a praia de Gausse. Suas faces "lindamente rosadas, com o excitante colorido das crianças após o banho frio da tarde"; os cabelos "cascateando em ondas e cachos de um louro cinza e dourado"; os olhos "brilhantes, claro, úmidos e luminosos" e o corado "natural" das faces, "trazido à superfície pelo fluxo de um coração jovem e forte", sugerem uma semelhança não apenas física entre o espaço e a personagem, mas também ressaltam o frescor e a vitalidade de Rosemary, cujo corpo inexplorado, que lembra "delicadamente o final da adolescência", se oferece à exploração do leitor da mesma maneira que o "cenário" se oferece ao usufruto do turista. A descrição, que encapsula a atriz como imagem construída, adianta a ideia presente na afirmação de Walter Benjamin sobre o culto das estrelas de cinema, cuja magia é garantida pela personalidade, que, fomentada pelo capital cinematográfico, "há muito reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria."[195]

Com a mudança do foco de atenção da narração, que abandona as duas mulheres e volta-se para a praia, o olhar de Rosemary é estabelecido, sem aviso prévio, como o centro de consciência da narrativa. A transição, orquestrada pelo narrador de maneira a chamar a atenção do leitor para o processo de decodificação da cena, evidencia a dificuldade de Rosemary em identificar os "atores" da praia de Gausse. Seu olhar, que enfatiza o vigor da novidade e tateia o desconhecido, percorre o espaço sem muita lógica, esperando encontrar um protagonista em cada personagem com o qual se depara:

---

[194] Lois Moran, referência entre as atrizes juvenis da época, tornou-se popularmente conhecida aos 14 anos devido a seu primeiro filme, *Stella Dallas* (1925). Na película, adaptada do romance homônimo de autoria de Olive Higgins Prouty, Moran interpreta Laurel, filha do aristocrata Stephen Dallas e de Stella, uma mulher da classe trabalhadora. Após o nascimento de Laurel, o casamento dos Dallas acaba. Divorciada e pobre, Stella entende que deve sacrificar sua felicidade pessoal para garantir que a filha Laurel volte à casa do pai e seja novamente aceita pela classe alta.

[195] Benjamin, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in: *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 24.

Três babás inglesas tricotavam, vagarosamente, a partir de um modelo de desenho da Era Vitoriana de 1840, 1860, 1880, na trama de suéteres e de meias, fazendo mexericos com a mesma entonação das damas vitorianas. Perto do mar, algumas pessoas se aninhavam sob guarda-sóis listrados, enquanto seus filhos perseguiam, mas águas rasas, peixes que não se intimidavam; ou jaziam nus, ao sol, reluzentes de óleo de coco.

Quando Rosemary chegou à praia, um menino de 12 anos passou por ela correndo e mergulhou no mar, soltando gritinhos exultantes. Sentindo que aqueles rostos estranhos a examinavam, ela tirou o roupão e seguiu-o. Boiou de bruços por alguns metros e, ao notar que estava no raso, pôs-se de pé, cambaleante, e andou para a frente, arrastando as pernas finas como se fossem pesos, ante a resistência da água. Quando esta lhe chegou ao peito, olhou para trás, em direção à praia: um homem calvo, de monóculo e vestindo apenas um calção de banho justo, com o peito peludo estufado para a frente e a barriga encolhida, olhava-a atentamente. Quando Rosemary correspondeu ao olhar, o homem tirou o monóculo, que foi esconder-se entre os cômicos pelos de seu peito, e verteu num copo o líquido de uma garrafa que tinha nas mãos.

Rosemary afundou o rosto na água e nadou, em rápido *crawl*, até a balsa. A água subia para alcançá-la, puxava-a ternamente para baixo, para livrá-la do calor, encharcando-lhe os cabelos e escorrendo pelo seu corpo. A moça rolava dentro da água, divertindo-se. Ao chegar à balsa, estava sem fôlego, mas uma mulher de pele bronzeada e dentes brancos olhou-a com desprezo. Percebendo, de repente, que seu corpo era de uma brancura leitosa, Rosemary virou-se e dirigiu-se para a praia. O homem peludo que segurava a garrafa falou-lhe, quando ela saiu do mar.[196]

---

[196] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., pp. 21-22. No original: "Three British nannies sat knitting the slow pattern of Victorian England, the pattern of the forties, the sixties, and the eighties, into sweaters and socks, to the tune of gossip as formalized as incantation; closer to the sea a dozen persons kept house under striped umbrellas, while their dozen children pursued unintimidated fish through the shallows or lay naked and glistening with cocoanut oil out in the sun.

As Rosemary came onto the beach a boy of twelve ran past her and dashed into the sea with exultant cries. Feeling the impactive scrutiny of strange faces, she took off her bathrobe and followed. She floated face down for a few yards and finding it shallow staggered to her feet and plodded forward, dragging slim legs like weights against the resistance of the water. When it was about breast high, she glanced back toward shore: a bald man in a monocle and a pair of tights, his tufted chest thrown out, his brash navel sucked in, was regarding her attentively. As Rosemary returned the gaze the man dislodged the monocle, which went into hiding amid the facetious whiskers of his chest, and poured himself a glass of something from a bottle in his hand.

Rosemary laid her face on the water and swam a choppy little fourbeat crawl out to the raft. The water reached up for her, pulled her down tenderly out of the heat, seeped in her hair and ran into the corners of

Os banhistas, descritos no plural ou de maneira impessoal por meio do uso de artigos indefinidos, são, a princípio, hierarquicamente iguais, homogeneizados pelo olhar de Rosemary, que se assemelha à visão da câmera. A familiaridade do leitor com a experiência do cinema, aqui, assim como em *O Grande Gatsby*, é incorporada à narração que se desenrola da perspectiva da atriz. A confusão de identidades, sugerida pela rápida passagem de uma descrição a outra, estabelece o tipo de experiência de desorientação que será reverberado pelo desnorteamento geográfico e temporal promovido pela organização narrativa de *Suave É a Noite*. Apenas ao final do Capítulo 1, quando a profissão da jovem é revelada, o leitor nota a especificidade da escolha da personagem como centro de consciência: Rosemary Hoyt, uma atriz estreante, expõe o processo, ainda em andamento, do aprendizado da leitura da cena.

> A princípio ouviu vozes e sentiu que caminhavam à sua volta, percebeu que passavam vultos entre ela e o sol. O bafo de um cão bisbilhoteiro soprou quente e nervoso em seu pescoço. Ela sentia sua pele arder ligeiramente e ouvia o murmúrio das ondas que vinham morrer na areia. Dali a pouco, seus ouvidos já faziam distinção entre as vozes e ela percebeu que alguém se referia com desprezo a "aquele rapaz do Norte" que raptara, na noite anterior, um garçom de um café de Cannes, para serrá-lo em dois. A dona da história era uma mulher de cabelos brancos, trajando vestido de gala, provavelmente relíquia da noite anterior, pois ainda se via uma tiara em sua cabeça e uma desanimada orquídea caída sobre o ombro. Sentindo vaga antipatia por ela e seus companheiros, Rosemary afastou-se.[197]

---

her body. She turned round and round in it, embracing it, wallowing in it. Reaching the raft she was out of breath, but a tanned woman with very white teeth looked down at her, and Rosemary, suddenly conscious of the raw whiteness of her own body, turned on her back and drifted toward shore. The hairy man holding the bottle spoke to her as she came out." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 10-11.

[197] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 23. No original: "Lying so, she first heard their voices and felt their feet skirt her body and their shapes pass between the sun and herself. The breath of an inquisitive dog blew warm and nervous on her neck; she could feel her skin broiling a little in the heat and hear the small exhausted wa-waa of the expiring waves. Presently her ear distinguished individual voices and she became aware that some one referred to scornfully as 'that North guy' had kidnapped a waiter from a café in Cannes last night in order to saw him in two. The sponsor of the story was a white-haired woman in full evening dress, obviously a relic of the previous evening, for a tiara still clung to her head and a discouraged orchid expired from her shoulder. Rosemary, forming a vague antipathy to her and her companions, turned away." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 12.

Imediatamente antes do início dessa passagem, o narrador relata que Rosemary estendeu seu roupão e deitou-se em um pedaço da faixa de areia. O trecho, então, que é narrado por uma observadora imóvel, é iniciado com a descrição do entorno por meio da construção gradativa da cena pela percepção de Rosemary, que mobiliza outros sentidos antes de ser capaz de recorrer à visão. Inicialmente, Rosemary ouve vozes, e também percebe uma movimentação ao seu redor. Numa primeira tentativa de entender o que se passa à sua volta, a personagem se atenta aos intervalos de sombra e luminosidade, que lhe dão a impressão da presença de "vultos" que se colocam "entre ela e o sol". Na sequência, a jovem sente um bafo "quente e nervoso em seu pescoço", que julga procedente da respiração de um "cão bisbilhoteiro", e o calor do sol em sua pele, que arde "ligeiramente". A soma dessas impressões, especialmente a menção ao ardor da pele da personagem, resultado da exposição prolongada ao sol, denota que algum tempo se passou – ainda que não sejamos capazes de precisá-lo em minutos ou horas – enquanto Rosemary ouvia o "murmúrio das ondas". Pouco depois, sua percepção se aguça, e o que antes era captado apenas como voz se transforma em uma conversa, da qual a atriz compreende parcialmente o contexto e a identidade do protagonista da história que está sendo contada, identificado como "aquele rapaz do Norte". Rosemary, então, descreve com maior definição de detalhes a dona da voz que relata a história.

Aqui, Fitzgerald novamente faz uso da técnica descritiva aperfeiçoada por Joseph Conrad, a "decodificação retardada". A descrição, baseada em impressões e sensações da personagem que é mobilizada pelo narrador como centro de consciência da passagem, permite que Rosemary exercite a leitura da cena juntamente com o leitor do romance, que também desconhece, nesse momento, os detalhes do "enredo" que se desenrola na praia. A desorientação inicial de Rosemary se desenvolve como um processo que resulta na fixação imediata da visão como o sentido predominante da narração. É também a aparência da "mulher de cabelos brancos, trajando vestido de gala", uma "tiara em sua cabeça e uma desanimada orquídea caída sobre o ombro" que leva Rosemary a rejeitar o grupo das "pessoas não bronzeadas", que ela percebe como sendo "mais estranhas ao lugar do que as outras."

Fitzgerald afirmava que *Suave É a Noite* não era "uma organização lírica de momentos dramáticos, mas um arranjo cênico, jamesiano, desses momentos, um

romance visual."[198] A forma de organização narrativa à qual o autor se refere é o uso do narrador onisciente em terceira pessoa, que narra através de diferentes filtros[199], e que pode, como ocorre no caso do romance de Fitzgerald, eleger mais de um personagem para mediar sua observação. A recuperação e a incorporação da técnica desenvolvida e teorizada por Henry James, complementada pelo uso do discurso indireto livre, nos expõe a Dick, Rosemary e Nicole não como narradores do romance, o que eles de fato não são, mas como centros de consciência fragmentados e imperfeitos que "iluminam o quadro"[200], cada um à sua maneira. Conforme discorreu James em seu prefácio a *Retrato de Uma Senhora* (1881),

> O observador e seus vizinhos estão assistindo ao mesmo espetáculo, mas um vê mais onde o outro vê menos, um vê negro onde o outro vê branco, um vê grande onde o outro vê pequeno, um vê grosseiro onde o outro vê refinado. E assim por diante; felizmente não há *nada* que proíba, em relação ao determinado par de olhos, a abertura da janela; "felizmente" por causa, para ser exato, dessa variabilidade incalculável.[201]

A presença do narrador permanece, e pode ser percebida por detalhes da narrativa que "ultrapassam qualquer sensação" advinda dos personagens em cujas consciências ele se apoia. Baseando sua escolha num princípio de economia, o narrador se associa às consciências que julga mais apropriadas à investigação do assunto escolhido. Ao se aliar ao personagem eleito como filtro, amplia sua visão; ao se distanciar dele, tem a possibilidade de analisá-lo à distância, o que se torna capaz de realizar ao "fechar a consciência aberta do vidente, fazendo-o passar para o lado das pessoas que até então estivera vendo e julgando."[202]

---

[198] Stern, Milton. *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Chicago: University of Illinois Press, 1970, p. 291.
[199] Para nomear a personagem que norteia a perspectiva do narrador em um romance (ou em parte dele), diferentes expressões são utilizadas por James e outros teóricos da literatura: "centro de consciência", "centro de interesse", "personagem-centro-refletor", "consciência abrangente", entre outros.
[200] Lubbock, Percy apud Pen, Marcelo. "Introdução", in: James, Henry. *A Arte do Romance: antologia de prefácios*, op. cit., p. 30.
[201] James, Henry. "Prefácio a *Retrato de uma Senhora*", op. cit., p. 161.
[202] Cf. Lubbock, Percy apud Pen, Marcelo. "Introdução", op. cit., p. 30.

A introdução do universo de *Suave É a Noite* pelos olhos de Rosemary nos dá a forte impressão da aparência dos eventos e das relações, que parecem ser retratadas da maneira como o olhar da personagem primeiramente as captura. Se há uma clara limitação em sua perspectiva, dada pela inexperiência da jovem, essa mesma qualidade funciona de maneira produtiva no romance porque sua curiosidade juvenil e seu interesse de espectadora e participante desejosa na matéria narrada forçam os limites de seu olhar. O estranhamento de Rosemary no que diz respeito à dinâmica das classes sociais, que ela observa na interação entre as "pessoas bronzeadas" e as "pessoas não bronzeadas" que frequentam as areias da praia de Gausse, se manifesta como um processo de aprendizado, que desnaturaliza as relações dadas como naturais pela estrutura hierárquica social. Acompanhamos o desenvolvimento de tal aprendizado ao concluirmos que a decisão de Rosemary de se afastar das "pessoas não bronzeadas" é tomada pela personagem de maneira consciente, o que nos é revelado pelo narrador, que, após algumas páginas, elabora a avaliação que a Sra. Speers faz de Rosemary:

> Mas não poupou a filha, educara-a severamente; não poupando, tampouco, trabalho a si própria, cultivara em Rosemary um idealismo que, no presente, era dirigido à ela, à mãe, fazendo com que a moça visse através de seus olhos. Assim, embora Rosemary fosse uma moça simples, estava duplamente protegida, pela armadura de sua mãe e pela sua própria. Havia nela uma madura desconfiança por tudo que fosse trivial, fácil e vulgar. Com o súbito sucesso de Rosemary no cinema, a Sra. Speers achou que era tempo de desmamá-la espiritualmente. Teria mais prazer do que pena se a filha centralizasse em outra pessoa, e não mais na mãe, aquele saltitante, ofegante e exigente idealismo.[203]

[203] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., pp. 31-32. No original: "By not sparing Rosemary she had made her hard—by not sparing her own labor and devotion she had cultivated an idealism in Rosemary, which at present was directed toward herself and saw the world through her eyes. So that while Rosemary was a 'simple' child she was protected by a double sheath of her mother's armor and her own—she had a mature distrust of the trivial, the facile and the vulgar. However, with Rosemary's sudden success in pictures Mrs. Speers felt that it was time she were spiritually weaned; it would please rather than pain her if this somewhat bouncing, breathless and exigent idealism would focus on something except herself." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 19.

Rosemary, apesar de inexperiente e idealista, nos é apresentada como uma personagem que é menos ingênua do que aparenta ser. O fato de ver através dos olhos da mãe lhe confere certa capacidade de compreensão do entorno, ainda que ela não esteja, nesse momento, totalmente familiarizada com o "enredo" que se desenrola na praia. Ao acessar a consciência da Sra. Speers, o narrador onisciente revela que há na jovem "uma madura desconfiança por tudo que fosse trivial, fácil e vulgar", qualidades que Rosemary associa ao comportamento do grupo das "pessoas não bronzeadas". Ela, então, volta sua atenção para o grupo das "pessoas bronzeadas", especialmente depois de descobrir que a "mulher de cabelos brancos" e seus amigos não são os protagonistas daquele verão – são apenas a "galeria"[204].

O desenvolvimento principal do enredo, que seguirá a trajetória de ascensão e declínio de Dick Diver, avança, ao longo do Livro I, em meio ao aperfeiçoamento da visão e da consciência de Rosemary, que vem a ser, nessa parte do romance, o centro de interesse principal do narrador. Guardadas as devidas especificidades de cada obra, é impossível não identificarmos as relações presentes entre o uso de Rosemary como centro de consciência parcialmente ingênuo e o uso que Henry James faz da perspectiva da protagonista em *Pelos Olhos de Maisie* (1897).[205] A ambiguidade presente na narrativa de James também pode ser observada em *Suave É a Noite*, ainda que em menor medida, por meio da exploração que Fitzgerald faz da inexperiência de Rosemary para criar uma narrativa que revela o sentido do assunto escolhido por sua simples aparência, sem que, nesse momento, tenhamos acesso à consciência de nenhum

---

[204] "– Achamos que talvez você fizesse parte do enredo – disse a sra. McKisco. Era uma mulher jovem e bonitinha, que tinha uma cansativa animação. – Não sabemos quem está ou não no enredo. Parece que um homem, com quem meu marido tem sido muito amável, é um dos personagens mais importantes, quase que o herói-assistente.
– Enredo? – perguntou Rosemary, sem compreender muito bem. – Há um enredo?
– Minha cara, não *sabemos* – disse a sra. Abrams, com o risinho convulso das mulheres gordas. – Não fazemos parte. Somos a galeria." Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 25. No original: "'We thought maybe you were in the plot,' said Mrs. McKisco. She was a shabby-eyed, pretty young woman with a disheartening intensity. 'We don't know who's in the plot and who isn't. One man my husband had been particularly nice to turned out to be a chief character—practically the assistant hero.'
'The plot?' inquired Rosemary, half understanding. 'Is there a plot?'
'My dear, we don't KNOW,' said Mrs. Abrams, with a convulsive, stout woman's chuckle. 'We're not in it. We're the gallery.'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 14.

[205] Em 1921, em carta a Edmund Wilson, Fitzgerald apresentou brevemente a conclusão de sua leitura de *Pelos Olhos de Maisie*, que havia sido elogiado com veemência pelo crítico e amigo: "Apesar de eu não ter ficado tão enlouquecido [pelo romance] como você havia imaginado, admiro seu julgamento em quase todos os aspectos, mais do que o julgamento de qualquer outra pessoa [...]" Fitzgerald, F. Scott. *A Life in Letters*, op. cit., p. 55.

outro personagem. O narrador se vale da aparente ingenuidade de Rosemary – o que por vezes "desarma" os demais personagens, uns mais e outros menos, que passam, progressivamente, a se revelar a ela sem maiores restrições – para permanecer aliado ao olhar da jovem enquanto o leitor se depara com a compreensão dos mecanismos que movem os relacionamentos explorados no romance. Acompanhamos, portanto, não apenas o amadurecimento de Rosemary conforme sua visão se aguça; presenciamos, também, como ela aperfeiçoa suas habilidades de atriz por meio de seu aprendizado social, de forma a refinar sua capacidade de atuação para obter os resultados desejados das interações que se estabelecem entre ela e os personagens adultos.

Por outro lado, o treinamento profissional de Rosemary significa a limitação de seu amadurecimento pessoal. Sua sujeição a padrões determinados pela indústria do cinema atua, ainda, no campo subjetivo ao aprisionar as potencialidades da jovem a modelos específicos de relacionamento amoroso, familiar e social. A consciência que Rosemary tem dos olhares de possíveis observadores, bem como o fato de se movimentar de maneira bastante precisa e alerta, como se estivesse constantemente em cena e não pudesse se separar, em nenhum momento, das características que definem o papel que interpreta, são alguns dos elementos que demonstram a impossibilidade de expansão de sua vida interior para além dos modelos pré-concebidos por Hollywood. A relação imposta pela indústria a Rosemary e a mãe, a Sra. Speers, enfatiza essa impossibilidade e desnuda o comportamento das "mães de Hollywood": solteiras, separadas, divorciadas ou viúvas, eram essas mulheres que negociavam os contratos das filhas – a quem, muitas vezes, direcionavam ao trabalho ainda na infância –, além de assumirem a função de agentes, censoras, cabeleireiras, acompanhantes, relações públicas, maquiadoras e qualquer outra que fosse necessária para a adequação da imagem das jovens atrizes aos parâmetros profissional, físico e comportamental impostos pelo *show business*.

Nesse universo matriarcal do cinema hollywoodiano, o tema do filme de estreia de Rosemary, *Daddy's Girl*, focado na relação próxima entre o pai viúvo e a filha jovem, tinha presença avassaladora nas películas. Na ausência do pai ou de outra figura masculina, a mãe torna-se, fora das telas, masculinamente forte, o que leva, consequentemente, à masculinização profissional das próprias atrizes. Tal mudança reflete a realidade industrial dos Estados Unidos da virada do século que, em crise,

levou as mulheres ao trabalho remunerado, fora do ambiente doméstico, devido ao desemprego dos homens. A unidade familiar, fragmentada no cotidiano, era reforçada positivamente pela indústria cultural por meio da valorização da infantilização feminina. Ruth Prigozy destaca que os filmes que exploravam esse tipo de relacionamento reforçavam a "coexistência harmoniosa tanto do domínio masculino quanto do poder das mulheres ao figurarem a força feminina em garotinhas que ainda podiam ser controladas, e que reverenciavam seus 'nobres' pais."[206]

Com exceção da Sra. Speers, Rosemary é a única personagem feminina a quem assistimos, de maneira mais evidente, trabalhar. Nós a presenciamos desempenhar a função de atriz na tela de cinema, durante a sessão de exibição de seu filme de estreia, *Daddy's Girl*, para a qual a jovem convida o novo grupo de amigos da Riviera, além de testemunharmos a incorporação do *modus operandi* da indústria em suas interações sociais. Um exemplo notável do exercício constante da interpretação de Rosemary, e que enfatiza a perda dos contornos entre o real e a representação, está em sua relação com Dick Diver, por quem a atriz se apaixona à primeiríssima troca de palavras, no momento em que Dick, minutos antes de deixar a praia, conversa rapidamente com a jovem, que adormecera na areia e acabara de acordar.

> Ele olhou-a e, por um momento, ávida e confiante, ela viveu no brilhante mundo azul daqueles olhos. Em seguida, Dick apanhou o último objeto e dirigiu-se para o carro. Rosemary saiu da água, sacudiu o roupão e foi para o hotel.[207]

A primeira impressão de Rosemary, completamente baseada na visão quase onírica de Dick Diver, é confirmada e se adensa na segunda vez em que ela o encontra:

---

[206] Prigozy, Ruth. "From Griffith's Girls to *Daddy's Girl*: The Masks of Innocence in *Tender Is the Night*", in: *Twentieth Century Literature*, Vol. 26, No. 2, F. Scott Fitzgerald Issue (Summer, 1980), p. 197. Tradução nossa.

[207] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 30. No original: "He looked at her and for a moment she lived in the bright blue worlds of his eyes, eagerly and confidently. Then he shouldered his last piece of junk and went up to his car, and Rosemary came out of the water, shook out her peignoir and walked up to the hotel." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 18.

> Parecia amável e simpático – sua voz prometia que tomaria conta dela e que, um pouco mais tarde, lhe abriria novos mundos, apresentando-lhe inúmeras e magníficas possibilidades. Conseguiu fazer as apresentações de modo a não mencionar-lhe o nome, deixando que Rosemary percebesse que todos sabiam quem era ela, mas que respeitavam sua vida particular – delicadeza que a moça ainda não encontrara em pessoa alguma, a não ser em profissionais, desde seu sucesso.[208]

Além da visão, a audição de Rosemary também certifica a adequação de Dick para o papel que permite à atriz reproduzir, fora das telas, a relação entre filha e pai sugerida em *Daddy's Girl*.

Rosemary obedece fielmente as "direções" de sua mãe. Alguns dos conselhos da Sra. Speers refletem o tipo de competição agressiva relacionada a uma cultura tipicamente masculina, ao qual seu sobrenome fálico remete.[209] Ao privilegiar a carreira profissional de Rosemary, a Sra. Speers coloca em risco a saúde da filha quando, em pleno inverno, permite que a atriz, que arde em febre, repita seis vezes a filmagem de uma cena que se passa em uma piscina. É ela, também, que encoraja Rosemary a perseguir Dick Diver, um homem casado, na esperança de que a filha "centralizasse em outra pessoa, e não mais na mãe, aquele saltitante, ofegante e exigente idealismo." A Sra. Speers é apenas a primeira das personagens femininas a revelar uma certa reversão dos papéis de poder no romance, que se abre e se encerra pela perspectiva de duas mulheres, a saber, Rosemary e Nicole.

Apesar de terem origens sociais distintas e de representarem tipos de visão diferentes em momentos diferentes da narrativa, Rosemary e Nicole expressam valores semelhantes em relação à emancipação da mulher – valores estes diversos daqueles representados pela prática Sra. Speers:

---

[208] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 36. No original: "He seemed kind and charming—his voice promised that he would take care of her, and that a little later he would open up whole new worlds for her, unroll an endless succession of magnificent possibilities. He managed the introduction so that her name wasn't mentioned and then let her know easily that everyone knew who she was but were respecting the completeness of her private life—a courtesy that Rosemary had not met with save from professional people since her success." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 23.

[209] Speer é uma corruptela de *spear*, que significa "lança".

> Nicole era neta de um capitalista americano que se fizera por si e também neta de um conde da casa Lippe Weissenfeld. Mary North era filha de um pregador de papel de parede e descendente do presidente Tyler. Rosemary vinha [bem do meio] da classe média, tendo sido arremessada por sua mãe às ilimitadas alturas de Hollywood. A semelhança entre as três, a diferença entre elas e tantas outras americanas, estava no fato de se sentirem todas felizes num mundo de homens – conservavam sua individualidade através dos homens, e não fazendo-lhes oposição.[210]

Mais distante de Nicole e mais próxima da Sra. Speers está Baby, a mais velha das irmãs Warren, que controla o dinheiro e "fecha negócios" em benefício da fortuna da família. Descrita no Livro II a partir da consciência de Dick Diver como uma solteirona frígida, Baby é "uma moça de 25 anos, alta e aparentando ter confiança de si", que lhe parece "ao mesmo tempo formidável e vulnerável, [e o remete a outras mulheres cujos lábios mordiscados lembram flores que se despetalam.]"[211] Percebemos que Baby Warren, assim como a Sra. Speers, tem a beleza exterior elogiada e, imediatamente, tem a aparência física relacionada a um estado próximo ao da decrepitude. O padrão de descrição física dessas mulheres lhes nega o poder relacionado à feminilidade ao passo que as atribui um controle do poder tipicamente masculino, estabelecendo-as de maneira clara como o oposto das mulheres que "conservavam sua individualidade através dos homens, e não fazendo-lhes oposição". Ainda que a expressão da Sra. Speers seja, em sua chegada à Riviera, "tranquila e vigilante", sua beleza já se encontra em processo de desvanecimento: o narrador sentencia que a sua pele "logo ficaria marcada por veiazinhas rompidas". Por se tratarem de personagens

---

[210] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 84. A tradução omitiu o trecho que se encontra entre colchetes. No original: "Nicole was the granddaughter of a self-made American capitalist and the granddaughter of a Count of the House of Lippe Weissenfeld. Mary North was the daughter of a journeyman paper-hanger and a descendant of President Tyler. Rosemary was from the middle of the middle class, catapulted by her mother onto the uncharted heights of Hollywood. Their point of resemblance to each other and their difference from so many American women, lay in the fact that they were all happy to exist in a man's world—they preserved their individuality through men and not by opposition to them." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 63-64.

[211] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 213. A tradução omitiu o trecho que se encontra entre colchetes. No original: "[...] a young woman of twenty-five, tall and confident. She was both formidable and vulnerable, he decided, remembering other women with flower-like mouths grooved for bits." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 172.

fortes, tanto a voz narrativa quanto o olhar de Dick ressaltam nas duas mulheres o que lhes falta: elas não são homens.[212]

Baby é associada à força por trás do movimento de feminização dos Estados Unidos, que ameaçava a segurança de uma sociedade fortemente baseada em valores patriarcais. Outras personagens femininas pertencentes à mesma classe social de Baby Warren são retratadas de maneira semelhante à irmã de Nicole também quando vistas por Rosemary, como a anfitriã de uma festa à qual Dick leva a atriz, uma mulher que quer comprar "uns quadros de um amigo [de Dick] que está precisando do dinheiro."[213]

> A anfitriã – outra americana rica que viajava despreocupadamente, exibindo sua nacionalidade – fazia a Dick inúmeras perguntas sobre o Hotel de Gausse, para onde evidentemente pretendia ir, insistindo, apesar da má vontade com que ele respondia. A presença de Rosemary fez com que notasse que fora má anfitriã e, olhando ao redor, perguntou:
> – Conheceu alguma pessoa simpática? Conheceu o sr...? – Seu olhar procurou algum homem que pudesse interessar a Rosemary, mas Dick disse que precisavam ir embora. Saíram imediatamente, passando do breve limiar do futuro para o súbito passado da fachada de pedra, lá fora.[214]

---

[212] Elisabeth Bouzonviller ressalta que a imagem da fissura à que alude a descrição dos lábios de Baby Warren remete à castração feminina. Relacionadas, ainda, à boca e à "fenda biológica" está a ideia da mulher considerada "forte" como uma suposta "devoradora de homens". Cf. Bouzonviller, Elisabeth. *Francis Scott Fitzgerald ou la plénitude du silence*. Tese (Doutorado em Études Anglophones). Université Lumière – Lyon 2, Lyon, 1998, p. 153. A recorrência da imagem de lábios femininos no romance enfatiza, ainda, a visão dos homens acerca do papel do corpo da mulher como campo de disputa de poder e de simultânea entrega à autodestruição, o que se confirma com o comentário de Tommy Barban na ocasião em que Nicole ordena que ele a beije:
"– Beije-me na boca, Tommy.
– Isso é tão americano – disse ele. Mas fez-lhe a vontade. – Quando estive nos Estados Unidos da última vez, havia moças que quase destroçavam a gente com a boca, destroçando-se a si próprias, também, até ficarem vermelhas, com o sangue à volta dos lábios, mas não iam além." Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 405. No original: "'Kiss me on the lips, Tommy.'
'That's so American,' he said, kissing her nevertheless. 'When I was in America last there were girls who would tear you apart with their lips, tear themselves too, until their faces were scarlet with the blood around the lips all brought out in a patch—but nothing further.'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 330.

[213] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 107. A tradução erroneamente aponta Nicole como a compradora dos quadros. No original: "[...] she wants to buy some pictures from a friend of mine who needs the money." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 82.

[214] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 110. No original: "The hostess—she was another tall rich American girl, promenading insouciantly upon the national prosperi-

Igualmente ameaçador é o trio de moças que Rosemary encontra sentadas em uma escada na mesma festa, e que se opõe ao trio formado anteriormente por Nicole, Mary North e a própria Rosemary: "Eram todas altas e magras, penteadas como manequins, e, enquanto falavam, sacudiam as cabeças pequenas acima dos costumes de tecido escuro, como flores de longos caules e cabeças de cobra."[215] Desejosa da atenção de Dick, a atriz se vê ameaçada pelo mesmo tipo de mulher que repele o amante, representada aqui pelas jovens masculinizadas e desumanizadas pelo olhar de Rosemary, que as aproxima de corpos sem vida e animais peçonhentos.

Ao definir Baby como "a Mulher Americana, [...] o temperamento ardente e irracional que quebrara a fibra de uma raça, transformando um continente em quarto de crianças"[216], o narrador se vale da personagem para reforçar a construção de um argumento fortemente defendido no romance pela consciência de Dick Diver: a ideia de que as personagens femininas assertivas, que vencem suas batalhas, são também as responsáveis pela corrupção dos personagens masculinos.[217]

A "Nova Mulher" rompeu com os rígidos padrões morais e sociais vitorianos, que dedicavam a esfera pública, a política e a economia exclusivamente para os homens enquanto a elas eram destinadas as responsabilidades com a esfera privada e doméstica. Símbolo da emancipação feminina dos anos 1920, as *flappers* eram retratadas de

---

ty—was asking Dick innumerable questions about Gausse's Hôtel, whither she evidently wanted to come, and battering persistently against his reluctance. Rosemary's presence reminded her that she had been recalcitrant as a hostess and glancing about she said: 'Have you met any one amusing, have you met Mr.—' Her eyes groped for a male who might interest Rosemary, but Dick said they must go. They left immediately, moving over the brief threshold of the future to the sudden past of the stone façade without." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 85.

[215] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 109. No original: "They were all tall and slender with small heads groomed like manikins' heads, and as they talked the heads waved gracefully about above their dark tailored suits, rather like long-stemmed flowers and rather like cobras' hoods." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 84.

[216] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 323. No original: "[...] the American Woman, aroused, stood over him; the cleansweeping irrational temper that had broken the moral back of a race and made a nursery out of a continent, was too much for him." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 263.

[217] A crise financeira que afetou o país no final do século XIX, e que desencadeou o aumento da pobreza, da violência contra os trabalhadores, a multiplicação das favelas e de doenças, também teve como uma das consequências a maior participação das mulheres na vida pública. Entre as décadas de 1890 e 1920, houve um aumento significativo do poder público da mulher, a chamada "feminização da cultura norte-americana". Esse período presenciou a mobilização de centenas de organizações femininas com milhões de membros em todo o país, que se envolveram em reformas "progressistas" da vida nos Estados Unidos, especialmente nas áreas da educação, saúde, artes, serviços sociais, relações familiares e entre raças. Cf. Sanderson, Rena. "Women in Fitzgerald's Fiction", in: Prigozy, Ruth. (Ed.) *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 145.

maneira estereotipada como jovens irresponsáveis e sexualmente disponíveis, para quem a conquista de direitos iguais aos dos homens se resumia a emular o comportamento social masculino. O que ambos os romances analisados nesta tese revelam é que, apesar do desejo da verdadeira emancipação política, econômica, cultural e social da mulher norte-americana, ainda são os valores masculinos, agora reproduzidos por essas mulheres, que governam a sociedade e a vida privada. Quando, ao final de *Suave É a Noite*, Nicole liberta-se de seu casamento com Dick, ela não o faz para viver sua sexualidade livremente, mas para casar-se novamente, dessa vez com Tommy Barban – personagem estereotipicamente masculino, definido por sua virilidade e agressividade, tal qual Tom Buchanan em *O Grande Gatsby*. Ao privilegiar a aliança intraclasse, aos moldes de Daisy Buchanan, Nicole acaba por reproduzir o modelo já descrito no romance, em que a mulher preserva sua individualidade através dos homens, e não em oposição a eles.

2. Pelos olhos de Rosemary

É pelos olhos de Rosemary que se dá no romance a primeira aparição do casal Diver, os protagonistas de *Suave É a Noite*. A jovem atriz é inicialmente atraída não por Dick, que se tornará objeto de seu desejo amoroso, mas pela visão de Nicole. Apesar de ser reiteradamente notada por sua beleza, não é a aparência física de Nicole que chama a atenção de Rosemary; antes de tudo, a atriz percebe os objetos que cercam Nicole, e que também a definem:

> Do outro lado, uma jovem mulher, sob um teto formado por guarda-sóis, tomava nota do que lia num livro aberto sobre a areia. Abaixara as alças do maiô; suas costas de um marrom alaranjado brilhavam ao sol, realçadas por um fio de pérolas ao pescoço. O rosto era duro e belo e comovente. Seus olhos cruzaram com os de Rosemary, mas não a viram. Um pouco atrás dela, estava um belo homem de boné de jóquei e calção de listras vermelhas; depois surgiu uma mulher que Rosemary vira na balsa e que a encarou; a seguir, um homem de rosto comprido e cabelos

> dourados, de calção azul e sem chapéu, falando muito sério com um rapaz latino, de calção preto, ambos apanhando na areia pedaços de plantas marinhas. Rosemary achou que a maioria era de americanos, mas alguma coisa fazia com que parecessem diferentes dos americanos que ela conhecera ultimamente.[218]

Os olhos de Rosemary fazem um inventário das posses daquela que virá a se tornar sua antagonista no "enredo" desenvolvido na praia. Seu olhar, que emula o plano detalhe do cinema registrado pela câmera subjetiva, se concentra em partes específicas do corpo de Nicole e estabelece uma relação de simetria entre os objetos e as características físicas da mulher, cujo rosto é descrito como "duro", além de "belo e comovente". O percurso dos olhos da atriz termina em um close, e Nicole, representada como uma projeção em uma tela de cinema, não enxerga a menina que se coloca, aqui, no papel de espectadora.

A partir desse momento, o olhar de Rosemary se torna mais inclusivo e passa a capturar a cena em plano médio. A jovem é, agora, capaz de notar os outros membros do grupo das "pessoas bronzeadas". Apesar de a beleza de Dick Diver já ser notada, o personagem é descrito apenas como "um belo homem de boné de jóquei e calção de listras vermelhas", e não há referência alguma da consciência de Rosemary a seu estado de espírito. A descrição de Abe North, "um homem de rosto comprido e cabelos dourados, de calção azul e sem chapéu", e de Tommy Barban, "um rapaz latino, de calção preto", demonstram a falta de atenção que o olhar de Rosemary dedica aos personagens que formam a cena em que Nicole se destaca como a atração principal. Mary North, amiga de Nicole e esposa de Abe, é descrita apenas como "uma mulher que Rosemary vira na balsa e que a encarou".

---

[218] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 23. No original: "Nearest her, on the other side, a young woman lay under a roof of umbrellas making out a list of things from a book open on the sand. Her bathing suit was pulled off her shoulders and her back, a ruddy, orange brown, set off by a string of creamy pearls, shone in the sun. Her face was hard and lovely and pitiful. Her eyes met Rosemary's but did not see her. Beyond her was a fine man in a jockey cap and red-striped tights; then the woman Rosemary had seen on the raft, and who looked back at her, seeing her; then a man with a long face and a golden, leonine head, with blue tights and no hat, talking very seriously to an unmistakably Latin young man in black tights, both of them picking at little pieces of seaweed in the sand. She thought they were mostly Americans, but something made them unlike the Americans she had known of late." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 12.

Se o olhar inicial de Rosemary se movimentava pela praia a partir de um ponto fixo, a exemplo do movimento panorâmico da câmera[219], seu olhar agora repousa sobre Nicole e se concentra em sua imagem. Além de interpretar o papel de espectadora, Rosemary, que deseja fazer parte da cena à qual assiste, se insere, ainda que indiretamente, no quadro que registra. Quando Nicole olha para a jovem mas não a vê, temos a impressão do uso do chamado campo-contracampo, a principal técnica do cinema clássico-narrativo, que introduz continuidade visual a imagens descontínuas. Esse tipo de montagem invisível tem o objetivo de naturalizar, aos olhos do espectador, a ilusão de que personagens que estão separadas ocupam o mesmo espaço cênico.

Em outra passagem do romance, Nicole e Rosemary, agora parte integrante do elenco que participava do "enredo" da praia de Gausse, vão juntas às compras em Paris. Minutos antes de se dirigirem às lojas, Rosemary ouve Nicole e o marido, Dick Diver, marcando um encontro para aquela mesma tarde no hotel:

> Embora nada tivesse a ver com o caso, agora participava dele irremediavelmente e, ao fazer compras com Nicole, estava mais preocupada com o encontro marcado do que a própria Nicole. Olhava para a esposa de Dick com novos olhos, calculando seus encantos. Não havia dúvida de que era a mulher mais atraente que ela já conhecera, com sua dureza, devoção, lealdade e uma certa qualidade esquiva que Rosemary (pensando agora com a mentalidade de classe média de sua mãe) associava à sua atitude com relação ao dinheiro. Rosemary gastava o próprio dinheiro, estava na Europa pelo fato de ter entrado na piscina seis vezes, naquele dia de janeiro, com uma febre variando de 37,5 graus, de manhã cedo, para 39,5 graus, quando sua mãe resolvera intervir.
>
> Com o auxílio de Nicole, Rosemary comprou dois vestidos, dois chapéus e quatro pares de sapato. Nicole fez compras consultando uma lista grande, de duas páginas; além disso, adquiriu coisas que viu nas vitrines. Todos os objetos de que gostava e que ela própria não poderia usar eram levados de presente a amigas. Escolheu colares de contas coloridas, almofadas de praia dobráveis, flores artificiais, mel, uma cama para

[219] A panorâmica (ou pan) descreve o movimento que a câmera faz sem se deslocar de seu próprio eixo, podendo girar tanto horizontal quando verticalmente sobre ele. Quando o movimento se dá no eixo vertical da câmera, ele pode ser também chamado de tilt. O termo "chicote" é utilizado quando o movimento da panorâmica se dá de maneira abrupta ou muito rápida.

> hóspedes, bolsas, echarpes, periquitos, miniaturas para uma casa de boneca, 3 metros de um novo tecido de tem coral. Comprou uma dúzia de trajes de banho, um crocodilo de borracha, um jogo de xadrez para viagem, de ouro e marfim, grandes lenços de linho para Abe, duas jaquetas de camurça da Hermès, sendo uma azul e outra havana – tudo isso não como cortesã de luxo que adquirisse roupa de baixo e joias, que afinal de contas são instrumentos de profissão e coisas de valor real, mas com um ponto de vista completamente diverso. Nicole era o produto de muito engenho e labuta. Por causa dela, trens partiam de Chicago e atravessavam o continente até a Califórnia; fábricas de chicletes expeliam fumaça pelas chaminés; homens misturavam pasta de dentes em enormes tinas; moças trabalhavam exaustivamente nas lojas nas vésperas do Natal; índios mestiços esfalfavam-se nas fazendas de café no Brasil, e visionários eram despojados de seus direitos sobre novos tratores – tudo isso contribuía para a renda de Nicole. E, à medida que os negócios eram movimentados e ganhavam impulso, Nicole ia comprando por atacado com o ardor no rosto de um bombeiro que mantinha seu posto diante de um grande incêndio. Ela ilustrava princípios muito simples, contendo em si mesma sua própria perdição, mas ilustrava-os de maneira tão exata que havia certa graça no processo, e logo Rosemary procuraria imitá-la.[220]

---

[220] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., pp. 85-87. No original: "Being far away from it she nevertheless irrevocably participated in it now, and shopping with Nicole she was much more conscious of the assignation than Nicole herself. She looked at Nicole in a new way, estimating her attractions. Certainly she was the most attractive woman Rosemary had ever met—with her hardness, her devotions and loyalties, and a certain elusiveness, which Rosemary, thinking now through her mother's middle-class mind, associated with her attitude about money. Rosemary spent money she had earned—she was here in Europe due to the fact that she had gone in the pool six times that January day with her temperature roving from 99° in the early morning to 103°, when her mother stopped it.
With Nicole's help Rosemary bought two dresses and two hats and four pairs of shoes with her money. Nicole bought from a great list that ran two pages, and bought the things in the windows besides. Everything she liked that she couldn't possibly use herself, she bought as a present for a friend. She bought colored beads, folding beach cushions, artificial flowers, honey, a guest bed, bags, scarfs, love birds, miniatures for a doll's house and three yards of some new cloth the color of prawns. She bought a dozen bathing suits, a rubber alligator, a travelling chess set of gold and ivory, big linen handkerchiefs for Abe, two chamois leather jackets of kingfisher blue and burning bush from Hermes— bought all these things not a bit like a high-class courtesan buying underwear and jewels, which were after all professional equipment and insurance—but with an entirely different point of view. Nicole was the product of much ingenuity and toil. For her sake trains began their run at Chicago and traversed the round belly of the continent to California; chicle factories fumed and link belts grew link by link in factories; men mixed toothpaste in vats and drew mouthwash out of copper hogsheads; girls canned tomatoes quickly in August or worked rudely at the Five-and-Tens on Christmas Eve; half-breed Indians toiled on Brazilian coffee plantations and dreamers were muscled out of patent rights in new tractors—these were some of the people who gave a tithe to Nicole, and as the whole system swayed and thundered onward it lent a feverish bloom to such processes of hers as wholesale buying, like the flush of a fireman's face holding his post before a spreading blaze. She illustrated very simple principles, containing in herself her own

Aqui, Fitzgerald novamente faz uso da seleção, técnica anteriormente exercitada em *O Grande Gatsby*. O centro de consciência que organiza a cena é o de Rosemary, que observa Nicole atentamente enquanto esta faz compras. A exemplo da lista de frequentadores das festas de Gatsby, a enumeração dos itens adquiridos por Nicole também se adensa em significado conforme acumula conteúdo, mas um significado de natureza diversa. Nessa passagem, Fitzgerald explora a técnica da montagem cinematográfica para evidenciar o poder pecuniário de Nicole, e também o caráter fetichizante de suas posses, dado pelo acúmulo dos objetos – que são empilhados diante dos olhos de Rosemary e dos nossos olhos como mercadorias em um balcão de loja. Novamente, temos a ideia da justaposição de imagens, que mostram as mercadorias compradas por Nicole acumuladas em pilhas cada vez mais altas intercaladas a imagens de trabalhadores em ação nos diferentes países que sustentam a fortuna dos Warren.

O dinheiro, enxergado por meio das experiências e dos efeitos por ele produzidos, é colocado como o centro da cena de forma a ressaltar sua metamorfose completa em mercadorias de todas as ordens. Chama a atenção, no início da passagem, o fato de o olhar lançado por Rosemary sobre Nicole já introduzir ao leitor o campo semântico do consumo, que pautará a interação entre as mulheres: os "novos olhos" de Rosemary calculam os encantos da esposa de Dick e a consideram, agora, "a mulher mais atraente que ela já conhecera." Assim como identificamos o dinheiro como a moldura do olhar do narrador em *O Grande Gatsby*, também percebemos, aqui, que é a relação estabelecida por Rosemary com o dinheiro que media seu olhar. Definida por sua mãe como "um menino" do ponto de vista econômico, Rosemary é capaz de quantificar e qualificar o valor de seu dinheiro também em relação à quantidade de horas trabalhadas e ao tipo de trabalho executado para ganhá-lo. É por meio dessa relação que a atriz é capaz de apreender que a "atitude esquiva", o caráter elusivo, indefinível da personalidade de Nicole se deve à herança dos Warren.

Charles Swann sugere uma aproximação possível entre o trecho citado e a análise de Karl Marx acerca da mercadoria. Ao comentá-la, o crítico afirma que algumas passagens em *Suave É a Noite* "são vistas como produto da crescente consciência de Fitzgerald acerca da política e da economia causada pelo *crash*, a Grande

---

doom, but illustrated them so accurately that there was grace in the procedure, and presently Rosemary would try to imitate it." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 65-66.

Depressão e, possivelmente, por uma ou duas olhadas em *Das Kapital*."[221] Desdobrar a aproximação apenas sugerida por Swann nos permite não somente compreender com maior precisão a posição contraditória de Rosemary, mas também nos auxilia na compreensão do limite de sua consciência, que está restrita aos limites da reificação.

No subcapítulo de *O Capital* intitulado "O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo", Marx constata que a mercadoria, apesar de ser aparentemente algo óbvio, trivial, revela-se "cheia de sutileza metafísica e caprichos teológicos", pois o produto do trabalho, no momento em que aparece como algo para ser trocado, transforma-se em uma entidade que possui simultaneamente qualidades físicas e sobrenaturais. Essa duplicidade contraditória, inscrita na própria natureza da mercadoria, resulta das qualificações que a caracterizam enquanto tal. No início da obra, Marx distingue o "valor de uso" do "valor de troca" enquanto qualificações básicas da forma mercadoria: o primeiro se refere à utilidade de um produto qualquer do trabalho e se realiza no consumo, enquanto o segundo diz respeito à relação quantitativa mantida entre tais produtos. A distinção entre "valor de uso" e "valor de troca" corresponde, portanto, à dimensão qualitativa e quantitativa das mercadorias. Não se trata de uma simples oposição, na medida em que os valores de uso são os portadores materiais dos valores de troca e que estes são a proporção na qual aqueles são trocados. Para que possa haver a troca de mercadorias, é necessário o estabelecimento de uma medida comum entre seus valores. Como a utilidade varia de produto para produto, ela não poderia oferecer uma base de comparação. Essa base comum deve ser encontrada na única propriedade compartilhada por todas as mercadorias, a saber: o fato de serem produtos do trabalho humano e isso não dizer respeito às qualidades físicas do próprio trabalho, mas a uma determinação social. Marx também diferencia a dimensão concreta do trabalho, os materiais e operações envolvidos na produção de uma mercadoria específica, e sua dimensão abstrata, o mero gasto de força física e mental envolvido em qualquer trabalho. O primeiro é chamado de trabalho "útil" e o segundo, de "abstrato", porque depende de uma abstração daquilo que há de específico na produção das mercadorias. É o trabalho abstrato que pode ser comparado e medido no processo de troca e que, ao

[221]Swann, Charles. "A Fitzgerald Debt to Keats? From 'Isabella' into *Tender Is the Night*". *Notes and Queries* , vol. 37, n° 4, 1990, pp. 437-438.

mediar a relação entre os próprios homens enquanto produtores de mercadorias, adquire uma determinação social.[222]

O caráter misterioso da mercadoria não pode provir de seu valor de uso nem do trabalho útil. Ao contrário, ele provém precisamente do apagamento do caráter útil da mercadoria e do trabalho. É justamente "a abstração de seus valores de uso o que caracteriza de modo visível a relação de troca das mercadorias."[223] Já não se trata, portanto, do produto do trabalho do marceneiro ou do pedreiro ou qualquer outro trabalho produtivo, pois "com o caráter útil dos produtos do trabalho, desaparece o caráter útil dos trabalhos que neles se apresenta; desaparecem, portanto, também as diversas formas concretas desses trabalhos, que não mais se diferenciam, mas são reduzidos em seu conjunto a trabalho humano igual, trabalho humano abstrato."[224]

Marx designa por "caráter fetichista da mercadoria" o fato de que os produtos da mão humana, assim como os produtos do cérebro na esfera religiosa, parecem dotados de vida própria, parecem ser entidades autônomas. E não são apenas as coisas que se revestem de qualidades subjetivas; as relações entre as pessoas também assumem atributos objetivos. O fetichismo é, pois, o caráter misterioso que as mercadorias assumem no momento em que entram em uma relação de troca, já que a própria possibilidade desta supõe a abstração das qualidades úteis e das propriedades materiais dos produtos do trabalho, fazendo com que coisas inanimadas apareçam como se fossem dotadas de vida própria.[225]

A passagem do romance citada acima retoma sob a forma literária alguns elementos da análise de Marx. O segundo parágrafo se organiza pelo estabelecimento de dois contrastes, que explicitam o apagamento do caráter útil da mercadoria e do trabalho apontados por Marx e, ao mesmo tempo, apontam o caráter reificado da consciência das personagens. Em primeiro lugar, estabelece-se um contraste entre as listas de compras de Rosemary e Nicole. As mercadorias adquiridas por Rosemary – "dois vestidos, dois chapéus e quatro pares de sapato" – não apenas contrastam com a longa lista de compras de Nicole por sua quantidade relativamente modesta; enquanto a lista da primeira se limita, ao que tudo indica, a artigos que têm utilidade para ela própria, a lista de Nicole parece ser uma coleção aleatória de mercadorias, incluindo aquelas sem

---

[222] Cf. Grespan, Jorge. *Marx*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 26-27.
[223] Marx, Karl. *A mercadoria*. São Paulo: Ática, 2006, p. 17.
[224] Marx, Karl. Idem, p. 18.
[225] "Fetiche é justamente uma coisa enfeitiçada, algo inanimado que se move como se fosse vivo." Grespan, Jorge. *Marx*, op. cit., p. 38.

utilidade que serão presenteadas a amigas. Diferentemente de uma “cortesã de luxo que compra roupa de baixo e joias”, isto é, que compra coisas úteis para o exercício de sua profissão, Nicole não compra os artigos porque eles têm um “valor real”, ou “valor de uso”, nos termos de Marx, mas o faz “com um ponto de vista completamente diverso”. Ela os compra ignorando simultaneamente sua eventual utilidade e o caráter útil dos trabalhos dos quais resultam a riqueza de sua família.

O segundo contraste se estabelece entre a lista de compras de Nicole e o conjunto de atividades produtivas mencionado em seguida: “homens misturavam pasta de dentes em enormes tinas; moças trabalhavam exaustivamente nas lojas nas vésperas do Natal; índios mestiços esfalfavam-se nas fazendas de café no Brasil”. A introdução dessas atividades é precedida de um comentário significativo do narrador, que vê as coisas do mesmo ângulo que Rosemary, mas vê mais: “Nicole era o produto de muito engenho e labuta.” Não são as mercadorias adquiridas por Nicole que são definidas como produto de muito engenho e labuta, mas a própria personagem é apresentada como tal. A atribuição dessa qualificação diretamente a Nicole expressa o caráter reificado da personagem, na medida em que ela própria é apresentada como mercadoria. Nesse ponto, podemos retomar o paralelo com Marx. Fetichismo e reificação eram apresentados por ele como duas faces de uma mesma moeda. Dissemos que, no capitalismo, não apenas as coisas se revestem de qualidades subjetivas, mas que as relações entre as pessoas também assumem atributos objetivos. A reificação pode, pois, ser entendida como aparência de que uma relação entre pessoas é uma relação entre coisas, enquanto o fetichismo pode ser entendido como a aparência de que as relações entre coisas são relações sociais. São essas ilusões que a passagem do romance explicita, mas é preciso notar que isso se dá a partir da perspectiva contrária à de Marx. Se este apresentava a reificação e o fetichismo a partir da perspectiva dos produtores de mercadorias, Fitzgerald apresenta ambos da perspectiva da classe detentora dos meios de produção.

Conforme apontamos anteriormente, o conjunto de atividades produtivas que sustentam a riqueza dos Warren contrasta com a lista de mercadorias compradas por Nicole. Não se pode, propositalmente, estabelecer um paralelo entre elas. E o estranhamento causado pela justaposição de ambas não é casual, porque visa justamente revelar a “ilusão socialmente necessária”, para retomar uma expressão de Adorno, implicada aí. Não importa quais são as mercadorias que Nicole compra; todas se

equivalem, na medida em que são vistas por ela apenas do ponto de vista de sua dimensão quantitativa e na medida em que ela sequer tem consciência da existência dos trabalhos úteis, segundo a expressão de Marx, que geram o valor que permite adquiri-las. É isso, como vimos, que está na base do fetichismo enquanto ilusão de que as mercadorias são entidades autônomas – e, poderíamos acrescentar, que o dinheiro é o próprio valor[226] – e da reificação enquanto ilusão de que as relações entre os homens são relações entre coisas. A consciência desse processo é reservada ao narrador. Ao atribuir diretamente a Nicole a qualificação de ser "produto de muito engenho e labuta", ele explicita o apagamento da medição responsável pelo surgimento daquelas ilusões.

Rosemary também não consegue romper a reificação da consciência. Do início ao fim da passagem, seu olhar está preso à reificação, o que é indicado por sua postura diante de Nicole. Ao calcular os encantos da esposa de Dick, sua relação com Nicole aparece a ela própria como uma relação mediada pelo dinheiro. Rosemary logo procuraria imitar a graça com que Nicole ilustra princípios muito simples – talvez os princípios da análise econômica de Marx –, revelada por sua postura diante do dinheiro. Embora Rosemary seja o centro de consciência da maior parte do Livro I de *Suave É a Noite*, é a narração em terceira pessoa que nos permite entrever as contradições de seu olhar.

A análise de Lukács do fenômeno da reificação permite ampliar a comparação sugerida por Swann.[227] Partindo da universalidade da categoria de mercadoria na sociedade moderna capitalista, o autor extrai as consequências estruturais da troca de mercadorias que são capazes de influenciar "*toda* a vida exterior e interior da sociedade." A racionalização crescente imposta pelo desenvolvimento do capitalismo significa uma eliminação cada vez maior das "propriedades qualitativas, humanas e

---

[226] Essa ilusão é o que Marx chama de fetiche do dinheiro: "Uma mercadoria não parece tornar-se dinheiro porque todas as outras mercadorias representam nela seus valores, mas, ao contrário, parecem todas expressar seus valores nela porque ela é dinheiro. O movimento mediador desaparece em seu próprio resultado e não deixa atrás de si nenhum vestígio [...] Essas coisas, ouro e prata, tais como saem das entranhas da terra, são imediatamente a encarnação direta de todo o trabalho humano. Daí a magia do dinheiro [...] O enigma do fetiche do dinheiro é, portanto, apenas o enigma do fetiche da mercadoria, tornado visível e ofuscante." Marx, Karl. *O capital: crítica da economia política*, Volume I, Livro Primeiro: O processo de produção do capital. São Paulo: Nova Cultural (col. Os Economistas), 1988, pp. 84-85.

[227] Lukács apresenta a reificação nos seguintes termos: "A essência da estrutura da mercadoria já foi ressaltada várias vezes. Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma 'objetividade fantasmagórica' que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens." Lukács, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, op. cit., p. 194.

individuais do trabalhador."[228] Isso implica uma fragmentação da consciência, na medida em que o trabalhador passa a repetir mecanicamente apenas uma operação parcial do processo social, perdendo o contato com tal processo.[229] Lukács também aponta que a reificação da consciência se intensifica à medida que as relações que o homem estabelece com os objetos no curso de sua atividade social aparecem como imediatas: a consciência reificada, diz ele, considera essas mediações como dados imediatos, sem procurar superar essa imediatidade. Embora caracterize a consciência reificada sobretudo a partir da consideração da consciência do proletariado, é importante ressaltar que no "capitalismo moderno" tanto o operário quanto o burguês estão sujeitos ao fenômeno da reificação; mais do que isso, a consciência burguesa encontra-se ainda mais intensa e profundamente reificada, uma vez que é condição de sua existência assim permanecer, presa à imediatidade. As consequências da reificação – fragmentação e imediatidade da consciência – fazem com que tanto a burguesia quanto o proletariado sejam incapazes de apreender a totalidade do processo social.

Isso que analisamos em *Suave É a Noite* também é observado no romance anterior de Fitzgerald. Robert Sayre e Michael Löwy analisam como o fenômeno da reificação é figurado em *O Grande Gatsby*, sobre o qual afirmam "sem exagero, que o princípio fundamental do universo de [*O Grande*] *Gatsby* é a reificação no sentido dado a esta noção por Marx e Lukács."[230] Os críticos constatam que a reificação se apresenta nesse romance de modo extensivo e intensivo. Ela se nota em "todos os recônditos do universo romanesco", por exemplo, na disposição espacial em que o enredo se desenrola – Leste e Oeste dos Estados Unidos, East Egg e West Egg –, assim como na própria caracterização das personagens, sobretudo as duas personagens centrais, como que confirmando a tese lukácsiana de que a reificação influencia "*toda* a vida exterior e interior da sociedade." Segundo Sayre e Löwy, Gatsby é um homem reificado, pois sua relação com as pessoas é permeada pelo valor de troca: "ele procura sempre 'comprar', com sua generosidade, a ajuda, a aceitação ou a afeição dos outros."[231]

---

[228] Lukács, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, op. cit., p. 201.
[229] Cf. Lukács, Georg. Idem, ibidem.
[230] Na sequência, os autores acrescentam: "Nesse romance, o poder do dinheiro penetrou em tudo para transformar as paisagens dos seres e das relações humanas em '*wasteland'* (terra estéril), para emprestar o título do poema publicado por T. S. Eliot em 1922, e que fora uma vigorosa fonte de inspiração para Fitzgerald." Sayre, Robert; Löwy, Michael. "Reificação e consumo ostentatório no *Gatsby O Magnífico*". *Revista Estudos de Sociologia*, n.11. Araraquara: Laboratório Editorial UNESP – FCL, 2001, p. 9.
[231] Sayre, Robert; Löwy, Michael. Idem, p. 13.

Apesar de críticos como Gautam Kundu acreditarem que, diferentemente das obras claramente mais experimentais de Joyce e Dos Passos, a obra de Fitzgerald demonstra um conhecimento mais restrito e uma aplicação mais "convencional"[232] da técnica da montagem, acreditamos que a passagem descrita e analisada acima seja um dos momentos em que o autor exercita a experimentação da montagem de atrações[233]. Segundo a teoria de Sergei Eisenstein, o ato de comprar de Nicole e o trabalho necessário para que ela possa adquirir as pilhas de mercadorias que se formam às vistas de Rosemary e do narrador são percebidos não um ao lado do outro, em uma relação sequencial, mas um justaposto ao outro, acumulados de maneira a reforçar o argumento ali exposto e sua relação exclusiva com eles.[234] A relação de Nicole com os materiais elencados adianta um dos temas centrais do romance: herdeira de uma fortuna incalculável, ela demonstra igual interesse por coisas e pessoas, a quem, muitas vezes, trata com o utilitarismo reservado às mercadorias, cujo destino será, inevitavelmente, o descarte.[235]

Assim como Myrtle Wilson em *O Grande Gatsby*, Rosemary deseja aprender a adquirir sua identidade por meio da escolha das mercadorias que consome, conforme era exaustivamente fomentado pelos meios de comunicação em massa. A criação da identidade social por meio do estilo era dirigida pela indústria cultural, que encorajava a autodeterminação através do consumo e a aquisição da identidade por meio da escolha consciente. Ronald Berman destaca as duas principais suposições do mercado do estilo: primeiramente, a possibilidade de escolher o que queremos ser sem inibição, seguida da ideia de que o consumo diligente, exercido de maneira tão ponderada e apaixonada quanto as boas ações, legitima nossos esforços. Berman reflete sobre tais suposições e entende que quando Myrtle faz compras com o dinheiro de Tom Buchanan na Pennsylvania Station, ela não está, de forma alguma, exercendo o simples materialismo, pois demonstra o cuidado e a prudência associados à vocação da cidadania. Ao

---

[232] Kundu, Gautam. *Fitzgerald and the Influence of Film*. Jefferson: McFarland & Company, 2008, pp. 79-80.

[233] Eisenstein, Sergei. "Montagem de atrações", in: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

[234] A teoria de Eisenstein traz à tona a reificação das relações exploradas na passagem do romance na *síntese* da montagem de atrações – "uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo." Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith e nós", op. cit., p. 205.

[235] Durante uma conversa, quando não consegue se lembrar do nome de Albert McKisco, Nicole diz que ele a remete "a um produto que substituiria gasolina ou manteiga". Devido à semelhança na sonoridade entre as palavras McKisco e *Crisco* é possível deduzir que a personagem se refere à marca de gordura vegetal industrializada, comercializada nos Estados Unidos em potes plásticos desde 1911.

contrário, Myrtle entende que a compra e o estilo não existem para trazer prazer ao consumidor, mas para permitir que este exiba seu caráter de escolha, além de permitir a escolha do próprio caráter.[236] Se em *O Grande Gatsby* o mercado está localizado na Broadway, região circundada pela geografia do romance, onde se concentravam os cinemas e teatros, além das muitas bancas de jornal que ofereciam ideias como mercadorias, em *Suave É a Noite* toda a Europa é tomada como um enorme mercado em que se consomem mercadorias de todos os tipos livremente, humanas ou não.

O misto de ambivalência e percepção crítica de Rosemary é enfatizado pelo maravilhamento causado pelo ato de assistir à Nicole em ação e desejar poder se relacionar com o dinheiro da mesma maneira que a milionária, que destina às compras a atenção que antes estava direcionada a problemas mais importantes, porém, mais incômodos. A primeira impressão de Rosemary, então, se confirma: esses americanos, especialmente Nicole Diver, não são iguais aos outros que ela conhecera. Diferentemente de outros expatriados, o grupo dos Diver faz parte da classe ociosa, e sua relação com o continente é definida pelo consumo predatório de mercadorias e espaços, para os quais eles viajam a turismo. Ao contrário deles, Rosemary se encontra na Europa a trabalho, e apenas aproveitou a estadia no continente para tirar um curto período de férias antes de retornar às filmagens.

As duas mulheres novamente saem às compras. Rosemary, agora, parece evocar seus aprendizados profissionais e sociais, e revela ser capaz de ver não somente o abismo social que a separa de Nicole, mas a forma como cada uma lida com o dinheiro, acumulado de maneiras muito distintas:

> Fizeram novamente várias compras e Rosemary admirou o método de sua companheira gastar. Nicole tinha certeza de que o dinheiro que despendia era dela – Rosemary ainda achava que o seu lhe fora milagrosamente emprestado e que, portanto, ela precisava ter muito cuidado.
>
> Era divertido gastar naquele dia ensolarado numa cidade estrangeira, com corpos sadios que faziam o sangue lhe subir ao rosto, com braços sãos, pernas e tornozelos que elas estiravam com ar confiante,

[236] Cf. Berman, Ronald. The Great Gatsby *and Modern Times*, op. cit., p. 17.

> movimentando-se com a segurança de mulheres que se sabem admiradas pelos homens.[237]

Gilbert Adair assinala que o "tremor" visual dos filmes no cinema mudo "chama a atenção para o que *não pode* ser visto, a falta de substancialidade do mundo, enquanto o universo do consumo visual transforma todos os desejos em formas imediatamente apreensíveis, em sua visualização instantânea e na sua gratificação."[238] Portanto, não estranhamos que, mesmo ciente do esforço investido pela mãe e por ela mesma na construção de sua carreira de atriz, Rosemary produza um certo tipo de apagamento de seu próprio trabalho e de si mesma ao expressar a incerteza que qualifica a posse e a forma como "investe" seu dinheiro.

Ao se ver, assim como a Nicole, como a expressão do desejo alheio – neste caso, dos "homens", mas mais especificamente de Dick Diver –, Rosemary vê apenas pedaços de corpos mutilados, que são consumidos membro a membro, um por vez, por olhares como os dos espectadores do cinema, que consomem os corpos das atrizes segmentados por diferentes enquadramentos da câmera nas projeções das salas escuras. A descrição do corpo da mulher em fragmentos faz referência às convenções do cinema mudo. Natasha Staller sugere que os filmes de Georges Méliès forneceram um modelo estético importante para a época, pois, além de incluir mudanças vertiginosas de perspectiva e escala, distorcia o corpo humano também por meio de fragmentações.[239] Outra referência mobilizada por Fitzgerald nessa descrição é o cubismo[240], já presente na

---

[237] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 141. No original: "Once again they spent their money in different ways and again Rosemary admired Nicole's method of spending. Nicole was sure that the money she spent was hers— Rosemary still thought her money was miraculously lent to her and she must consequently be very careful of it.
It was fun spending money in the sunlight of the foreign city with healthy bodies under them that sent streams of color up to their faces; with arms and hands, legs and ankles that they stretched out confidently, reaching or stepping with the confidence of women lovely to men." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 112.

[238] Adair, Gilbert apud Bilton, Alan. "The Melancholy of Absence: Reassessing the role of film in *Tender Is the Night*" in *The F. Scott Fitzgerald Review*, Vol. 5, Issue 1, 2006, p. 30. Tradução nossa.

[239] Cf. Staller, Natasha apud North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., pp. 16-17.

[240] Fernand Léger foi quem melhor articulou com que rapidez e permanência a nova visão cubista – caracterizada por planos distorcidos e sobrepostos, além de justaposições angulares e camadas de sombra e luz – usurpava a maneira como os observadores viam e experienciavam o mundo. Para Léger, a "figura épica, que é chamada de inventora, artista ou poeta" literalmente vê e penetra no mundo ao seu redor em termos cubistas. O que emerge dessa experiência é "a vida dos fragmentos: uma unha vermelha, um olho, uma boca", resultados da instantaneidade vital que atravessa o artista em todas as direções. Cf. Mangum, Bryant. *F. Scott Fitzgerald in Context*, op. cit., pp. 193-194.

representação que o narrador de *O Grande Gatsby* faz da amiga de Daisy, personagem cujo nome faz referência a dois modelos de carro: o esportivo Jordan e o tradicional Baker[241].

> Estendida no divã, completamente imóvel, o queixo um tanto erguido, como se equilibrasse sobre ele algo que estivesse a ponto de cair. Se me viu com o rabo dos olhos, não deu nenhum sinal disso – e, com efeito, em minha surpresa, quase balbuciei uma desculpa por a haver incomodado com a minha chegada.[242]

O cubismo, assim como outras correntes da vanguarda estética que foram agrupadas sob a definição mais abrangente do termo "modernismo europeu", colaborou para "inverter o 'equilíbrio de forças' que regia a relação cultural entre Novo e Velho Mundo", o que promoveu, a partir da reconsideração da esfera da arte, vista, agora, no contexto do desenvolvimento industrial, "reconhecer o processo da industrialização dos Estados Unidos e seus produtos como algo singular."[243] A descrição de Rosemary incorpora a ideia do "progresso" norte-americano também em chave crítica ao sugerir a reprodução dos membros desarticulados em escala industrial, que serão, mais tarde, expostos como objetos de desejo em vitrines, assim como nos filmes, ao alcance de todas as vistas.[244]

A relação de Nicole com as mercadorias e as pessoas à sua volta, apresentada nessa primeira parte do romance pelo olhar de Rosemary, será reconstruída ao longo da narrativa de *Suave É a Noite* a partir de sua relação com os objetos que possui. A protagonista paga pelo que deseja ser, além de ter: um novo "eu", proporcionado pelo tratamento na clínica particular, seguido pelo casamento com Dick Diver e o

---

[241] Cf. Bruccoli, Matthew J. "Explanatory notes", in: Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 184.

[242] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 14. No original: "She was extended full length at her end of the divan, completely motionless and with her chin raised a little as if she were balancing something on it which was quite likely to fall. If she saw me out of the corner of her eyes she gave no hint of it—indeed, I was almost surprised into murmuring an apology for having disturbed her by coming in." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 10.

[243] Cf. Bitencourt, Gabriela Siqueira. *Modernização urbana e experimentação formal em* Manhattan Transfer *de John Dos Passos*, op. cit., p. 37.

[244] Para mais sobre essa relação, cf. Gonçalves, Marcos Tadeu Fabris. *Correspondências - arte, técnica e processo histórico*. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

consequente divórcio, para o restabelecimento da ordem de classe através do casamento com Tommy Barban. Fitzgerald busca expressar, dessa maneira, uma crítica à trivialidade da classe ociosa e ao forte cunho comercial de Hollywood, sem descartar as possibilidades técnicas e estéticas do cinema.

Conforme avançamos na leitura dos capítulos do Livro I, a presença de Nicole – a princípio, caracterizada como "uma força" mais impactante que a da controladora Sra. Speers – se torna cada vez mais rara. Rosemary, apaixonada por Dick, agora ciente dos "olhos românticos" que o observam, dedica seu olhar a ele e à relação amorosa que se desenvolve entre os dois. No modo de narração pensado por Henry James e articulado por Fitzgerald no romance, as personagens só existem em relação ao centro de interesse, e desaparecem para o leitor quando não estão disponíveis para o personagem cuja consciência o narrador seleciona como norteadora da narrativa. Consequentemente, Nicole desaparece aos poucos ao longo do Livro I até reaparecer de maneira bastante incisiva e reveladora ao final desta parte do romance, quando Rosemary presencia sua crise nervosa no banheiro do quarto do hotel em que estão hospedadas em Paris.

3. Desintegrações da visão

No início da narrativa, no entanto, a força de atração de Nicole relega Dick a segundo plano. Em sua primeira aparição no romance, ele é visto e mencionado somente após a esposa como "um belo homem de boné de jóquei e calção de listras vermelhas". A visão de Rosemary, que estabelece o domínio das relações entre as pessoas, as coisas e os espaços pela indústria cultural e pelo dinheiro, "enquadra" Dick Diver – a quem identificará como o centro do grupo de expatriados norte-americanos – dentro dessa mesma moldura. A maneira como os outros personagens se relacionam com Dick ressalta, aos olhos de Rosemary, características que ela identifica como aquelas que definem o personagem do pai da garotinha que ela interpretara no cinema, como a amabilidade e a simpatia. Além disso, Rosemary aproxima a discrição com que Dick a apresenta ao grupo – assim como a postura dos seus amigos, os "protagonistas" do "enredo" que se desenrola na praia de Gausse – à "delicadeza" que ela somente

encontrara em profissionais da indústria cinematográfica. Assim como Rosemary, Dick também não é um amador.

Em meio a tantas personagens sem uma ocupação profissional, Dick Diver é, no caso, um trabalhador em tempo integral – não um funcionário da indústria do cinema, mas um profissional das relações humanas, um psiquiatra. A ele cabe o papel de mediador em variadas situações sociais e de conflito, principalmente aquelas que envolvem Nicole e seus amigos. Como marido, Dick também se dedica aos cuidados médicos de Nicole. Nesse exato momento da narrativa, Rosemary acredita assisti-lo em seu auge; no entanto, como o leitor descobrirá mais à frente, Dick já não desempenha o papel de cuidador e de marido com muito sucesso, e o declínio, gestado em seu passado, virá a ter início muito em breve, conforme os traços de seu esforço em parecer o que começa a deixar de ser emergem de sua personalidade decidida.

A escolha de Rosemary não se dá por acaso. Na voz de Diver, ela reconhece "certo rigor, controle e disciplina, qualidades que [ela] também possuía."[245] Rosemary se identifica com a disciplina de Dick, que, de maneira semelhante a uma celebridade-mercadoria de Hollywood, trabalha para manter as aparências de um mundo criado para ser visto por outros, e também para permanecer fiel a esse mundo e ao que esperam as pessoas que dele dependem. Além disso, conforme o narrador já havia adiantado, o pai de Rosemary, o segundo marido da Sra. Speers, também era médico. Rosemary, que virá a descobrir a profissão de Dick apenas no Capítulo 15 do Livro I, quando o grupo viaja a Paris e o caso amoroso dos dois já está em andamento, se sentirá ainda mais encorajada a consumar o relacionamento com o psiquiatra. No Livro I, portanto, presenciamos a evolução da relação que se desenha entre Rosemary Hoyt e Dick Diver, e a maneira como o relacionamento prenuncia um dos temas centrais da narrativa: o incesto ocorrido entre Nicole e o pai, revelado no Livro II do romance e retomado ao longo de todo *Suave É a Noite*. É importante notar, no entanto, que a recorrência do incesto é explorada na obra não por meio da figuração de correlatos exatos, visto que o único ato literalmente incestuoso descrito na narrativa é, de fato, aquele ocorrido entre os Warren. O incesto como tema será explorado nos diferentes tipos de relações que se estabelecem, de maneira recorrente, entre homens mais velhos e mulheres mais jovens.

---

[245] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 40. No original: "[...] she felt the layer of hardness in him, of self-control and of self-discipline, her own virtues." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 26.

Ruth Prigozy assinala que o relacionamento ambíguo entre pai e filha foi um elemento importante da vida cultural, social e histórica dos anos 1920 nos Estados Unidos, tendo sido explorado como tema de canções, filmes e tirinhas de jornais bastante populares à época. Entre os acontecimentos mais conhecidos do público, Prigozy destaca o do presidente Warren G. Harding, protagonista de uma polêmica que envolveu sua amante, muitos anos mais nova, e uma suposta filha bastarda. Charles Chaplin, a quem Dick Diver faz referência em uma das esquetes que apresenta aos amigos na praia, também foi presença constante nos jornais devido à exposição pública do relacionamento que manteve com uma adolescente de 16 anos, com quem chegou a se casar. No entanto, a jovem, que estava grávida, entrou com um pedido de divórcio após descobrir que Chaplin mantinha um relacionamento extraconjugal com outra adolescente da mesma idade, a quem o diretor também havia engravidado. Outro fato divulgado à exaustão pela imprensa marrom envolveu o divórcio do magnata dos imóveis Edward W. Browning e da jovem Frances Heenan "Peeches" Browning, que, após obter uma pensão milionária, tornou-se estrela do vaudeville.[246]

Daddy's Girl, o filme de estreia de Rosemary, introduz o tema com mais ênfase no Livro I de *Suave É a Noite*. Momentos antes de testemunhar o arranjo do encontro amoroso entre Dick e Nicole na mesma tarde em que as mulheres fazem compras juntas pela primeira vez, Rosemary organiza uma sessão de exibição de seu filme para os novos amigos da Riviera. Dick, que neste ponto já se sente atraído pela juventude da atriz, ignora os possíveis efeitos que a narrativa do filme possa ter sobre Nicole. Assim como a personagem de Rosemary na película, Nicole, quando criança, desenvolveu uma relação de proximidade com o pai após a morte da mãe. O enredo de *Daddy's Girl*, apesar de não sugerir nenhum desfecho turbulento no relacionamento entre pai e filha, estabelece uma relação imediata entre seu conteúdo e a experiência de Nicole, que o pai descreve como um episódio que "aconteceu, apenas"[247]. Após a consumação do incesto, a consequente manifestação do trauma e a internação da jovem em uma clínica suíça, Nicole, diagnosticada com esquizofrenia, é transferida aos cuidados de Dick. Primeiramente, o Dr. Diver assume a responsabilidade de Nicole como paciente, quando

---

[246] Cf. Prigozy, Ruth. "From Griffith's Girls to *Daddy's Girl*: The Masks of Innocence in *Tender Is the Night*", op. cit., p. 192.

[247] "– Aconteceu, apenas – disse ele, roucamente. – Não sei como foi... não sei..." Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 185. No original: "'It just happened,' he said hoarsely. 'I don't know—I don't know.'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 148.

auxilia, ainda que de maneira indireta, no tratamento iniciado pelos médicos que cuidam do caso da jovem. Depois, Dick continua a tratar de Nicole, de maneira exclusiva, enquanto sua esposa.

Em sua reflexão sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld retoma o caráter reiterativo da relação entre os seres humanos, que tendem a repetir as mesmas estruturas arquetípicas, como as de Édipo ou de Electra. Para o crítico, "a própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele 'eterno retorno', é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios."[248] O acúmulo pela repetição, característica de certa categoria da montagem cinematográfica que desenvolve e fortalece argumentos ao reiterá-los – tanto na relação entre as partes quanto na relação entre os argumentos, repetidos em roupagens distintas – permite ao leitor uma compreensão mais totalizante da obra, dada pelo adensamento dos significados. O "deslocamento" da cronologia do romance, que implica a montagem de conteúdos do passado, presente e futuro em um tempo não-linear, evidencia o eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas.

> Na dimensão mítica, as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade.[249]

Uma mudança perceptível no foco narrativo, e que apresenta ao leitor uma outra visão de Dick Diver, é introduzida no Capítulo 6 do Livro I, em que o narrador adentra a perspectiva de Nicole, que o observa:

> Ele voltou ao ateliê e Nicole percebeu que ele estava num de seus mais característicos estados de espírito, a excitação que contagiava todo

[248] Rosenfeld, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno", in: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 89.
[249] Rosenfeld, Anatol. Idem, p. 90.

mundo e era inevitavelmente seguida por uma crise de melancolia, que Dick nunca exibia, mas que Nicole adivinhava. A excitação em relação a certos fatos atingia uma intensidade desproporcional à sua importância, gerando nas pessoas um virtuosismo realmente extraordinário. A não ser entre as raras pessoas difíceis e eternamente desconfiadas, ele tinha o dom de despertar fascínio. A reação vinha quando Dick compreendia o desperdício e a extravagância que havia em tudo aquilo. Ele às vezes olhava para trás com espanto, como um general que olhasse para o massacre que ordenara para satisfazer uma impessoal sede de sangue.

Mas ser incluído durante algum tempo no mundo de Dick Diver era uma grande experiência: as pessoas acreditavam que ele reservava para elas um lugar à parte por reconhecer a singularidade de seus destinos, oculta por concessões feitas durante anos. Ele conquistava todo mundo rapidamente com delicada consideraçâo, com solidez que agia tão depressa e intuitivamente que só podia ser examinada em seus efeitos. E então, sem cautela, para que o primeiro florir da nova relação não murchasse, ele abria o portão de seu mundo divertido. Enquanto todos concordassem com tudo, a felicidade dessas pessoas era a sua preocupação, mas, à primeira sombra de dúvida, ele sumia, deixando poucas recordações para serem relatadas sobre o que tivesse dito ou feito.
Às oito e trinta, naquela noite, Dick desceu para receber os primeiros convidados, trazendo o paletó no braço cerimoniosamente, de modo promissor, como a capa de um toureiro. Foi característico dele, depois de cumprimentar Rosemary e a mãe, esperar que elas falassem em primeiro lugar, como que para permitir-lhes que se sentissem mais seguras ao ouvir suas próprias vozes em ambiente estranho.[250]

---

[250] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., pp. 50-51. No original: “He went back into his house and Nicole saw that one of his most characteristic moods was upon him, the excitement that swept everyone up into it and was inevitably followed by his own form of melancholy, which he never displayed but at which she guessed. This excitement about things reached an intensity out of proportion to their importance, generating a really extraordinary virtuosity with people. Save among a few of the tough-minded and perennially suspicious, he had the power of arousing a fascinated and uncritical love. The reaction came when he realized the waste and extravagance involved. He sometimes looked back with awe at the carnivals of affection he had given, as a general might gaze upon a massacre he had ordered to satisfy an impersonal blood lust.
But to be included in Dick Diver’s world for a while was a remarkable experience: people believed he made special reservations about them, recognizing the proud uniqueness of their destinies, buried under the compromises of how many years. He won everyone quickly with an exquisite consideration and a politeness that moved so fast and intuitively that it could be examined only in its effect. Then, without caution, lest the first bloom of the relation wither, he opened the gate to his amusing world. So long as

O comentário de Nicole não chama nossa atenção apenas para o suposto "talento natural" de Dick com as pessoas, desenvolvido, na verdade, em seu treinamento como psiquiatra e psicólogo, e aperfeiçoado em seus anos como "faz-tudo" dos Warren. Nicole também observa que Dick, apesar da contrapartida em forma de dinheiro e de uma vida luxuosa, compreende "o desperdício e a extravagância" de todo o esforço que despende para manter o mundo de ilusões que constrói à sua volta. O que se manifesta como melancolia, Nicole sabe, é a derrota pessoal e social de Dick, cujo massacre espantoso e sem sentido referido pela esposa se apresenta como metáfora para o massacre que ele empreende contra sua própria subjetividade.

Ao comparar a habilidade social do marido com a precisão de um toureiro – que, como sabemos, é capaz de dominar um animal enfurecido de grande porte sem necessariamente se utilizar de violência física –, Nicole revela o caráter dissimulado da sociabilidade de Dick, o que serviria de alerta para a apaixonada Rosemary, que é vista, naquele momento, como a próxima "vítima" de seu poder de sedução. A figura do toureiro também reitera a descrição insistente de Dick por Rosemary como "o homem de boné de jóquei", o que faz referência direta à submissão dos cavalos aos jóqueis habilidosos. Tais aproximações remetem, automaticamente, à ideia da mulher como um animal a ser domado, controlado e apaziguado, e à responsabilidade de Dick em fazê-lo, tanto em relação a Nicole quanto em relação a Rosemary. O fato de Dick aguardar que a atriz e sua mãe, ao chegarem à festa, "falassem em primeiro lugar", comprova o uso social que o Dr. Diver faz da psiquiatria, que nos anos 1920 se estabelecia como um novo campo científico de especialização exclusivamente masculina, e teve um papel instrumental na reação conservadora que questionou a emancipação feminina e colaborou para reinstaurar as diferenças "naturais" entre homens e mulheres, ameaçadas pelas novas tendências de socialização e comportamento.

O centro de consciência, para Henry James, deve ver o suficiente − nem demais, nem muito pouco. A mudança temporária da perspectiva de Rosemary para a de Nicole

---

they subscribed to it completely, their happiness was his preoccupation, but at the first flicker of doubt as to its allinclusiveness he evaporated before their eyes, leaving little communicable memory of what he had said or done.
At eight-thirty that evening he came out to meet his first guests, his coat carried rather ceremoniously, rather promisingly, in his hand, like a toreador's cape. It was characteristic that after greeting Rosemary and her mother he waited for them to speak first, as if to allow them the reassurance of their own voices in new surroundings." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 35-36.

serve aos interesses do leitor à medida que oferece um ponto de vista diverso àquele da jovem atriz, que é estabelecido pela voz narrativa como o centro de consciência principal de todo o Livro I. Além de permitir que tenhamos acesso ao assunto – o jogo que se desenvolve entre Dick e Rosemary – de dentro, pelos olhos de Rosemary, o narrador permite, ao mesmo tempo, que o observemos também de fora, pelos olhos de Nicole. Portanto, quando Rosemary afirma, mediada por seus interesses, que vê a relação dos Diver como "algo frio", é preciso que um olhar mais privilegiado, a perspectiva de alguém que seja parte desse relacionamento, nos apresente uma outra faceta de seus participantes.

Há mudanças de perspectiva em momentos pontuais de todo o Livro I, e elas apontam para incongruências e lacunas do olhar predominante. Em um dos momentos em que o narrador mobiliza a consciência mais privilegiada de Dick em detrimento do olhar de Rosemary, temos acesso à introdução de um novo sentido à percepção norteadora da leitura:

> – Criança tão linda! – disse [Dick], gravemente.
> Ela sorriu-lhe; suas mãos brincavam naturalmente com as lapelas do paletó de Dick.
> – Estou apaixonada por você e por Nicole. Atualmente é segredo, não posso falar sobre isso com ninguém porque não quero que haja mais gente sabendo como você é maravilhoso. Sinceramente, amo-o, Dick, e a Nicole; amo-os, sim.
> Tantas vezes ele ouvira isso... até a fórmula era a mesma.[251]

Nesse diálogo, Dick revela a recorrência da situação em que se encontra com Rosemary, e que, pelos olhos da jovem, parece singular. Ele se refere à atriz como "criança", e é como criança que ele a vê que brincar "naturalmente" com as lapelas de

[251] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 97. No original: "'Such a lovely child,' he said gravely.
She smiled up at him; her hands playing conventionally with the lapels of his coat. 'I'm in love with you and Nicole. Actually that's my secret—I can't even talk about you to anybody because I don't want any more people to know how wonderful you are. Honestly—I love you and Nicole—I do.'
—So many times he had heard this—even the formula was the same." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 74.

seu paletó. O fato de o relacionamento de Dick e Nicole atrair as atenções de outras jovens, conforme descobrimos, não é casual: "até a fórmula era a mesma."

Robert Stanton[252] apontou o tom incestuoso deliberadamente atribuído pela voz narrativa à relação de Rosemary e Dick. Além de médico, o pai de Rosemary, assim como Dick – a quem a jovem Nicole se referia como "*mon capitaine*" – também serviu como capitão do exército. No jantar oferecido pelos Diver na Villa Diana, a primeira ocasião em que Dick flerta com Rosemary, o médico se dirige a ela "com uma despreocupação que parecia ocultar um interesse paternal"[253]. No hotel de Paris, Dick reassume uma "atitude paternal, provavelmente por causa da proximidade de Nicole", e diz à Rosemary o que lhe vem à cabeça quando a atriz sorri: "Estou sempre pensando que vou ver uma falha no lugar onde você perdeu um dente de leite."[254] À medida que ressalta o caráter paternal de Dick, o narrador também enfatiza a imaturidade de Rosemary, a quem diferentes personagens, inclusive Nicole, se referem como "criança".

A perspectiva de Nicole também sugere um olhar que destaca certa estranheza da personagem acerca da relação de Dick com os filhos. Ao final do Livro II, quando temos acesso ao fluxo de consciência de Nicole, sabemos que quando nasceu Topsy, a filha do casal Diver, "tudo se tornou escuro outra vez"[255], uma referência ao estado de saúde mental da personagem, possivelmente relacionado a uma crise semelhante à presenciada por Rosemary em Paris. Já no Livro III, quando os Diver reencontram Rosemary na Riviera Francesa aproximadamente cinco anos depois do início da narrativa, Nicole percebe a demonstração de certo vigor físico de juventude por parte de Dick em resposta à presença da atriz, de maneira a evocar o que ela presenciara "também ante os corpos jovens dos filhos."[256] As recorrências são várias, se tornam

---

[252] Cf. Stanton, Robert. "'Daddy's Girl': Symbol and Theme in *Tender Is the Night*", in: Stern, Milton R. *Critical Essays on* Tender Is the Night. Boston: G. K. Hall & Co., 1986, p. 119.

[253] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 52. No original: "[...] with a lightness seeming to conceal a paternal interest [...]" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 36.

[254] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 98. No original: "'When you smile—' He had recovered his paternal attitude, perhaps because of Nicole's silent proximity, 'I always think I'll see a gap where you've lost some baby teeth.'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 75.

[255] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 228. No original: "[...] after my second child, my little girl, Topsy, was born everything got dark again." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 185.

[256] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 388. No original: "[...] it was only the closeness of Rosemary's exciting youth that prompted the impending effort—she had seen him draw the same inspiration from the new bodies of her children [...]" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 317.

mais frequentes conforme a narrativa se desenrola e também ocorrem a Dick, que afirma ter se preocupado, no passado, com o fato de a filha "ser muito loura e delicada como Nicole"[257]. Sobre a educação rígida que dedica aos filhos, ele também exclama: "Que me importa o fato de Topsy me *adorar* ou não? Não a estou educando para ser minha esposa."[258]

O uso da psicanálise por Fitzgerald na narrativa de *Suave É a Noite* possibilita a exploração do funcionamento de alguns de seus mecanismos tanto como parte do material quanto como parte do arsenal estruturante do romance. A ideia da repetição, que atua sub-repticiamente até que seu conteúdo adentre a consciência, é a técnica formal da qual o autor se vale para tratar do tema da recorrência do modelo do incesto. A ideia de retorno, que em Freud já implica em algo reprimido, relaciona a repetição ao estranho, que retorna ao indivíduo em diferentes roupagens. A repetição, então, "não deve ser entendida como reprodução, mas sim como um retorno do diferente/novo – um paradoxo em termos, assim como o estranho familiar."[259] O incesto, agente catalisador da transferência que ocorre entre Nicole e o Dr. Diver, é o que possibilita a comunhão de Dick com o dinheiro da classe ociosa, que o levará à derrocada pessoal e profissional. A "compulsão à repetição"[260] de Dick, que reforça sua tomada de decisão pelo dinheiro dos Warren, também se estabelece como o desejo de recuperar os ideais de juventude que ele cultivava antes de conhecer Nicole, em uma tentativa de escapar da prisão na qual se encontra no presente da narrativa. Dick, que assume o papel de "figura paterna" de Nicole por meio da transferência, se vê compelido a buscar outras "Nicoles" nas jovens com quem se relaciona. A *repetição da percepção* de que Dick está reproduzindo o mesmo relacionamento que desenvolveu com Nicole é que retoma, de sua perspectiva e da nossa, o incesto. No caso de Nicole, a consumação do ato sexual com a "figura paterna" é parte do tratamento decidido por Baby Warren: ao repetir a

---

[257] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 354. No original: "She was seven and very fair and exquisitely made like Nicole, and in the past Dick had worried about that." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 289.

[258] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 355. No original: "What do I care whether Topsy 'adores' me or not? I'm not bringing her up to be my wife." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 290.

[259] Martins, Julia Teitelroit. "Estudos do Estranho: o fator da repetição". Anuário de Literatura, Florianópolis: UFSC, vol. 16, n. 1, 2011, p. 208.

[260] Cf. Freud, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920), Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

experiência do incesto com Dick, Nicole se livra da culpa, e ao encontrar a cura, Dick deixa de ser necessário tanto como marido quanto como cuidador.

A "compulsão à repetição" de Dick nunca se resolve. O caráter reiterativo dos *flashbacks* e lembranças que o perseguem, assim como a repetição de padrões em suas interações com as mulheres, está fortemente materializado na recorrência, ao longo da narrativa, da pergunta "Importa-se se eu baixar a cortina?", evidência da degradação de sua subjetividade. Impactado pelo relato sobre o suposto encontro amoroso de Rosemary com outro homem em uma cabine de trem, Dick reatualiza incessantemente a questão que o "rival" teria feito à Rosemary na tentativa de ter um pouco mais de privacidade. A pergunta "Importa-se se eu baixar a cortina?" se coloca tanto como a suspeita que o tortura quanto o desejo de possuir Rosemary e de assisti-la enquanto é possuída, na aspiração de testemunhar a vida como se ela pudesse ser inteiramente projetada em uma tela de cinema.[261]

A negociação da perspectiva em *Suave É a Noite* reflete o posicionamento de Henry James, e também o de Fitzgerald, entre a objetividade exterior e a subjetividade. O assunto, a fortaleza que se encontra em ruínas, é revelado de forma diferente quando a perspectiva é outra. Ao final do Livro III, majoritariamente dominado pela perspectiva de Nicole, a protagonista se decide por não insistir no casamento com Dick após um último encontro do casal com Rosemary, ocasião esta em que a natureza da relação estabelecida entre Dick e a jovem, mesmo após um longo intervalo de tempo, é perceptível. Nicole, então, decide romper com a impressão de apaziguamento que os rondava. Após um jantar em família, a personagem, que acompanhava Dick ao piano, cantarola sobre seu ombro "com sua suave voz de contralto":

> *Obrigado, meu pai*
> *Obrigado, minha mãe*
> *Obrigado por terem se encontrado—*
> – Não gosto dessa – disse Dick, querendo virar a página.
> – Oh, continue! – exclamou Nicole. – Será que tenho que passar a vida inteira estremecendo à palavra "pai"?[262]

---

[261] Cf. North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., p. 133.
[262] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 397. No original: "*'Thank y' father-r*

A música "*Thank Your Father*", de 1930, um clássico do mesmo gênero do filme de Rosemary, remete tanto ao incesto dos Warren – o que supostamente motivaria o incômodo de Dick, e não somente o de Nicole – quanto à relação de Dick e Rosemary. Ao ser inserida neste trecho do romance, a música explicita o comentário sobre o caso extraconjugal do marido, de conhecimento de Nicole, e introduz um novo dado à narrativa: o amadurecimento e o fortalecimento individual da esposa, cuja voz, apesar de suave, possui o timbre grave de contralto, e o equilíbrio conjugal, que será alcançado não mais através de sua submissão a Dick, mas por meio do divórcio precedido de seu *affair* com Tommy Barban. C. Hartley Grattan ressalta o uso do tema do incesto no romance como um exemplo "extremo da decadência, que simboliza a podridão da sociedade da qual Nicole faz parte."[263] Ao romper com os cuidados de Dick após a cura e a consequente libertação do trauma, Nicole escolhe a autoindulgência e rompe de maneira definitiva a relação de dependência desenvolvida com o "pai-psiquiatra" que a "criou".[264]

É possível identificarmos na estrutura narrativa e formal do romance o declínio de Dick aliado à ascensão de Nicole. A degradação de Diver, que também se caracteriza pelos conteúdos reprimidos que emergem, e que acabam fazendo com que ele tenha uma desintegração psicológica, permite que Nicole recupere sua saúde mental, retome sua consciência do poder e do dinheiro e também de sua personalidade enquanto membro do clã Warren, parte de seu caráter do qual havia se afastado em razão do tratamento, quando se tornou, em função de seu casamento com Dick, o fragmento de um todo identificado como "os Diver". A desintegração metafórica e física da visão de Dick (que tem um olho ferido durante a briga na qual se envolve com os policiais romanos) e seu declínio psicológico se acentuam à medida que Nicole se recompõe – também, e especialmente, porque ela é parte da classe que promove a desintegração de Diver. Brian Way insiste que o que há de mais importante a se notar sobre a deterioração de Dick é que ela se dá de forma complexa, o que questiona a visão quase

---

Thank y' mother-r
Thanks for meetingup with one another—'
'I don't like that one,' Dick said, starting to turn the page.
'Oh, play it!' she exclaimed. 'Am I going through the rest of life flinching at the word 'father'?'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 324.

[263] Grattan, C. Hartley apud Stanton, Robert. "'Daddy's Girl': Symbol and Theme in *Tender Is the Night*", op. cit., p. 121. Tradução nossa.

[264] Cf. Sanderson, Rena. "Women in Fitzgerald's Fiction", op. cit., p. 159.

unânime da crítica de que o mergulho destrutivo de Diver[265] ocorre muito rapidamente, sem que o leitor possa apreendê-lo como um processo, e que as motivações para seu declínio nunca ficam claras.[266] A tentativa de vencer a falta de clareza sobre os desdobramentos do declínio de Dick, e também sobre o aparente caos que se desdobra na narrativa, é formalizada pela articulação dos centros de consciência, que formam o quadro social e emocional em que seu declínio ocorre.

O entrelaçamento da voz narrativa às perspectivas das personagens parece dissimular, na obra de Fitzgerald, uma aparente união e a pretensão de estabelecimento de uma harmonia que foi prejudicada após a Primeira Guerra, e que foi degradada, de maneira ainda mais enfática, após a crise de 1929.[267] Ruth Prigozy assinala que em *Suave É a Noite* Fitzgerald aprofunda a perspectiva histórica da experiência norte-americana e do sonho americano previamente desenvolvidos em *O Grande Gatsby*, "revelando não apenas o passado não realizado de uma nação e seu presente infértil, mas seu futuro fútil, em declínio."[268] A aparente unidade narrativa do romance, que aponta para uma organicidade que não se confirma totalmente, enfatiza as lacunas entre os pontos de vista dos diferentes personagens e realça o que eles não veem ou se recusam a ver, mas que, ainda assim, se faz presente no texto, revelando um tipo de sintonia interna à obra.

A condição interna da sociedade retratada no romance, caracterizada principalmente por seu potencial simultaneamente criador e destruidor, perpassa *Suave É a Noite* tanto em sua organização formal quanto temática, com a emergência de episódios de violência que desestruturam pontualmente o enredo, e cujas ocorrências se acumulam em seu desenrolar. Brian Way nota que a violência no romance não se atém a momentos breves de conflitos pessoais, mas faz parte do tecido da vida cotidiana. Apesar de identificarmos a constante tentativa de repressão dessa violência por meio da concentração da narrativa na vida interior dos personagens mobilizados como centro de consciência do romance, ela irrompe de forma a reforçar sua permanência nos mais diferentes níveis da socialização. As manifestações de violência que reverberam por

---

[265] *Diver*, em inglês, é "mergulhador".
[266] Cf. Way, Brian. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*, op. cit., p. 121.
[267] Faz-se importante apontar que a temporalidade de *Suave É a Noite* é alternada entre 1925 no Livro I, 1917 no *flashback* do Livro II e um período não muito bem delineado entre os anos de 1929 e 1930 no Livro III.
[268] Prigozy, Ruth. "From Griffith's Girls to *Daddy's Girl*: The Masks of Innocence in *Tender Is the Night*", op. cit., p.189. Tradução nossa.

toda a narrativa são parte de uma normalidade tenebrosa, que evoca a condição da guerra.[269] Essa condição é explicitada no diálogo aparentemente banal que se desenrola entre os dois carregadores franceses que conversam sobre o tiroteio ocorrido na estação de trem. Os Diver, que esperam por um táxi em frente à estação, são, nas palavras do narrador, perseguidos pelos "ecos da violência":

> – Viste o revólver? Era muito pequeno, verdadeira pérola – um brinquedo.
> – Mas potente! Viste a camisa dele? Tanto sangue que a gente acreditaria estar na guerra.[270]

Reverberações da guerra e da permanência da violência no cotidiano presente são parte constituinte da atmosfera e da estrutura da obra. Mesmo quando a violência é manifestada em forma de farsa, como no duelo entre Tommy Barban e Albert McKisco, ela é um elemento desestabilizador da narrativa e da estrutura do romance, pois irrompe na forma como um fragmento inesperado, que interrompe de maneira abrupta a continuidade narrativa. Com maior frequência, a violência é brutal, quase espetacular, como na briga de Dick Diver em Roma, ou quando Rosemary encontra o corpo sem vida de Jules Peterson sobre a cama do quarto do hotel. Por vezes, o ato de violência é tão espantoso que mal pode ser apreendido, como é o caso do assassinato de Abe North em uma *speakeasy* de Nova York, do qual Dick tem notícia ao entreouvir uma conversa num bar em Munique. O incesto de Nicole e Devereaux Warren, ainda que não seja descrito de forma a remeter à violência física, certamente tem, no romance, contornos de um episódio de violência psicológica, que se manifesta nas crises histéricas de Nicole. As reverberações históricas da Primeira Guerra, que surgem, também, na visita do grupo às ruínas da Batalha do Somme e no cortejo militar que é testemunhado por Dick pouco tempo depois de ele receber a notícia da morte de Abe, dão o subtom das relações sociais e privadas desenvolvidas no romance, e também da vida subjetiva dos

---

[269] Cf. Way, Brian. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*, op. cit., p. 119.
[270] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 126. No original: "'Tu as vu le revolver? Il était très petit, vraie perle—un jouet.'
'Mais, assez puissant!' said the other porter sagely. 'Tu as vu sa chemise? Assez de sang pour se croire à la guerre.'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 99.

personagens. Há uma insistência na descrição de uma aparência social de serenidade e cordialidade que realça ainda mais o seu contraponto: os horrores que os personagens experienciam são aqueles que se escondem por trás das mais civilizadas e reconfortantes formas de existência. Em *O Grande Gatsby*, o diálogo silencioso dos Buchanan na mesa da cozinha esconde o que seria revelado no encontro de Nick com Tom após a morte do protagonista: para aqueles que a engendram, a aparência de normalidade se torna a realidade. Quando essa normalidade construída é, por algum motivo, perturbada, os ricos norte-americanos se dirigem às clínicas e sanatórios da Suíça em busca da cura mais moderna para seus males existenciais.

O recurso narrativo jamesiano também é responsável por revelar – e de maneira bastante pungente – as fissuras dos relacionamentos intrapessoais de diferentes ordens, e expor, com força semelhante à de *O Grande Gatsby*, as impossibilidades de uma união entre as classes, posto que o casamento de Dick e Nicole Diver é estabelecido por contrato, a exemplo da união de Tom e Daisy Buchanan no romance anterior, mas com um agravante: Dick, membro de uma classe inferior, é contratado como um "prestador de serviços" por sua especialidade médica, enquanto Tom e Daisy, ambos herdeiros de fortunas tradicionais, assinam, quase em pé de igualdade, um contrato de sociedade. Dick, com efeito, é mais do que um psiquiatra para Nicole. O fato de ter se casado com ela, e de terem consumado o casamento, transforma seu contrato de trabalho médico em um que o explora também como trabalhador sexual. O Dr. Diver, "que jamais se sentira tão seguro, mais completamente dono de si mesmo, do que na ocasião de seu casamento com Nicole", assiste a si mesmo enquanto é "engolido como um gigolô e, de certo modo, permitira que suas armas fossem trancadas nos cofres da família Warren."[271]

Em *Suave É a Noite*, o cinema se configura como parte da estrutura da narrativa, além de servir de material para a investigação dos mecanismos que movem a realidade norte-americana dos anos 1920. Ao conversar sobre os Estados Unidos com Dick Diver, o conde Hosain Minghetti demonstra grande interesse sobre "títulos da Bolsa e notícias

[271] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 282. No original: "[...] he had never felt more sure of himself, more thoroughly his own man, than at the time of his marriage to Nicole. Yet he had been swallowed up like a gigolo, and somehow permitted his arsenal to be locked up in the Warren safety-deposit vaults." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 229-230.

sobre Hollywood"[272]; na Suíça, Kaethe Gregorovius, a esposa de Franz, compara a suposta manipulação de Nicole à atuação de Norma Talmadge, estrela do cinema mudo[273], e mesmo Tommy Barban constrói sua aparência de virilidade baseando-se em imagens de atores populares da época, e afirma: "Só sei o que vejo no cinema"[274], frase que poderia ser dita por qualquer personagem do romance. Rosemary, o produto hollywoodiano encarnado, tem sua vida dirigida pela mãe, pelos diretores com quem trabalha e brevemente por Dick, que passa de produtor, diretor e ator para mero espectador de sua própria vida, "outro figurante no gigante cenário da história norte-americana."[275] Dick já foi eliminado da visão final que temos da praia, em que os olhos de Nicole, semelhantes à panorâmica da câmera do cinema, acompanham "o vulto do marido até ele parecer um pontinho misturado a outros pontinhos na multidão de veranistas"[276], fundido à massa anônima que frequenta a praia da qual ele havia sido o descobridor.[277] Portanto, é importante não perdermos de vista a relação dialética estabelecida entre o cinema e o caráter fragmentário da vida moderna do pós-guerra, – e do próprio projeto emancipador norte-americano – enfatizado pelas montagens, *flashbacks*, omissões e reiterações. A identificação das técnicas utilizadas para a justaposição ou "encaixe" dos fragmentos permite a análise dessa tentativa de reconstrução de um ponto de vista que tenta abarcar essa nova realidade – mas também da impossibilidade de sua total organicidade, de suas quebras recorrentes e do estranhamento que tal "desencaixe" causa no leitor – para um melhor entendimento da

---

[272] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 358. No original: "Hosain wanted to know about stocks and about Hollywood [...]" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 292.

[273] Cf. Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 332. No original, cf. Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 270.

[274] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 371. No original: "'I only know what I see in the cinema'". Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 302.

[275] Prigozy, Ruth. "From Griffith's Girls to *Daddy's Girl*: The Masks of Innocence in *Tender Is the Night*", op. cit., p. 215. Tradução nossa.

[276] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 424. No original: "But her eyes followed his figure until it became a dot and mingled with the other dots in the summer crowd." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 347.

[277] Pouco antes de Dick deixar a praia de Gausse para sempre, Nicole diz à Baby: "Este lugar é dele... [de certa forma, foi ele] quem o descobriu. O velho Gausse sempre diz que deve tudo a Dick." Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 426. No original: "This is his place—in a way, he discovered it. Old Gausse always says he owes everything to Dick." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 349.

obra e dos anos 1920 à luz do modernismo, e uma leitura da forma que propõe a tensão do ponto de vista unificador.

Observamos, também, que Fitzgerald faz uso do cinema em *Suave É a Noite* de maneira mais convencional, como uma metáfora para a artificialidade e a falsidade das estruturas que regem a vida, e também das relações entre as pessoas e o mundo ao qual pertencem. "Há algo de encenação em grande parte da narrativa do romance, uma ideia de performance ao invés de sentimento, e de personagens atuando exageradamente para a câmera, em suas marcas, recitando suas falas."[278] Fitzgerald propõe, no entanto, uma abordagem dialética: além do papel temático e organizador, o cinema também assume uma função claramente desestruturadora na narrativa de *Suave É a Noite*. Somos remetidos à mobilidade da montagem cinematográfica a cada uma das ocorrências de quebra, corte e mudança de ponto de vista na narrativa, que enfatizam as lacunas que se estabelecem no texto e evidenciam a tentativa do autor de dar forma a uma sociedade cada vez mais dividida. O modo de exposição torna-se, ele próprio, a procura da "nova forma" desejada e empreendida por Fitzgerald. Testemunhamos, portanto, uma intensificação do modelo modernista em sua busca pela apreensão da abstração desse novo mundo que, após a crise de 1929, escancara estar permanentemente sob a ordem do mercado financeiro.

[278] Bilton, Alan. "The Melancholy of Absence: Reassessing the role of film in *Tender Is the Night*", op. cit., p. 32. Tradução nossa.

CAPÍTULO 3

> Há aqueles, eu sei, que responderão que a libertação da humanidade, a liberdade do homem e do espírito é nada além de um sonho. Eles estão certos. É nada além disso. É o sonho americano.
>
> Archibald MacLeish

1. A crise da narração e a narração da crise

Como afirma Roberto Schwarz, "em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social."[279] Essa palavra de ordem "fácil de lançar e difícil de cumprir" encontra sua formulação original, como ele mesmo reconhece, nas obras seminais de Lukács e Adorno. Em um ensaio dedicado à crítica literária de Adorno, Schwarz a situa entre duas tendências opostas, que teriam dominado o debate estético do século XX: conteudistas e formalistas. Os primeiros, como indica o rótulo, privilegiam o conteúdo, a referência, em detrimento da forma. Nesse caso, a arte não diria nada além do que é dito pelo conteúdo das obras, os quais já seriam dados antes de serem reorganizados. A arte não seria mais do que a duplicação do real, "uma ilustração incômoda daquilo que já sabemos do mundo, sobretudo esquemas históricos, políticos."[280] Os formalistas, ao contrário, privilegiam a forma ao preço do apagamento da referência, isto é, "a forma artística nos eleva acima, para fora da história, uma organização das coisas que não tem ligação com o mundo."[281] A partir da caracterização dessas duas tendências contrárias, Schwarz assinala a singularidade da posição de Adorno: seu formalismo é combinado com a referência histórico-social, pois "a forma é história sedimentada, é formalização da experiência histórica [...] E o trabalho do crítico

---

[279] Schwarz, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'", in: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129.
[280] Schwarz, Roberto. "A dialética da formação", in: Pucci, Bruno; Almeida, Jorge de; Lastória, Luiz Antônio Calmon Nabuco (orgs.). *Experiência formativa e emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009, p. 172.
[281] Schwarz, Roberto. Idem, ibidem.

consiste em decifrar a forma e, ao aderir à forma ele está decifrando – quando se trata de grandes obras – aspectos decisivos do mundo histórico."[282]

Ainda que na sequência dessa passagem Schwarz faça algumas ressalvas à crítica literária de Lukács, sobretudo no que diz respeito à sua avaliação das obras de Kafka e Beckett, ele reconhece haver algo comum às concepções do crítico húngaro e de Adorno. Afinal, o próprio Lukács colocara pela primeira vez o problema da relação entre forma literária e processo social no que se refere especificamente à forma do romance: "a correta colocação teórica do problema da forma do romance pressupõe uma correta colocação teórica do problema do desenvolvimento contraditório da sociedade capitalista."[283] Não apenas a forma de cada obra é conteúdo histórico sedimentado, mas a forma do romance em geral, isto é, o próprio surgimento e desenvolvimento do gênero romanesco é expressão do desenvolvimento da sociedade capitalista.

Mesmo antes de sua conversão ao marxismo, Lukács já assinalava a imbricação entre esse gênero e a sociedade moderna. A singularidade histórica do romance era vista por ele em contraste com a epopeia antiga; mais especificamente, o romance era visto como o sucedâneo da epopeia em um mundo que perdeu seu sentido imanente: "o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade."[284] O próprio gênero romanesco, considerado em sua singularidade histórica, impõe uma forma específica ao romance: se a totalidade não é mais dada de modo imanente ao mundo, o herói do romance está incessantemente em busca de algo.

Quatro décadas depois de Lukács, Adorno voltaria a refletir sobre o romance enquanto forma em "Posição do narrador no romance contemporâneo". No entanto, ele já não o faz a partir da consideração da emergência do gênero romanesco, como era o caso de Lukács, mas, como assinalamos no início do primeiro capítulo, do ponto de

---

[282] Schwarz, Roberto. "A dialética da formação", op. cit., pp. 172-173. O próprio Adorno, em um de seus cursos de estética, coloca a questão a partir da oposição entre uma estética formal e uma estética conteudista. Ambas, diz Adorno, estão mediadas reciprocamente, pois "as assim chamadas formas são conteúdos sedimentados [...] o conteúdo estético, por sua vez, é algo afetado no mais íntimo pela forma e não é, de modo algum, algo transmitido como material do mundo empírico e introduzido propriamente na obra de arte." Adorno, Theodor W. *Estética (1958-1959)*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013, p. 52.

[283] Lukács, Georg. *Escritos de Moscú: estúdios sobre política y literatura*. Buenos Aires, Gorla, 2011, p. 33. Sobre o problema da relação entre forma literária e conteúdo histórico na crítica literária marxista, cf. Eagleton, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 43-70.

[284] Lukács, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 55.

vista da crise da narração. Adorno constata, em meados da década de 1950, que a posição do narrador se caracteriza por um paradoxo: "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa."[285] Chamam a atenção nesta última frase a ressonância lukácsiana – o romance como epopeia burguesa – e, simultaneamente, o distanciamento em relação a ela, marcado pelo tempo passado do verbo. Se o romance pôde ser pensado como epopeia burguesa, ele já não pode ser concebido desse modo. Se no início do romance tratava-se da "experiência de mundo desencantado", na atualidade já não seria sequer possível recuperar qualquer sentido imanente ao mundo. Como diz Adorno, "o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite."[286] O autor não aponta explicitamente nesse texto quais seriam as determinações históricas da crise da narração, limitando-se a apontar que, para alguém que tenha participado da guerra, tornou-se impossível narrar tal experiência como alguém que antes contava suas aventuras, e mencionando a "reificação de todas as relações entre os indivíduos" e "a alienação e auto-alienação universais"[287]. Diante disso, já não parece possível aquela intenção de alcançar uma totalidade que Lukács atribuía ao romance.

Segundo Adorno, "já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se apropriar da fatalidade."[288] Se já não parece possível conferir unidade à totalidade da experiência, porque a própria identidade da experiência se desintegrou, o problema que se coloca para o romance contemporâneo passa a ser enfrentar o paradoxo mencionado. Para isso, porém, coloca-se um problema adicional:

> Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação

[285] Adorno, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., p. 55.
[286] Adorno, Theodor W. Idem, p. 56.
[287] Adorno, Theodor W. Idem, p. 57.
[288] Adorno, Theodor W. Idem, pp. 56-7.

> ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.[289]

O enfrentamento do paradoxo por Joyce e outros autores mencionados por Adorno, como Proust e Kafka, não se assemelha ao modo como Fitzgerald se coloca diante dessa situação aparentemente sem saída. Ao contrário de Joyce, que se rebela contra a linguagem discursiva, o romancista norte-americano, como vimos ao longo deste trabalho, se vale, entre outros recursos, da técnica cinematográfica a fim de enfrentar o problema da impossibilidade da narração. Se as obras de arte da indústria cultural, segundo a perspectiva adorniana, são ideológicas porque nelas a mediação da sociedade em sua estruturação está ausente, isto é, porque elas aderem diretamente às injunções sociais[290], a originalidade de Fitzgerald nesse ponto está em se valer de uma certa forma de produção própria à indústria cultural para expor essa mediação. O olhar cinematográfico permite, como vimos, revelar o mundo mecânico visto por meios mecânicos, bem como revelar o desejo do narrador pela experiência da visão mediada, que proporciona a desconexão e a distância típica do seu tempo, o que aproxima *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* de projetos modernistas mais radicais do mesmo período. A técnica cinematográfica é, pois, um dos recursos que permite formalizar um certo conteúdo histórico sem reproduzir a fachada meramente, o que significaria, nos termos de Adorno, "apenas auxiliar na produção do engodo."[291]

A relação entre forma literária e processo social se apresenta nos romances de Fitzgerald de modo relativamente complexo. Se compararmos *O Grande Gatsby* e

---

[289] Adorno, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., p. 56.

[290] Gabriel Cohn retoma os mesmos pontos expostos acima e propõe uma interessante comparação com a indústria cultural: "A obra artística tem uma relação mediada com a realidade histórico-social em que foi produzida. Como forma particular imprimida a uma matéria específica, essa relação não é mera extensão e expressão imediata das condições sociais que permitiram engendrá-la [...] Diversamente disso, o produto da indústria cultural tem uma relação imediata com suas condições de produção e exigências de circulação. Limita-se a reafirmar, a reiterar o seu conteúdo social mais direto, e nisso é ideologia. No primeiro caso, há mediação; no segundo, não. E a mediação, lembra Adorno, 'está na própria coisa e não entre várias coisas'. Isso significa que será inútil procurar a 'mediação' que une a obra à sociedade: não há mediação *entre* arte e sociedade. Há mediação *da* sociedade *na* obra artística. Vale dizer, componentes fundamentais do processo histórico-social no interior do qual a obra é produzida estão incorporadas nela, *na forma da obra* [...] No produto da indústria cultural, a mediação está ausente, não porque as injunções sociais lhe sejam alheias, mas porque estão presentes demais, aderidas a ela diretamente, sem passarem pelo trabalho da sua conversão para a forma da obra." Cohn, Gabriel. "Adorno e a Teoria Crítica da sociedade", in: Adorno, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 20.

[291] Adorno, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., p. 57.

Suave É a Noite no que se refere à maneira como em ambos essa relação se estabelece, veremos que a crise de 1929 representa um ponto de inflexão decisivo para o modo como o autor figura a sociedade norte-americana da década de 1920. Se for possível falar em uma narração da crise, devemos entender essa expressão em um sentido preciso. Trata-se de compreender como se dá a narração sob o impacto da crise ou das contradições da sociedade norte-americana que levaram a ela – e não como supostamente se daria a figuração literária da própria crise econômica. No caso de *O Grande Gatsby*, isso se deve ao fato de que o romance foi publicado em 1925 e narra eventos ocorridos no verão de 1922, o que por si só torna impossível a segunda alternativa. Ainda assim, podemos falar em uma narração da crise no primeiro sentido, já que o romance tematiza em seu enredo e traduz por meio de recursos formais aspectos da dinâmica da sociedade norte-americana que levariam a esse evento catastrófico. Se a crise econômica é a manifestação do caráter contraditório da sociedade capitalista[292], a crise de 1929 evidencia de modo drástico as contradições dessa sociedade e a própria crise da narração. Assim, a narração da crise fornece um ponto de vista privilegiado para a compreensão daquela desintegração da experiência de que fala Adorno e, mais especificamente, da falsidade da ideologia do sonho americano que funciona como ilusão socialmente necessária.

No caso de *Suave É a Noite*, a relação entre a cronologia do enredo e o tempo histórico é controversa. Entre os críticos da obra de Fitzgerald não existe um consenso claro sobre o ano em que o enredo se encerra – se 1929 ou 1930. As localizações temporais são, na maioria das vezes, imprecisas e até mesmo contraditórias. No plano inicial do romance, Fitzgerald definiu que a última cena de Dick na praia de Gausse se daria em 1929, e que *Suave É a Noite* se encerraria em julho desse mesmo ano. No caso de esse plano ser respeitado, "a benção papal de Dick Diver para a multidão de milionários em busca de prazer ao final do romance se torna, portanto, irônica", conforme afirma James West III.[293] Se Dick deixa a Riviera antes da quebra da Bolsa de Nova York em outubro, os "sanguessugas da classe ociosa estão com os dias contados." Matthew J. Bruccoli, que defende essa interpretação, também insiste que o final do

---

[292] Como afirma Jorge Grespan em sua análise do conceito de "crise" em Marx: "a crise é a manifestação real do caráter contraditório do capital." Grespan, Jorge. "A *crise* na crítica à economia política". *Crítica Marxista*, nº 10, 2000, p. 103.

[293] West III, James L. "Introduction", in: Fitzgerald, F. Scott. *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald: Tender Is the Night*, op. cit., p. xxxvi. Tradução nossa.

romance apresenta somente informações sobre o *boom*, e que não há alusão alguma, ainda que mínima, ao *crash*.[294] A interpretação de Bruccoli é reforçada pela afirmação do próprio Fitzgerald, que, às vésperas da publicação de *Suave É a Noite*, insistiu com seu editor que o romance, "[...] o quarto que escrevi, completa o meu relato dos anos de prosperidade. Talvez fosse recomendável acentuar o fato de que ele *não* aborda a Depressão."[295]

West, no entanto, defende que, ao analisarmos o romance publicado em 1934 – além das provas e datiloscritos de Fitzgerald[296] –, não restam dúvidas: o enredo se encerra em 1930. Sua conclusão é a de que o autor reajustou a cronologia prevista no plano de 1932 para que o declínio de Dick se desse de forma mais gradual e, portanto, mais verossímil. West acredita que, com a opção de encerrar a narrativa em 1930, Fitzgerald enfatizaria o caráter trágico da trajetória decadente de Dick e apresentaria uma crítica ainda mais dura à classe ociosa: a de que os milionários norte-americanos seriam praticamente imunes aos revezes da economia e, por isso, nunca precisariam pagar por nada. "A economia se recuperaria, como sempre se recupera, e, enquanto isso, os muito ricos gozariam dos prazeres sem inconvenientes ou punição. Essa é a mensagem se o romance termina em 1930."[297] Ademais, podemos acrescentar, o fato de que o romance "*não* aborda a Depressão" não significa necessariamente que seu enredo não vai além do *crash* de 1929, já que a quebra da bolsa e os anos de Depressão são coisas distintas. Em suma, as interpretações de Bruccoli e West acerca da datação do enredo do romance implicam conclusões contraditórias: ou a classe alta estava com os dias contados ou os ricos gozariam dos prazeres sem nenhum revés.

---

[294] Bruccoli, Matthew J.; Baughman, Judith S. *Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's* Tender Is the Night. Columbia: University of South Carolina Press, 1996, p. 187. O próprio Bruccoli, em sua biografia de Fitzgerald, também escreve: "O retorno de Rosemary à Riviera no Livro III confunde a cronologia. Em três ocasiões, o romance especifica que se passaram cinco anos desde que ela chegou à Riviera pela primeira vez em 1925; no entanto, Fitzgerald parece ter confundido cinco verões com cinco anos no calendário. Em 1929, cinco verões – mas apenas quatro anos – se passaram desde 1925. A cronologia é obscurecida, além disso, pelas idades contraditórias estipuladas para personagens em diferentes momentos no romance." Bruccoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 369. Tradução nossa.

[295] Fitzgerald, F. Scott apud Berg, A. Scott. *Max Perkins: um editor de gênios*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p. 246.

[296] A dedicatória em uma cópia de *Tender Is the Night* presenteada por Fitzgerald à sua secretária em 1936 é considerada a única evidência pós-publicação que define o ano em que o romance se encerra. Nela, lemos: "F. Scott Fitzgerald solicita o prazer da companhia de Laura Guthrie na Europa de 1917-1930." Cf. Bruccoli, Matthew J. e Baughman, Judith S. *Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's* Tender Is the Night, op. cit., p. 188. Tradução nossa.

[297] West III, James L. "Introduction", in: Fitzgerald, F. Scott. *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald: Tender Is the Night*, op. cit., p. xxxvii. Tradução nossa.

Ainda que a interpretação defendida por James West III nos pareça mais convincente e que ela se coadune melhor com a interpretação proposta neste trabalho, pretendemos explorar uma dimensão diferente do problema. O ponto decisivo, a nosso ver, não é se o enredo de *Suave É a Noite* termina antes ou depois do *crash* de 1929, mas que o *crash* e a Depressão dos anos seguintes fornecem ao autor ponto de vista privilegiado, como dissemos, sobre a sociedade norte-americana dos anos 1920. Se em *O Grande Gatsby* o sonho americano ainda parece possível de ser alcançado por meio do empreendimento individual – o que se revela a Nick impossível apenas ao final do romance, após a reflexão do narrador sobre a morte do protagonista –, em *Suave É a Noite* a realização do sonho americano é bloqueada desde o início da narrativa, se apresentando como uma impossibilidade necessária. É apenas a consumação real da crise econômica, gestada no interior dessa sociedade no momento de sua máxima efervescência, que permite figurar literariamente os motivos pelos quais aquela impossibilidade sempre se devera a razões estruturais, isto é, imanentes ao desenvolvimento e ao funcionamento específicos do capitalismo na sociedade dos Estados Unidos. Se pudermos arriscar uma fórmula, é a consumação da crise que permite revelar a falsidade ideológica inerente ao sonho americano.

A compreensão dos fatores que levaram ao *crash* de 1929 e à depressão econômica que perdurou nos anos seguintes supõe a compreensão de seus antecedentes imediatos e do próprio processo de crescimento econômico que culminou na euforia da década de 1920. O processo de industrialização da economia norte-americana se intensificou consideravelmente após o fim da Guerra de Secessão. Em um intervalo de 50 anos, entre 1870 e 1920, assistiu-se a um salto econômico sem precedentes. Como afirma Frederico Mazzucchelli, "o gigantesco salto econômico dos Estados Unidos transformou o país ainda em grande medida agrário de Abraham Lincoln na potência industrial de Theodore Roosevelt."[298] Embora o autor não o diga, é possível afirmar que o desenvolvimento econômico norte-americano confirma o prognóstico de Marx, já que a expansão do capitalismo nos Estados Unidos, principalmente a partir da década de

[298] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*. São Paulo: Editora UNESP; Campinas: FACAMP, 2009, p. 179.

1880, foi marcada pelo alto grau de centralização, o que significou o controle dos mercados por algumas grandes corporações.[299]

Não por acaso, surgiu uma "classe financeira"[300] responsável por fornecer as condições indispensáveis ao avanço da centralização, que frequentemente ultrapassavam a acumulação interna dos lucros das empresas. A maior empresa norte-americana de aço naquela época, a *United States Steel*, que controlava 60% a produção do país, estabeleceu-se por meio da associação de Andrew Carnegie, um magnata da siderurgia, e J. P. Morgan, o magnata das finanças. Mazzucchelli enfatiza que "o acesso aos recursos líquidos centralizados e administrados pelos bancos de investimento converteu-se em condição essencial para o sucesso das grandes fusões empresariais da virada do século."[301]

O processo de centralização levou a uma monopolização da economia norte-americana. Ainda que tenha havido uma reação por parte dos "populistas", que visavam limitar o poder econômico e político do *big business* e cujo descontentamento culminaria na criação do *People's Party*, tal reação não foi suficiente para deter o

---

[299] Em outra obra, Mazzucchelli esclarece tal conceito recorrendo a Marx: "a centralização do capital, ou a 'concentração dos capitais já existentes', indica não apenas a fusão dos distintos capitais ou a anexação dos mais débeis aos mais fortes, *mas acima de tudo o controle do capital social por um grupo cada vez mais reduzido de capitalistas*. É este controle que lhes permite 'estender a escala de suas operações', de modo a 'reforçar e acelerar os efeitos da acumulação'. A centralização confere, assim, um extraordinário poder de expansão ao capital, de maneira que a acumulação, quando a ela comparada, se revela 'um processo extremamente lento' [...] Na medida em que o controle do capital social se dá por uma minoria seleta de capitalistas, a centralização do capital assume necessariamente a forma de uma centralização monopólica. A monopolização se refere, portanto, ao domínio do 'capital global da sociedade' pelos grandes blocos privados de capital." Mazzucchelli, Frederico. *A contradição em processo: o capitalismo e suas crises*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 93 e 96.

[300] Em sua apresentação à obra *A evolução do capitalismo moderno* de John A. Hobson, Maria da Conceição Tavares escreve: "As mudanças radicais operadas na organização industrial da grande empresa vão acompanhadas do aparecimento de uma 'classe financeira', o que tende a concentrar nas mãos dos que operam a máquina monetária das sociedades industriais desenvolvidas, isto é, dos grandes bancos, um poder crescente no manejo estratégico das relações 'intersticiais' (intersetoriais e internacionais) do sistema. Assim, diz Hobson, 'a reforma da estrutura empresarial à base do capital cooperativo, mobilizado a partir de inúmeras fontes privadas e amalgamado em grandes massas, é utilizada em favor da indústria lucrativa por diretores competentes das grandes corporações.' Hobson coloca o acento na 'classe financeira' enquanto retora estratégica da grande empresa, e não no fato de que estejam os bancos comprometidos com a gestão direta da empresa industrial. Em sua perspectiva, a solidariedade entre bancos e empresas se fazia simplesmente através da 'comunidade de negócios', já que, por sua forma peculiar de estruturação, a moderna companhia americana tinha se tornado virtualmente possuidora de todo o espectro de atividades estratégicas do capitalismo: minas, transporte, banco e manufaturas." Tavares, Maria da Conceição. "Apresentação", in: Hobson, John A. *A evolução do capitalismo moderno/Um estudo da produção mecanizada*. São Paulo: Nova Cultural (col. Os Economistas), 1996, p. 12.

[301] Cf. Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 186.

processo de centralização, e o "controle de poucos" se tornaria a marca característica do capitalismo norte-americano:

> O *modern capitalism* – e com ele a celebração do individualismo e da concorrência impiedosa, a imposição do primado da eficiência sobre as normas da equidade, e a entronização do consumo como critério de sociabilidade –, esse estilo tipicamente norte-americano de produzir em massa, consumir em massa e viver em massa, foi gestado e sedimentado nas décadas que antecederam a Primeira Guerra Mundial. A expansão frenética que se assistirá nos anos 1920 far-se-á justamente sobre a base econômica e social construída nestas décadas.[302]

O final da Primeira Guerra Mundial apenas acentuou esse processo. Ainda que os Estados Unidos tenham participado diretamente do conflito apenas em sua fase final, durante esse período foram criadas agências de controle a fim de garantir a regulação de preços e salários e a incorporação de mão de obra às necessidades da produção, entre outras razões. Após a Grande Guerra e, sobretudo, após a recessão de 1921, as agências de controle seriam extintas, o que levou os Estados Unidos a testemunhar uma fase de crescimento eufórico, na qual a ação do Estado não apenas foi limitada, mas, especialmente, desestimulada. Houve uma conjugação entre o "transe comemorativo republicano", segundo a expressão de Mazzucchelli, e a exclusão do planejamento central e da regulação pública da agenda econômica. O país entrava definitivamente na "era dos negócios", sumarizada no lema do então presidente, Warren G. Harding: "O negócio da América é o negócio de cada um na América".

O mesmo Harding, em sua campanha eleitoral de 1920, proclamava "menos governo nos negócios e mais negócios no governo". Esta e as demais administrações republicanas daquela década podem ser vistas como a consagração da "era dos negócios". Inúmeros fatores atestam isso: os homens destacados para as funções-chave no governo tinham uma nítida "inclinação favorável aos negócios"; as relações econômicas e políticas internacionais foram comandadas por bancos, como o de J. P.

---

[302] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 188.

Morgan, e por importantes executivos privados; a política tributária resultou na redução dos impostos sobre os ricos e as grandes corporações; os mais variados incentivos foram concedidos aos negócios e à iniciativa privada, e a intervenção do Estado nas relações econômicas foi de fato limitada. Mas não apenas isso:

> A avaliação da *age of business* deve partir de uma premissa central: este foi um período em que o *love of money* e o impulso aquisitivo foram efetivamente estruturantes, envolvendo o conjunto da sociedade norte-americana. A explosão do consumo de massas, o fascínio dos automóveis e dos equipamentos duráveis de uso doméstico, as facilidades do crédito, os apelos da propaganda, a expansão dos subúrbios, a renovação dos imóveis, a multiplicação das rodovias, a difusão do uso da energia elétrica, a imponência dos monumentais arranha-céus, o crescimento do emprego, a elevação dos salários reais, os ganhos na Bolsa, a liberação dos costumes, o cinema falado, a graça das *flappers*, a revolução do jazz e o sentimento de uma prosperidade que se imaginava permanente – moldaram a vida, conquistaram os corações, e inebriaram os espíritos da América.[303]

O período posterior à Grande Guerra nos Estados Unidos pode ser, pois, caracterizado como o "triunfo da razão liberal" não apenas do ponto de vista ideológico, mas também material. Pode-se falar em um ciclo virtuoso de crescimento nos anos 1920, que repousou nos seguintes pilares: a expansão do crédito e a efetivação de uma teia de investimentos interrelacionados, envolvendo a indústria automobilística, a ampliação da malha rodoviária, o petróleo, a construção residencial e comercial, a indústria metalúrgica e mecânica, os bens duráveis de uso doméstico, a geração e distribuição de energia elétrica e todo o conjunto das atividades industriais e comerciais associadas ao crescimento dos setores líderes. Em consonância com esse movimento da economia, não havia restrições de financiamento para os consumidores na aquisição de imóveis, automóveis e eletrodomésticos.

---

[303] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 199.

Evidentemente, a consequência inevitável do funcionamento mesmo do sistema bancário norte-americano e sua capacidade de conceder créditos foi uma elevação do endividamento das famílias, das empresas, das operações na Bolsa. Foi esse clima favorável que se reverteu quando, no outono de 1929, os consumidores, empresas, especuladores e países devedores se depararam com uma quantidade de compromissos incapazes de serem honrados ou renovados, e que levaram os Estados Unidos a uma crise de proporções inéditas, o que afetaria os próprios bancos norte-americanos.

A euforia dos anos 1920 se estendeu para a própria Bolsa de Valores. A partir de 1925, a valorização das ações cresceu de modo uniforme, atingindo uma alta de 30,2% em 1928 e 30,4% em 1929. Ainda segundo Mazzucchelli:

> A expectativa de que os ganhos seriam permanentes ofuscou a percepção dos riscos, de maneira que apostas se faziam em bases fictícias, completamente descoladas dos fundamentos reais das empresas [...] O "mercado" ingressou em um momento de transe em que o otimismo recorrente sancionava e validava as expectativas. As ações subiam porque os investidores, ao acreditarem que elas iriam subir, se endividavam, compravam, vendiam, lucravam, e, insatisfeitos, voltavam a comprar.[304]

Se a década de 1920 foi marcada pelo progresso econômico sem precedentes, houve simultaneamente uma mudança no cenário político dos Estados Unidos no sentido contrário. Mazzucchelli menciona uma série de fatores responsáveis para uma retomada de tradições e valores americanos nesse momento: os mais de 100.000 soldados norte-americanos que perderam suas vidas na Europa (a metade vitimada por doenças), o envolvimento em um conflito distante, travado em outro continente e completamente alheio ao curso dos acontecimentos na América, a imposição forçada de uma "economia de comando" nos anos de guerra, o aumento da carga tributária, o fortalecimento da posição dos trabalhadores, a eclosão de uma onda de greves que se iniciou em 1919, as migrações internas, as transformações culturais, a retomada da imigração em larga escala em 1920, a emergência do comunismo no plano mundial e o

[304] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., pp. 202-203.

prolongamento da inflação nos anos que se seguiram à guerra. Todos esses fatores teriam estimulado "o desejo de que a América retornasse a 'suas tradições', revivesse 'seus valores' e não mais se imiscuísse nos assuntos europeus."[305]

Ao mesmo tempo em que se assistiu ao triunfo do liberalismo econômico na década de 1920, assistiu-se a um recrudescimento do republicanismo no plano político. Essa reafirmação dos "valores nacionais" foi acompanhada de uma perseguição a inimigos internos, a saber: o álcool, os negros, os imigrantes e os comunistas, perseguidos, respectivamente, pela Lei Seca de 1919, pela *Ku Klux Klan*, pelo *Emergency Immigration Act* de 1921 e pelas iniciativas "anticomunistas" do Procurador Geral Mitchell Palmer. O conflito entre as duas dimensões – efervescência econômica e conservadorismo político – é apenas aparente, pois a crença na capacidade de autorregulação do mercado é típica do mesmo pensamento liberal-conservador, sintetizada no conhecido lema de Mandeville: "vícios privados, benefícios públicos"[306].

A crise de 1929 representou uma ruptura profunda na sociedade norte-americana. Ela não foi, no entanto, um acontecimento imprevisível. Bernard Gazier argumenta que o *crash* de Wall Street, apesar de seu caráter espetacular, não surgiu como uma inovação demoníaca, e nem como um raio anunciando o dilúvio num céu azul.[307] De uma perspectiva marxista, sabe-se que as crises econômicas não são uma exceção ao funcionamento normal do capitalismo. Ainda assim, muito se discutiu sobre as possíveis causas da crise de 1929. A reposta à indagação talvez esteja justamente na ausência de um fator único. O declínio do consumo de bens duráveis, resultado da transformação já praticamente completa dos lares norte-americanos e da queda do poder aquisitivo da população; a retração do mercado da construção civil; a expansão da produção agrícola sem a elevação correspondente da renda dos trabalhadores rurais,

---

[305] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 197. O historiador Antonio Pedro também ressalta esse ponto: "Foi uma época de conservadorismo político e moral. O partido Comunista Americano foi considerado fora da lei na terra da democracia. O racismo contra os negros se difundia: ressurgiu a organização terrorista de direito chamada Ku Klux Klan." Pedro, Antonio. *História moderna e contemporânea*, op. cit., p. 357.

[306] "A fé cega na capacidade de regulação dos mercados é um dogma que acompanha o capitalismo desde o seu nascimento. Desde a *Fábula das abelhas*, de Mandeville ('vícios privados, virtudes públicas'), até os modelos de expectativas racionais de última geração, o suposto é sempre o mesmo: os mercados possuem uma racionalidade imanente que garante o funcionamento ótimo da economia. O ambiente dos anos 1920, sobretudo nos Estados Unidos, estava carregado desta convicção [...] Os *roaring twenties* nos Estados Unidos culminaram com a Grande Depressão." Mazzucchelli, Frederico. "A crise atual em uma perspectiva histórica: 1929 e 2008", in: *As ideias e os fatos: ensaios em teoria e história*. São Paulo: Editora UNESP, 2017, p. 137.

[307] Cf. Gazier, Bernard. *A crise de 1929*. Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 28.

além de outros fatores relacionados ao superaquecimento da indústria do país, colaboraram de maneira enfática para o quadro econômico, social e político que se desenrolou nos dez anos em que os Estados Unidos viveram a Grande Depressão. Talvez se possa dizer que a causa imediata que levou à grande crise foi uma queda drástica das expectativas motivadas pelos fatores mencionados:

> Foi exatamente a súbita reversão das expectativas – a mudança do ânimo! – que derrubou a economia norte-americana no outono-inverno de 1929, e com ela a Bolsa de Valores. É claro que as medidas de política econômica (ou a sua ausência!) e as *golden fetters* contribuíram enormemente para o tamanho do desastre que se prolongou até 1933. Entretanto, o que importa destacar é que o colapso das expectativas foi tão avassalador quanto a onda de otimismo que o precedeu. E da mesma forma que no auge de 1925-29, a política monetária, durante a crise, revelou-se totalmente impotente para corrigir o rumo dos acontecimentos: a expressiva redução das taxas de juros entre outubro de 1929 e setembro de 1931 foi incapaz de reanimar as expectativas e deter a marcha sinistra da depressão.[308]

A fim de obter uma visão mais clara do impacto da crise de 1929, convém compará-la à crise econômica de 1921. O impacto da recessão contrasta com a rápida recuperação econômica que se seguiu. Em outras palavras, sua profundidade foi inversamente proporcional à sua brevidade: a alta taxa de desemprego e a diminuição da atividade industrial seriam rapidamente revertidas já em 1922. Diferentemente, os eventos desencadeados em 1929, dado o alto grau de endividamento, afetaram profundamente o sistema bancário e de crédito. A queda das expectativas mencionada acima pode ser explicada pela própria prosperidade da década de 1920: "A explosão do consumo de duráveis determinou a vigorosa expansão da capacidade produtiva da indústria automobilística e de equipamentos elétricos, assim como das indústrias e setores direta ou indiretamente a elas ligadas (aço, vidro, petróleo, borracha, máquinas

[308] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 204.

etc.)".[309] No entanto, o auge da prosperidade significou justamente o esgotamento do consumo e, consequentemente, da capacidade produtiva. Por volta de 1927, já havia indícios da existência de capacidade ociosa na indústria e no conjunto da economia norte-americana. Luiz Belluzzo e Luciano Coutinho apontam que, já a partir de meados da década de 1920, os sintomas de capacidade excedente eram manifestos, tornando-se generalizados em 1927, ano em que houve o início do declínio da construção civil e os investimentos produtivos na indústria de transformação começaram a perder fôlego.[310] O *crash* da Bolsa de Valores foi o fator catalisador da crise iniciada em 1929.

Tendo seu início registrado em 24 de outubro do mesmo ano – a fatídica quinta-feira em que a Bolsa de Valores de Nova York entrou em colapso –, a crise ocorreu, em grande parte, devido à superprodução fabril e sua consequente e brusca redução, cujos sintomas já se faziam presentes em meados da década de 1920. Como vimos, após a recessão do pós-Primeira Guerra, as indústrias norte-americanas sofreram uma vigorosa expansão, e o país assistiu, embasbacado, à multiplicação de seus lucros e dividendos. As grandes corporações, então envolvidas na febre especulativa, se apropriaram do mercado de valores como espaço para a valorização complementar do capital produtivo que não era aplicado na expansão de sua capacidade de produção. Naturalmente, a cotação dos títulos na bolsa de valores, que refletia a produtividade desenfreada do período, registrou altas inéditas. Como o valor dos salários não acompanhava o crescimento da economia, a compra de títulos se tornou uma opção popular entre pessoas físicas como estratégia de complementação de renda e formação de reserva. O financiamento dos *brokers*, então, passou a provir não apenas dos bancos, mas também, e cada vez mais, de fontes não bancárias.[311] Muitos norte-americanos fizeram uso de hipotecas e economias familiares para comprar ações, atraídos pela ideia de que o investimento, em alta constante, era seguro e de lucro certo.

A partir de setembro de 1929, a Bolsa de Valores de Nova York passou a operar com certa instabilidade. A indústria automobilística, enfrentando um mercado incapaz

---

[309] Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 210.

[310] Cf. Belluzo, Luiz Gonzaga de Mello; Coutinho, Luciano. "Estado, sistema financeiro e formas de manifestação da crise: 1929-74", in: Belluzo, Luiz Gonzaga de Mello; Coutinho, Luciano (org.). *Desenvolvimento capitalista no Brasil: ensaios sobre a crise, vol.1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 35.

[311] Cf. Mazzucchelli, Frederico. *Os anos de chumbo: Economia e política internacional no entreguerras*, op. cit., p. 212.

de absorver sua produção, decidiu frear a linha de montagem, reduzindo a compra de matéria-prima para a fabricação de automóveis. Consequentemente, as ações de empresas como a *United States Steel* despencaram. O valor dos títulos entrou em rápido declínio, até que em 29 de outubro daquele ano, data posteriormente conhecida como "Terça-feira Negra", aproximadamente treze milhões de ações foram vendidas. Cinco dias depois, inflamados pelas notícias que circulavam incessantemente em veículos nacionais e internacionais, os investidores decidiram vender mais de quinze milhões de ações.

A perda bilionária do mercado norte-americano desencadeou um "efeito dominó" no país, que viria a atingir também o mercado internacional. Instalou-se uma crise de liquidez, com o agravamento do quadro por uma "interação perversa" entre o colapso das expectativas, a contração do crédito (que derrubou o preço das *commodities*), a redução dos estoques e a queda das importações. Durante o período da Depressão que assolou os anos seguintes ao *crash*, a população dos Estados Unidos testemunhou níveis inimagináveis de desemprego, além de grande instabilidade social e política, e o grave desaquecimento da economia de diferentes nações ocidentais.

Foi apenas com o início do governo de Theodore Roosevelt em 1933 que uma saída da crise se tornou possível. As iniciativas que compuseram o *New Deal* resultaram da percepção de que nem a sociedade nem a economia poderiam continuar a reproduzir indefinidamente a lógica da concorrência: a regulamentação do sistema financeiro, a defesa dos direitos dos cidadãos ao emprego e a condições dignas de vida, o estímulo à sindicalização, a implantação de um sistema abrangente de proteção social, o apoio diferenciado à agricultura, a introdução de mecanismos públicos de financiamento, a efetivação de programas de desenvolvimento regional, as tentativas em estabelecer formas de cooperação com a indústria e a promoção de políticas de assistência aos necessitados. Como observa Mazzucchelli: "Mais do que um experimento econômico, o *New Deal* foi, acima de tudo, uma construção política no seio de uma nação marcadamente conservadora."[312] A recuperação econômica significou uma regulação do mercado, uma oposição ao *laissez-faire* econômico, mas não a reabilitação de valores como liberdade individual ou mesmo ideais socialistas. A ideia de que a economia deveria ser eficiente, estável e bem regulada convivia com a manutenção do capitalismo

[312] Mazzucchelli, Frederico. "A grande depressão dos anos 1930 e crise atual: contrapontos e reflexões", in: *As ideias e os fatos: ensaios em teoria e história*, op. cit., p. 172.

industrial e corporativo intacto. Richard Pells observa que os primeiros arquitetos do *New Deal* compartilhavam as seguintes concepções: eles estavam mais interessados na regulação e no controle dos monopólios do que no restabelecimento da competição, e enfatizavam a importância não tanto da liberdade individual, mas da igualdade econômica e da segurança social da nação como um todo: "os *New Dealers* estavam especialmente incomodados pelo caos do capitalismo privado; em sua visão, a vida americana precisaria de um maior sentido de ordem e controle se a nação fosse sobreviver à depressão."[313] Isso seria possível pela criação de uma harmonia entre os interesses de classe sem a destruição do sistema de lucro, já que a unidade nacional teria prioridade sobre a luta de classes. Tais exigências contraditórias tornam-se ainda mais radicais considerando que seu projeto era garantir a eficiência, estabilidade e regulação na economia para que capital industrial e corporativo pudesse se desenvolver sem entraves: "opondo-se igualmente ao *laissez-faire*, à destruição de conglomerados e ao socialismo, os arquitetos do *New Deal* buscavam uma economia que fosse eficiente, estável e bem regulada. Eles acreditavam que isso poderia ser alcançado deixando, ao mesmo tempo, o capitalismo industrial e corporativo intactos."[314]

A crise iniciada em 1929 evidencia de modo drástico as contradições da sociedade norte-americana e a própria crise da narração.[315] Escrevendo retrospectivamente sobre os anos 1920, Fitzgerald faz um diagnóstico bastante agudo da época em "Ecos da Era do Jazz". Ele nota que "a decisão de cair na farra, que começou com os coquetéis de 1921, tinha origens mais complicadas."[316] A geração mais velha, que só por volta de 1923 descobriria que "a vivacidade do álcool pode muito bem substituir o vigor do sangue jovem", não suspeitava que houvesse contribuído para aquela "farra", aquela "orgia" e todas as suas contradições: "Os cidadãos honestos de

---

[313] Pells, Richard H. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. Chicago: University of Illinois Press, 1998, p. 78. Tradução nossa.
[314] Pells, Richard H. Idem, ibidem. Tradução nossa.
[315] Jacqueline Fear e Helen McNeil lembram que foi apenas com a eclosão da crise que os anos 1920 assumiram retrospectivamente um caráter mítico: "Quando a economia dos Estados Unidos vacilou e, depois, ruiu nos últimos meses de 1929, 'Os anos 1920' tornaram-se uma entidade pela primeira vez definida em retrospecto. Inicialmente, a significação do colapso do mercado de ações não foi entendido: os financistas encaravam confiantemente a recuperação. Mas quando a nação deslizou para a depressão e o desespero, com bancos e fábricas fechando, as filas em busca de pão se alongando e um quarto da força de trabalho procurando emprego, o ano de 1929 assumiu uma qualidade mítica." Fear, Jacqueline; McNeil, Helen. "Os anos 1920", in: Bradbury, Malcolm; Temperley, Howard (org.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p. 246.
[316] Fitzgerald, F. Scott. "Ecos da Era do Jazz", in: *Crack-Up (O Colapso)*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 16.

qualquer classe que acreditavam numa moralidade pública rigorosa e tinham bastante poder para impor a legislação necessária não sabiam que as pessoas que trabalhavam para eles seriam necessariamente criminosos e charlatães."[317] Mesmo os indivíduos que acreditavam na retidão de seus valores morais contribuíram, sem sabê-lo, para a violação das normas que prezavam. Havia uma coexistência contraditória da moralidade tradicional e da transgressão.

Foi apenas em 1927, quando os sinais da crise começaram a despontar de forma mais patente, que os excessos dos *roaring twenties* começaram a vir à tona: "uma neurose difundida começou a ficar evidente, vagamente anunciada, como uma batida nervosa dos pés, e popular como palavras cruzadas."[318] No ensaio, Fitzgerald ressalta igualmente a onda de violência e desespero que assolou o *boom*, e dos quais parecia não haver saída: suicídios, quedas "acidentais" de arranha-céus de Nova York, assassinatos decorrentes de brigas em bares e catástrofes familiares. "Mas àquela altura estávamos todos comprometidos demais; e a Era do Jazz continuou – todos tomaríamos mais uma dose."[319]

Escrito em 1931, no auge da Depressão, "Ecos da Era do Jazz" revela a consciência de Fitzgerald sobre seu próprio tempo. A publicação deste texto coincide com o período de elaboração de *Suave É a Noite* e com o momento de balanço de seu projeto literário. Consciência do tempo presente e consciência literária convergiriam na elaboração do romance publicado em 1934. Conforme afirmamos na introdução, Fitzgerald estava em busca de algo que ele considerava não ter sido alcançado nem por James Joyce, nem por Gertrude Stein e nem por Joseph Conrad, isto é, "algo NOVO na forma, ideia, estrutura". Foi essa pretensão que guiou o processo de composição de *Suave É a Noite*.

Hugh Kenner acredita, no entanto, que Fitzgerald não teria sido bem-sucedido nessa empreitada. O crítico vê uma repetição da estrutura de *O Grande Gatsby* na estrutura de *Suave É a Noite*. As cerca de cem páginas que iniciam este último romance – e que compõem o Livro I – são semelhantes àquilo que é apresentado na primeira metade de *O Grande Gatsby*: um homem em seu auge, que mais tarde cairá em desgraça. No Livro II de *Suave É a Noite* há um *flashback* que corresponde ao que é

[317] Fitzgerald, F. Scott. "Ecos da Era do Jazz", op. cit., p. 16.
[318] Fitzgerald, F. Scott. Idem, p. 20.
[319] Fitzgerald, F. Scott. Idem, p. 21.

parcialmente exposto nos Capítulos VI e VII de *O Grande Gatsby*: os estágios de ascensão de um homem e o início de seu declínio. O Livro III, por sua vez, assim como as últimas vinte páginas de *O Grande Gatsby*, nos obriga a assistir à derrocada final desse homem. A similaridade na estrutura dos dois romances suscitaria, segundo Kenner, o questionamento sobre as razões que teriam atraído tanta atenção para o romance de 1925 ao mesmo tempo em que Fitzgerald tentara, nos anos seguintes, um experimento que não deu certo. Por outro lado, Kenner afirma que os leitores não seriam capazes de perceber aquela similaridade, porque tenderiam a não ter consciência da estruturação de *O Grande Gatsby*, enquanto tenderiam a estar muito atentos à estruturação de *Suave É a Noite* devido à quebra temporal representada pelo Livro II. Kenner vê a repetição de uma mesma estrutura como o "sinal mais seguro de desespero subconsciente" de Fitzgerald.[320] Além disso, considera que a estruturação de *Suave É a Noite* não está à altura daquilo que o autor havia realizado no romance anterior, e que ela seria inadequada para seu novo propósito, "um romance sobre o declínio do ocidente pós-guerra."[321] Para o crítico, nem mesmo a reordenação dos Livros I e II de *Suave É a Noite*, que restabeleceria a ordenação cronológica da narrativa, seria capaz de emendar tais falhas.[322]

A nosso ver, Kenner peca ao avaliar *Suave É a Noite* ao supor um descompasso entre o conteúdo, que, na sua opinião, Fitzgerald teria pretendido retratar ("um romance sobre o declínio do ocidente pós-guerra") e uma forma inadequada para expressar tal conteúdo. A compreensão não apenas de *Suave É a Noite*, mas também de *O Grande Gatsby*, supõe justamente a adoção da perspectiva contrária, isto é, a compreensão da maneira como a forma de ambos revela, para além do conteúdo expresso em seu enredo, um certo conteúdo histórico-social. Como observa Roberto Schwarz:

> Segundo a boa teoria de Adorno, quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter

[320] Kenner, Hugh. *A Homemade World: The American Modernist Writers*. London: Marion Boyars, 1977, p. 44. Tradução nossa.
[321] Kenner, Hugh. Idem, p. 45. Tradução nossa.
[322] A ideia de uma reordenação do romance tendo em vista o reestabelecimento de uma cronologia linear, proposta por Fitzgerald pouco depois da publicação de *Suave É a Noite*, é rechaçada por Bruccoli: "Tendo aprendido a importância da estrutura com *O Grande Gatsby*, Fitzgerald tentou realizar uma estrutura em *Suave É a Noite* que novamente envolveria uma reordenação da história pelo leitor." Bruccoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 366. Tradução nossa.

> a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos.[323]

As supostas falhas na composição de *Suave É a Noite* devem, portanto, ser entendidas não como limitações do autor, como "sinal de desespero subconsciente", mas como sinal de uma impossibilidade objetiva – nesse caso, a impossibilidade de realização do próprio sonho americano. Mais do que isso; aquilo que Hugh Kenner identifica como limitação do romance não deve ser tomado como falha, mas como limitação de uma certa configuração social historicamente dada. As contradições de Nick Carraway em *O Grande Gatsby* são o "princípio formal do livro"[324]. É por meio dessas contradições que as fissuras na sociedade se deixam, pouco a pouco, ver. O mesmo vale, consideradas as devidas especificidades, para *Suave É a Noite*. A chave para a leitura do romance não está na correção, mas na compreensão da suposta desordem temporal e do papel desempenhado pelos centros de consciência em cada um dos livros que o compõem.

No primeiro capítulo, apontamos as diversas dimensões das contradições do narrador de *O Grande Gatsby*. Talvez se possa dizer que este é "um romance sem centro moral."[325] Narrando retrospectivamente os eventos do verão de 1922, o narrador inicia seu relato com uma consideração sobre si mesmo. Como vimos, ele destaca suas virtudes ao mesmo tempo em que contradiz, já no início do livro e ao longo de sua narração, a moral em que afirma assentar seu julgamento. Ele parece se gabar de sua discrição, mas deixa claro que essa virtude é pautada pela necessidade de sobrevivência social. É ela que o permite transitar pelos diversos espaços do romance e entre as diversas classes sociais. A discrição vai de par com a urgência da suspensão dessa suposta virtude do narrador durante o desenvolvimento da narração. A inclinação de guardar para si todos os julgamentos é condição para que ele garanta "infinitas possibilidades", facultando seu acesso a uma esfera social mais privilegiada, em cujos

---

[323] Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 161.

[324] Emprestamos a expressão de Roberto Schwarz, que a utiliza para caracterizar a volubilidade do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Cf. Schwarz, Roberto. Idem, p. 31.

[325] A expressão é de Richard Lehan, que desenvolve esse aspecto em um sentido diferente. Cf. Lehan, Richard. The Great Gatsby: *The Limits of Wonder*, op. cit., p. 30.

membros ele próprio não confia. Em suma, as condições mesmas de sua narração – aquilo que permite sua posição simultânea de participante e observador dos eventos – são solapadas pelo processo mesmo de sua narração. O mesmo se poderia dizer da honestidade, virtude cardinal que ele opõe à *carelessness* da aristocracia. A sua suposta pureza ética é manchada por sua própria *carelessness* quando colabora para o reencontro de Gatsby e Daisy ou quando omite a informação sobre quem dirigia o carro que atropelou Myrtle Wilson.

A exposição que fizemos do processo de desenvolvimento da sociedade norte-americana na década de 1920 permite notar que a falta de um centro moral, assinalada pelas oscilações e contradições do julgamento moral de Nick, tem uma determinação objetiva. Não apenas a moralidade e o julgamento moral contraditórios do narrador refletem a contradição do padrão de avaliação dos indivíduos na sociedade retratada no romance, mas estão vinculados àquela combinação do triunfo do liberalismo econômico e do recrudescimento do republicanismo no plano político. A reafirmação dos "valores nacionais" levou à perseguição dos inimigos da "moralidade pública rigorosa", mencionada por Fitzgerald em "Ecos da Era do Jazz". Vimos que os mesmos indivíduos que acreditavam na retidão de seus valores morais contribuíam para a violação das normas que prezavam. Em outra passagem do ensaio, Fitzgerald recorda o hiato que a Lei Seca gerou entre duas gerações: "mulheres e homens de cabelos grisalhos [...] que nunca fizeram nada deliberadamente errado em toda sua vida" asseguravam que a geração mais jovem "nunca [haveria] de sentir o gosto do álcool"; ao mesmo tempo, porém, "suas netas [...] quando se viram bem, provam gim ou uísque aos dezesseis anos."[326] A combinação de efervescência econômica e conservadorismo político se adequava, pois, à coexistência contraditória da moralidade tradicional e da transgressão.

Podemos retornar à crise da narração sob um ângulo distinto. Em *O Grande Gatsby*, Nick tem a *pretensão* de ser um narrador com senso prático, característica que Walter Benjamin associa a "narradores natos". O romance que ele escreve aparentemente carrega a intenção de ser útil, e, partindo do princípio benjaminiano de que "o narrador é um homem que sabe dar conselhos", sua narrativa "pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa

[326] Fitzgerald, F. Scott. "Ecos da Era do Jazz", op. cit., p. 16.

norma de vida."[327] Nick, no entanto, não compreende inteiramente o funcionamento do mundo narrado a ponto de ser capaz de produzir um conselho ou uma lição a partir da experiência de Gatsby, ou, ainda, de sua própria. Como aponta Benjamin, tal impossibilidade ocorre porque as experiências não são mais comunicáveis. A extinção da sabedoria, "o conselho tecido na substância viva da existência", "o lado épico da verdade", leva ao definhamento da arte de narrar. Como não é mais possível narrar, nos tornamos incapazes de dar conselhos, seja a alguém, seja a nós mesmos.[328]

A reflexão benjaminiana sobre a perda da experiência tem como pano de fundo uma reflexão sobre o tempo, mais especificamente sobre as mudanças na temporalidade causadas pela "predominância da técnica não apenas sobre outras formas de relação com a natureza, mas acima de tudo das relações entre os homens."[329] A velocidade implicada pelas inovações técnicas e os efeitos dela na relação entre os homens são tematizados por Benjamin a partir das mudanças introduzidas pela Primeira Guerra Mundial. No ensaio "Experiência e pobreza", depois de caracterizar o conflito como uma das "mais terríveis experiências da história", ele afirma: "Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem."[330] Não apenas houve um aumento da capacidade de destruição da própria vida, mas a velocidade e imprevisibilidade dos ataques aéreos tornaram supérfluas as qualidades físicas e a experiência estratégica dos soldados. A "nova forma de miséria" que teria surgido a partir do "monstruoso desenvolvimento da técnica" afeta não apenas aqueles que sobreviveram, mas a própria existência cotidiana dos homens. Nessa medida, a perda da experiência resulta na "disponibilidade permanente das pessoas para as inovações técnicas e para as modificações que a técnica introduz na vida social."[331] Mais uma vez podemos observar um paralelo com *O Grande Gatsby*. A experiência da guerra se repete no ambiente igualmente hostil do mercado financeiro no qual Nick trabalha. Além disso, nos Estados Unidos, a tecnologia industrial foi a base para as ideias sobre velocidade e rapidez. Não são as máquinas de guerra, mas o carro de

---

[327] Benjamin, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 200.
[328] Cf. Benjamin, Walter. Idem, pp. 200-201.
[329] Kehl, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. 2ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 153.
[330] Benjamin, Walter. "Experiência e pobreza", in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1)*, op. cit., p. 115.
[331] Kehl, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, op. cit., p. 157.

Gatsby que expressa a velocidade e o poder destruidor da tecnologia, uma vez que ele se transforma, ao final do romance, em uma máquina assassina. Em contraste com isso está o Vale das Cinzas, que figura como o negativo do desenvolvimento tecnológico, como a fantasmagoria da produção da indústria que não alcança seus moradores e trabalhadores.

A diferença entre narrativa e romance, segundo Benjamin, pode ser evidenciada pela distinção entre "moral da história" e "sentido da vida". No entanto, diferentemente da narrativa, cujo exercício já contém a "moral da história" que pretende transmitir, o romance possui um limite, resignando-se a escrever "na parte inferior da página a palavra *fim*." O máximo que pode fazer é convidar o leitor a refletir sobre o sentido da vida.[332] Afirmamos que Nick se apresenta como alguém que pretende oferecer conselhos, mas cuja narrativa revela sua impossibilidade em fazê-lo. Resta a Nick, na última página do romance, apenas refletir retrospectivamente sobre o fracasso necessário da busca de Gatsby. Em *Suave É a Noite*, a pretensão mesma de Nick já não é possível. Sob o impacto da crise econômica e de suas consequências sociais, o romance é construído por meio do recurso à montagem temporal e a diferentes centros de consciência que, como um "vidro estilhaçado", expressam o processo de degradação de Dick Diver e a própria destruição dos ideais que moveram os Estados Unidos durante a década de 1920.

2. "Nada além de um sonho"

Em um artigo publicado em 1960 na revista *Life*, o poeta Archibald MacLeish, contemporâneo de Fitzgerald, reflete sobre um certo mal-estar que ele diagnostica no espírito da nação norte-americana naquele momento. MacLeish atribui esse estado a um esquecimento do verdadeiro propósito da nação, assumido em 1776 na Declaração de Independência. Antes disso, o propósito fora dominar seus vizinhos e rivais e, se possível, o mundo. Após a Declaração, esse propósito foi redefinido: tratava-se, agora, da libertação da dominação, mais especificamente, de libertar os homens. A esse

[332] Cf. Benjamin, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", op. cit., p. 213.

respeito, o autor recorda algumas das proposições atribuídas a Thomas Jefferson que sustentavam a luta pela independência: *todos* os homens foram criados iguais, *todos* os homens foram dotados por seu criador dos mesmos direitos, entre eles, o direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. São tais direitos que definiriam a meta da nação: "nós *temos* um propósito nacional: nós temos tal aspiração, tal potencialidade, tal poder de esperança aos quais nos referimos – ou costumávamos nos referir – como o sonho americano."[333] Mais do que existir meramente por existir, os americanos existiriam para serem livres. Apesar de ter custado três gerações e uma guerra sangrenta para que esse credo pudesse ser pregado dentro das fronteiras do território norte-americano, e apesar da permanência de uma certa hipocrisia em certos recantos do país, tratava-se de um propósito real.

MacLeish se pergunta quando teria ocorrido aquele esquecimento, e a resposta, a seu ver bastante óbvia, está nas duas Grandes Guerras. A Primeira Guerra Mundial teria alterado não apenas a posição dos Estados Unidos no mundo, mas também sua atitude para consigo mesmos. O povo norte-americano havia lutado para "tornar o mundo seguro para a democracia" e passou a agir como se não restasse nada além de "fazer dinheiro no mercado de ações, fazer gim na banheira e arruaça nas ruas". Parecia que o sonho americano havia se realizado, e que sua realização fosse aquela orgia que vulgarmente caracterizou os *roaring twenties*. Foram necessários o desastre de 1929 e a Depressão que se seguiu para que todos se dessem conta do estrago que havia sido causado. A essa altura, diz MacLeish, "tínhamos nos afastado da força que impulsiona nossa própria história."[334]

Vimos que Fitzgerald já fizera um balanço dos anos 1920 em "Ecos da Era do Jazz". No início da década de 1930, ele apontava as contradições que caracterizavam a sociabilidade da década anterior – moralidade tradicional e transgressão – e o clima de instabilidade que se instalou quando os sinais da crise começaram a despontar. Esses elementos bastam para observar o quanto a visão de Fitzgerald difere da visão de MacLeish. Para Fitzgerald, a crise não põe fim à ilusão da realização plena do sonho americano; ao contrário, ela põe a nu as razões pelas quais o sonho americano é uma ilusão, bem como o fato de que sua realização plena sempre esteve bloqueada.

---

[333] MacLeish, Archibald. "We have a purpose... We all know it". *Life*, May 30, 1960, pp. 86 e 88. Tradução nossa.
[334] MacLeish, Archibald. Idem, p. 93. Tradução nossa.

O sonho americano foi definido por James Truslow Adams em 1931 como "o sonho de uma terra na qual a vida deveria ser melhor, mais rica e mais plena para todos, com oportunidades disponíveis de acordo com as habilidades de cada um". A caracterização menciona uma "vida [que] deveria ser melhor, mais rica e mais plena para *todos*,"[335] o que destaca o caráter coletivo do sonho. No entanto, o ímpeto de realizá-lo esteve, a partir de determinado momento, atrelado ao empreendimento individual. Esse conflito entre o sonho coletivo e a iniciativa individual tem uma explicação histórica, que remete à mudança de sentido que sofreu a expressão "sonho americano" desde sua origem. Sarah Churchwell localiza o surgimento da expressão "*American Dream*" no início do século XX.[336] O termo aparece, em uma de suas primeiras ocorrências, em um editorial do *New York Post* datado de 1900. Ao contrário do que talvez pudéssemos supor, os multimilionários mencionados no artigo não representavam a realização do sonho americano, pois sua "falta de crença na igualdade, sobre a qual as repúblicas estão fundadas" contribuiria para a destruição destas. O problema que o artigo diagnosticava era que os multimilionários raramente estavam "satisfeitos com a posição de igualdade", pois insistiam em privilégios especiais, em suas próprias regras e exigiam ser tratados como uma classe de elite. Como sentenciava o artigo, se os ricos pudessem ser tratados de modo diferente dos outros americanos, "isso seria o fim do sonho americano."

Ao contrário da crença difundida atualmente – segundo a qual os multimilionários confirmam o sucesso do sonho americano –, Churchwell recorda que, quando a expressão surgiu, havia um consenso de que ela significava, acima de tudo, igualdade, e de que a riqueza entraria em conflito com ela. Ainda de acordo com a autora, não haveria antes de 1900 nenhum indício de uso da expressão para denotar um ideal econômico. Sua introdução se deu quase que exclusivamente em contextos que não tratavam da aspiração individual ou da oportunidade econômica. Ideais como a busca individual de prosperidade financeira já faziam parte do imaginário norte-americano, mas não estavam associados ao sonho americano. As primeiras ocorrências descreviam os sonhos políticos dos membros da Convenção Constitucional da

---

[335] Adams, James Truslow. *The Epic of America*, op. cit., p. 404. Tradução e grifo nossos.
[336] Cf. Churchwell, Sarah. *Behold, America: A History of America First and the American Dream*. London: Bloomsbury Publishing, 2018. Edição Kindle, pp. 21-24.

Filadélfia[337] e os direitos de liberdade, justiça e igualdade. A mudança de sentido que sofreu a expressão "sonho americano" decorreu, na prática, da dificuldade de conciliação desses três direitos, pois a liberdade de um indivíduo de alcançar a propriedade acabava por infringir os princípios de justiça social e igualdade democrática. Essa tensão não foi resolvida naquele momento, e a expressão passou a designar a busca individual pela propriedade.

Embora a expressão não apareça em nenhum dos documentos de fundação dos Estados Unidos, nem nos escritos de Thomas Jefferson, Alexander Hamilton ou James Madison, o ideal do sonho americano, como observa John Callahan, pode ser encontrado em um dos direitos fundamentais que constam na Declaração de Independência, a saber: a busca da felicidade.[338] Foi esse direito, tido como inalienável por Jefferson, que tornou o sonho americano uma promessa duradoura, quase sagrada. Callahan assinala que a introdução da busca da felicidade resultou de uma retificação na lista de direitos de John Locke: "vida, liberdade e propriedade". Tendo substituído o último pela "busca da felicidade", nenhum dos signatários da Declaração explicou a alteração. Ainda assim, essa mudança garantiria que, na nação recém-fundada, todo indivíduo humano seria sagrado e inviolável. Não obstante, naquele momento, negros, mulheres, nativos e trabalhadores escravos estavam excluídos. A cidadania americana exigia que cada um fosse responsável pela invenção de si mesmo no seio da nova sociedade que surgia.

Nem tudo, porém, era tão simples. Uma das ambiguidades não resolvidas na Declaração e na Constituição que se seguiu passou a ser justamente aquela entre propriedade e "busca da felicidade". Esta última poderia ser entendida – e, de fato, foi entendida por alguns – como um eufemismo para propriedade. Mesmo a interpretação dada pela 14ª Emenda não resolveu tal ambiguidade, pois substituiu "busca da felicidade" por propriedade, sugerindo que as expressões eram sinônimas. No entanto, ao longo dos séculos, a realidade material da propriedade acabou sendo

---

[337] Conhecidos como *Framers*, os cinquenta e cinco delegados que participaram da Convenção Constitucional da Filadélfia – ocorrida em 1787 – foram os responsáveis por redigir, debater e aprovar o texto original da Constituição dos Estados Unidos, que vigora até hoje.

[338] Cf. Callahan, John F. "F. Scott Fitzgerald's Evolving American Dream: The 'Pursuit of Happiness' in *Gatsby*, *Tender Is the Night*, and *The Last Tycoon*". *Twentieth Century Literature*, vol. 42, nº 3, 1996, p. 379.

contrabalanceada pelos cidadãos norte-americanos com as possibilidades menos palpáveis sugeridas pela expressão "busca da felicidade".

A alteração no sentido da expressão "sonho americano" teria, inclusive, levado a seu quase desparecimento. Por volta de 1924, segundo Sarah Churchwell, o termo deixou de ser utilizado:

> Talvez os americanos estivessem ocupados demais sonhando com riquezas fáceis para ter tempo para sonhar com qualquer outra coisa; uma fé eufórica de que a prosperidade sem fim estava à mão tomou conta de grande parte dos Estados Unidos durante esses anos. Na medida em que o sonho americano havia sido evocado, em primeiro lugar, para expressar ideais progressistas, ele parece ter sido parcialmente eclipsado, juntamente com o progressismo que havia defendido.[339]

Podemos acrescentar que a ideologia do sonho americano como uma possibilidade tangível pelo empreendedorismo individual se combinava perfeitamente com a desregulamentação econômica e com o *laissez-faire*. Basta que nos lembremos do lema do Presidente Warren Harding: "O negócio da América é o negócio de cada um na América".

Assim como a expressão "sonho americano" parece ter desaparecido por volta de 1924, apesar – ou por causa – da prosperidade financeira que havia fomentado, ela não é mencionada em nenhum ponto de *O Grande Gatsby*, publicado no ano seguinte, muito embora o livro represente literariamente a busca por esse ideal. Mais do que isso: segundo Marius Bewley, é possível ler *O Grande Gatsby* como uma das críticas mais severas e agudas ao sonho americano. Contrapondo-se àqueles que leram o livro como "um documentário pastoral da Era do Jazz", Bewley propõe lê-lo como uma "crítica da experiência americana – não dos costumes, mas da atitude histórica básica em relação à vida"[340]. Nesse sentido, o tema de *O Grande Gatsby* seria propriamente a desintegração do sonho americano. De modo mais preciso, podemos dizer que o romance apresenta o

---

[339] Churchwell, Sarah. *Behold, America: A History of America First and the American Dream*, op. cit., p. 139. Tradução nossa.

[340] Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America", in: Mizener, Arthur (org). *F. Scott Fitzgerald – A Collection of Critical Essays.* New Jersey: Prentice-Hall, 1965, p. 125. Tradução nossa.

descompasso entre um determinado período histórico – a década de 1920 – e o ideal representado pelo sonho.

O romance apresenta o modo como o sonho americano se situa contraditoriamente em um período de corrupção de uma moralidade tradicional e, portanto, de corrupção do próprio ideal representado por esse sonho. Ao desenvolver essa ideia, Bewley afirma que a própria realidade passa a ser "uma promessa ao invés da posse de uma visão; uma crença nas possibilidades da vida, ainda que vistas parcialmente e dificilmente compreendidas."[341] Disso decorreria o apagamento dos limites nítidos entre ilusão e realidade, já que as ilusões se apresentam, por vezes, como mais reais que a própria realidade. Esse apagamento se evidenciaria, por exemplo, nos dois planos de existência de Daisy em *O Grande Gatsby*, isto é, na duplicidade da Daisy idealizada por Gatsby e de sua expressão real, duplicidade esta que reafirmaria a oposição entre, de um lado, as infinitas possibilidades do passado nostálgico e do futuro promissor – falsos ideais que alimentam o sonho americano – e, de outro, o presente estéril, em que nenhuma realização é possível.[342] A nosso ver, o romance dirige a crítica à crença na possibilidade de alcançar o sonho americano pelo empreendimento individual. Ainda que não mencione o "sonho americano" expressamente, Fitzgerald retoma a alteração de sentido que a expressão assumira, deixando de se referir a um sonho de justiça, liberdade e igualdade e passando a ser usada como justificativa para o egoísmo e a ganância.[343]

Em *O Grande Gatsby*, a ideia do empreendimento individual é retomada no último capítulo. Nick Carraway relata seu encontro com o pai do protagonista na entrada da mansão em West Egg. Depois de observar uma fotografia que Gatsby havia enviado ao pai, uma "fotografia [que] lhe parecia agora mais real que a própria casa", o narrador comenta:

---

[341] Bewley, Marius. "Scott Fitzgerald's Criticism of America", op. cit., p. 126. Tradução nossa.

[342] Cf. Bewley, Marius. Idem, p. 136. No início da década de 1920, Fitzgerald havia publicado uma peça intitulada *O Vegetal: ou de Presidente a Carteiro*, em que faz uma crítica mordaz ao sonho americano do sucesso individual. Na peça, o autor sugere que nem todo mundo estaria apto a ser presidente dos Estados Unidos ao satirizar de forma bastante ácida o princípio de que a presidência do país estaria ao alcance de absolutamente qualquer cidadão norte-americano. Assim como em *O Grande Gatsby*, Fitzgerald não faz uso da expressão "sonho americano"; apesar disso, o texto de *O Vegetal* se apoia fortemente na ideia de que "as promessas de poder e prosperidade disponíveis a todos os cidadãos não são apenas um sonho, mas um delírio." Churchwell, Sarah. *Behold, America: A History of America First and the American Dream*, op. cit., p. 110. Tradução nossa.

[343] Cf. Churchwell, Sarah. Idem, p. 141.

Parecia relutante em guardar a fotografia, segurando-a ainda um momento diante dos olhos. Depois, meteu-a na carteira e tirou do bolso um velho livro intitulado *Hopalong Cassidy*.

– Veja. Este era um livro que pertencia a Jimmy, quando menino. Dá bem uma ideia de como ele era.

Abriu-o na última página e dobrou a capa, para que eu visse. Na última folha em branco estava escrito, em letra de forma, a palavra "PROGRAMA", seguida de uma data: 12 de setembro de 1906. E, embaixo:

Levantar pela manhã 6.00
Exercícios com halteres e escalada de paredes 6.15-6.30
Estudo de eletricidade, etc. 7.15-8.15
Trabalho 8.30-16.30
Beisebol e esportes 16.30-17.00
Exercício de dicção, postura do corpo
e como consegui-lo 17.00-18.00
Estudo de invenções necessárias 19.00-21.00

Resoluções Gerais

Não perder tempo em *Shafters* ou (um nome, ilegível).
Deixar de fumar ou mascar chiclete.
Banho um dia sim, um dia não.
Ler um livro ou revista instrutivos por semana.
Economizar 5 dólares (riscado) 3 dólares por semana.
Ser melhor para meus pais.

– Encontrei este livro por acaso – disse o velho. – Dá bem uma ideia de como ele era, pois não? Jimmy estava destinado a progredir. Tinha sempre resoluções como essas ou coisas que o valha. Notou o que ele escreveu acerca do cultivo do espírito? Ele sempre foi grande por causa

> disso. Certa vez, ele me disse que eu comia como um porco, e dei-lhe uma sova.[344]

A lista de atividades diárias do jovem James Gatz recorda, em certo sentido, como notam Sayre e Löwy[345], a lista de atividades que consta na *Autobiografia* de Benjamin Franklin. Nela, Franklin relata ter escrito um livro para uso próprio em que dedicava uma página para cada uma das treze virtudes e preceitos associados a elas. Entre tais virtudes, constava "Ordem", cujo preceito era "Fazer com que cada parte de sua ocupação tenha seu tempo", e "Esforço", cujo preceito era "Não perder tempo. – Estar sempre empenhado em algo útil. – Eliminar todas as ações desnecessárias."[346] Em seguida, ele relata que o preceito relativo à ordem exigia uma ordenação de cada atividade segundo um horário definido: das 5h às 7h, levantar, se dirigir ao Senhor, planejar as ocupações do dia, levar a cabo o presente estudo e café da manhã; das 8h às 11h, trabalhar; das 12h às 13h, ler, verificar as contas e almoçar; das 14h às 17h, trabalhar; das 18h às 21h, colocar as coisas em seus lugares, jantar, música ou diversão

---

[344] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 86. No original: "He seemed reluctant to put away the picture, held it for another minute, lingeringly, before my eyes. Then he returned the wallet and pulled from his pocket a ragged old copy of a book called 'Hopalong Cassidy.'
'Look here, this is a book he had when he was a boy. It just shows you.'
He opened it at the back cover and turned it around for me to see. On the last fly-leaf was printed the word SCHEDULE, and the date September 12th, 1906. And underneath:
Rise from bed ..... 6.00 A.M.
Dumbbell exercise and wall-scaling ..... 6.15-6.30 A.M.
Study electricity, etc ..... 7.15-8.15 A.M.
Work ..... 8.30-4.30 P.M.
Baseball and sports ..... 4.30-5.00 P.M.
Practice elocution, poise and how to attain it 5.00-6.00 P.M.
Study needed inventions ..... 7.00-9.00 P.M.
GENERAL RESOLVES
No wasting time at Shafters or [a name, indecipherable]
No more smokeing or chewing
Bath every other day
Read one improving book or magazine per week
Save $5.00 [crossed out] $3.00 per week
Be better to parents
'I come across this book by accident,' said the old man. 'It just shows you, don't it?'
'It just shows you.'
'Jimmy was bound to get ahead. He always had some resolves like this or something. Do you notice what he's got about improving his mind? He was always great for that. He told me I et like a hog once and I beat him for it.'" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 134-135.

[345] Sayre, Robert; Löwy, Michael. "Reificação e consumismo ostentatório no *Gatsby o Magnífico*", op. cit., p. 12.

[346] Franklin, Benjamin. *The Autobiography and Other Writings on Politics, Economics, and Virtue*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 69.

ou conversar, exame do dia; das 22h às 4h, dormir. A similaridade entre as listas não está nas atividades que cada um define para si, mas no fato de ambos proporem um planejamento estrito do tempo diário. Assim, Franklin estabelece como um de seus preceitos "Não perder tempo", e Gatsby o reproduz – em um registro rebaixado – nas suas resoluções gerais: "Não perder tempo em *Shafters* ou (um nome, ilegível)". Em ambos os casos, trata-se do controle racional do tempo em função de um propósito específico, como veremos adiante.

Os preceitos de Franklin podem ser entendidos sob o pano de fundo do que Max Weber chamou de "espírito do capitalismo". O estudo de Weber, intitulado precisamente *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*[347], pretende revelar "um dos elementos componentes do espírito capitalista [moderno], e não só deste, mas da própria cultura moderna: "a conduta de vida racional fundada na ideia de profissão como vocação."[348] Interessava a ele mostrar qual é a atitude espiritual que se evidencia na modernidade em todos os lugares em que o capitalismo se impôs de maneira exitosa, isto é, dos países e regiões em que prevaleceu o protestantismo ascético: o calvinismo, o puritanismo e o pietismo, entre outros. Weber pretende mostrar a afinidade eletiva entre uma certa ética protestante e o espírito do capitalismo e, para tanto, dá especial atenção à palavra alemã "*Beruf*" (vocação, profissão), cujo equivalente em inglês é "*calling*". O teor religioso do termo permite distinguir o protestantismo do catolicismo, pois elucida a ideia de obrigação do indivíduo para com o aumento de seu capital, atividade essa que é suposta como um fim em si mesmo. Não se trata de uma técnica para a vida, mas de uma ética específica, que diferencia o espírito do capitalismo moderno dos ideais de conduta que desdenham dos bens terrenos.[349] Weber retira algumas passagens de certos escritos de Franklin para exemplificar esse espírito – incluindo a máxima "*tempo é dinheiro*" – e comenta: "No fundo, todas as advertências morais de Franklin são de

---

[347] Max Weber escreveu *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo* entre 1904 e 1905, ano em que o original em alemão foi publicado. A primeira versão disponível em inglês data de 1930, e foi traduzida pelo sociólogo norte-americano Talcott Parsons a partir da revisão publicada em 1920, finalizada por Weber pouco antes de sua morte. Cf. Weber, Max. *The Protestant Ethic and The "Spirit" of Capitalism and Other Writings*. Ed. Peter Baehr; Gordon C. Wells. New York: Penguin Books, 2002. Edição Kindle, posição 540.

[348] Weber, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 164.

[349] Cf. Szondi, Peter. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 68-69.

cunho utilitário: a honestidade é *útil* porque traz crédito, e o mesmo se diga da pontualidade, da presteza, da frugalidade também, e é *por isso que são* virtudes."[350]

Embora se possa perceber certa semelhança entre as listas de atividades de Franklin e Gatsby, são suas diferenças que melhor permitem caracterizar a postura da personagem. Os preceitos que Franklin define para si têm um caráter utilitário, isto é, são virtudes porque servem a um propósito específico: a acumulação de dinheiro como um fim em si mesmo. Isso faz parte daquilo que Weber chama de "ascese intramundana". As atividades e resoluções gerais de Gatsby também são definidas como parte de um plano, mas em sentido diverso. A lista de atividades e resoluções gerais de Gatsby difere segundo seu propósito da ética protestante tal como caracterizada por Weber. Ainda assim, em outra passagem do romance, a invenção de si mesmo é conectada a uma certa religião: "A verdade é que Jay Gatsby, de West Egg, Long Island, surgira da concepção platônica de sua própria pessoa. Ele era filho de Deus – uma frase que, se é que diz alguma coisa, significa justamente isso – e, assim, devia dedicar-se a coisas de Seu Pai, ao serviço de uma vasta, vulgar e espúria beleza."[351] Ao mesmo tempo em que parece não se adequar ao espírito do capitalismo moderno, por não se adequar à ética protestante, o empreendedorismo do protagonista visa justamente atingir aquele ideal do sonho americano no seio da sociedade capitalista.

Devemos lembrar que a própria conduta prescrita pela ética protestante já não encontrava lastro social, ao menos nas grandes cidades.[352] A sociedade norte-americana do início do século XX mantinha uma atitude estrita em relação à moral e aos costumes apenas na aparência. Os padrões do puritanismo norte-americano eram, na verdade, uma forma "decadente". O puritanismo havia deixado de ser um guia moral como o fora no século XVII ou na Nova Inglaterra durante o século XIX e continuava a sê-lo nas comunidades rurais do Meio-Oeste. No contexto urbano das grandes cidades, ele havia se transformado em um mero conjunto de convenções sociais. A conduta sexual aparentemente estrita era hipócrita, na medida em que convivia com bordéis e amantes

---

[350] Weber, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, op. cit., p. 45.
[351] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 122. No original: "The truth was that Jay Gatsby, of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God—a phrase which, if it means anything, means just that—and he must be about His Father's Business, the service of a vast, vulgar and meretricious beauty." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 76-77.
[352] Cf. Way, Brian. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*, op. cit., pp. 3-4.

secretas. A moralidade tradicional definida pelo puritanismo coexistia, como observamos, com a transgressão.

A transgressão pode ser vista, em *O Grande Gatsby*, como uma face de uma certa forma de corrupção inerente à nação norte-americana desde sua fundação. Em seu *A People's History of the United States*, Howard Zinn retorna ao momento de fundação da nação norte-americana a fim de refletir sobre as desigualdades perenes que pautaram sua constituição. O historiador enfatiza a exclusão dos povos nativos, escravos, mulheres e despossuídos, e a violência do processo da Revolução para contar a história dos Estados Unidos da perspectiva dos 99% que ficaram de fora da Declaração de Independência dos Estados Unidos. Zinn sustenta que os Pais Fundadores, ao se valerem da "linguagem da liberdade e igualdade", reuniram a quantidade necessária de homens (brancos) para lutar contra a Inglaterra sem que fosse necessário abolir a escravidão e a desigualdade de direitos.[353] Eles combinaram paternalismo com autoridade para criar um sistema muito eficiente de controle, e conceberam a nova nação de forma a melhor atender seus interesses. Em 1787, durante a Convenção Constitucional, servos, mulheres e homens sem posses não estavam representados. "Dessa forma, a Constituição não refletiu os interesses desses grupos"[354], e concedeu ao povo apenas os direitos e liberdades mínimos para que se mantivesse o apoio popular aos líderes da nação. Na realidade, o objetivo dos Pais Fundadores, de fato, era manter o *status quo* e encontrar um equilíbrio adequado entre as forças dominantes daquele tempo, e não atribuir direitos iguais a todos os cidadãos.

Tom Buchanan, herdeiro direto dos Pais Fundadores, tem atrás de si uma longa tradição que o encoraja em sua defesa dos valores da classe alta e no impedimento da inclusão de Gatsby. A trama armada por Tom a fim de culpar Gatsby pelo assassinato de Myrtle é exemplar a esse respeito. A principal testemunha do atropelamento, "um negro pálido, bem vestido"[355], identifica com precisão o carro que atingiu Myrtle, mas é prontamente interrompido. Tom entra em cena para ludibriar Wilson, agindo não apenas segundo a legitimidade conferida a ele por sua posição social, mas em benefício de sua

---

[353] Cf. Zinn, Howard. *A People's History of the United States: 1492 – Present*. New York: Harper Perennial, 2005, p. 58.
[354] Zinn, Howard. Idem, p. 91. Tradução nossa.
[355] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 172. No original: "A pale, well dressed Negro [...]". Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 109.

própria classe. Vimos que a descrição que o narrador faz de Tom Buchanan o associa à caracterização que Thorstein Veblen faz dos indivíduos da classe ociosa, cuja postura hostil os aproxima do barbarismo. A relação do personagem com as forças econômicas de produção da sociedade acentua seus laços com sua classe e enfatiza o abismo existente entre a elite e os outros estratos da sociedade norte-americana. Esse abismo, bem como o comportamento corrupto de Tom, não são exceção ao funcionamento da sociedade, mas apenas o reverso da moeda, marcando a coexistência da modernidade e do atraso, da moralidade e da corrupção, da legitimidade concedida pela classe e da ilegalidade.[356]

Não é apenas na construção do enredo, mas sobretudo na forma do romance que as contradições do ideal do sonho americano se deixam ver. A narrativa de *O Grande Gatsby*, cuja única quebra temporal é dada com a inserção de um *flashback* – que aprofunda nosso conhecimento sobre o protagonista –, tem uma cronologia bem definida: toda a ação se concentra no verão de 1922 (exceto, obviamente, pelo relato sobre o passado do agora Jay Gatsby). Nick, o narrador, se apresenta – e se mantém – como única instância organizadora da narrativa, cujo ponto de vista acompanhamos do início ao final. Essa característica parece transmitir ao leitor uma sensação de unidade narrativa, sendo que a trajetória de Gatsby, já finalizada, é um dado, e sua derrocada ocorre apenas ao final, quando temos acesso às conclusões de Nick e testemunhamos o desvelamento da ideologia do sonho americano.

Ao longo da narrativa, o sonho americano, se acompanharmos apenas a construção do enredo, parece alcançável tanto para o narrador quanto para Gatsby. Ao aderir à ideologia do sonho, o narrador adere, portanto, à visão do protagonista. A construção do enredo, tomada isoladamente, se coaduna ao momento de efervescência econômica em que o romance foi escrito, momento este em que o sonho americano ainda parecia uma possibilidade aos indivíduos da sociedade norte-americana. Ainda assim, Fitzgerald mostra no final da narrativa que não se tratava de uma possibilidade.

---

[356] Em seu texto sobre Veblen, Adorno afirma que o autor "não entende a modernidade da regressão", isto é, a coexistência necessária do atraso no mundo moderno capitalista: "Talvez seja permitido formular como uma tese a relação entre progresso – 'moderno' – e regressão – 'arcaico'. Em uma sociedade onde o desenvolvimento e o bloqueio de suas forças são consequências inexoráveis do mesmo princípio, cada progresso técnico significa ao mesmo tempo uma regressão. A discussão de Veblen sobre o *barbarian normal* mostra que ele intuiu algo a respeito disso. A barbárie é normal não porque consiste em meros resquícios, mas porque é continuamente reproduzida na mesma proporção da dominação da natureza. Veblen deu muito pouca atenção a essa equivalência." Adorno, Theodor W. "O ataque de Veblen à cultura", in: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998, pp. 81-82.

A conclusão revela que já durante a década de 1920 tal possibilidade não estava posta. Há como que um descompasso entre o enredo, que segue o movimento de ascendência e queda, e a construção da narrativa em seus aspectos formais, que já prenunciam a derrocada. Se recordarmos que o princípio formal do livro são as contradições do narrador, vemos se anunciar uma nova contradição – uma contradição, por assim dizer, de segunda ordem – entre a adesão de Nick à ideologia do sonho americano como uma possibilidade facultada pelo empreendimento individual e as contradições de sua própria narração, que, se vistas em correlação com as contradições da sociedade norte-americana dos anos 1920, indicam a impossibilidade de realização do sonho. É apenas no final do romance que Nick tem consciência de que o sonho americano é simultaneamente uma impossibilidade e uma ilusão necessária que tem que ser constantemente reposta:

> Quase todos os grandes estabelecimentos já estavam fechados e dificilmente se avistava qualquer luz exceto o brilho impreciso, móvel, de um *ferryboat*, a cruzar o Estreito. E, à medida que a lua se erguia, as casas, desnecessárias, começaram a dissipar-se, até que, pouco a pouco, me pus a pensar na velha ilha que ali florescera em outros tempos, ante os olhos de marinheiros holandeses – um seio fresco, verde, do Novo Mundo. Suas árvores extintas – as grandes árvores que cederam lugar à casa de Gatsby – tinham servido de motivo, sussurrantes, ao último e maior de todos os sonhos humanos; durante um breve momento de encantamento, o homem deve ter ficado com a respiração em suspenso em presença deste continente, compelido a uma contemplação estética que ele não compreendia nem desejava, face a face, pela última vez na história, com algo proporcional à sua capacidade de espanto.
>
> E, quando lá me achava a meditar sobre o velho, desconhecido mundo, lembrei-me da surpresa de Gatsby, ao divisar, pela primeira vez, a luz verde existente na extremidade do ancoradouro de Daisy. Ele viera de longe, até aquele relvado azul, e seu sonho deve ter-lhe parecido tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo. Não sabia que seu sonho já havia ficado para trás, perdido em algum lugar, na vasta obscuridade que se estendia para além da cidade, onde as escuras campinas da república se estendiam sob a noite.

> Gatsby acreditou na luz verde, no orgiástico futuro que, ano após ano, se afasta de nós. Esse futuro nos iludira, mas não importava – amanhã correremos mais depressa, estenderemos mais os braços... E, uma bela manhã –
>
> E assim prosseguimos, barcos contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado.[357]

A meditação de Nick na cena final do romance se constrói pelo estabelecimento de um paralelo entre a visão dos colonizadores e a visão de Gatsby. O "seio verde do Novo Mundo", que reverbera a imagem do seio de Myrtle Wilson, "quase arrancado, dependurado como um trapo"[358], se repete na "luz verde" do ancoradouro de Daisy. O "último e maior de todos os sonhos humanos" encontra seu eco no sonho de Gatsby, que parecera a ele "tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo". A passagem deixa claro que o sonho dos colonizadores já representava uma corrupção. À referência ao assassinato de Myrtle soma-se a menção às "árvores extintas – as grandes árvores que cederam lugar à casa de Gatsby", que estabelece a ligação entre o passado e o presente, e indica que a chegada dos colonizadores significaria a corrupção da natureza que suscitara o sonho. Desde o início, o sonho já revelava a destruição da paisagem intocada pelo impulso civilizador, e também daqueles que dela faziam parte. No presente, a corrupção repercute nas contradições da sociedade norte-americana que

---

[357] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., pp. 220-221. No original: "Most of the big shore places were closed now and there were hardly any lights except the shadowy, moving glow of a ferryboat across the Sound. And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.
And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.
Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter—tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther…. And one fine morning——
So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past." Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 140-141.

[358] Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Breno Silveira, op. cit., p. 169. No original: "[...] her left breats was swinging loose like a flap [...]" Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 107.

impossibilitam a realização do sonho. Por último, a "contemplação estética que ele [o homem recém-chegado ao Novo Mundo] não compreendia" se repete na incompreensão de Gatsby de que, enquanto sonhava, "seu sonho já havia ficado para trás." Ele acreditara na "luz verde, no orgiástico futuro que, ano após ano, se afasta de nós." Nick admite que a promessa futura também o iludira, mas a última frase do romance mostra que sua meditação se torna consciência crítica. O hiato entre um futuro que se revela agora inalcançável e o passado para o qual "prosseguimos impelidos incessantemente" revela a impossibilidade presente. Conforme recupera as memórias para narrar e reflete sobre elas no momento da narração, ele alcança a visão da impossibilidade do sonho americano como estrutural. Mais do que isso, aquele "incessantemente" revela que se trata de uma ilusão socialmente necessária que tem que ser constantemente reposta. O funcionamento do capitalismo na sociedade norte-americana exige a reposição da ilusão do sonho americano, ao mesmo tempo em que bloqueia necessariamente sua realização.

Esse é ponto de partida de *Suave É a Noite*. As possibilidades perdidas, que agora se configuram, desde o início, como impossíveis, dão a medida da impossibilidade de realização do projeto empreendedor do sonho americano. Se em *O Grande Gatsby* a narração contraditória de Nick ainda comporta a adesão parcial ao sonho americano – e, por isso, traça o percurso de Gatsby da forma como ele próprio o compreende, uma trajetória ascendente que é bruscamente interrompida somente ao final do romance –, em *Suave É a Noite* o ponto de vista inicial é majoritariamente o da decadência. A trajetória de Dick, portanto, se explicita desde o princípio como um percurso de derrota e de não adesão à ideologia do sonho americano, e o que identificamos é somente a sombra de um resquício bastante impalpável de possibilidade em seu horizonte e no horizonte de outros personagens do romance. Dick, que por vezes insiste em tatear a promessa do sucesso futuro, é lembrado a todo momento de que seu fracasso é inexorável: a proposta de Baby Warren para seu casamento com a irmã mais nova, que ele identificara como uma facilitação do alcance do sonho, prova-se sua extinção na medida em que ele é obrigado a abandonar o trabalho científico para trabalhar vinte e quatro horas por dia em prol de Nicole. A possibilidade de redenção é igualmente inacessível a Abe North, que jamais alcança a fama como músico, e Rosemary Hoyt, que vê completa sua objetificação, a qual ela sabia inevitável e temia.

Como o romance se inicia, do ponto de vista de Dick, *in medias res* (o que só descobrimos com o *flashback* no início do Livro II), somos apresentados ao personagem como funcionário da classe ociosa, preso ao trabalho de psiquiatra particular e gigolô da herdeira Nicole Warren, subjugado ao dinheiro da família da esposa e zelando para manter a harmonia do círculo social no qual está inserido, mas ao qual não pertence – tudo isso em detrimento do projeto profissional que havia traçado para si. O efeito dessa manobra indica que já está de início bloqueada para ele a possibilidade da realização do sonho americano. Somos, de saída, apresentados a Dick Diver em uma condição em que ele próprio não pode mais se iludir, ao contrário de Nick e Gatsby. A ilusão do sonho americano só faz sua aparição com o *flashback* no início do Livro II, quando o narrador onisciente nos relata a ascensão promissora de Dick, e quando descobrimos que o médico ainda mantinha determinadas ambições de juventude. Quando perguntado, antes de conhecer Nicole, sobre seus planos, Dick responde ao amigo Franz Gregorovius: "Só tenho um Franz, e é ser um bom psicólogo, talvez o maior de todos os tempos."[359]

Dick Diver, no entanto, aposta sua "busca pela felicidade" no contrato comercial de casamento apresentado por Baby Warren. Dick age de forma a permitir que o desejo de ser amado – "desejava também ser amado, se isso pudesse encaixar-se no restante"[360] – o afaste das pretensões acadêmicas de escrever uma obra de psicologia. Privado da realização de sua obra e exaurido pelo vampirismo da classe ociosa expatriada, ele não encontra a felicidade seja como serviçal dos Warren, seja como psiquiatra responsável pela clínica em sociedade com Franz, comprada para ele pela cunhada. Dick não tem consciência plena disso porque, no momento em que tomou a proposta de Baby como uma oferta para si, apesar de ter uma formação moral sólida e ser ambicioso, ele era pobre – tendo, inclusive, no início de 1917, que "queimar quase cem livros didáticos, que viera acumulando."[361] Dick Diver se vale, então, da oportunidade de realizar o sonho americano por meio do dinheiro da família de Nicole. Contudo, os meios que ele

---

[359] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 189. No original: "'I've only got one, Franz, and that's to be a good psychologist— maybe to be the greatest one that ever lived.'" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 151.

[360] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 191. No original: "He wanted to be loved, too, if he could fit it in." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 153.

[361] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., p. 166. No original: "At the beginning of 1917, when it was becoming difficult to find coal, Dick burned for fuel almost a hundred textbooks that he had accumulated [...]" Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 134.

achava que iriam lhe proporcionar alcançar sua realização são precisamente os que impedem que isso ocorra, pois é a eles que Dick se vê subjugado moralmente, sexualmente e economicamente. Ao final do romance, Dick Diver perde tudo, tendo, inclusive, que abrir de quem era e de quem pretendia ser.

O romance não promete uma visão totalizante de uma fatia da vida, ao contrário de *O Grande Gatsby*, cuja narrativa é inteiramente dedicada ao fatídico verão de 1922. A trajetória de Dick Diver, diferentemente da trajetória de Gatsby, ainda não está finalizada; como é apresentada ainda em andamento, a narração ocorre de maneira fragmentada, por vezes desconectada, com retomadas de episódios já narrados sob outros pontos de vista. Ainda que houvesse no romance de 1925 uma pretensão de Nick Carraway de narrar um processo de individuação pela introdução do *flashback*, por meio do qual o narrador relata os anos de aprendizado de Gatsby, em *Suave É a Noite* isso já não é mais possível. Dividido quase simetricamente pelo *flashback* que retoma os anos formativos de Dick, o romance trabalha com uma cronologia truncada, de vaivéns menos variados e confusos do que podem parecer aos olhos do leitor, mas que propõem um outro olhar sobre os eventos narrados, bem como com inserções de personagens e fatos isolados da aparente continuidade narrativa, que desaparecem tão rapidamente quanto surgiram. Baseado em experimentações familiares aos autores da época, que enxergavam um realismo mais real na fragmentação do que na construção linear da narrativa[362], a obra foi aclamada por alguns, mas também recebeu duras críticas, que assombraram o autor e colaboraram para o aumento de sua obsessão por "corrigir os problemas" do romance original e publicar uma versão revisada de *Suave É a Noite*, projeto colocado em prática somente após a sua morte, sob a supervisão de Malcolm Cowley.[363]

Outra maneira por meio da qual a impossibilidade do sonho americano é figurada em *Suave É a Noite* consiste nas eclosões de violência que se sucedem ao longo da narrativa: o assassinato do negro Jules Peterson; um tiroteio aparentemente sem motivo em uma estação de trem; reminiscências da Primeira Guerra Mundial; a

---

[362] Cf. Booth, Wayne C. *A Retórica da Ficção*, op. cit., pp. 185-224.

[363] Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night: The Author's Final Version*. Ed. Malcolm Cowley. New York, 1951. A "versão final do autor", à época de sua publicação, reacendeu o debate sobre as supostas "falhas" da estrutura narrativa de *Suave É a Noite*. A chamada "versão de Cowley", no entanto, não substituiu o texto publicado originalmente em 1934 como objeto de análise da maioria dos estudiosos do romance.

morte de Abe North, decorrente de uma briga de bar; a violência por vingança, como ato de justiça individual ou, ainda, como forma de resguardar a honra, entre outros. A violência imposta cotidianamente, disfarçada de trabalho, de afeto familiar, de amizade e de amor erótico e romântico impõe a fragmentação das relações, da narrativa pessoal e também da completude do todo. O efeito de desestruturação que se força na aparente unidade do romance impede a constituição do processo de individuação necessário para o projeto do empreendedorismo, como é comprovado pela desintegração física e mental da visão de Dick. Michael North, que sugere uma analogia entre a instabililidade da narrativa e a instabilidade mental das personagens, propõe que entendamos o método para a "bagunça narrativa" de *Suave É a Noite* como o método da loucura: "Os Livros I e II terminam com uma personagem em *breakdown*: Nicole gaguejando no banheiro no primeiro caso, Dick delirando contra a polícia italiana no segundo."[364] Esse processo de desintegração culmina no capítulo final do livro, em que Dick passa de uma presença vaga na memória de Nicole para alguém cuja suposta existência em uma localidade distante é retratada, finalmente, como ausência:

> Nicole manteve-se em contato com Dick, depois do seu novo casamento. Cartas de negócio e sobre os filhos. Quando, frequentemente, ela dizia "Amei Dick e nunca me esquecerei dele", Tommy respondia: "Claro que não... Por que haveria de se esquecer?"
>
> Dick abriu consultório em Buffalo, evidentemente sem sucesso. Nicole não descobriu o que acontecera, mas soube, meses mais tarde, que ele estava agora numa cidadezinha chamada Batávia, no Estado de Nova York, fazendo clínica geral. Mais tarde, soube que fora para Lockport. Por coincidência, teve mais notícias a respeito de sua vida ali do que em qualquer outro lugar – que ele andava muito de bicicleta, era admirado pelas mulheres e sempre tinha uma pilha de papéis sobre a escrivaninha, que ele dizia ser um importante tratado, quase pronto, sobre um assunto médico qualquer. Todos achavam que o Dr. Diver tinha bons modos; certa vez fizera um bom discurso numa reunião pública a respeito de drogas; vira-se envolvido num caso com uma moça que trabalhava num

[364] North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*, op. cit., p. 133. Tradução nossa.

> armazém e também numa ação judiciária sobre um assunto médico; assim sendo, saiu de Lockport.
>
> Depois, nunca mais pedira para as crianças irem visita-lo na América; não respondeu à carta de Nicole, indagando se ele precisava de dinheiro. Na última carta que ela recebeu, ele contara que estava clinicando em Geneva, no Estado de Nova York, e ela teve a impressão de que ele ali se fixara, com alguém para tomar conta de sua casa. Nicole procurou Geneva no mapa e viu que ficava no centro da região de Figer Lakes e que era considerado um lugar aprazível. Pensou, satisfeita, que talvez a carreira de Dick estivesse esperando oportunidade, de novo à semelhança de Grant, em Galena. O último bilhete de Dick tinha o carimbo de Hornell, Nova York, que fica bem distante de Geneva e é uma cidade muito pequena. Em todo caso, é quase certo ele estar naquela região do país, numa cidade ou noutra.[365]

No final de *Suave É a Noite*, não assistimos, como ocorre em *O Grande Gatsby*, à morte do protagonista seguida de uma meditação sobre o sentido dos eventos narrados, porque a impossibilidade já estava prefigurada desde o início. O andamento do capítulo reproduz o percurso narrativo do romance, mais especificamente a repetição que identificamos no capítulo anterior. A menção ao "caso com uma moça que trabalhava num armazém" retoma os casos amorosos de Dick ao longo da narrativa, repetindo o mesmo padrão de seus relacionamentos com mulheres mais jovens. A

---

[365] Fitzgerald, F. Scott. *Suave É a Noite*. Trad. Lígia Junqueira, op. cit., pp. 429-430. No original: "Nicole kept in touch with Dick after her new marriage; there were letters on business matters, and about the children. When she said, as she often did, 'I loved Dick and I'll never forget him,' Tommy answered, 'Of course not—why should you?'

Dick opened an office in Buffalo, but evidently without success. Nicole did not find what the trouble was, but she heard a few months later that he was in a little town named Batavia, N.Y., practising general medicine, and later that he was in Lockport, doing the same thing. By accident she heard more about his life there than anywhere: that he bicycled a lot, was much admired by the ladies, and always had a big stack of papers on his desk that were known to be an important treatise on some medical subject, almost in process of completion. He was considered to have fine manners and once made a good speech at a public health meeting on the subject of drugs; but he became entangled with a girl who worked in a grocery store, and he was also involved in a lawsuit about some medical question; so he left Lockport.

After that he didn't ask for the children to be sent to America and didn't answer when Nicole wrote asking him if he needed money. In the last letter she had from him he told her that he was practising in Geneva, New York, and she got the impression that he had settled down with some one to keep house for him. She looked up Geneva in an atlas and found it was in the heart of the Finger Lakes Section and considered a pleasant place. Perhaps, so she liked to think, his career was biding its time, again like Grant's in Galena; his latest note was post-marked from Hornell, New York, which is some distance from Geneva and a very small town; in any case he is almost certainly in that section of the country, in one town or another." Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 352.

menção à “ação judiciária sobre um assunto médico” retoma sua conduta médica contrária à ética da profissão, já que a transferência desenvolvida entre ele e Nicole extrapolara a relação entre médico e paciente, tornando-se a relação conjugal de ambos. A menção à Geneva, localizada no Estado de Nova York, retoma a Genebra suíça. Por último, a menção à “pilha de papéis sobre a escrivaninha, que ele dizia ser um importante tratado, quase pronto, sobre um assunto médico qualquer” faz referência ao inacabamento, reiterado várias vezes ao longo do romance, do trabalho que Dick acreditava ser a garantia do almejado reconhecimento profissional. Nesse caso, especificamente, não se trata apenas de uma repetição casual, mas da reposição de uma impossibilidade necessária: se em *O Grande Gatsby* é apenas ao final que nos deparamos com a consciência de Nick sobre a necessidade de reposição do sonho como ilusão necessária, em *Suave É a Noite* temos uma reposição constante dessa impossibilidade, dada pela repetição, ao longo de toda a narrativa.

No início da passagem, Dick Diver ainda é uma memória que Nicole não deseja perder. Pouco a pouco, porém, ele vai desvanecendo até se transformar em um indivíduo despojado de suas propriedades pessoais, sendo identificado, de modo mais ou menos incerto, apenas pelas localidades onde reside. A satisfação de Nicole não diz respeito às atividades de Dick naquele momento, mas à oportunidade que se colocaria a ele como uma segunda chance, como aquela que foi concedida ao General Ulysses S. Grant, que, após encerrar a carreira militar devido, parcialmente, ao alcoolismo, e ter retomado seu posto no exército para lutar na Guerra Civil, da qual saiu vitorioso, foi eleito o 18º presidente dos Estados Unidos. O final da passagem, e do romance, no entanto, contradiz a crença de Nicole. A exemplo dos finais cinematográficos, assistimos à dissolução de Dick em um *fade-out*, e o antes protagonista se torna, enfim, um “joão-ninguém, vindo de não se sabe onde”.

REFERÊNCIAS

Obras de F. Scott Fitzgerald

FITZGERALD, F. Scott. *Afternoon of an Author: A Selection of Uncollected Stories and Essays*. London: The Bodley Head, 1958.

_____. *A Life in Letters*. Ed. Matthew J. Bruccoli. New York: Charles Scribner's Sons, 1994.

_____. *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*. Ed. Matthew J. Bruccoli e Margaret M. Duggan. New York: Random House, 1980.

_____. *Crack-Up (O Colapso)*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

_____. "Ecos da Era do Jazz", in: *Crack-Up (O Colapso)*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Este Lado do Paraíso*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

_____. "Introduction to the Modern Library Reprint", in: *The Great Gatsby: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____. "Minnesota's Capital in the Role of Main Street". *Literary Digest International Book Review*, I (March, 1923).

_____. *My Lost City – Personal Essays, 1920-1940: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

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

_____. *O Grande Gatsby*. Tradução de Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Suave É a Noite*. Tradução de Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

_____. *Tender Is the Night: The Author's Final Version*. Ed. Malcolm Cowley. New York, 1951.

_____. *Tender Is the Night*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald.* Ed. James L. W. West III. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

_____. *The Great Gatsby*: *The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald.* Ed. Matthew J. Bruccoli. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. Ed. Andrew Turnbull. New York: Charles Scribner's Sons, 1963.

_____. *This Side of Paradise*. New York: Charles Scribner's Sons, 1948.

_____. *The Vegetable: or, From President to Postman*. New York: Charles Scribner's Sons, 1976.

Obras críticas e biográficas sobre F. Scott Fitzgerald

BAUGHMAN, Judith S.; BRUCCOLI, Matthew J. (Eds.) *Literary Masters: F. Scott Fitzgerald*. Detroit: Manly/The Gale Group, 2000.

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.

_____. The Great Gatsby *and Modern Times*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.

_____. *Translating Modernism: Fitzgerald and Hemingway*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2009.

BEWLEY, Marius. “Scott Fitzgerald’s Criticism of America”, in: Mizener, Arthur (org). *F. Scott Fitzgerald – A Collection of Critical Essays.* New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

BILTON, Alan. “The Melancholy of Absence: Reassessing the role of film in *Tender Is the Night*”. *The F. Scott Fitzgerald Review*, Vol. 5, Issue 1, 2006.

BLAZEK, William; RATTRAY, Laura. (Eds.) *Twenty-First-Century Readings of* Tender Is the Night. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.

BLOOM, Harold (Ed.). *Bloom’s Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald’s* The Great Gatsby. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2010.

_____. *F. Scott Fitzgerald’s* The Great Gatsby. New York, Chelsea House, 2006.

BOUZONVILLER, Elisabeth. *Francis Scott Fitzgerald ou la plénitude du silence*. Tese (Doutorado em Études Anglophones). Université Lumière – Lyon 2, Lyon, 1998. Disponível em: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/1998/ebouzonviller

BRUCCOLI, Matthew J. (Ed.) *New Essays on* The Great Gatsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.

_____. *The Composition of* Tender Is the Night. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1963.

BRUCCOLI, Matthew J.; BAUGHMAN, Judith S. (Eds.) *Conversations with F. Scott Fitzgerald*. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.

_____. *Reader’s Companion to F. Scott Fitzgerald’s* Tender Is the Night. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.

BRUCCOLI, Matthew J.; DUGGAN, Margaret M. (Eds.) *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*. New York: Random House, 1980.

BRYER, Jackson. (Ed.) *Fifteen Modern American Authors: A survey of research and criticism*. Durham: Duke University Press, 1969.

CALLAHAN, John F. "F. Scott Fitzgerald's Evolving American Dream: The 'Pursuit of Happiness' in *Gatsby*, *Tender Is the Night*, and *The Last Tycoon*". *Twentieth Century Literature*, vol. 42, nº 3, 1996.

CHURCHWELL, Sarah. *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of* The Great Gatsby. London: Virago, 2013.

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

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

DIXON, Wheeler Winston. *The Cinematic Vision of F. Scott Fitzgerald*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.

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

GANDAL, Keith. "*The Great Gatsby* and the Great War Army: Ethnic Egalitarianism, Intelligence Testing, the New Man, and the Charity Girl", in: *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. New York: Oxford University Press, 2008.

GODDEN, Richard. *Fictions of Capital: The American novel from James to Mailer*. New York: Cambridge University Press, 2008.

HAYS, Peter L. "Class Differences in Fitzgerald's Works", in: Mangum, Bryant. (ed.) *F. Scott Fitzgerald in Context*. New York: Cambridge University Press, 2013.

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

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

KAZIN, Alfred (Ed.). *F Scott Fitzgerald: The Man and His Work*. Cleveland: The World Publishing Company, 1951.

KENNER, Hugh. *A Homemade World: The American Modernist Writers*. London: Marion Boyars, 1977.

KUEHL, John; BRYER, Jackson R. (Ed.) *Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence*. New York: Scribner's, 1971.

KUNDU, Gautam. *Fitzgerald and the Influence of Film*. Jefferson: McFarland & Company, 2008.

LAHOOD, Marvin J. (Ed.) Tender Is the Night*: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

LEHAN, Richard. "Tender Is the Night", in: LaHood, Marvin J. (Ed.) Tender Is the Night*: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

_____. The Great Gatsby: *The Limits of Wonder*. New York: Twayne Publishers, 1995.

LENA, Alberto. "Deceitful Traces of Power: An Analysis of the Decadence of Tom Buchanan in *The Great Gatsby*", in: Bloom, Harold. (Ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald's* The Great Gatsby. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.

_____. "The Colors of New York: Racism, Historicism and Site in F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*", in: Boelhower, William; Scacchi, Anna. (Eds.) *Public Space, Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1829*. Amsterdam: VI University Press, 2004.

MANGUM, Bryant. (Ed.) *F. Scott Fitzgerald in Context*. New York: Cambridge University Press, 2013.

MASTANDREA, Martina. ""Head and Shoulders" on the 1920s Silver Screen: A Rediscovery of *The Chorus Girl's Romance*". *The F. Scott Fitzgerald Review*, University Park, v. 14, 2016.

MENCKEN, H. L. "*The Great Gatsby*" [1925], in: Kazin, Alfred (Ed.). *F Scott Fitzgerald: The Man and His Work*. Cleveland: The World Publishing Company, 1951.

MILLER, James E. *F. Scott Fitzgerald: His Art and His Technique*. New York: New York University Press, 1967.

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.

_____. "Introduction", in: Fitzgerald, F. Scott. *Afternoon of an Author*. London: The Bodley Head, 1958.

O'ROURKE, David. "Nick Carraway as Narrator in *The Great Gatsby*". *The International Fiction Review*, Vol. 9, No. 1, 1982.

PHILLIPS, Gene D. *Fiction, Film and F. Scott Fitzgerald*. Chicago: Loyola University Press, 1986.

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

_____. "From Griffith's Girls to *Daddy's Girl*: The Masks of Innocence in *Tender Is the Night*". *Twentieth Century Literature*, Hempstead, Vol. 26, No. 2, F. Scott Fitzgerald Issue, Summer, 1980.

RATTRAY, Laura. "An 'Unblinding of Eyes': The Narrative Vision of *Tender Is the* Night", in: Blazek, William; Rattray, Laura. (Eds.) *Twenty-First-Century Readings of* Tender Is the Night. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.

SANDERSON, Rena. "Women in Fitzgerald's Fiction", in: Prigozy, Ruth. (Ed.) *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. “Réification et consommation ostentatoire dans *Gatsby le Magnifique*”. *L’Homme et la société*, Paris, N.134, Littérature et Sciences Sociales, 1999.

_____. “Reificação e consumismo ostentatório no *Gatsby O Magnífico*”. *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.

STERN, Milton. *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald’s* Tender Is the Night. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.

_____. *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Chicago: University of Illinois Press, 1970.

SWANN, Charles. “A Fitzgerald Debt to Keats? From ‘Isabella’ into *Tender Is the Night*”. *Notes and Queries* , vol. 37, n° 4, 1990.

TANNER, Tony. “Introdução”, in: Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Tradução de Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

VISCARDI, Roberta Fabbri. *A posição do narrador em* The Great Gatsby *de F. Scott Fitzgerald*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-14072011-144245. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-14072011-144245/pt-br.php

WAY, Brian. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*. New York: St. Martin’s Press, 1980.

WEST III, James L. W. “F. Scott Fitzgerald, Professional Author”, in: Curnutt, Kirk (Ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. New York: Oxford University Press, 2004.

_____. “Introduction”, in: Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

WILSON, B. F. “F. Scott Fitzgerald on Minnie McGluke”, in: Bruccoli, Matthew J.; Baughman, Judith S. (Eds.) *Conversations with F. Scott Fitzgerald*. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.

WILSON, Edmund. “Fitzgerald before *The Great Gatsby*” [1925], in: Kazin, Alfred (Ed.). *F Scott Fitzgerald: The Man and His Work*. Cleveland: The World Publishing Company, 1951.

Outras obras

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

ADORNO, Theodor W. *Estética (1958-1959)*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

_____. “O ataque de Veblen à cultura”, in: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

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

ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. *Novos Estudos*, nº 14, 1986.

BELLUZO, Luiz Gonzaga de Mello; COUTINHO, Luciano. “Estado, sistema financeiro e formas de manifestação da crise: 1929-1974”, in: Belluzo, Luiz Gonzaga de Mello; Coutinho, Luciano (org.). *Desenvolvimento capitalista no Brasil: ensaios sobre a crise, vol. 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, in: *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Experiência e pobreza”, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERG, A. Scott. *Max Perkins: Um Editor de Gênios*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

BUELL, Lawrence. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

BITENCOURT, Gabriela Siqueira. *Modernização urbana e experimentação formal em* Manhattan Transfer *de John Dos Passos*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19022018-123406/

BOELHOWER, William; SCACCHI, Anna. (Eds.) *Public Space, Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1829*. Amsterdam: VI University Press, 2004.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

BRADBURY, Malcolm. *O Romance Americano Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Orgs.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARVALHO, Bernardo. O mal pelos olhos de James. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 15 de maio de 1994. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/15/mais!/35.html

CHURCHWELL, Sarah. *Behold, America: A History of America First and the American Dream*. London: Bloomsbury Publishing, 2018. Edição Kindle.

COHN, Gabriel. "Adorno e a Teoria Crítica da sociedade", in: Adorno, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

EAGLETON, Terry. "Capitalismo, modernismo e pós-modernismo". *Crítica Marxista*, vol. 1, nº 2, 1995.

_____. *Como Ler Literatura: Um Convite*. São Paulo: L&PM, 2017. Edição Kindle.

_____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. "Dickens, Griffith e nós", in: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. "Montagem de atrações", in: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

ELIOT, T. S. "A Terra Desolada", in: *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. "Os Homens Ocos", in: *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FEAR, Jacqueline; MCNEIL, Helen. "Os anos 1920", in: Bradbury, Malcolm; Temperley, Howard (org.). *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

FRANK, Ellen Eve. *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

FRANKLIN, Benjamin. *The Autobiography and Other Writings on Politics, Economics, and Virtue*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FREUD, Sigmund. “A dinâmica da transferência”, in: *Obras Completas, Volume 10*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Além do princípio do prazer* (1920), Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GAZIER, Bernard. *A Crise de 1929*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

GONÇALVES, Marcos Tadeu Fabris. *Correspondências - arte, técnica e processo histórico*. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15122011-152141/pt-br.php

GRESPAN, Jorge. “A *crise* na crítica à economia política”. *Crítica Marxista*, nº 10, 2000.

_____. *Marx*. São Paulo: Publifolha, 2008.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. “Prefácio à edição nova-iorquina, volume IX, 1908”, in: *Pelos olhos de Maisie*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

_____. “Prefácio a *Retrato de uma Senhora*”, in: *A Arte do Romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

_____. “The New Novel”, in: *Notes on Novelists, with some other notes*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1914.

JUNKES, Lauro. “Romancistas e a teoria do romance”. Anuário de Literatura, Florianópolis: UFSC, n.5, 1997.

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.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: A atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *Escritos de Moscú: estúdios sobre política y literatura*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACLEISH, Archibald. "We have a purpose... We all know it". *Life*, May 30, 1960.

MARTINS, Julia Teitelroit. "Estudos do Estranho: o fator da repetição". Anuário de Literatura, Florianópolis: UFSC, vol. 16, n. 1, 2011.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*, Volume I, Livro Primeiro: O processo de produção do capital. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *A mercadoria*. São Paulo: Ática, 2006.

MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral in America*. New York: Oxford University Press, 2000.

MAZZUCCHELLI, Frederico. *A contradição em processo: o capitalismo e suas crises*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *As ideias e os fatos: ensaios em teoria e história*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

_____. "A crise atual em uma perspectiva histórica: 1929 e 2008", in: *As ideias e os fatos: ensaios em teoria e história*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

_____. "A grande depressão dos anos 1930 e crise atual: contrapontos e reflexões", in: *As ideias e os fatos: ensaios em teoria e história*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

_____. *Os anos de chumbo: Economia e política internacional no entreguerras*. Campinas: Editora da UNESP e Edições FACAMP, 2009.

NORTH, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*. New York: Oxford University Press, 1999.

PEDRO, Antonio. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ed. Moderna, 1985.

PELLS, Richard H. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. Chicago: University of Illinois Press, 1998.

Prohibition. Diretores: Ken Burns; Lynn Novick. Estados Unidos: PBS, 2011. Série de televisão (309 minutos).

SEED, David. *Cinematic Fictions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

SENECA, *Selected Letters*. Tradução, Introdução e Notas de Elaine Fantham. New York: Oxford University Press, 2010.

SCHOCKET, Eric. *Vanishing Moments: Class and Literature in American Literature.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

SILVA, Mariana Souza e. *O retrato de uma subjetividade feminina em* The portrait of a lady, *de Henry James*. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-07062017-085440/

SOARES, Marcos. *As Figurações do Falso em Joseph Conrad*. São Paulo: Humanitas, 2013.

SCHWARZ, Roberto. "A dialética da formação", in: Pucci, Bruno; Almeida, Jorge de; Lastória, Luiz Antônio Calmon Nabuco (orgs.). *Experiência formativa e emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009.

_____. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'", in: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TAVARES, Maria da Conceição. "Apresentação", in: Hobson, John A. *A evolução do capitalismo moderno/Um estudo da produção mecanizada*. São Paulo: Nova Cultural (col. Os Economistas), 1996.

TICHI, Cecelia. *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017.

TURNER, Graeme. *Film as Social Practice*. London and New York: Routledge, 1999.

VEBLEN, Thorstein. *A Alemanha Imperial e a Revolução Industrial* e *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

WATT, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1979.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *The Protestant Ethic and The "Spirit" of Capitalism and Other Writings*. Ed. Peter Baehr; Gordon C. Wells. New York: Penguin Books, 2002. Edição Kindle.

WILLIAMS, Raymond. "Quando se deu o modernismo?", in: *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WILSON, Edmund. *Os Anos 20: Extraído dos Cadernos e Diários*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. New York: Farrar Straus Giroux, 1952.

ZINN, Howard. *A People's History of the United States: 1492-Present*. New York: Harper Collins Publishers, 2005.