

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LUCIANA TERESINHA DA SILVA

**IMAGENS DA ERA DO JAZZ EM *THE GREAT GATSBY*:
UMA RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA**

Uberlândia

2009

LUCIANA TERESINHA DA SILVA

**IMAGENS DA ERA DO JAZZ EM *THE GREAT GATSBY*:
UMA RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Tema para orientação: Literaturas de Expressão Inglesa e Outras Artes: Estudos de Caso.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

Uberlândia

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586i Silva, Luciana Teresinha da, 1966-
Imagens da era do jazz em The Great Gatsby : uma relação entre literatura e cinema / Luciana Teresinha da Silva. - 2009.
226 f. : il.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Fitzgerald, F. Scott (Francis Scott), 1896-1940 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Coppola, Francis Ford, 1939 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Cinema e literatura - Teses. I. Ribeiro, Ivan Marcos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82:791.43

LUCIANA TERESINHA DA SILVA

IMAGENS DA ERA DO JAZZ EM *THE GREAT GATSBY*: UMA RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Tema para orientação: Literaturas de Expressão Inglesa e Outras Artes: Estudos de Caso.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

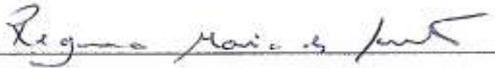
Dissertação defendida em 23/07/2009 e considerada Aprovada com distinção pela banca examinadora formada pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro - UFU



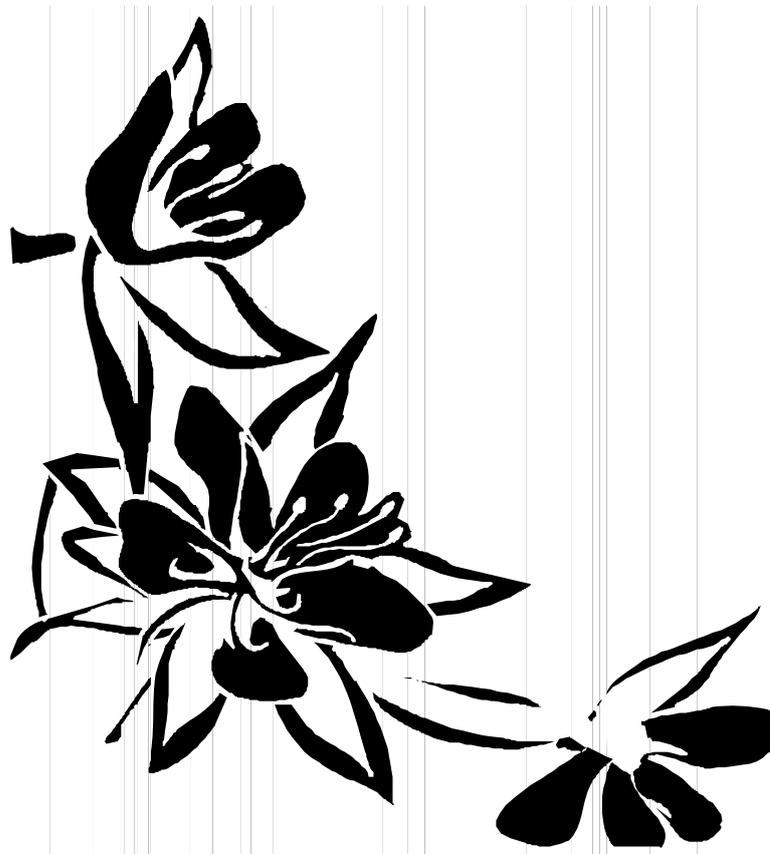
Profa. Dra. Thais Flores Nogueira Diniz - UFMG



Profa. Dra. Regma Maria dos Santos - UFU

Uberlândia

2009



A meus pais: Teresinha Rodrigues da Silva e Mozart Antônio da Silva, por toda dedicação e esforço que desempenharam em prol do meu sucesso. A eles todo o meu carinho, respeito e amor. Obrigada, meus pais.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) pela oportunidade de realizar este curso.

Ao meu orientador, prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pelo apoio, dedicação e amizade, além do incentivo para vencer os desafios desta etapa da carreira acadêmica.

À secretaria do Mestrado em Teoria Literária, onde, na convivência diária com professores, funcionários e colegas pós-graduandos, encontrei compreensão, estímulo e cooperação.

Ao meu noivo, Ricardo Lombardi, que sempre me acompanhou nesta jornada.

À minha cunhada Regina Lombardi, que mesmo à distância, sempre me estendeu a mão em todos os momentos que estive em Uberlândia.

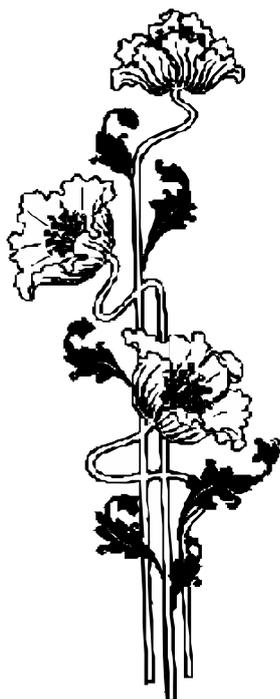
À família Lombardi que sempre torceu pelo meu sucesso.



Agradeço a Deus e a Jesus que tomam conta de mim e de minha família todos os dias de nossas vidas.

“Jesus de Nazaré foi aquele homem eternamente pensado e querido por Deus, para nele Deus mesmo extravasar todo o seu amor infinito.”

Leonardo Boff (1938-)



“Nascer, morrer, renascer ainda e progredir sempre, tal é a lei.”

Allan Kardec (1804-1869)



Este trabalho é uma homenagem a um dos maiores escritores americanos, Francis Scott Fitzgerald (1896-1940)

“O pouco que consegui foi por meio do trabalho mais laborioso e árduo e gostaria agora que nunca tivesse relaxado ou olhado para trás – mas dissesse, ao fim de *O grande Gatsby*: ‘Eu encontrei o meu caminho – a partir de agora isto vem em primeiro lugar. Este é o meu dever imediato – sem isto eu nada sou.’” (FITZGERALD, F. Scott, 2007, p.207)

The Great Gatsby é uma das grandes histórias de amor de nosso tempo. Nessa obra o autor F. Scott Fitzgerald retrata todo o glamour e ilusão de uma época, atraindo leitores há várias gerações. (Editor da Penguin Books Ltd, 1984, contracapa. Tradução nossa)



Francis Scott Fitzgerald (1896-1940)

“Será que a tiragem com exemplar a 25 centavos manteria *Gatsby* sob o olhar do público – ou o livro é impopular? Será que ele teve sua oportunidade? Uma reedição popular naquela série, com um prefácio não meu, mas de um de seus admiradores – talvez eu possa escolher um –, faria dele um favorito das salas de aula, professores, amantes da prosa inglesa – de qualquer pessoa. Mas morrer, tão completa e injustamente, depois de ter dado tanto. Ainda hoje existe pouco publicado na ficção americana que não leva ligeiramente a minha marca – de uma maneira *pequena* eu fui um original.”¹

Fitzgerald para Perkins, 20 de maio de 1940.

¹ Apud FITZGERALD. *O Grande Gatsby*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.

F · S C O T T
FITZGERALD
The Great Gatsby



Gravura de David Remfry (Penguin Books)

RESUMO

Este trabalho objetiva a aproximação entre o texto literário de Francis Scott Fitzgerald, intitulado *The Great Gatsby* (1925), e a versão filmica homônima de Francis Ford Coppola, lançada em 1974. A pesquisa proposta por este trabalho está pautada no estudo da adaptação, observando-se as semelhanças, as diferenças, e a releitura feita por Coppola a partir da obra literária de Fitzgerald, e levando-se em consideração as particularidades dos dois tipos de texto. O objetivo geral é explorar os aspectos da ambientação, tais como, a decadência da sociedade americana na década de vinte, e a Era do Jazz, partindo-se da obra. Já o objetivo específico é descrever a maneira como Fitzgerald e Coppola esquematizaram uma das personagens centrais, Jay Gatsby. Os estudos interartes, isto é, literatura e cinema, serão a base de sustentação teórica, já que este trabalho se refere especificamente ao estudo da literatura e das outras artes.

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos interartes, Literatura e cinema, Adaptação, Similaridades e Diferenças.

ABSTRACT:

This work aims the approach between Francis Scott Fitzgerald's literary work, called *The Great Gatsby* (1925), and Francis Ford Coppola's homonymous filmic version, which was launched in 1974. The research proposed by this work is based on the study of adaptation, by observing the similarities, the differences, and Coppola's reading on Fitzgerald's literary work, and considering the particularities of both texts. The general objective is to explore the aspects of environment, such as, the decadence of the American society in the twenties, and the Jazz Age, starting from the book. Yet, the specific object is to describe the way Fitzgerald and Coppola designed one of the central characters, Jay Gatsby. The Interart Studies, that is, literature and cinema will be the basis for the theory support, as this work specifically comprehends a study of literature and other arts.

KEYWORDS:

Interart studies, Literature and cinema, Adaptation, Similarities and Differences.

SUMÁRIO*

INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO 1: F. Scott Fitzgerald (1896-1940)	29
CAPÍTULO 2: <i>The Great Gatsby</i> : A obra literária de F. Scott Fitzgerald	55
2.1 Fitzgerald, Europa e <i>The Great Gatsby</i> (1924-1925)	66
2.2 O contexto histórico: a Era do Jazz e <i>The Great Gatsby</i>	73
2.3 A caracterização da personagem Gatsby na obra literária	84
CAPÍTULO 3: A modernidade e o cinema	93
3.1 Francis Ford Coppola (1939-)	102
CAPÍTULO 4: A adaptação de Coppola para <i>The Great Gatsby</i>	107
4.1 Os anos setenta nos Estados Unidos e o cinema americano	116
4.2 A caracterização da personagem Gatsby na adaptação	120
CAPÍTULO 5: Literatura e cinema	133
5.1 Adaptação, Tradução e Transmutação	152
5.2 A aproximação entre a obra literária de Scott e a adaptação de Coppola	161
CONCLUSÃO	189
REFERÊNCIAS	191
ILUSTRAÇÕES	194
ANEXO: <i>The Great Gatsby</i> Script	196

* Todas as traduções das citações da obra literária de Fitzgerald, *The Great Gatsby*, mencionadas neste trabalho, foram feitas por Roberto Muggiati. In: *O Grande Gatsby*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007, 249p.

INTRODUÇÃO

“Não se pode repetir o passado?”, gritou incrédulo. “Ora, mas é claro que se pode!”² (FITZGERALD, 2007, p. 129)

Esta citação é apenas uma das similaridades encontradas entre a obra literária de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), *The Great Gatsby* (1925), e o filme de mesmo título, do diretor Francis Ford Coppola (1939-), lançado em 1974. A literatura tem sido um dos pontos de partida do cinema, evidenciando uma relação entre essas duas artes, a qual é estudada por muitos teóricos. Assim sendo, segundo Marcos Silva, “evocar as relações entre cinema e literatura é festejar apoios e apropriações que ambos se fazem reciprocamente, com a condição de continuarem a existir em suas especificidades.” (SILVA, 2008, p. 19). Em concordância com as palavras de Silva, acredita-se que o diálogo entre literatura e cinema seja algo muito freqüente, embora isso não garanta que uma grande obra literária resulte em um filme maior, já que sempre tratar-se-á de obras diferentes. Tudo vai depender do trabalho do cineasta, do momento de criação e do seu público. Por outro lado, o caminho do parentesco da Literatura com o Cinema é complexo e, por isso mesmo, merecedor de um estudo mais diligente. Além disso, deve-se atentar para o fato de que essas duas formas de arte geralmente visam dominar a atenção do leitor/espectador por meio de uma narrativa.

Baseando-se nessas afirmações, este trabalho vem propor a aproximação entre a obra literária de Fitzgerald, *The Great Gatsby*, e a sua versão fílmica homônima, escrita por Coppola e dirigida por Jack Clayton (1921-1995). Um dos aspectos que influenciaram na escolha dessa obra como objeto de estudo é a sua riqueza de temas, como o amor romântico, a era do jazz, a diferença entre as classes sociais, o papel da mulher na sociedade americana da década de vinte, o adultério, o suicídio, a quebra do sonho americano, entre outros. O texto de Fitzgerald é um clássico da literatura americana, e ao mesmo tempo, uma história de amor sem final feliz. Partindo dos temas amor e nostalgia, o autor explora questões polêmicas, as quais refletem os conflitos sociais de uma sociedade americana decadente, dos anos vinte. Entretanto, a fixação da personagem Gatsby pelo passado parece ser um tema central. A citação de abertura mostra como a personagem realmente acreditava que seria possível repetir o passado e Fitzgerald mostra a solidão de seu protagonista, o qual vive só em sua mansão em West Egg, preso à lembrança de seu romance com uma das protagonistas. Gatsby é retratado como sensível, sonhador e engajado e, por diversas vezes, ele é visto por seu vizinho, Nick

² ‘Can’t repeat the past?’ he cried incredulously. ‘Why of course you can!’ (FITZGERALD, 1984, p.106)

Carraway, contemplando a luz do ancoradouro da mansão de sua amada, do outro lado da baía, estendendo o braço direito em direção a essa luz, como que se desejasse alcançá-la e trazê-la para perto de si. Seu desejo era trazer de volta os momentos felizes vividos ao lado de Daisy, cinco anos antes.

Mas a nostalgia não é o único aspecto relevante da obra. Quando F. Scott Fitzgerald enviou o original de *The Great Gatsby* para o seu editor nos Estados Unidos, William Maxwell Evarts Perkins (1884-1947), no início de novembro de 1924, afirmou que finalmente havia feito algo realmente seu. Fitzgerald e Perkins tinham a consciência de que isso era uma conquista no mundo literário. Entretanto, nenhum deles suspeitava que esse romance se tornaria uma das mais expressivas obras de ficção americana do século XX. Para exemplificar tal relevância no mundo literário, deve-se mencionar que cerca de dez milhões de exemplares foram vendidos até o ano de 2000, além das edições estrangeiras. Soma-se a isso o fato de Fitzgerald ter conseguido, de maneira admirável, relatar todo o *glamour* e ilusão dos anos vinte nos Estados Unidos. Foi ele quem deu um nome a essa era: *The Jazz Age*, ou “A Era do Jazz”, a qual se refere ao período entre o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o início da Grande Depressão (Crise de 1929). Adicionalmente, Fitzgerald viveu essa época desde seu apogeu até a sua decadência.

Com base nesses dados, observou-se que as características da obra literária poderão ser mantidas no filme, o que justifica a correspondência proposta por este trabalho. Nesse sentido, vale mencionar que o objetivo geral desta pesquisa é explorar os aspectos da ambientação, tais como, a decadência da sociedade e a Era do Jazz, partindo-se das obras. Já o objetivo específico é descrever a maneira como Fitzgerald e Coppola esquematizaram uma das personagens centrais, ou seja, Jay Gatsby.

Um dado importante deve ficar claro: o elemento que norteará esta pesquisa não está pautado no critério da fidelidade, porque, como afirma Randal Johnson em seu texto *Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O Caso de Vidas Secas*³, “uma insistência na fidelidade também geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados.” (JOHNSON, 2003, p. 44). Nesse sentido que a aproximação entre obras em diferentes linguagens assume, percebe-se que será muito mais produtivo considerar a relação entre literatura e cinema, pensando na adaptação como uma forma de contar a mesma história através de outra linguagem. Ademais, como James Naremore (2003) afirma, a adaptação é parte de uma teoria

³ Apud PELLEGRINI, Tânia [et al], *Literatura, Cinema e Televisão* (São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003).

geral da repetição, pois as narrativas são repetidas de várias formas e em meios artísticos e culturais distintos. Nessa linha de pensamento, propõe-se o estudo da adaptação feita por Coppola a partir da obra literária de Fitzgerald, observando-se as semelhanças entre as obras e a releitura do cineasta, mas evitando-se o tão repetido comentário de que o filme não foi “fiel” à obra literária.

Deve-se ressaltar ainda que segundo Lucas (2008), “ambas as artes, Cinema e Literatura, tomam os olhos como ponto de entrada na consciência ativa do observador, mas de modo diferente.” (LUCAS *apud* BRITO, 2008, p. 9). Desta forma, uma comparação entre a literatura e o cinema é plausível, mas faz-se necessário considerar as características e as diferenças de cada uma das manifestações artísticas para se evitar uma análise rasa e leviana. Além disso, deve-se lembrar ainda que enquanto o romancista se utiliza da linguagem verbal, dispondo de metáforas, adjetivos, e advérbios, entre outros recursos, o cineasta se utiliza de no mínimo cinco materiais de expressão diferentes, tais como a imagem, a linguagem verbal oral (diálogos, a narração e as letras de música), os sons não verbais (ruídos e os efeitos sonoros), a música e a própria linguagem escrita, ou seja, os créditos, os títulos e outras escritas. Por outro lado, se o cinema tem dificuldade em repetir algo feito pela literatura, essa também não dispõe de recursos para fazer o que o cinema faz. Entretanto, isso não impede que haja uma correspondência entre os dois meios de expressão, a qual merece ser estudada.

Outro aspecto relevante é o contexto histórico de cada uma das obras estudadas, pois deve-se considerar os momentos em que Fitzgerald e Coppola escreveram as suas obras, ou seja, os anos vinte e setenta nos Estados Unidos, respectivamente. Nesse sentido, cita-se Corrigan (2005), o qual acredita que o cineasta deva levar em consideração não só o momento histórico, mas também os valores culturais da sociedade para a qual ele está fazendo um filme. Desta forma, o público é de grande valia no processo de criação de uma adaptação. Xavier (2003) exemplifica isso ao citar o receio de fazer uma adaptação por parte de cineastas e diretores de teatro na época da censura, nos anos da ditadura. Havia uma tensão com relação aos diálogos e as passagens dos textos de Nelson Rodrigues, pois as cenas eróticas e as palavras que se referiam aos tabus estavam na obra original, mas cabia ao diretor, tanto no teatro quanto no cinema, mostrar ou ocultar tais cenas, ou mesmo atenuá-las. Isso deu vazão a diferentes montagens do mesmo texto, ou a diferentes adaptações, pois o modo de fazer difere de um cineasta para outro, dependendo da sua releitura e sensibilidade com relação à obra original. Mas o importante é que os dois textos dialoguem, já que ambos podem contar a mesma história de formas diferentes e, como disse Xavier, “o lema deve ser ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor.” (XAVIER *apud* PELLEGRINI, 2003, p.62).

Ademais, conforme as palavras de Cristina Carneiro Rodrigues, no prefácio ao livro de Lauro Maia Amorim (2005), intitulado *Tradução e Adaptação. Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*, “traduções e adaptações envolvem transformações e são construídas de acordo com certas convenções e restrições dependentes do tempo e lugar em que são realizadas, assim como do público a que se destinam.” (RODRIGUES *apud* AMORIM, 2005, p.13). Em concordância com Rodrigues, Xavier coloca que mais vale a apreciação da adaptação como uma nova experiência, já que livro e filme estão distanciados no tempo, e, portanto, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva. Nesse sentido, há de se esperar que a adaptação dialogue não só com a obra literária de origem, mas também com o seu próprio contexto. Como se pode ver, as discussões sobre adaptações estão em voga, ampliando assim os horizontes para as pesquisas.

Este trabalho buscou as considerações de alguns estudiosos sobre literatura e cinema, as quais irão aparecer ao longo do trabalho: Aumont [et al], Carrière, Davi, Jakobson, Johnson, Martin, Pellegrini e Xavier, entre outros. Esta dissertação contém cinco capítulos, a saber: o primeiro discorre sobre a vida de Francis Scott Fitzgerald, desde o seu nascimento em St. Paul, Minnesota, até a sua morte em Los Angeles, na Califórnia. A justificativa desse capítulo deve-se ao fato de Scott usar muito de sua experiência pessoal em suas obras, tornando assim o conhecimento de sua vivência muito relevante para a análise de seu romance. O segundo capítulo refere-se à sua obra literária, *The Great Gatsby*, abordando-se a sua relevância para o cenário da literatura norte-americana, e as estratégias de escrita usadas por Fitzgerald para torná-la uma obra-prima contemporânea. Dentro do segundo capítulo, há três subcapítulos: o primeiro relata a sua vivência na Riviera Francesa, período no qual escreveu o romance; o segundo refere-se à “Era do Jazz”, nome que o próprio Scott usou para descrever os rumorosos anos vinte nos Estados Unidos, período no qual escreveu a obra em questão; e o terceiro objetiva a caracterização da personagem Gatsby. O terceiro capítulo desta dissertação trata da modernidade em si, e da época do surgimento do cinema, onde é apresentado um curto histórico sobre o cinema. Dentro desse capítulo, há um subcapítulo referente a um breve panorama da vida do cineasta Francis Ford Coppola. O quarto capítulo trata da descrição de sua adaptação de *The Great Gatsby* para o cinema. O capítulo quarto possui dois subcapítulos, sendo o primeiro, um panorama dos Estados Unidos e do cinema americano nos anos setenta, e o segundo, uma caracterização da personagem Gatsby na adaptação cinematográfica. Já o quinto e último capítulo apresenta o embasamento teórico para esta pesquisa, tratando dos Estudos Interartes, especificamente, da literatura e cinema. O

enfoque maior será dado para o processo que permeia a adaptação de uma obra literária para o cinema e assim sendo, trabalha-se com autores que desenvolveram tal tema, como Assis Brasil, Balogh, Randal Johnson e Tamaru, entre outros. O quinto capítulo traz dois subcapítulos, a saber: o primeiro trata especificamente da questão da adaptação, tradução e transmutação e o segundo concentra-se na aproximação entre a obra literária de Fitzgerald e a adaptação escrita por Coppola, levando-se em consideração os aspectos analisados no capítulo teórico. A conclusão virá em seguida abordando uma análise dos resultados obtidos a partir da pesquisa elaborada, e da aproximação entre as duas obras. Desta forma, pretende-se colaborar para o enriquecimento de conhecimento, elaborando-se uma referência a mais sobre o autor Fitzgerald, sobre a sua obra literária *The Great Gatsby* e sobre a aproximação entre duas obras, as quais, apesar de suas linguagens tão distintas, possibilitam uma relação plausível e interessante entre si.

Por agora, atenta-se para o fato de que o cinema, a sétima arte, não é somente um meio de expressão, mas uma arte com linguagem própria, e capaz de narrar. Além disso, segundo Pellegrini, “a cultura contemporânea é sobretudo visual” (PELLEGRINI, 2003, p. 15), evidenciando todo o seu fascínio e influência sobre as pessoas, e mostrando-se passível de estudo. E, como a professora Dra. Regma Maria dos Santos afirma em seu livro *Foto(gramas): pequenos ensaios e textos sobre cinema e memória*, “o cinema é, antes de mais nada, uma linguagem cujo prazer fruidor o tornou talvez a mais significativa e potencial manifestação de arte do mundo contemporâneo.” (SANTOS, 2008, p. 16). Não há como negar a influência e o fascínio que o cinema vem exercendo sobre as pessoas, desde o seu surgimento. Ademais, como Roland Barthes coloca em seu texto *Ao sair do cinema*, “No escuro do cinema (...) jaz a fascinação mesmo do filme (...).” (BARTHES, 2004, p. 429). Há uma atração, um tipo de hipnose que atrai e seduz, ao mesmo tempo em que conta uma história. A literatura já fazia isso anteriormente mas, com o advento da modernidade, surgiu uma sétima arte e, com ela, uma nova maneira de narrar. É o mito de Sheherazade reinventado! E assim, percebe-se a pertinência em se estudar esse tipo de manifestação artística, principalmente no que tange à comparação entre a literatura e as outras artes. Quanto à relação entre literatura e cinema, Mario Praz afirma que “tal íntima relação entre as expressões das várias artes parece ser quase inevitável.” (PRAZ, 1982, p. 30). Desta forma, a justificativa para este trabalho é, primeiramente, o fato de haver evidências da relação entre a obra literária *The Great Gatsby* e a sua versão filmica homônima e finalmente, sua importância no cenário literário e cinematográfico. Assim, o resultado desta pesquisa será pertinente para os estudos interartes, especificamente literatura e cinema.

1 FRANCIS SCOTT FITZGERALD (1896-1940)

“Nunca houve uma boa biografia de um bom romancista. Nem pode haver. Ele é muitos, quando tem algum valor.” (FITZGERALD *apud* MEYERS, 1996, p. 11)

Scott foi um escritor trágico e romântico, cuja carreira literária durou somente duas décadas: os anos vinte e trinta. A matéria-prima de seus romances foi sua própria vida e ele mesmo afirmou isso: “Todos os meus personagens são Scott Fitzgerald. Até as personagens femininas são Scott Fitzgerald.” (FITZGERALD *apud* MEYERS, 1996, p. 99). Deve-se mencionar ainda que as influências dominantes na escrita de F. Scott foram a aspiração, a literatura, Princeton, sua esposa Zelda Sayre Fitzgerald, e o alcoolismo. O jovem e talentoso escritor teve uma carreira curta, pois a sua genialidade não o impediu de levar uma vida desregrada, a qual foi interrompida por um ataque do coração aos 44 anos.

Francis Scott (Key) Fitzgerald nasceu a 24 de setembro de 1896 em St. Paul, capital do estado americano de Minnesota, uma cidade portuária situada às bordas do Rio Mississippi e próxima à cidade de Minneapolis. St. Paul é hoje um importante centro industrial e financeiro no Meio-Oeste⁴ dos Estados Unidos. A palavra “Key”, acrescentada ao nome de Francis Scott, é um apelido que se deve ao fato de Fitzgerald ter sido parente de Francis Scott Key, autor do hino nacional americano, *The Starspangled Banner*⁵, de 1814. Key havia sido advogado em Maryland, um dos cinquenta estados americanos, localizado na região nordeste do país. Digno de nota é o fato de que Maryland foi uma das treze colônias que se rebelaram contra o domínio britânico na região, e Francis Key, sendo também um poeta amador, inspirou-se nas tropas americanas, as quais defenderam com sucesso um ataque de tropas navais do Reino Unido contra Baltimore, na Guerra de 1812 (Guerra Anglo-Americana), para compor o hino nacional. Por tudo isso, Fitzgerald valorizava esse parentesco e gostava de acreditar que o Sr. Key era seu parente direto. Entretanto, eles eram parentes distantes, já que Francis Scott Key fora irmão do tetravô de Fitzgerald.

Na virada do século XIX, St. Paul era uma cidade pequena, a qual possuía costumes requintados e uma sociedade conservadora. Os pais de Fitzgerald eram ambos de formação católica e ascendência irlandesa, vindos, porém, de contextos sociais muito

⁴ *Midwest* (Meio-Oeste): área no meio dos Estados Unidos, incluindo os estados de Ohio, Indiana, Illinois, Wisconsin, Minnesota, Kansas, Nebraska, Iowa, Missouri, Michigan, North Dakota, South Dakota, e Oklahoma. A maior parte de Midwest é conhecida por seus ricos latifúndios. (*Dictionary of English Language and Culture*, Longman: 1992, p. 840).

⁵ A Bandeira Estrelada (STROMBERG, Kyra. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal dos sonhos da era do Jazz*. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999. p. 14. Original em alemão.).

diversos. Seu pai, Edward Fitzgerald, nasceu em Maryland, em 1853, e estudou na Universidade de Georgetown, mas não se formou. Edward tinha estatura baixa, era desajeitado e mal sucedido, mas vestia roupas bem cortadas, possuía bom caráter e boas maneiras. Sua mãe, Mary (Mollie) Fitzgerald, McQuillan era o seu nome de solteira, nasceu em St. Paul em 1860 e foi educada lá mesmo no Convento da Visitação. Posteriormente, ela foi para a Faculdade Manhattanville, na pequena vila Purchase, situada no condado Westchester, a quarenta minutos de Nova Iorque. Mollie veio de uma família estável e bem-sucedida, mas que outrora havia sido bem menos favorecida, já que seu pai era um imigrante irlandês que ficou rico vendendo secos e molhados por atacado em St. Paul. Em fevereiro de 1890 Mollie McQuillan casou-se com Edward Fitzgerald, partindo para uma lua-de-mel na Europa, lugar que ela já tinha visitado quatro vezes.

Segundo Meyers, muitos escritores americanos, entre eles Ernest Hemingway (1899-1961) e F. Scott Fitzgerald, eram filhos de um pai fraco e de uma mãe forte. Fitzgerald sempre teve consciência disso e achava embaraçoso o contraste familiar entre os camponeses refinados, pelo lado paterno e os rudes, mas ricos, pelo lado materno. Além disso, os valores familiares dos Fitzgeralds de Maryland eram desprezados pelas origens irlandesas e abastadas dos McQuillans de St. Paul, apesar da ascendência irlandesa ser uma característica comum para ambas as famílias. Quando Scott nasceu, seu pai era um homem de meia-idade, proprietário de uma pequena firma de móveis de vime em St. Paul, a *American Rattan and Willow Works*, a qual foi desbancada por suas concorrentes mais ágeis. Em abril de 1898, após o fracasso de sua firma, Edward mudou-se com a família para Buffalo, situada ao norte do estado de Nova Iorque, e tornou-se um vendedor de sabão para a *Procter & Gamble*. A família Fitzgerald mudou-se novamente em janeiro de 1901, para Syracuse, cidade localizada no centro do estado de Nova Iorque. Eles viveram lá até setembro de 1903, data em que retornaram para Buffalo. Em 1908, Edward foi demitido, o que desencadeou o seu retorno com a família para St. Paul, para viver confortavelmente do dinheiro acumulado pelo Sr. McQuillan, avô de Mollie, imigrante irlandês e negociante atacadista que deixou uma fortuna para a família, quando morreu aos 43 anos de idade.

Apesar da condição favorável, Mollie Fitzgerald não sabia se vestir e se comportar. Ela usava pés de sapatos de cores diferentes, fazia comentários insensatos e inconvenientes, era totalmente desajeitada e sem graça. Usava o seu cabelo ondulado com uma franja que não lhe caía bem, cambaleava levemente quando caminhava, e falava de maneira cômica e arrastada. Assim, vale mencionar que Scott Fitzgerald, filho de um casal de tantos contrastes, herdou a elegância e a propensão ao fracasso do pai e a insegurança social e

o comportamento extravagante e disparatado da mãe. O fato de Scott ter sido o primeiro filho nascido após a morte de duas irmãs fez com que seus pais lhe dessem uma atenção especial. No entanto, ao observar os pais extravagantes e inseguros, ele passou desde cedo a se preocupar com a possibilidade de sua família se encaixar ou não na “boa” sociedade. Assim, mesmo quando criança, Scott já tinha uma percepção de diferença social aguçada.

Em 1919, já com 23 anos, Fitzgerald começou a registrar todos os detalhes que o ajudariam a definir exatamente o que ele era e onde se situava. Essas anotações compunham os *Cadernos de notas*, ou *Balanço*, cujos objetivos eram ajudar Scott não apenas a descrever como ele havia se tornado fruto de seu contexto social, mas também como proceder para diferenciá-lo dele. Além disso, seus *Cadernos de notas* continham uma análise social de St. Paul, a qual merece ser citada, devido à sua grande influência na tessitura de seus textos, em especial, *The Great Gatsby*. Segundo Scott, St. Paul estava localizada numa planície próxima a um grande rio, o Mississippi, longe dos centros culturais mas que, apesar disso, possuía um espírito mais característico do comércio do Leste americano e da Europa, do que da agricultura do meio-oeste, ou do comércio do Mississippi. A classe social mais alta era composta por três grupos distintos, a saber: o primeiro compreendia as famílias mais antigas, as quais exerciam as profissões instruídas e se consideravam superiores aos negociantes que vieram do nada, e aos obscuros novos-ricos, como a personagem Gatsby. Essa elite também contava com aqueles cujos avós trouxeram vestígios financeiro e cultural do Leste. O segundo grupo era constituído das famílias dos grandes comerciantes que venceram por si próprios, ou seja, os “desbravadores” das décadas de 1860 e 1870. E finalmente, o terceiro grupo compreendia uma gente nova, abastada e misteriosa, cujo passado era nebuloso e possivelmente, nada sólido. Esses três grupos compunham a elite de St. Paul, cujos valores se pautavam em uma vida social intensa, nas boas maneiras, na moralidade aparente e na ostentação vividas na Avenida Summit, um elegante bulevar de estilo vitoriano, repleto de imponentes mansões. A maior delas pertencia ao multimilionário James Jerome Hill (1838-1916), um canadense de origem humilde, mas que transformou St. Paul no quartel-general de sua Grande Estrada de Ferro do Norte, realizando assim o seu grande sonho de pioneiro, ao conduzir uma estrada de ferro através da imensidão do meio-oeste dos Estados Unidos até a costa do pacífico. Hill conduzia os negócios com mãos de ferro, agindo sempre inescrupulosamente, através de suas grosserias, intolerância e tirania e se utilizando do medo para manipular todos aqueles que cruzavam o seu caminho. Entretanto, esse construtor de império e magnata de estrada de ferro foi o homem que mais benfeitorias fez para St. Paul. Scott Fitzgerald ficou fascinado pela influência e a riqueza desse magnata lendário desde a

infância e isso lhe deu inspiração para muitas personagens de sua ficção. Na verdade, Hill foi um dos modelos utilizados na criação da personagem abastada e protetora de Gatsby, o Sr. Dan Cody. A seguinte passagem da obra *The Great Gatsby* revela isso:

Cody tinha então 50 anos, um produto das minas de prata de Nevada, do Yukon, de toda corrida por metal desde 1875. As transações de cobre em Montana, que fizeram dele um multimilionário, fisicamente robusto, (...). Durante cinco anos ele navegara por costas hospitaleiras até que se transformou no destino de James Gatz em Little Girl Bay.⁶ (FITZGERALD, 2007, p. 118)

Dan Cody, assim como James J. Hill, realizou o sonho americano, trocando sua condição desfavorecida pelo poder e o conforto que a riqueza lhe proporcionou. Entretanto, essa não é a única referência que Fitzgerald faz ao magnata do ferro, pois na sua ficção, com a morte de Gatsby, seu velho pai, o Sr. Gatz, recém chegado “de uma cidade em Minnesota”⁷ para o funeral de seu filho, ignorando a origem criminosa de toda aquela riqueza, diz a Nick Carraway: “Se tivesse vivido mais, seria um grande homem. Um homem como J. Hill. Teria ajudado a construir o país.” (FITZGERALD, 2007, p. 186)⁸. Deve-se mencionar ainda que segundo Meyers, “O espantoso sucesso de Hill não apenas realizou o sonho americano e revelou o poder da riqueza ilimitada, como também mostrou a Fitzgerald que um homem de St. Paul podia se destacar no mundo dos poderosos.” (MEYERS, 1996, p. 17). Em concordância com Meyers, deve-se observar que Fitzgerald admirava aqueles que haviam triunfado sobre a pobreza e que, apesar de uma origem humilde, conseguiram se tornar fortes, ricos e influentes. Certamente, Hill foi o primeiro magnata de Fitzgerald, mas não o último.

A admiração por novos-ricos talvez se deva à sua própria experiência. Desde sua infância, Fitzgerald via a dificuldade dos pais para manter o status social. Deve-se mencionar ainda que em julho de 1908, quando Edward voltou com a família para St. Paul, derrotado por ter perdido o emprego, suas crianças foram morar com a avó McQuillan, a qual contava com melhores condições de vida, graças à herança deixada pelo esposo. Edward e Mollie foram morar com um amigo na Avenida Summit até abril de 1909. O pai de Fitzgerald enfrentava uma fase difícil, entre o desânimo e a luta diária, vendendo gêneros alimentícios por atacado,

⁶ Cody was fifty years old then, a product of the Nevada silver fields, of the Yukon, of every rush for metal since seventy-five. The transactions in Montana copper that made him many times a millionaire found him physically robust (...). He had been coasting along all too hospitable shores for five years when he turned up as James Gatz's destiny in Little Girl Bay. (FITZGERALD, 1984, p. 96)

⁷ “Acho que foi no terceiro dia que um telegrama assinado Henry C. Gatz chegou de uma cidade em Minnesota.” (FITZGERALD, *The Great Gatsby*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2007, p. 184. Original em inglês.)

⁸ “If he'd of lived, he'd of been a great man. A man like James J. Hill. He'd of helped build up the country.” (FITZGERALD, 1984, p. 160)

vindos da propriedade de seu cunhado. A ajuda da família de Mollie foi essencial naquele momento mas, mesmo assim, os Fitzgeralds tiveram de mudar várias vezes devido à dificuldade no pagamento do aluguel. Entretanto, eles insistiam em morar nos arredores da Avenida Summit, uma das áreas mais requintadas de St. Paul. Assim, percebe-se claramente a insistência da família em manter uma posição social, a qual havia sido afetada pela significativa diminuição de renda. Assim, Mollie e Edward se empenharam em organizar bailes e dar aulas particulares para melhorar a sua renda e garantir uma boa educação para os filhos, os quais sempre freqüentaram boas escolas. Aos doze anos Scott ingressou na Academia St. Paul, uma escola não-religiosa que tinha quarenta rapazes com idade entre dez e dezoito anos. Os três anos em que permaneceu ali lhe possibilitaram começar um aprendizado literário de maneira vigorosa, apesar de sua presunção intelectual. Ao se julgar um aluno brilhante, Scott memorizava títulos nas livrarias e os comentava, fingindo ter lido todos eles. E, como faria mais tarde em Princeton e no exército, deixava de prestar atenção às aulas para escrever nas costas de seus livros de geografia e latim e nas margens dos exercícios de matemática. Desta maneira surge o escritor Scott Fitzgerald, o qual, dentro de pouco tempo, passou a escrever muitas histórias de aventuras juvenis para o jornal da escola e peças melodramáticas para o Clube Dramático Elisabetano.⁹ Em 1909, Fitzgerald publicou o seu primeiro conto, intitulado *O mistério da hipoteca de Raymond*, o qual lembrava o título e imitava alguns aspectos do conto Edgar Allan Poe (1809-1849), *Os crimes da rua Morgue* (1841). Entretanto, sua disposição para escrever não lhe garantiu bons resultados nos estudos e o seu fraco desempenho na Academia St. Paul fez com que seus pais o mandassem para um colégio interno católico e mais rigoroso, situado no Leste. Em setembro de 1911, aos quinze anos, Scott foi então para a Escola Newman, em Hackensack, Nova Jérsei, cerca de dezesseis quilômetros a noroeste do centro de Manhattan. Fundada em 1890 pelo cardeal Gibbons, de Baltimore, oferecia uma programação acadêmica mais severa e objetivava educar os filhos das famílias católicas de todo o país. Os pais de Scott imaginaram que, ao submetê-lo a um estilo de vida mais refinado, estariam aumentando suas chances de ser aceito numa boa faculdade; isso o deixou muito animado, já que havia sido criado nos valores tradicionais de seus ancestrais de Maryland e sempre desejara estudar no Leste. Entretanto, Scott era um dos estudantes mais pobres da Escola Newman, o que o levou a agir de maneira presunçosa, apontando as faltas dos outros alunos, para fazer parecer que sabia mais do que eles. Acabou solitário, visto pelos colegas como amargo, egoísta e infeliz; isso o levou a uma produção

⁹ Clube assim chamado em homenagem à sua diretora, Elizabeth Magoffin (MEYERS, 1996, p. 26).

acadêmica insatisfatória, a qual resultou em quatro reprovações durante os seus dois anos na escola. Scott passou a detestar a Escola Newman e por isso a sua maior alegria era pegar o trem até St. Paul para reencontrar os pais e ficar um longo tempo sem ir à escola. Essa boa lembrança coincide com uma das mais nítidas lembranças da personagem de Nick Carraway em *The Great Gatsby*:

“Uma de minhas lembranças mais vívidas é a volta para casa no Oeste, da escola preparatória e depois da universidade, na época do Natal. Aqueles que iam mais além de Chicago se reuniam na velha e escura Union Station às seis horas de uma tarde de dezembro com alguns amigos de Chicago, já embalados em suas próprias comemorações do feriado, para fazer despedidas apressadas. (...) Este é o meu Meio-Oeste – não o trigo ou as pradarias ou as cidades suecas perdidas, mas os trens vibrantes de volta para a casa da minha juventude e os lampiões de rua e os sinos de trenós na escuridão gelada e as sombras das grinaldas de azevinho lançadas sobre a neve através das janelas iluminadas. (...) Vejo agora que esta foi uma história do Oeste, afinal de contas – Tom e Gatsby, Daisy, Jordan e eu, éramos todos do Oeste e talvez possuíssemos alguma deficiência em comum que nos tornava sutilmente inadaptados para a vida no Leste.”¹⁰ (FITZGERALD, 2007, p. 193-194)

Scott Fitzgerald, assim como Nick Carraway, não se dera bem no Leste e, apesar das raízes da família materna estarem em Maryland, ele ansiava estar de volta ao meio-oeste, ou melhor, ao Meio Oeste americano. Mas nem tudo foi ruim na Escola Newman, pois a infelicidade e o isolamento de Scott foram notados por um padre católico, curador da escola, o Padre Cyril Sigourney Webster Fay (1875-1919). Essa amizade foi de grande importância para a formação do escritor Scott, pois como intelectual brilhante e conversador fascinante, Fay revelou um interesse paternal pelo pupilo, fortalecendo nele a sua fé, reconhecendo o seu talento e elogiando o seu primeiro romance. Scott teve ainda outro mentor, o elegante, rico e bem-relacionado Sr. Shane Leslie (1885-1971). Filho de um nobre anglo-irlandês, e primeiro primo de Winston Churchill, Leslie estudou em ótimas escolas em Sorbonne e Cambridge e graduou-se em filosofia em Louvain, cidade belga e universitária situada a 30 km a leste de Bruxelas. O Sr. Shane viveu entre diplomatas na Espanha e serviu no *American Ambulance Corps* na França, durante a Primeira Guerra Mundial. Era amigo de dois poderosos sacerdotes

¹⁰ One of my most vivid memories is of coming back West from prep school and later from college at Christmas time. Those who went farther than Chicago would gather in the old dim Union Station at six o'clock of a December evening, with a few Chicago friends, already caught up into their own holiday gaieties, to bid them a hasty good-bye. (...) That's my Middle West – not the wheat or the prairies or the lost Swede towns, but the thrilling returning trains of my youth, and the street lamps and sleigh bells in the frosty dark and the shadows of holly wreaths thrown by lighted windows on the snow. (...) I see now that this has been a story of the West, after all – Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I, were all Westerners, and perhaps we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life. (FITZGERALD, 1984, p. 166-167)

americanos, o arcebispo Ireland, de St. Paul e o cardeal Gibbons, de Baltimore, sempre freqüentando altas esferas da sociedade. Leslie costumava chamar Fitzgerald de “um Rupert Brooke¹¹ americano” para enaltecer o seu talento e motivá-lo a seguir a carreira de escritor. Foi ele quem recomendou o primeiro romance de Scott à Scribner’s, escrevendo uma resenha favorável ao livro. Deve-se mencionar ainda que a sua influência sobre seu discípulo se deu também no campo pessoal, ao estimular a corte e o casamento de Fitzgerald com Zelda Sayre. Scott admirava Leslie, sendo grato por sua amizade e ajuda. Sem dúvida, a amizade e a influência de Fay e Leslie foram muito significantes para a carreira de Fitzgerald, pois além de compensarem os maus momentos na Escola Newman, aumentaram a sua fé e a sua autoconfiança.

Quando Louise McQuillan, avó de Fitzgerald, morreu no verão de 1913, deixou para a filha, Mollie, 125 mil dólares. Isso possibilitou que Scott fosse para a bem-conceituada Universidade de Princeton, no estado americano de Nova Jérsei. A universidade ficava no mesmo estado de sua escola preparatória, a Escola Newman, porém era mais sociável e “sulina” do que outras universidades americanas, como Harvard, no estado de Massachusetts, e Yale, no estado de Connecticut. Deve-se notar que Nova Jérsei, Maryland, Massachusetts e Connecticut situam-se na costa Leste dos Estados Unidos, porém Nova Jérsei fica mais próximo a Maryland, cuja localização é mais ao sul. Assim, Fitzgerald se identificou com Princeton, já que seus ancestrais eram de Maryland e logo se deixou influenciar por sua imagem e realidade mais sulina. Além do mais, segundo as suas convicções, os alunos de Yale, como Tom Buchanan, de *The Great Gatsby*, eram musculosos e rudes demais, enquanto que os alunos de Princeton eram preguiçosos, atraentes e aristocratas. Deve-se mencionar ainda que a atração de Fitzgerald por Princeton se deveu ao seu ambiente inteligente e vitorioso, e à sua sedutora fama de ser o clube campestre mais fascinante da América. Além disso, Scott, o medíocre jogador da escola preparatória, pôde se divertir no futebol americano da faculdade, não só como espectador, mas também como estatístico e pretense participante. Erguida na planície do interior de Nova Jérsei, Princeton possuía a mais bela arquitetura gótica nos Estados Unidos, sendo cercada de propriedades luxuosas e abrigando 1500 alunos que cultivavam uma tradição de nobreza, charme e honra. Scott teve a oportunidade de conhecer Richard Cleveland, filho do ex-presidente Grover Cleveland e David Bruce, filho de um senador americano e eminente embaixador. Em pouco tempo ficou claro para Scott que

¹¹ Rupert Brooke (1887-1915) foi um poeta inglês que morreu tragicamente com apenas 28 anos durante a Primeira Grande Guerra Mundial. Brooke é considerado um herói de guerra. (Encarta Encyclopédia, 1996. Acesso em 23/12/08)

havia uma grande diferença entre ele e seus colegas, os quais eram ricos protestantes anglo-saxões oriundos do Leste, vindos das mais elitizadas escolas particulares. Assim, o pobre e provinciano católico ascendente de irlandês, vindo da obscura e desprezada Escola Newman, sentiu-se social e financeiramente inferior. O próprio Fitzgerald confessou mais tarde a um amigo que nunca tivera dinheiro suficiente para sustentar a posição que almejava: “Essa foi sempre a minha sina – um rapaz pobre numa escola de rapazes ricos; (...) um rapaz pobre num clube de ricos, em Princeton.” (FITZGERALD *apud* MEYERS, 1996, p. 37). Essa parece ter sido mesmo a sua sina, pois vale lembrar que com a perda de seus bens na década de trinta, Scott transformou-se no escritor pobre que vivia entre as ricas estrelas de cinema de Hollywood.

No entanto, esse não foi o seu único desafio em Princeton, já que suas notas eram insuficientes em latim, francês, álgebra e física. Assim, Fitzgerald teve de se submeter a vários exames de fim de ano, além de cumprir com os seus deveres de curso. Durante o ano de calouro, foi obrigado a um programa de estudo pesado: latim, literatura francesa, composição e retórica em inglês, trigonometria, física e higiene, educação física e álgebra. As ciências exatas eram muito maçantes e as línguas estrangeiras lhe pareciam impossíveis de se aprender; por isso, Scott se dedicou aos cursos de literatura inglesa. Entretanto, estava sempre se queixando de que os professores de inglês jamais falavam dos escritores americanos contemporâneos, o que ocasionou o seu abandono dessa matéria. Scott desafiava seus professores e, embora suas notas fossem baixas, ele conseguiu terminar o seu primeiro ano. Seu desempenho pode não ter sido um dos melhores, mas pelo menos, a vivência em Princeton lhe trouxe bons amigos, todos mais intelectuais que ele. John Biggs, cujo avô havia sido governador do estado de Delaware, e o pai, ministro da Justiça, morou com Scott em 1917. Juntos produziram muitos números da revista de humor da faculdade, a *Princeton Tiger*. Biggs publicou dois romances pela Scribner’s na década de vinte e se manteve fiel a Fitzgerald, tornando-se seu agente literário. Entretanto, os maiores companheiros de literatura de Fitzgerald foram John Peale Bishop (1892-1944) e Edmund Wilson (1895-1972). Bishop ouviu a conversa pretensiosa de Fitzgerald sobre os livros que não havia lido e por isso resolveu motivar a sua leitura e orientar o seu gosto literário, pois já era hora de Scott se inteirar do conteúdo das obras, para só então comentá-las. Já Wilson lhe ensinou mais a respeito de poesia do que todos os professores de Princeton. Enquanto Wilson era sensato, obstinado e tímido, Scott era bonito, criativo, intuitivo e espontâneo. Como Wilson era o editor da revista da faculdade, a *Nassau Literary Magazine*, propôs-se a revisar a peça de

Fitzgerald, *Shadow Laurels*¹², e seu conto, *The Ordeal*¹³, publicando-os em 1915. Mas mesmo assim, Scott ainda o via como um aluno pedante e seguro de si, um almofadinha convencido de sua inteligência e erudição. Percebe-se aí dois opostos, já que Fitzgerald era o novo-rico superficial e incoseqüente e Wilson era o intelectual sólido que o colocaria nos eixos. Ademais, as amizades de Bishop e Wilson proporcionaram as publicações de vinte quatro peças de Scott na *Nassau Literary Magazine*, trinta e seis na *Princeton Tiger* e letras para três musicais realizados no Clube do Triângulo, uma das mais poderosas organizações no campus. Fitzgerald passou o seu primeiro ano na universidade escrevendo uma opereta para esse clube e assim, mesmo com a reprovação em matemática, ele conseguiu a aprovação desse espetáculo. Após muitas aulas particulares, Scott voltou a estudar, o que possibilitou sua atuação como corista nos musicais da universidade. No segundo ano de faculdade foi escolhido para fazer suas refeições na pensão Cottage; isso era comum, pois perto do final de cada ano as dezoito pensões estudantis da Rua Prospect escolhiam cerca de três quartos dos alunos do segundo ano para fazer suas refeições em suas dependências. Os alunos que não eram escolhidos continuavam a comer nos refeitórios da universidade. Acreditava-se que as pensões de Princeton tinham a função de classificar os alunos do segundo ano, conforme o seu nível social. A pensão Cottage fora fundada em 1887, possuía uma arquitetura imponente e luxuosa e atraía muitos clientes sulistas, especialmente de St. Louis, no estado de Missouri, e de Baltimore, no estado de Maryland. A abundância e o *glamour* de suas grandes festas de fim de semana atraíam garotas de Nova Iorque, Filadélfia e arredores e inspiraram Fitzgerald a reproduzir fabulosas festas na mansão de Jay Gatsby, personagem central de seu romance em Long Island, ilha no estado de Nova Iorque.

Como se vê, as influências da vida de Scott Fitzgerald no enredo de seus romances são muitas. Adicionalmente, o menino louro de olhos azuis, cujas delicadas e requintadas feições lembravam as do seu pai Edward, era cheio de energia e imaginação. Scott sabia de sua beleza, sua inteligência mas mesmo assim era inseguro com relação à sua posição social. Exibia-se para impor-se e, conseqüentemente, raramente parava para ouvir e observar os outros. No entanto, a sua insistência em se exibir, ao invés de lhe proporcionar a sensação de segurança, acabou por prejudicá-lo, principalmente como escritor. Certa vez, o próprio Fitzgerald admitiu: “Até os 15 anos eu não soube que havia alguém no mundo além de mim e isso me prejudicou bastante.” (MEYERS, 1996, p. 24). Scott era tão voltado para si mesmo que não conseguia observar, saber ou entender as outras pessoas. Até mesmo Hemingway se

¹² Os louros da sombra (MEYERS, 1996, p. 41)

¹³ O Ordálio (MEYERS, 1996, p. 41)

pronunciou sobre isso: “Scott não pode inventar personagens verdadeiros porque ele não sabe nada sobre as pessoas.” E isso fez com que ele transmitisse para suas personagens as características das pessoas que lhe marcaram e de pessoas ricas e poderosas como James J. Hill. Além disso, Daisy Buchanan, o grande amor de Gatsby, foi inspirada no primeiro amor de Fitzgerald, Ginevra King, uma requintada garota de dezesseis anos, vinda de Lake Forest¹⁴ para visitar uma amiga e participar de um baile em St. Paul, em 1914. Segundo as palavras de Fitzgerald, Ginevra foi a primeira mulher que amou mas, infelizmente, o abandonou com frieza e indiferença, para se casar com um rapaz de melhor posição social. Além disso, Scott sempre ouvia o comentário de que rapazes de poucas posses não deveriam se casar com garotas ricas. Da mesma forma, Daisy Buchanan abandonou Gatsby, na época um rapaz pobre, para se casar com Tom Buchanan, o rico estudante de Yale. E como a personagem de Coppola, Daisy Buchanan, afirma no filme *The Great Gatsby* (1974): “Garotas ricas não se casam com rapazes pobres. Você nunca ouviu isso?”¹⁵ Fitzgerald ainda atribuiu à Daisy as características da evasiva e inatingível Ginevra, como um sonho da menina dourada, de rosto triste e adorável, olhos brilhantes e boca apaixonada. Sua voz revelava uma excitação inesquecível para aqueles que a desejavam, assim como Scott e Gatsby. Ambos se deixaram levar por esse sonho, alimentando uma busca ilusória e destrutiva.

Em novembro de 1915, Scott foi internado com suspeita de malária, doença endêmica nos pântanos que cercavam Princeton. A suspeita se confirmou, e também proporcionou uma boa desculpa para que Fitzgerald pudesse deixar a faculdade honrosamente como doente, ao invés de reprovado. Assim, convenceu o reitor a dar-lhe uma carta declarando que a sua saída fora espontânea e por motivo de doença. Além disso, a carta afirmava ainda que Scott estava apto a voltar a Princeton quando quisesse.

Assim, Fitzgerald passou a primavera de 1916 em St. Paul, voltando a Princeton em seguida, para repetir o penúltimo ano. Entretanto, sua disposição era bem diferente daquela que o levou à universidade pela primeira vez. Scott estava desmotivado devido às longas e enfadonhas aulas de reforço em trigonometria, as quais não lhe surtiram nenhum efeito, a não ser o tédio. Porém, o que mais o aborrecia era o fato de ter sido privado do seu tão desejado reconhecimento, além de perder todas as chances de conquistar o diploma honroso durante os últimos anos na faculdade. O próprio Scott afirmou, nas suas anotações em *Balanço*, que 1916 havia sido um ano de terrível decepção, colocando, definitivamente,

¹⁴ Cidade localizada a 50 km de Chicago, às bordas do Lago Michigan, no estado americano de Illinois. (Encarta Encyclopédia, 1996. Acesso em 23/12/08)

¹⁵ “Rich girls don’t marry poor boys. Haven’t you heard?” (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.).

um fim nos seus sonhos de diploma universitário. Entretanto, tudo o que aconteceu foi sua própria culpa, mas Scott jamais admitiu completamente a sua responsabilidade por seu fracasso universitário, acreditando que a doença foi um dos fatores que o levaram a fracassar. No entanto, não se pode deixar de ressaltar que Fitzgerald reconhecia as suas limitações intelectuais e lutou para superá-las, através de muita leitura. Assim sendo, dedicou todo o verão de 1917 à ingestão de gim, enquanto lia autores como Schopenhauer (1838-1916), Bergson (1839-1941) e William James (1842-1910). Porém, mesmo com a leitura de tais filósofos, Scott acabou voltando a Princeton somente para aguardar a convocação do exército, ao invés de se formar e receber o diploma. O sonho estava acabado, pois o aluno mais famoso da faculdade não conseguiu se formar.

Em outras palavras, Scott resolveu se alistar no exército, motivado pelo mesmo entusiasmo de quando elegeu Princeton como a sua universidade. Ademais, era o que havia de elegante para se fazer na época da Primeira Guerra Mundial. Vaidoso e egocêntrico, jamais se interessou pela guerra, porém, participar desse conflito poderia lhe render um título de herói, além de livrá-lo das longas aulas tediosas e do fracasso em Princeton. Assim, a 26 de outubro de 1917, após completar 21 anos, Scott recebeu sua incorporação à infantaria e mandou, logo em seguida, fazer uma vistosa farda no *Brooks Brothers*¹⁶. Então, foi mandado para um período de três meses de treinamento, de novembro de 1917 a fevereiro de 1918, em *Fort Leavenworth*¹⁷, a noroeste de Kansas City, no estado americano de Kansas. No entanto, seu entusiasmo logo foi substituído por um mal estar pois, da mesma maneira que Scott passou a não se sentir bem como aluno universitário na Princeton, não se sentia bem como oficial do exército. Por outro lado, não se pode esquecer que seu desejo de escrever um romance era interrompido a todo instante pelas instruções militares e as longas marchas de seu pelotão. Mas, mesmo assim, entre um intervalo e outro, Fitzgerald escreveu um parágrafo de cada vez, colocando no papel a sua própria história, verídica até certo ponto e inventada também. Inevitavelmente, logo foi descoberto e proibido de escrever durante o estudo noturno, mas isso não o impediu de continuar seu romance, mesmo em meio à agitação do dia. Quando terminava suas tarefas semanais no sábado, corria para o Clube dos Oficiais, permanecendo no canto enfumaçado da sala para escrever. Isso se repetiu nos fins de semana por três meses,

¹⁶ *Brooks Brothers* é o fabricante de roupas masculinas mais antigo nos Estados Unidos, fundado em 1818, e localizado na Avenida Madison, na cidade de Nova Iorque. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Brooks%20Brothers?o=100074>> Acesso em 29/12/08)

¹⁷ O *Fort Leavenworth* é o posto militar do Exército americano ativo mais antigo a oeste do Rio Mississipi nos Estados Unidos. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Fort%20Leavenworth?o=100074>> Acesso em 26/12/08)

resultando num romance de 120 mil palavras. Em Princeton, Fitzgerald havia conhecido Charles Scribner¹⁸ e, por isso, seu antigo professor de literatura, Christian Gauss (1878-1951), sugeriu que ele enviasse o seu romance, intitulado *O egoísta romântico*, à célebre editora, a qual publicava as obras do próprio Gauss, de George Meredith (1828-1909), Henry James (1843-1916), Robert Louis Balfour Stevenson (1850-1894), Sir James Matthew Barrie (1860-1937), John Galsworthy (1867-1933) e de um de seus melhores amigos, Shane Leslie. Assim, seu primeiro manuscrito foi encaminhado à Scribner's, juntamente com uma carta encorajadora de Leslie, o qual percebeu falhas no texto mas, mesmo assim, achou que valia a pena publicá-lo. Segundo Leslie, o texto oferecia um panorama vivo da geração americana, a qual se apressava para a guerra. Ademais, como a taxa de mortalidade dos tenentes de infantaria era muita alta, Leslie imaginou que Fitzgerald, assim como Rupert Brooke, morreria cedo, o que o levou a forçar a Scribner's a aceitar o livro, com o intuito de proporcionar-lhe uma grande alegria antes da morte. Porém, o editor Maxwell Perkins pediu que Scott fizesse uma revisão do texto para mudar o narrador da primeira para a terceira pessoa e inserir um clímax na sua narrativa, tornando-a atraente para o leitor. Tal incumbência fez com que Fitzgerald ficasse perturbado, já que suas obrigações militares e os deslocamentos pelo país eram muitos. Ademais, ele embarcaria para a Europa em pouco tempo para lutar na guerra. Desta forma, somente em 1920, a Scribner's publicou *O egoísta romântico* com o título de *Este lado do paraíso*.

A sua ficção espelhava sua experiência de vida e, para exemplificar isso, deve-se mencionar que, em março de 1918, Scott ingressou no 45º Regimento de Infantaria em Camp Zachary Taylor, perto de Louisville, no estado de Kentucky. Louisville foi um dos lugares citados em *The Great Gatsby*, já que foi lá que Gatsby conheceu sua amada Daisy. O mesmo aconteceu em *Este lado do paraíso*, no qual Fitzgerald descreve o sepultamento de uma de suas personagens, o Monsenhor Darcy, como se fosse o sepultamento de um de seus mentores, o padre Fay, que faleceu em 1919; a cena foi copiada literalmente da realidade para a ficção. A morte de Fay deixou Fitzgerald sozinho para encontrar o seu caminho para a riqueza e a fama. Entretanto, dentro de pouco tempo, uma figura de grande influência mudaria a sua vida para sempre, Zelda Sayre (1900-1948).

Fitzgerald não chegou a guerrear pois, quando o seu regimento estava prestes a partir para a França, o armistício encerrou a guerra, no dia 11 de novembro de 1918.

¹⁸ Charles Scribner II (1854 – 1930) foi presidente da Editora Charles Scribner's Sons. Nascido em Nova Iorque, Scribner se juntou à editora de seu pai em 1875, após se formar em Princeton. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Charles%20Scribner%20II?o=100074>> Acesso em 26/12/08)

Entretanto, sua experiência no exército possibilitou que ele vivesse em diferentes localidades americanas, entre elas, Camp Gordon, em Augusta, no estado da Geórgia, Camp Mills em Long Island, em Nova Iorque, e Camp Sheridan, perto de Montgomery, no Alabama. Fitzgerald permaneceu em Montgomery de junho de 1918 a fevereiro de 1919, o que lhe possibilitou descrevê-la como uma cidadezinha quente e monótona, de quarenta mil habitantes e cujo acontecimento mais importante fora a Guerra Civil (1861-1865). Em seu conto *O palácio de gelo* (1920), Scott descreve Montgomery como “um lânguido paraíso de céus de sonho, entardeceres de vaga-lumes, feiras livres negras e ruidosas e, especialmente, de garotas graciosas, de voz macia, que, ao contrário de Ginevra King, foram criadas com lembranças, ao invés de dinheiro.” (FITZGERALD *apud* MEYERS, 1996, p. 59). E assim, em julho de 1918, num dos bailes do clube campestre, num dia de “entardecer de vaga-lumes”, Fitzgerald conheceu uma “garota graciosa e de voz macia”, chamada Zelda Sayre. Com apenas 18 anos, Zelda seduzia os rapazes com os seus longos cabelos soltos, e seu vestido de babados. Seu nome foi inspirado na heroína romântica de *A fortuna de Zelda* (1874), de Robert Edward Francillon (1841-1919); a qual atraía todos os olhares aonde quer que fosse.

A senhorita Sayre nasceu em Montgomery, a 24 de julho de 1900, quatro anos mais jovem que Scott. Sua família não era rica mas era importante. Zelda tinha acabado de se diplomar na escola secundária Sidney Lanier. Seu pai, Anthony Dickinson Sayre¹⁹ (1858 – 1931), filho do editor do Montgomery Post, nasceu em Tuskegee, no condado Macon, no Alabama, e graduou-se em Direito, na Faculdade Roanoke, no estado de Virgínia, tornando-se juiz do tribunal de Montgomery em 1881. Sua mãe, Minerva Buchner Machen Sayre²⁰ (1860-1958), também conhecida como Minnie, nasceu em Eddyville, no condado de Lyon, no estado de Kentucky. Minnie era filha de um senador do Kentucky; e na juventude, tentou ser cantora de ópera, já que era o talento artístico da família. Escrevia poemas, os quais eram publicados no jornal local e até organizava pequenas representações de teatro amador. Na verdade, ambicionava atuar, mas a fúria do pai, o qual preferia vê-la morta a descobri-la atuando num palco, fez com que Minnie enterrasse os seus anseios e se casasse, sem grande paixão, com o jovem advogado. Zelda era a filha mais nova e mais mimada das três irmãs e um irmão. Marjorie, Rosalind e Clothilde tinham entre nove e dezoito anos, quando Zelda nasceu; já seu irmão Anthony, tinha seis. Os Sayres não constituíam uma família de natureza calma, já que

¹⁹ Ver Google: <<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GSmid=46512659&GRid=8210355&>> Acesso em 26/12/08.

²⁰ Ver Google: <<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GSmid=46512659&GRid=8210358&>> Acesso em 26/12/08.

tanto a mãe, quanto a irmã de Minnie tinham cometido suicídio. Marjorie teve problemas emocionais durante toda a vida e o jovem Anthony era conhecido pelo comportamento desregrado, saindo da Universidade de Auburn sem se formar e suicidando-se em 1933.

Fitzgerald, no entanto, não foi informado da história de insanidade e suicídio na família de Zelda. Ao invés disso, deixou-se seduzir pela garota de pele rósea e aveludada, cabelos cor de mel, corpo esguio, atlético e saudável e personalidade alegre e espontânea. Fitzgerald admirava até mesmo as suas características negativas, tais como a sua rudeza, egoísmo e descontrole, considerando-os totalmente excitantes. Segundo Scott, Zelda tratava os homens com terrível desprezo, abusando deles, ignorando-os, rompendo o namoro e bocejando em suas caras em seguida. Eles, no entanto, sempre voltavam, como se enfeitiçados por seus encantos. Fitzgerald se deliciava com tais maneiras, imaginando ser esse o modelo de garota moderna do período pós-guerra. Além disso, Scott e Zelda tinham muito em comum: o mesmo cabelo louro, pele clara, o nariz delicado e os lábios finos. Ambos haviam sido educados por pais mais velhos, recebendo mais mimo que os irmãos, e também gostavam de gastar com extravagância, beber excessivamente, e agir de forma irresponsável, sem se importarem com o que as outras pessoas pudessem pensar deles.

Em abril de 1919, Fitzgerald pediu Zelda em casamento, mas ela foi clara em afirmar que só se casaria com ele quando tivesse muito dinheiro, o que certamente o deixou decepcionado. Além disso, a família de Zelda também se opôs ao casamento, pois queriam um marido enérgico e responsável, o qual pudesse controlá-la, ao invés de encorajar o seu comportamento arreado e irresponsável. Por outro lado, em junho do mesmo ano, Zelda rompeu o noivado, motivada pelos fracassos de Scott. No entanto, Fitzgerald estava determinado a conquistar sua amada e, receando perdê-la para um próspero rival da região, se esforçou em rever *O egoísta romântico*, transformando-o num romance de sucesso. Afastou-se de Zelda, dirigindo-se para St. Paul, e, trabalhando firmemente em seu romance, no andar de cima da casa de seus pais na Avenida Summit, 599, Fitzgerald conseguiu terminar a segunda versão de seu romance, enviando o manuscrito de volta a Perkins sem demora. Em 16 de setembro de 1919, Perkins enviou-lhe uma carta, na qual se afirmava satisfeito e comunicava que o seu livro, *Este lado do paraíso*, seria publicado. Scott ficou eufórico com a grande notícia e logo partiu para Nova Iorque para aguardar o sucesso de sua publicação. Finalmente, os seus amargos dias de fracasso como escritor, vividos em Nova Iorque, foram substituídos por uma nova e produtiva fase de sua vida. Foi nesse momento que Fitzgerald se tornou um escritor profissional, descobrindo seu material, sua linguagem e seu estilo. Temas leves como *A debutante*, *Porcelana e cor-de-rosa*, *Dalrymple fracassou* e *Ação de graças*

foram rapidamente aceitas pela *Smart Set*²¹ no outono de 1919. Tal revista assumia uma posição satírica e de vanguarda, sendo esnobe, elegante, espirituosa e iconoclasta.

A *Scribner's Magazine* pagou 150 dólares pelas obras *A taça de cristal* e *Os quatro punhos* na mesma época. A volta para Nova Iorque também possibilitou uma amizade mais próxima com Edmund Wilson, o qual fora o estudante mais velho e mais sábio de Princeton. Embora Wilson desejasse ser um escritor de ficção, sua erudição e interesse pela literatura do passado acabavam por inibir a sua criatividade. Assim, trabalhou como jornalista por um bom tempo, até tornar-se o crítico literário mais influente de sua época. Entretanto, em concordância com Fitzgerald, acreditava que a ficção era uma arte literária bem mais relevante que a crítica literária. Com isso, Wilson passou a ser o mentor literário de Scott, discutindo sobre a arte do romance e estimulando-o a prestar mais atenção à forma. Nos anos seguintes, Wilson atuou não só como um leitor fiel de Fitzgerald, mas também como seu crítico mais conhecido, de maneira que suas observações públicas e particulares lhe possibilitaram definir e desenvolver seu trabalho.

Apesar de todo o sucesso com suas histórias, Scott se sentia exausto com a intensa criação literária, além de temer ficar tuberculoso com o rigoroso inverno Nova-iorquino. Mudou-se para Nova Orleans, no estado da Louisiana, mas só permaneceu lá por três meses. Finalmente conseguiu convencer Zelda a se casar, marcando o casamento para uma semana depois do lançamento de seu romance. Em 26 de março de 1920, seu livro é lançado, e Maxwell Perkins escreve:

“Hoje saiu o seu livro. A pirâmide de exemplares que erguemos numa de nossas vitrinas é impressionante: e eu mesmo vi, na loja, quando foram vendidos dois. Acho que muito em breve teremos algumas resenhas importantes nos jornais, pois falamos aqui com uma série de redatores culturais que, com certeza, logo irão dar uma olhada nos exemplares que lhes enviamos. Por enquanto vamos ver como correm as coisas, mas, de qualquer modo, o senhor teve e tem o apoio incondicional de toda a editora.” (PERKINS *apud* STROMBERG, 1999, p. 57, 59. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo)

Como Perkins afirmou, a pirâmide de exemplares na sua loja na Quinta Avenida, em Nova Iorque, era expressivo. Entretanto, o sucesso fora maior do que o esperado: a primeira edição foi esgotada quatro dias após o lançamento e, no final de 1921, 49 mil exemplares haviam sido vendidos, evidenciando assim um sucesso absoluto. Scott envia um telegrama a Zelda, sugerindo o casamento para o sábado seguinte. Ela imediatamente arruma

²¹ *The Smart Set: uma revista inteligente*: revista literária fundada nos Estados Unidos, por William d’Aton Mann (1839-1920), em março de 1900. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Smart%20Set?o=100074>> Acesso em 29/12/08)

as malas e, juntamente com sua irmã, parte para Nova Iorque, deixando a provinciana sociedade de Montgomery para trás. A cerimônia se realizou na nobre catedral de St. Patrick, na Quinta Avenida, no dia 3 de abril de 1920. Embora Zelda fosse protestante e Scott, um ex-católico praticante, optaram por se casar numa catedral. A noiva, que mais tarde se tornou um modelo de elegância feminina na década de vinte, não tinha nenhum gosto ou estilo na ocasião, usando um traje primaveril, acompanhado por um simples arranjo de flores presenteado por Scott. Tomados pela insatisfação com o comportamento do casal e o desrespeito às suas tradições familiares, os pais de Scott e de Zelda não compareceram à cerimônia. Scott estava tão nervoso, que insistiu para que tudo começasse sem a presença de uma das irmãs de Zelda, Clothilde. Não houve nenhum almoço ou recepção para os padrinhos depois do casamento, o que Rosalind considerou uma grande grosseria, nunca perdendo Fitzgerald por isso. O casal partiu imediatamente para a lua-de-mel no hotel Biltmore, mas suas extravagantes brincadeiras públicas logo fizeram com que fossem expulsos do hotel. Nunca tiveram uma casa, ou se fixaram em algum lugar por muito tempo, sendo frequentemente expulsos das residências que alugavam. O álcool movia a maioria de suas extravagâncias, as quais revelavam uma desagradável auto-afirmação, presunção e deliberada irresponsabilidade e hedonismo. Sua maneira caótica de viver os mantinha numa frágil corda bamba, introduzindo uma grande tensão no casamento. Os flertes de Zelda podiam ter parecido divertidos no começo mas, com o passar do tempo, se tornaram intoleráveis. Scott confessaria à própria filha, anos mais tarde, que lamentava ter se casado com Zelda.

Em fevereiro de 1921, a senhora Fitzgerald descobriu que estava grávida, o que os motivou a fazer uma longa viagem à Europa, partindo a bordo do *RMS Aquitania*, atracando em Southampton em maio de 1921. Em visita à Inglaterra, Fitzgerald e Zelda foram recebidos pelos ricos e Shane Leslie levou-os a um passeio noturno pelo cais de Londres. Assim como Gatsby, Fitzgerald encomendou uma grande quantidade de ternos e camisas inglesas. Os Fitzgeralds continuaram a sua turnê pela Europa, visitando a França e a Itália, aproveitando as festas e os passeios; pouco se interessaram por museus ou monumentos.

No início de julho, o casal navegou de volta para os Estados Unidos, no *Celtic*. Zelda deu a luz a uma menina a 26 de outubro de 1921. Frances Scott Fitzgerald, fora a princípio chamada de Patrícia, mas depois ficou conhecida como Scottie. Quando Zelda viu a recém-nascida pela primeira vez, exclamou: “Espero que seja bela e louca: uma bela louquinha.” (FITZGERALD, *Zelda Scott apud MEYERS*, 1996, p. 96). Essa frase foi utilizada por Fitzgerald, em *The Great Gatsby*, estando atribuída à personagem Daisy Buchanan, no momento que vê sua filha pela primeira vez. Scott estava tomado pela

empolgação, devido à paternidade, e logo enviou um telegrama aos Sayres, anunciando de maneira exagerada a chegada de Scottie, afirmando que a menina já ofuscava as mais deslumbrantes estrelas do cinema mudo. Essa experiência também está contida no romance pois, quando Daisy Buchanan pergunta a Nick Carraway se as pessoas sentem a sua falta em Chicago, Nick responde de maneira jocosa e exagerada: “A cidade toda está desolada. Todos os carros pintaram a roda esquerda traseira de preto como uma coroa fúnebre e ouve-se um lamento persistente a noite toda ao longo da North Shore.”²² (FITZGERALD, 2007, p. 30). Como se pode perceber, sua vida estava sempre presente na sua ficção.

Em janeiro de 1922, Zelda ficou grávida novamente, mas sua segunda gravidez não lhe agradou, já que ela não desejava ter outro bebê logo depois de Scottie. Assim, em março, ela decidiu por fazer o primeiro dos seus três abortos em Nova Iorque. Ironicamente, em Roma, no outono de 1924, Zelda se submete a uma cirurgia para poder engravidar novamente, a qual resulta numa infecção dos ovários, levando-a à esterilidade. Mas, apesar da vida atribulada, Fitzgerald procurava manter um rigor profissional, dedicando-se à tessitura de seus textos e à leitura. Deve-se mencionar ainda que ele escreveu dois dos melhores romances da literatura americana, publicando em vida quatro romances, quatro volumes de contos, uma peça teatral e trezentas histórias, artigos e poemas em revistas. Scott escrevia a lápis, produzindo, com a mão esquerda, uma grande e sinuosa caligrafia de criança. Preferia escrever à tardinha, consumindo grandes quantidades de gim ou Coca-Cola, e elaborando vários rascunhos, antes de enviar a cópia definitiva para a secretária datilografar. Ele ressaltou repetidamente a natureza autobiográfica de sua obra, o que acabava por limitá-lo, impossibilitando-o de sair de si mesmo.

Vale mencionar ainda que as suas melhores histórias foram difíceis de escrever e de vender. Em contrapartida, os seus contos triviais eram facilmente escritos, já que a escrita mecânica se encaixava na sua fórmula inventada. A revista *Saturday Evening Post* lhe pagava muito bem, pois cada número tinha aproximadamente três milhões de leitores, além dos cinco milhões de dólares ganhos com a publicidade. Essas histórias, aparentemente brilhantes, não passavam de contos fantasiosos e extravagantes, com ar levemente satírico sobre jovens ricos, ociosos e atraídos por bares, bailes glamorosos, carros de último tipo e garotas sedutoras. Fitzgerald tentava justificar esse trabalho, explicando que seu alto preço lhe possibilitava dedicar grande parte de seu tempo escrevendo seus romances, os quais realmente lhe proporcionariam uma reputação de autor sério. Entretanto, apesar da crescente elevação de

²² “The whole town is desolate. All the cars have the left rear wheel painted black as a mourning wreath, and there’s a persistent wail all night along the north shore.” (FITZGERALD, 1984, p. 15)

seus ganhos, Scott jamais teve dinheiro e tempo suficientes para produzir muitos romances. Seus amigos tentaram alertá-lo para o perigo de se corromper mas, mesmo com as advertências, manteve-se extravagante na década de vinte e desesperado na década de trinta, continuando a escrever para o *Post* até que o jornal recusasse seu trabalho, em 1937.

Em março de 1922, Fitzgerald lançou o seu segundo romance, intitulado *Belos e Malditos*, cuja dedicatória simbolizava a gratidão aos seus três primeiros mentores: Shane Leslie, George Jean Nathan (1882-1958) e Maxwell Perkins, devido à sua grande ajuda literária e encorajamento ao jovem escritor. Como quase todas as suas histórias de ficção, *Belos e Malditos* é inteiramente autobiográfico, retratando a extravagância, as brigas e as bebedeiras do jovem casal Fitzgerald. Ademais, o romance também revela todo o medo que Fitzgerald tinha do fracasso, a sua sensação de felicidade perdida e a suspeita de uma decadência próxima. Por outro lado, os críticos mostraram-se positivos em relação ao romance já que, segundo eles, *Belos e Malditos* foi um progresso em relação a *Este lado do paraíso*. A crítica mais entusiasmada partiu de Zelda, em *A última do marido da amiga*, no *New York Tribune* de 2 de abril de 1922. Esse foi o seu primeiro trabalho publicado, no qual Zelda instigou os leitores a comprar o livro de Scott, não por interesse na obra, mas pelo grande interesse em obter um caro vestido bordado em ouro e um anel de platina. Sua persuasão contava com a curiosa revelação de que Scott, autorizado por ela, incorporou partes de seus escritos no seu mais novo romance. Um trecho de sua crítica dizia:

“Numa página reconheci uma passagem de um antigo diário que desapareceu misteriosamente pouco depois do meu casamento, e também fragmentos de cartas que, embora bastante modificados, me soam vagamente familiares. De fato, o Sr. Fitzgerald – acho que é assim que ele assina – parece acreditar que o plágio começa em casa.” (FITZGERALD, Zelda *apud* MEYERS, 1996, p. 108-109)

Como se pode perceber, a Sra. Fitzgerald também escrevia, fornecendo a Scott uma rica fonte de referência. Mais tarde, os críticos compreenderam que os romances de Fitzgerald não só retratavam suas experiências, mas também os seus conflitos emocionais e, com a ajuda de Zelda, a parceria passou a valer no casamento e na ficção. O sucesso de *Belos e Malditos* se concretizou com a venda de cinquenta mil exemplares, somando-se a isso dois mil e quinhentos dólares da venda dos direitos autorais à companhia cinematográfica Warner Brothers. Em meados de outubro de 1922, os Fitzgeralds foram morar numa casa confortável em Great Neck²³, uma próspera vila no condado de Nassau, na costa de Long Island, em Nova

²³ Great Neck é uma península situada na costa norte de Long Island, ao sudoeste de Nova Iorque. Vale lembrar que Long Island é ilha que contém os distritos novaiorquinos de Queens e Brooklyn. A área de Great Neck é

Iorque, a aproximadamente uma hora da ilha de Manhattan. Deve-se mencionar que, no início da década de vinte, antes que a indústria cinematográfica se mudasse para Hollywood, muitos milionários e celebridades do *show business*, como o produtor de cinema Sam Goldwin (1879-1974), os atores comediantes Eddie Cantor (1892-1964) e Ed Wynn (1886-1966), a atriz Mae Murray (1889-1965) e o compositor, escritor e diretor Gene Buck (1885-1957), o general John Pershing (1860-1948), e o editor e jornalista do *New York World*, Herbert Swope (1882-1958), moravam em Great Neck. Fitzgerald criou as grandes festas de sua personagem Gatsby, baseando-se nas festas luxuosas de Swope.

Outro aspecto digno de nota é o interesse de Scott pelo teatro, demonstrado através da escrita e representação em quatro peças em St. Paul, da escrita das letras de três comédias musicais no Clube do Triângulo, de Princeton, e da autoria da peça *O Vegetal*. Entretanto, apesar de ser um conceituado romancista, Fitzgerald não obteve sucesso como dramaturgo. Na verdade, seu fracasso no teatro renunciou suas experiências infelizes como roteirista em Hollywood. *O Vegetal* estreou em 10 de novembro de 1923, no teatro Apollo, perto de Princeton, em Atlantic City, Nova Jérsei. O primeiro ato nada tinha a ver com o segundo e a platéia se levantava e ia embora, aborrecida e nervosa. Fitzgerald quis interromper a peça depois do segundo ato, alegando que tudo havia sido um equívoco. No entanto, os atores continuaram atuando heroicamente até o fim do espetáculo. Em 1936, um diretor se interessou em reapresentar a peça, mas Scott o desencorajou, apontando suas falhas e alertando sobre a discrepância entre o primeiro e segundo atos. Mas mesmo com todo o fracasso, o escritor, jornalista, adaptador e crítico de teatro Martin Julius Esslin (1918-2002) gostou da peça, achando que tal desarmonia entre os atos poderia ser considerada uma precursora do Teatro do Absurdo. Nota-se que Esslin foi quem cunhou o termo “Teatro do Absurdo”, ao apresentar um trabalho com esse nome em 1962. Entretanto, a tentativa de abraçar o surrealismo cai por terra no primeiro e terceiro atos, uma vez que somente o segundo ato estava em discordância com os demais. Assim, *O Vegetal* significou o primeiro revés na vida profissional de Fitzgerald, levando-o a compreender que não seria prudente confiar no sucesso de todos os seus livros e que continuar a beber e gastar de maneira desenfreada lhe traria graves conseqüências. A altíssima renda de trinta e seis mil dólares por ano, vinte vezes mais do que um cidadão americano comum ganhava, não era suficiente para cobrir suas enormes despesas. Zelda queria tudo e gastava incansavelmente, sem pensar no amanhã. Com o fracasso da peça teatral, Fitzgerald foi obrigado a se abster da bebida para poder escrever até produzir o

considerada um subúrbio residencial de Nova Iorque. Em 1920, Great Neck foi habitado por escritores, incluindo F. Scott Fitzgerald, o qual deu o apelido de West Egg a Great Neck. (Encarta Encyclopedia, 1996)

suficiente para pagar as dívidas. Assim, fechado no quarto de sua casa em Great Neck, levava dois dias para produzir um conto de sete mil palavras, o que já lhe garantia o valor do aluguel e das contas mais urgentes. Scott passou a dedicar 12 horas por dia à escrita, objetivando sair da pobreza e voltar à classe média. Em março de 1924, ganhou dezesseis mil e quinhentos dólares pelos contos para revistas, o que lhe possibilitou quitar as últimas dívidas e bancar uma viagem à Europa. A Riviera Francesa significaria uma mudança significativa em sua carreira, possibilitando a criação de um clássico da literatura americana, *The Great Gatsby* (1925), e garantindo a Fitzgerald o título de um dos melhores escritores americanos. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, que tal reconhecimento só viria algum tempo depois de sua morte. A fase dos Fitzgeralds na Europa será estudada no capítulo sobre a obra, devido à sua grande importância na sua criação.

As duas décadas entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais, ou seja, os anos de 1920 e 1930, foram marcadas pelo auge e declínio da sociedade americana, a qual sofreu muito com a queda da bolsa em Wall Street, em outubro de 1929. Mesmo não estando nos Estados Unidos, a queda da bolsa foi um prenúncio de uma fase ruim para os Fitzgeralds, pois, em abril de 1930, Zelda teve seu primeiro esgotamento nervoso, o que acarretou a ruína pessoal, e, por conseguinte, profissional, na vida do casal. Fitzgerald sentiu-se parcialmente responsável pela doença de Zelda, envolvendo-se intimamente no seu tratamento. Os laços de amor e culpa agora revelavam o medo da perda e do sofrimento. Além disso, sua carreira de escritor dependia da inspiração que Zelda lhe proporcionava. Scott estava trabalhando em um romance e sua escrita passou a retratar a insanidade da Sra. Fitzgerald; seus contos revelavam muito do casal, isto é, o seu comportamento destrutivo do passado, as vicissitudes do presente, e a incerteza do futuro. Não havia mais viagens caras, festas glamorosas e roupas caras, já que toda a renda ganha era destinada ao tratamento de Zelda. Durante os dez anos seguintes, Scott acompanharia suas fases de loucura, pagando médicos particulares, diversas abordagens psiquiátricas e hospitais em diferentes localidades da Europa. Somou-se a isso a solidão de um marido, cuja esposa era uma doente mental, a dificuldade de criar uma filha pequena sozinho, a tensão financeira, a auto-recriminação e o alcoolismo.

Escrever era tudo o que lhe restava e em seu romance *Suave é a noite* (1934) Fitzgerald cita os tratamentos de Zelda, denominando-os paliativos e incapazes de parar as suas terríveis alucinações e pesadelos, os quais a levaram a tentar suicídio por várias vezes. A loucura começou a se manifestar no corpo, fazendo com que Zelda perdesse toda a sua vivacidade e parecesse envelhecida, sentada como uma inválida apática, mergulhada em um longo entorpecimento, olhando o vazio. Scott sempre desejou propiciar a Zelda os melhores e

mais avançados tratamentos disponíveis, mas ninguém conseguia descobrir a causa de sua doença, ou como curá-la. Três entre quatro pacientes como Zelda acabavam recebendo alta do sanatório, uma vez que um estava curado, e os outros dois continuariam frágeis e levemente estranhos. Entretanto, Zelda não se encaixaria em nenhum dos dois casos, já que nunca conseguiu se restabelecer, terminando seus dias em um manicômio.

Em janeiro de 1931, Fitzgerald soube que seu pai havia falecido em Washington, vítima de um ataque do coração, aos 77 anos. Assim, Scott viaja no navio *New York*, de volta aos Estados Unidos para comparecer ao enterro de Edward Fitzgerald, em Rockville, no estado de Maryland. Em novembro de 1931, Fitzgerald mudou-se para Hollywood ao aceitar a proposta de um mil e duzentos dólares semanais, da companhia cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer, para adaptar *Ó Feiticeira ruiva*, uma comédia levemente picante. A oportunidade de trabalhar com o produtor Irving Thalberg (1899-1936), um talento para desenvolver estrelas e roteiros, o deixou orgulhoso. Zelda, entretanto, continuava com seus delírios e histerias, mas Fitzgerald sempre lhe proporcionou os melhores cuidados médicos, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos. Em 12 de fevereiro de 1932, Zelda é internada na clínica psiquiátrica de Henry Phipps, no hospital da Universidade John Hopkins, em Baltimore, Maryland. O Dr. Adolf Meyer, uma das maiores autoridades no diagnóstico e tratamento de esquizofrenia, foi designado para o tratamento de Zelda, pois sua postura profissional transformou a psiquiatria americana numa organização viva e revitalizada, a qual estabeleceu um tipo de tratamento psiquiátrico moderno e satisfatório.

Apesar da doença, Zelda teve um impulso criador, sendo motivada a pintar e a escrever três contos, agora perdidos, e um romance, *Save me the waltz* (1932), o qual relata fielmente a sua infância, o casamento com Scott, seu sucesso como escritor, o nascimento da filha Scottie, as viagens à Europa, seus flertes e a paixão pela dança. Scott chegou a organizar uma exposição para 28 de suas pinturas e desenhos, numa galeria de arte em Nova Iorque. Já a publicação de *Save me the waltz* causou-lhe uma sensação de traição, pautada na crença de que ela havia furtado o material de seu trabalho de sete anos, isto é, o romance *Suave é a noite*, o qual seria lançado em 1934. Mesmo assim, faz-se necessário ressaltar que há uma enorme distância entre o imperfeito *Save me the waltz* e a grande arte de *Suave é a noite*, a qual está pautada no fato de Zelda possuir idéias, estilo e espírito, mas não possuir disciplina e conhecimento profissional para aperfeiçoar a sua escrita. Ademais, ela só conseguiu a publicação pela Scribner's porque era casada com Scott. Por outro lado, entre idas e vindas de sanatórios, Zelda passou oito dos últimos anos da vida de Fitzgerald em hospitais psiquiátricos.

Em dezembro de 1933, Scott e Zelda mudam-se para outra casa, localizada no centro de Baltimore. A intenção era oferecer um novo cenário para Zelda e ajudá-la na sua recuperação. No entanto, um agravante a fez piorar novamente: seu irmão Anthony, deprimido pela perda do emprego e pela falta de dinheiro, teve um esgotamento nervoso e cometeu suicídio, atirando-se de uma janela de um quarto de hospital no Alabama. Isso fez com que Zelda tivesse uma nova crise, tendo de voltar para a clínica Phipps em 12 de fevereiro de 1934. Devido ao risco de tentativa de suicídio, Zelda ficava em constante observação, sendo sedada algumas vezes. Não obstante, Scott nunca aprovou o tratamento do Dr. Meyer porque não conseguia ver melhoras em Zelda. Desta forma, resolveu procurar o Dr. Forel, um médico suíço, o qual sugeriu que ela fosse transferida para Craig House, uma luxuosa clínica numa grande propriedade campestre, na cidade de Beacon, no estado de Nova Iorque. Após dois meses nessa clínica, Zelda entrou em estado catatônico, sendo então encaminhada para o hospital *Sheppard and Enoch Pratt*, em Towson, Maryland. Quando saiu do estado catatônico, Zelda tentou se estrangular e, apesar da vigilância constante, as tentativas de suicídio eram constantes.

Em fevereiro de 1935, Scott estava deprimido não só devido à doença de Zelda, mas também por indícios de tuberculose, o que o levou a trocar Baltimore por Tryon, uma pequena estação de repouso cerca de 55 km ao sul de Asheville, nas montanhas Blue Ridge, localizadas no noroeste do estado da Carolina do Norte. Após um mês em Tryon, Fitzgerald voltou a Baltimore para ficar perto de Zelda, mas já apresentava sinais de um esgotamento do qual nunca conseguiu se recuperar completamente. Sua grande facilidade para escrever havia desaparecido, tornando a escrita de contos uma obrigação insuportável, já que o trabalho não fluía. O resultado foi uma série de ensaios para a revista *Esquire*²⁴, começando por *The Crack-up*²⁵ (1945), título que mais tarde seria dado à coletânea desses trabalhos. Em *The Crack-up*, é possível identificar a perda de inspiração e vitalidade, causada por um processo de destruição interna, pelo qual ele é o responsável, e que o levou a distanciar-se da sua arrogância e pretensão juvenis. Assim, pode-se dizer que sua espontaneidade foi substituída pela simulação, levando-o a uma crescente aversão contra tudo e contra todos. Fitzgerald comenta esse momento como se estivesse antevendo o seu próprio fim: “Tudo bastante desumano e miserável, não é verdade? Pois bem, amigos, esse é o autêntico sinal do fim de um homem.” (FITZGERALD *apud* STROMBERG, 1999, p. 144). No entanto, esse ainda não

²⁴ *Esquire* é uma revista masculina, com forte tradição literária, produzida pela Hearst Corporation, e fundada em 1933 pelo editor Arnold Gingrich (1903-1976). (Encyclopedia Britannica Online: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/192802/Esquire>> Acesso em 31/12/08)

²⁵ *A Derrocada* (STROMBERG, 1999, p. 144)

era o seu acorde final, uma vez que Fitzgerald ainda enfrentaria um novo desafio: o cinema falado. O “último dos romancistas” iria confrontar-se com uma nova linguagem e levaria a pior, conforme suas próprias palavras:

“Desde 1930 eu tive o pressentimento de que o cinema falado tornaria até mesmo o romancista mais vendido tão arcaico quanto o cinema mudo. O romance, antigamente o instrumento mais forte e mais maleável para transmitir pensamentos e emoção de um ser humano a outro, estava ficando secundário diante de uma arte mecânica e ordinária, a qual, tanto nas mãos dos comerciantes de Hollywood quanto nas dos idealistas russos, só era capaz de refletir o pensamento mais trivial, a emoção mais óbvia. Era uma arte na qual as palavras se subordinavam à imagem, e a personalidade era utilizada e consumida até o inevitável baixo nível da colaboração.” (FITZGERALD *apud* STROMBERG, 1999, p. 146)

Como se vê, Fitzgerald previu a dificuldade que enfrentaria com o auge do cinema, a qual o levaria a se adaptar a uma nova realidade. Ademais, durante a Depressão, as exigências no campo de trabalho tornaram-se muito mais rígidas e seletivas, tanto na literatura, quanto no cinema. Em contrapartida, a pressão geral gerou a necessidade no público de esquecer suas próprias misérias pessoais, através dos sonhos compráveis de uma vida venturosa, exibida nas telas dos cinemas. Nascia a fábrica de sonhos de Hollywood, a qual passou a funcionar a todo vapor, oferecendo ao espectador, cenas de amor e felicidade, as quais não o lembravam nem um pouco de sua realidade. Fitzgerald não estava acostumado à narrativa dos sonhos, já que seus textos eram frequentemente autobiográficos. Além disso, não possuía muita habilidade para escrever diálogos, os quais, segundo as novas características da nova linguagem, deveriam ser escritos como o público fala. Soma-se a isso a sua incapacidade de elaborar um argumento como um dramaturgo e, por isso, Scott precisaria de co-autores para suprir as qualidades que lhe faltavam.

Em julho de 1937, a Metro-Goldwyn-Mayer ofereceu-lhe um contrato de seis meses, por uma atraente quantia de mil dólares por semana. Sua condição desfavorável fez com que aceitasse a proposta, pois já devia quarenta mil dólares e não havia produzido nenhum romance significativo desde *Suave é a noite*. Além disso, Fitzgerald era respeitado em Hollywood e acreditou que conseguiria encontrar uma maneira de derrotar o sistema de estúdios, exercendo controle sobre seu trabalho. No entanto, seu antigo protetor, Irving Thalberg, havia morrido em 1936 e Scott logo foi esmagado pelo sistema, pois jamais teve a oportunidade de fazer o melhor, permanecendo emperrado com uma série de co-autores indiferentes e colaborando com até quinze escritores em *E o vento levou* (1939). Desde sua primeira ida à Hollywood, 1927, até a sua morte, 1940, Fitzgerald trabalhou em 16 filmes

como um dos profissionais mais bem pagos, mas recebeu crédito em apenas um dos letreiros. Além disso, aperfeiçoou dois roteiros, trabalhou em até três em uma mesma semana, esforçou-se com dez roteiros rejeitados, mas foi dispensado em três deles. Como se pode ver, era um melancólico recorde, já que todo o seu esforço e talento não eram reconhecidos. Por outro lado, apesar de não poder publicar nada enquanto estava trabalhando nos roteiros da MGM, Scott ganhou oitenta e oito mil e quinhentos dólares entre 1937 e 1938, o que lhe possibilitou realizar grande parte de seus planos.

Também, em julho de 1937, Fitzgerald teve a oportunidade de almoçar com Anthony Dymoke Powell (1905-2000), um romancista inglês em visita a Hollywood. O encontro aconteceu na cantina do estúdio da MGM, onde Powell afirmou admirar a obra de Scott. Entretanto, após a sua volta a Londres, em agosto de 1937, Powell escreveu que Fitzgerald era praticamente desconhecido como romancista na Grã-Bretanha e que *The Great Gatsby* fora lançado na Inglaterra somente em 1926, não provocando nenhuma repercussão. Mas apesar desse comentário e do ceticismo de outros escritores, o nome de Fitzgerald ainda conservava a sua antiga aura em Hollywood, possibilitando assim que os produtores ainda o convidassem para trabalhar em temas românticos. Em janeiro de 1939, Scott foi contratado para aprimorar os diálogos do filme *E o vento levou*²⁶ (1939), mas as tensões foram inevitáveis, já que Scott não conseguiria elaborar um roteiro que estivesse em concordância com as exigências dos onipotentes produtores. Além disso, deveria aceitar o fato de que, na adaptação cinematográfica de *E o vento levou*, ele não poderia modificar os diálogos do romance de Margaret Mitchell (1900-1949), apesar da admiração da autora por Fitzgerald.

Porém, mesmo com tantos desafios e, entre eles, alguns fracassos, a experiência na “fábrica de sonhos” rendeu um bom material para seu próximo romance. Fitzgerald, como sempre costumava fazer, anotou todos os detalhes dos estúdios, coletando assim um rico material para um romance sobre Hollywood, *O último magnata* (1941), o qual analisa meticulosamente a indústria cinematográfica e oferece uma explicação do seu próprio fracasso. Segundo Scott, Hollywood era dominada pela beleza vistosa dos atores, por prestígio e poder, bajulação crua e corrupção sexual, e envolvia seus profissionais em uma atmosfera deteriorada e ilusória, destruindo sua integridade artística e sua identidade moral. Nesse meio de jogos de poder e sedução, escritores talentosos, assim como ele, viviam lutando por um crédito na tela, sendo logo impelidos para o álcool, devido à grande pressão, competitividade e injustiça. Desta forma, percebe-se que a autodestruição é um tema central

²⁶ Adaptação baseada na obra literária de Margaret Mitchell (1900 – 1949), publicada em 1936. (Nota nossa)

em seu último romance. Entretanto, a sua publicação só seria possível após sua morte, já que os redatores haviam mudado seus interesses e a inteligência e a qualidade já não garantiam a publicação de um romance. Ademais, tal atitude revelava que já não existiam possibilidades de vender um conto ou romance com um final trágico, uma vez que Hollywood havia condicionado o público a só consumir finais felizes. Por outro lado, Fitzgerald sempre foi fascinado pelo sonho americano, evocando-o em suas obras, e *O último magnata* não fugia à regra. Suas anotações sobre o romance revelam isso: “Penso ser esta a mais bela história do mundo. É a minha história e a de minha gente (...). É a história de toda esperança: não apenas o *American dream*, mas o sonho da humanidade.” (FITZGERALD *apud* STROMBERG, 1999, p. 156). Como se vê, Fitzgerald aceita seus protagonistas e a si mesmo como um sonhador em busca de sucesso, assim como Gatsby, o garoto pobre que ficou milionário, mas teve um fim trágico.

Seu romance não foi concluído porque seus dias já estavam contados. Pálido e doentio, Scott tomava altas doses de barbitúricos para manter o coração funcionando durante a noite. No final de novembro de 1940, ele sofreu o primeiro ataque cardíaco, o qual não foi fatal, mas o impossibilitou de subir escadas, o que o obrigou a deixar o apartamento onde vivia, no terceiro andar, para ir morar com sua amante Sheilah Graham Westbrook (1904-1988). No dia 20 de dezembro, após assistir a um filme, sofreu o segundo ataque cardíaco, mal conseguindo cambalear para fora do cinema. No dia seguinte, às três horas da tarde, Fitzgerald sofreu uma parada cardíaca, aos quarenta e quatro anos de idade. Seu corpo foi levado para o bulevar West Washington, uma parte miserável de Hollywood. Suas mãos estavam magras e enrugadas, evidenciando o sofrimento de um velho, apesar da pouca idade. Seu funeral foi muito parecido com o de Gatsby, no qual quase ninguém compareceu. Havia somente um buquê de flores e algumas cadeiras vazias para fazer-lhe companhia e, segundo o próprio Scott escreveu em *The Great Gatsby*, “O pastor olhou várias vezes para o relógio e então o levei a um canto e pedi que esperasse mais meia hora. Mas não adiantou nada. Ninguém apareceu.²⁷” (FITZGERALD, 2007, p. 192). Em oposição ao que acontecia até então, a sua ficção tornou-se a sua realidade. Apesar dos fracassos, desilusões e tristezas, Fitzgerald foi uma lenda em seu tempo, famoso pela sua juventude e seu talento. Scott e Zelda sintetizaram e divulgaram uma era em particular e foram os primeiros, no mundo literário, a despertar fascínio, de maneira ímpar.

²⁷ “The minister glanced several times at his watch, so I took him aside and asked him to wait for half an hour. But it wasn’t any use. Nobody came.” (FITZGERALD, 1984, p. 165)



Figura 7: Retrato oficial do jovem bem-sucedido, em 1921. Um escritor charmoso, atraente e adorado.
Fonte: STROMBERG, Kyra. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal dos sonhos da era do Jazz*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, p. 74.



Figura 8: Zelda Sayre em fevereiro de 1920, pouco antes do casamento com Scott Fitzgerald, que acabara de publicar seu primeiro romance, com grande sucesso. Zelda mostra uma fisionomia séria e uma expressão que não combina com o estado de espírito de uma jovem prester a se casar.
Fonte: STROMBERG, Kyra. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal dos sonhos da era do Jazz*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, p. 62.

2 THE GREAT GATSBY: A OBRA LITERÁRIA DE FITZGERALD

“A compensação por um sucesso precoce é uma convicção de que a vida é uma questão romântica.” (FITZGERALD, 2007, p. 241)

Em novembro de 1924, F. Scott Fitzgerald enviou, da França para os Estados Unidos, o original de um romance intitulado *The Great Gatsby*. Esse título ainda não era o definitivo, já que havia outro, *Trimalchio in West Egg*, o qual pretendia unir a personagem do *Satiricon*, de Petrônio, a uma região de Long Island, batizada como West Egg pelo próprio Fitzgerald. Enquanto o seu editor, Maxwell Perkins, estava totalmente otimista, considerando o romance uma maravilha, Fitzgerald se mantinha mais cauteloso, comentando que finalmente havia feito algo de seu, mas para descobrir até que ponto esse “seu” era bom, só lhe restava esperar pelos resultados das vendas. Ambos tinham a consciência de que esse novo romance era uma conquista para o cenário literário norte-americano. Entretanto, nenhum deles suspeitava que *The Great Gatsby* se tornaria uma das obras de ficção mais expressivas do século XX. Para se ter uma idéia de sua relevância, deve-se mencionar que cerca de 10 milhões de exemplares foram vendidos até o ano de 2000, além das edições estrangeiras.

A prosa de Fitzgerald é prática, sem jogos de palavras ou trocadilhos, atingindo assim o leitor imediatamente. Além disso, Scott, juntamente com Ernest Miller Hemingway (1899-1961) e John Roderigo Dos Passos (1896-1970), fazia parte da geração modernista que quis romper com o passado. Entretanto, dentre os três, Scott foi o menos revolucionário, evitando o exagero nas descrições, o qual era muito praticado por Hemingway, os diálogos brilhantes e o experimentalismo vanguardista. Apesar disso, o romancista Thomas Stearns Eliot (1888-1965) comentou que o trabalho de Scott “era o primeiro passo dado pela ficção norte-americana desde Henry James.” (ELIOT *apud* HOWARD, 1964, p. 196). Nessa linha de pensamento, deve-se acrescentar que segundo Howard (1964), foi em *The Great Gatsby* que Fitzgerald conseguiu superar seus defeitos de estilo, ao conquistar uma qualidade jamesiana, expressa pelo emprego de um narrador, o qual apresenta a história em cenas. Ademais, o seu protagonista, Gatsby, se mostra a pessoa de maior sensibilidade moral e romantismo, quando comparado à Daisy e Tom, personagens ricas e bem educadas. Em contrapartida, Fitzgerald não tem a fé de James e talvez seja por isso que Gatsby é assassinado, ao invés de receber a permissão do autor para saborear o seu sucesso financeiro ao lado de sua amada. Além disso, segundo Howard, foi isso que tornou *The Great Gatsby* o livro mais humano de Fitzgerald,

em vez de outro exemplo comum de final feliz. No trecho a seguir, Howard fala sobre o trabalho de Fitzgerald em *The Great Gatsby*:

“Mas a sua maior realização foi a de ter encerrado, na figura de Gatsby, o maior símbolo da rebelião contra as convenções, durante o período da Lei Seca, e a de havê-lo identificado com aquela característica de humanidade que os norte-americanos tradicionalmente admiravam.” (HOWARD, 1964, p. 197)

Como se pode ver, Howard afirma que, apesar de Gatsby ser uma personagem que não respeita a Lei Seca²⁸ nos Estados Unidos, tornando-se um bem-sucedido contrabandista de uísque, o seu maior anseio era reviver o passado, ao reconquistar o seu grande amor da juventude, isto é, Daisy Fay. Gatsby não só representa o herói do sonho americano, na figura do garoto pobre que conseguiu ficar milionário, mas também busca forças para enfrentar a sua grande solidão, na crença de que é possível repetir o passado. Assim, mesmo infringindo as leis, Gatsby não é um vilão, mas sim uma vítima de sua busca desenfreada pela realização pessoal, através do amor. Faz-se necessário lembrar ainda que os textos de Fitzgerald refletem a sua experiência de vida e, por isso, o autor revela um romantismo e sentimentalismo com relação aos jovens que fracassaram, assim como ele, na universidade e no exército. Desta forma, o herói de *The Great Gatsby* tem um final trágico, isentando-se de qualquer culpa, ao se tornar uma vítima. Jay é um jovem que alcança a prosperidade através da ilegalidade, mas se deixa encantar pela moça fútil de sua adolescência, sendo conduzido à sua perdição. Vale acrescentar ainda que segundo Wagenknecht (1960):

“Fitzgerald pintou o retrato de Gatsby com uma compassividade mais amadurecida do que revelara inicialmente, mas o livro não deixa de denunciar suas possibilidades ainda não desenvolvidas. Merece, não obstante, ser considerado como sua obra-prima, embora alguns de seus admiradores tenham reservado esse título ao longo e complicado *Tender is the night* (1934).” (WAGENKNECHT, 1960, p. 487)

Certamente, Fitzgerald possuía grande talento e *The Great Gatsby* revelou um grande avanço em sua ficção. No entanto, tanto a sua freqüente necessidade de escrever contos para revistas, ao invés de romances, quanto seus problemas pessoais podem ter privado Scott da oportunidade e do tempo necessários para desenvolver todos os seus potenciais como escritor. Entretanto, não se pode ignorar a relevância de tal obra para o cenário literário norte-americano. Ademais, esse clássico revela que Fitzgerald sabia caracterizar psicologicamente

²⁸ Lei Seca: denominação popular da proibição oficial do fabrico, varejo, transporte, importação ou exportação de bebidas alcoólicas. Tal lei de proibição foi adotada em 16 de janeiro de 1920, e abolida em 5 de dezembro de 1933, sendo amplamente burlada pelo contrabando e fabrico clandestinos. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/dry%20law>> Acesso em 05/01/09)

uma personagem ou uma situação, conduzindo o pensamento do leitor através de uma série de experiências que parecem exigir um livro mais longo, tal o seu poder de síntese. E segundo comentários do próprio autor ao seu editor Maxwell Perkins, “O que cortei dele, tanto física quanto emocionalmente, daria outro livro.” (FITZGERALD, 2007, p. 14). Entretanto, mesmo subtraindo parte do original de sua narrativa, sua história não perdeu no conteúdo, o qual foi expresso através de parágrafos muito significativos. Ademais, Fitzgerald desenvolveu seu romance após um longo período de preparação de suas personagens e temas, construindo sua ficção através de várias camadas de rascunhos e lapidando-a por meio de revisões e correções nas provas tipográficas. Toda a sua dedicação e trabalho meticuloso, somados à sua crença de que o prazer é a melhor razão para ler literatura, fizeram com que Scott tecesse um texto de leitura prazerosa, cuja trama é muito bem elaborada. Assim, *The Great Gatsby* não proclama a nobreza do espírito humano porque não traz personagens virtuosas; não é politicamente correto porque seu “herói” alcança o sucesso através de atividades ilegais; não oferece soluções para os problemas da vida porque nenhuma de suas personagens resolve seus conflitos; não transmite mensagens consoladoras porque não tem um final feliz. Não obstante, é uma obra-prima, cujo enredo vem atraindo leitores de várias gerações, devido à sua funcionalidade. Fitzgerald queria fazer algo diferente e foi a sua genialidade que possibilitou isso. A história faz com que o leitor reconstrua a cronologia real dos acontecimentos, já que muitos deles são apresentados em *flashbacks* e isso o torna um colaborador da narrativa. Soma-se a isso o fato de o narrador ser outra grande artimanha de Scott, pois a maioria das falas de Gatsby é recontada por Nick Carraway, ou seja, o narrador. Nick é a voz do romance e do romancista, fazendo com que o plano estrutural dependa dele, ao documentar todos os acontecimentos, relatando-os na ordem em que os presenciou. Assim sendo, Nick atua como um repórter confiável e, relutantemente, como um juiz, uma vez que é através de seus olhos que o leitor ganha subsídios, não só para visualizar as cenas e as personagens, mas também para formar suas opiniões sobre elas.

Dentro desse plano de narrativa, Fitzgerald edifica a sua trama sobre a tentativa do protagonista de reviver o seu grande romance da juventude, com sua amada Daisy Fay. Essa história de amor aconteceu em Louisville, no estado de Kentucky, em 1917. Daisy tinha dezoito anos e era a garota mais popular da cidade. O telefone de sua casa tocava o dia todo e os jovens oficiais de Camp Taylor²⁹, ansiosos por conquistá-la, pediam o privilégio de sair

²⁹ Camp Taylor: antiga base militar situada a 9 km do centro de Louisville, em Kentucky, e construída em 1917. Por algum tempo foi o maior campo de treinamento militar, abrigando 47.500 soldados. F. Scott Fitzgerald

com ela à noite, mesmo que fosse só por uma hora. Um desses oficiais era Jay Gatsby, jovem romântico e atraente, capaz de arrebatá-la com uma grande paixão. O romance começou em outubro de 1917, mas logo foi interrompido pela partida do oficial para o outro lado do oceano, para lutar na Primeira Guerra Mundial. Daisy chegou a arrumar suas malas para viajar numa noite de inverno, de Kentucky para Nova Iorque para se despedir de Jay. No entanto, sua mãe descobriu tudo e a impediu de ir ao encontro de seu grande amor. Daisy ficou várias semanas sem falar com sua família por causa disso e também não quis mais conhecer nenhum oficial, preferindo sair com rapazes de sua cidade.

A distância geográfica não foi o único empecilho para a união do jovem casal, uma vez que a família de Daisy desejava um casamento rico para ela e Jay Gatsby não tinha posses. A diferença entre as classes sociais tornou-se a grande vilã em suas vidas, mas parece que Daisy não teve tantos problemas para superar a desilusão da separação, já que seu amor não era tão verdadeiro quanto o de Gatsby, o qual foi logo esquecido. E assim, em junho de 1918, Daisy casou-se com Tom Buchanan de Chicago, seduzida por um colar de pérolas de trezentos e cinquenta mil dólares e desfrutando de todo o luxo e pompa que sua cidade jamais tinha visto. Jay, por sua vez, acompanhava todos os passos da nova dama da elite americana, através de recortes de jornal. Reconquistá-la passou a ser a sua obsessão e ele faria tudo para conseguir impressioná-la e tirá-la de Tom. Por isso, o jovem oficial vai embora, mas promete a si mesmo voltar rico um dia; e tudo isso para tornar-se digno de Daisy. Quando Jay voltou da França para os Estados Unidos, decidiu visitar Louisville e descobriu que Tom e Daisy ainda estavam viajando em lua-de-mel. Seu retorno à cidade a qual presenciara seus dias de felicidade com Daisy foi triste e melancólico. Jay ficou por lá perambulando pelas ruas onde o casal costumava passar e visitando os lugares discretos, onde costumavam namorar no carro branco de Daisy. E após ter gasto o pouco de dinheiro que tinha, partiu de trem, deixando Louisville para trás, sofrendo por Daisy e se agarrando à única coisa que lhe restava, ou seja, suas lembranças.

O tempo passa e Gatsby consegue conquistar riqueza e poder, vencendo por si próprio através de atividades criminosas, tal como fabricar bebida ilegal durante o período da Lei Seca nos Estados Unidos, entre outras. Na verdade, Gatsby possuía *drugstores*³⁰, as quais tinham permissão para vender uísque sob receita; mas algumas delas eram meras fachadas

esteve aquartelado em Camp Taylor, e por isso faz menção ao campo em *The Great Gatsby*. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Camp%20Taylor>> Acesso em 05/01/09)

³⁰ Drugstore: drogaria que ao mesmo tempo vende também cosméticos, revistas, balas, sorvetes, entre outras miudezas. (Michaelis: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?palavra=drugstore>> Acesso em 05/01/09)

O romance de Fitzgerald inicia-se com a fala de Nick Carraway, primo de Daisy e narrador da história, enquanto se dirige à casa de sua prima para jantar, numa noite de verão de 1922. O trecho a seguir se refere às palavras de Nick Carraway, as quais descrevem o lugar:

“Foi uma questão de sorte eu ter alugado uma casa numa das comunidades mais estranhas da América do Norte. Ficava naquela ilha estreita e turbulenta que se estende de Nova Iorque para o leste e onde existem, entre outras curiosidades naturais, duas formações de terra fora do comum. A trinta quilômetros da cidade, um par de ovos enormes, idênticos em contorno e separados apenas por uma baía de cortesia, se projetam para a massa de água salgada mais domesticada do Hemisfério Norte, o grande galpão do estreito de Long Island.³²” (FITZGERALD, 2007, p. 24-25)

Assim, Fitzgerald descreve East Egg e West Egg, como dois ovos quase idênticos, formações curiosas na ilha de Long Island, as quais serviram de cenário para o *glamour*, as festas de Gatsby, o romance, a traição, o assassinato, o suicídio e a nostalgia. A luz verde no ancoradouro de Daisy, no outro lado da baía, convida Jay Gatsby à contemplação de seu sonho, estendendo o braço direito em direção a essa luz, como se desejasse alcançá-la e trazê-la para perto de si. Apesar disso, quando se muda para West Egg, indo morar na mansão ao lado do bangalô de Nick, o qual se torna seu amigo mais tarde, Jay encontra uma realidade bem diferente daquela que ele havia deixado para trás há cinco anos. Daisy não é mais a adolescente de suas lembranças, mas sim uma senhora casada da alta sociedade. Não obstante, Gatsby oferece muitas festas glamorosas para a sociedade da época; e assim, acalentando a esperança de que sua amada pudesse comparecer a uma delas, atraída pela boa diversão. Mas isso não acontece, pois a senhorita Daisy Fay transformara-se na senhora Daisy Buchanan, esposa de Thomas Buchanan, um bem-sucedido jogador de futebol americano, cuja família era muito rica. E conforme Fitzgerald o descreveu, através das palavras de seu narrador Nick:

“O marido de Daisy, entre outras proezas físicas, fora um dos mais possantes pontas de futebol americano em New Haven – uma figura nacional, de certo modo, um desses homens que alcançam uma excelência tão extrema aos 21 anos que tudo depois disso tem sabor de anticlímax. Sua família era imensamente rica – até na universidade sua liberalidade com o dinheiro era motivo de crítica – mas agora havia deixado Chicago e viera para o Leste num estilo que deixava as pessoas sem fôlego,³³” (FITZGERALD, 2007, p. 26)

³² It was a matter of chance that I should have rented a house in one of the strangest communities in North America. It was on that slender riotous island which extends itself due east of New York – and where there are, among other natural curiosities, two unusual formations of land. Twenty miles from the city a pair of enormous eggs, identical in contour and separated only by a courtesy bay, jut out into the most domesticated body of salt water in the Western hemisphere, the great wet barnyard of Long Island Sound. (FITZGERALD, 1984, p. 10)

³³ Her husband, among various physical accomplishments, had been one of the most powerful ends that ever played football at New Haven – a national figure in a way, one of those men who reach such an acute limited

Tom era o símbolo do homem forte, bruto e poderoso. Fitzgerald o caracteriza como um bem-sucedido jogador de futebol americano de New Haven³⁴, talvez por ter sido essa uma de suas aspirações, quando esteve na universidade de Princeton. Além disso, como a sua ficção era frequentemente autobiográfica, Scott desenhou Tom como um rapaz robusto de cabelos cor de palha, o qual fazia sucesso entre as mulheres; os seus cabelos também eram claros, mas Fitzgerald tinha dificuldades em ser aceito pelas garotas, principalmente por sua condição social. Assim, Tom, sendo de família rica, representava o modelo de homem que Fitzgerald desejava ser, mas não havia conseguido até então. Tom era arrogante e seguro de si e mantinha uma relação extraconjugal com uma senhora casada, Myrtle Wilson, só para satisfazer a sua vaidade e passar o tempo. Myrtle era esposa de um mecânico sem posses, George B. Wilson, cuja residência ficava no andar acima de sua oficina, localizada no vale das cinzas, a caminho de Nova Iorque. É pertinente abrir um parêntese aqui para falar sobre o vale das cinzas, o qual foi inspirado no vazadouro de lixo de Corona, área desprivilegiada no distrito de Queens, um local pantanoso que estava sendo aterrado com cinzas industriais, lixo e esterco. Nick faz uma descrição desse lugar:

O vale das cinzas é limitado de um lado por um riozinho fétido e, quando a ponte levadiça se ergue para deixar as barcaças passarem, os passageiros à espera nos trens podem admirar a inútil paisagem às vezes até durante meia hora. Existe sempre uma parada de pelo menos um minuto ali e foi por causa disso que conheci a amante de Tom Buchanan.³⁵ (FITZGERALD, 2007, p. 43)

Como se vê, o vale compõe uma paisagem monótona e desoladora, mas apesar disso, é mencionado mais de uma vez em *The Great Gatsby*, como que para ressaltar a diferença social entre as classes alta e baixa de Nova Iorque. Em outras palavras, assim como as indústrias de Nova Iorque despejam as cinzas resultantes da incineração de seu lixo, o egoísmo da alta sociedade empurra os desfavorecidos para as áreas mais distantes da cidade,

excellence at twenty-one that everything afterward savours of anti-climax. His family were enormously wealthy – even in college his freedom with money was a matter for reproach – but now he'd left Chicago and come East in a fashion that rather took your breath away; (FITZGERALD, 1984, p. 11)

³⁴ A Universidade de New Haven é uma instituição privada. Fundada em 1920, inicialmente como New Haven YMCA Junior College, uma divisão da Boston's Northeastern University, está situada em West Haven, no estado de Connecticut. Seus cursos se limitavam às áreas de comércio e engenharia, e suas aulas eram originalmente ministradas na Universidade de Yale. A instituição se tornou independente em 1926, se estabelecendo como New Haven College. Hoje a Universidade de New Haven tem 2.877 alunos, e oferece cursos em mais de 100 áreas diferentes.

(Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/New%20Haven%20University>> Acesso em 05/01/09)

³⁵ The valley of ashes is bounded on one side by a small foul river, and, when the drawbridge is up to let barges through, the passengers on waiting trains can stare at the dismal scene for as long as half an hour. There is always a half there of at least a minute, and it was because of this that I first met Tom Buchanan's mistress. (FITZGERALD, 1984, p. 26 e 27)

tornando-os marginalizados. Assim sendo, enquanto East Egg em Long Island representa o status social, o vale das cinzas representa a decadência dessa sociedade. Da mesma forma, enquanto George Wilson representa o fracasso, Tom Buchanan representa o sucesso e por isso Myrtle se sentiu tão atraída por ele, uma vez que Tom simboliza tudo que Myrtle queria, ou seja, uma vida de luxo, *glamour* e status social; enfim, coisas que Wilson jamais poderia lhe oferecer.

Na ocasião em que Nick é levado por Tom ao apartamento da irmã de Myrtle, no centro de Nova Iorque, ele tem a oportunidade de ouvi-la contar como conheceu Tom. Em uma de suas visitas à sua irmã, ela viu aquele homem bem trajado, exibindo sapatos de verniz, sentado à sua frente, lançando-lhe olhares insinuantes. Myrtle não conseguia desviar o olhar, já que a sua elegância e seus traços físicos muito lhe chamavam a atenção. E assim, deu-se início ao caso amoroso entre os dois, uma vez que Myrtle não resistiu o charme de Tom Buchanan. Não obstante, sua boca dura e o ar de superioridade são outras características marcantes, as quais prenunciam que ele jamais abriria mão de Daisy para o seu rival, Gatsby. Mesmo naquela tarde decisiva, quando Tom, Daisy, Gatsby, Nick e Jordan se encontram em uma suíte do Hotel Plaza, no centro de Nova Iorque e Gatsby lhe diz francamente que Daisy deseja deixá-lo porque nunca o amou, Tom se mostra superior e seguro de seu casamento, exclamando que Gatsby devia estar louco. Daisy sente-se pressionada com a insistência de Gatsby e a resistência de Tom, deixando assim que seus verdadeiros sentimentos transparecessem, ao revelar que amava Tom, mas havia amado Gatsby também. Tom assume o desfecho da cena afirmando que isso era uma mentira, pois Daisy não poderia amar Gatsby porque nem sabia que ele estava vivo. Além disso, havia coisas entre Tom e Daisy que Gatsby jamais saberia, algo que talvez fosse uma total cumplicidade, ou até mesmo uma dependência. Em resumo, Daisy precisava da segurança e estabilidade que Tom lhe oferecia e Gatsby jamais poderia lhe oferecer, por causa dos mistérios envolvendo a sua fortuna. Essa é uma das passagens mais relevantes da obra de Fitzgerald, ou seja, o momento em que Gatsby descobre que seu sonho não passava de uma ilusão. Não obstante, ele acompanha Daisy, a qual sai em disparada em seu carro pelas ruas de Nova Iorque. Jay percebe que sua amada está descontrolada ao volante, mas não consegue impedir que ela atropеле Myrtle, matando-a instantaneamente. Daisy sabia que Tom a traía com uma mulher em Nova Iorque e Wilson já suspeitava das infidelidades de Myrtle, o que o levou a trancá-la em casa até que se mudassem para o Oeste. Naquela noite, quando decidiram ir ao centro de Nova Iorque, Gatsby sugeriu que trocassem de carro. Assim, Tom, Jordan e Nick foram no carro amarelo de Gatsby e Daisy e Gatsby foram no carro azul de Tom. Quando se dirigiam para o Hotel Plaza, Tom, Jordan e

Nick passaram pela oficina de Wilson para colocar gasolina. Wilson estava mal e comentou com Tom que eles iriam embora do Leste. Myrtle pôde ver o carro amarelo do andar de cima da oficina. Na volta, quando Daisy dirigia o carro de Gatsby em alta velocidade, eles passaram em frente à oficina e Myrtle conseguiu fugir e correr em direção do carro, pensando que Gatsby fosse Tom, já que estava muito escuro. Daisy não pára nem mesmo para prestar socorro. Quando Tom, Jordan e Nick passam pelo mesmo caminho, vêem uma multidão na oficina. Ao entrar, Tom se depara com Myrtle, morta em cima de um balcão, o que lhe provoca grande revolta, já que imediatamente atribui o atropelamento criminoso a Gatsby.

Wilson, o qual já se encontrava muito confuso, perde a razão, decidindo procurar Tom no dia seguinte. Ele acreditava que Tom teria assassinado Myrtle e por isso chega à sua casa armado. Daisy se assusta quando vê aquele homem desnorteadado, lembrando-se do seu delito na noite anterior, mas Tom assume o controle da situação e diz a Wilson que o assassino de sua mulher havia sido Gatsby. Assim, Wilson caminha até a mansão de Gatsby e, ao vê-lo deitado de bruços num colchão de ar em sua piscina, dispara vários tiros, acreditando estar matando o assassino de sua esposa Myrtle; em seguida, suicida-se, já que sua vida não tinha mais sentido. O trecho a seguir traz a descrição de Fitzgerald para esse momento decisivo:

O chofer – era um dos protegidos de Wolfshiem – ouviu os tiros; depois só foi capaz de dizer que não se dera muito conta deles. Segui da estação direto para a casa de Gatsby e minha corrida ansiosa pelos degraus da frente da casa foi a primeira coisa que alarmou todo mundo. Mas eles sabiam então, acredito firmemente. Quase sem uma palavra trocada entre nós, o chofer, o mordomo, o jardineiro e eu corremos para a piscina. Havia um ligeiro movimento, quase imperceptível, da água enquanto o fluxo renovado de um lado seguia para o ralo na outra extremidade. Com pequenas ondulações que mal chegavam a ser sombras de ondas, o colchão sobrecarregado movia-se irregularmente na piscina. Um leve sopro de vento que mal chegou a enrugam a superfície bastou para perturbar o seu curso accidental com o fardo accidental. O toque de um ramo o revolveu lentamente, traçando, como a ponta de um compasso, um fino círculo vermelho na água. Foi quando carregávamos Gatsby para dentro de casa que o jardineiro viu o corpo de Wilson um pouco adiante no gramado. E o holocausto estava completo³⁶. (FITZGERALD, 2007, p. 179 e 180)

³⁶ The chauffeur – he was one of Wolfshiem’s protégés – heard the shots – afterwards he could only say that he hadn’t thought anything much about them. I drove from the station directly to Gatsby’s house and my rushing anxiously up the front steps was the first thing that alarmed anyone. But they knew then, I firmly believe. With scarcely a word said, four of us, the chauffeur, butler, gardener, and I hurried down to the pool. There was a faint, barely perceptible movement of the water as the fresh flow from one end urged its way toward the drain at the other. With little ripples that were hardly the shadow of waves, the laden mattress moved irregularly down the pool. A small gust of wind that scarcely corrugated the surface was enough to disturb its accidental course with its accidental burden. The touch of a cluster of leaves revolved it slowly, tracing, like the leg of transit, a thin red circle in the water. It was after we started with Gatsby toward the house that the gardener saw Wilson’s body a little way off in the grass, and the holocaust was complete. (FITZGERALD, 1984, p. 154)

Segundo Fitzgerald, Gatsby pagou um preço muito alto por viver tempo demais com um único sonho. Na solidão de sua mansão, resolveu tomar um banho de piscina naquela tarde, a qual já anunciava o final do verão. A loucura de Wilson o tornou um instrumento de fácil manipulação para Tom, cujo desejo naquele momento era tirar o rival de seu caminho sem manchar as suas mãos de sangue. Myrtle havia sido morta por Daisy e, com a morte de Wilson, não haveria ninguém para procurar os responsáveis pelo atropelamento fatal. Tom e Daisy acabaram manipulando a situação da maneira que mais os beneficiava, porque de acordo com a visão de Nick Carraway, eram pessoas sem escrúpulos, as quais seguiam em frente esmagando e eliminando tudo o que não lhes interessava e atrapalhava o caminho. Por isso Nick Carraway decidiu deixar o Leste após o verão de 1922, especificamente, no mês de outubro, explicando que o Leste havia se tornado assombrado com a morte de seu amigo Gatsby. Além disso, ele ainda possuía o conservadorismo do Oeste, o qual jamais permitiria que ele se adaptasse a hipocrisia e falta de escrúpulos que ele havia testemunhado em Nova Iorque.

Deve-se mencionar ainda que há um simbolismo no texto de Fitzgerald, expresso pelos grandes olhos do cartaz no vale das cinzas. Nick Carraway prestou atenção a esses olhos e colocou:

Mas acima da terra cinzenta e dos espasmos áridos de poeira que vagam sem cessar sobre ela, é possível perceber, depois de um momento, os olhos do Dr. T. J. Eckleburg. Os olhos do Dr. T. J. Eckleburg são azuis e gigantescos – suas retinas têm um metro de altura – olham a partir de nenhum rosto, passam, em vez disso, sobre um nariz inexistente. Evidentemente, algum oculista muito maluco os colocou ali para engordar sua clientela no distrito de Queens e depois mergulhou na cegueira eterna ou os esqueceu e seguiu em frente. Mas seus olhos, ligeiramente ofuscados por muitos dias sem pintura, debaixo de sol e chuva, meditam sobre o solene terreno de dejetos.³⁷ (FITZGERALD, 2007, p. 43)

À primeira vista, os olhos do Dr. T. J. Eckleburg são uma figura num cartaz de rua, anunciando os serviços de um oculista. Entretanto, esses olhos testemunham a década que se seguiu após a Primeira Guerra Mundial, ou seja, os anos vinte, nos quais, apesar da Lei Seca, nunca se havia consumido tanto álcool. O crime organizado dançou ao som do jazz, juntamente com os grandes negócios ilegais, como as transações com títulos roubados. Em

³⁷ But above the grey land and the spasms of bleak dust which drift endlessly over it, you perceive, after a moment, the eyes of Doctor T. J. Eckleburg. The eyes of Doctor T. J. Eckleburg are blue and gigantic – their retinas are one yard high. They look out of no face, but, instead, from a pair of enormous yellow spectacles which pass over a non-existent nose. Evidently some wild wag of an oculist set them there to fatten his practice in the borough of Queens, and then sank down himself into eternal blindness, or forgot them and moved away. But his eyes, dimmed a little by many paintless days, under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground. (FITZGERALD, 1984, p. 26)

contrapartida, esse banquete hedonista acabaria de maneira brusca e trágica, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929. Ademais, quando Fitzgerald inseriu o simbolismo dos olhos em sua narrativa, estava fazendo menção à Divina Providência, a qual, como um juiz vigilante, observa e lança as conseqüências dos maus atos em cima daqueles que não tiveram escrúpulos. Entretanto, quando Fitzgerald usou a palavra “retinas”, ele queria dizer íris ou pupilas, já que a retina fica na parte de trás do olho, e, portanto, não pode ser vista.

Aqui foram analisados apenas alguns aspectos da rica narrativa de F. Scott Fitzgerald, uma vez que o objetivo geral deste trabalho não é esgotar as características da obra, mas sim, a partir dela, traçar um panorama do momento histórico, ou seja, a Era do Jazz ou os rumorosos anos vinte nos Estados Unidos. Por outro lado, o objetivo específico norteia a caracterização da personagem Jay Gatsby, tanto na obra literária de Fitzgerald, quanto na adaptação cinematográfica de Francis Ford Coppola. Não obstante, atenta-se ainda para a importância do romance *The Great Gatsby* para a literatura americana, tornando-se um clássico, e, conforme as palavras do próprio autor: “Um autor deveria escrever para a juventude da sua geração, para os críticos da seguinte e para os professores de depois e de sempre” (FITZGERALD, 2007, p. 209). Essa frase soa como uma profecia de Scott Fitzgerald ao antever o sucesso de seu romance. Segundo Matthew J. Bruccoli³⁸ (2007), uma grande ficção é uma grande história social; a vivência de Fitzgerald na mesma época descrita na sua ficção faz com que seu texto assuma o caráter de um relato autêntico sobre os rumorosos anos vinte nos Estados Unidos; daí, sua obra ser automaticamente identificada com a Era do Jazz. Ademais, segundo Charles Scribner III³⁹ (2007), *The Great Gatsby* permanece até hoje no topo da lista de *best sellers*, testificando assim o posto sagrado que a obra ocupa no cenário da literatura americana.

Também digno de nota é o fato de que um dos indícios do caráter americano da obra é a questão do dinheiro. A América dos sonhos, vista por muitos como a “Terra das Oportunidades” promete a chance de enriquecimento rápido, o qual Gatsby conquistou, sem, no entanto, entender o seu mecanismo na sociedade. Em outras palavras, Jay esperou inocentemente poder comprar tudo, especialmente Daisy, não percebendo o valor da tradição de um nome de família. O ‘Grande’ Gatsby era ostentoso, mas o admirável Gatsby era um homem comum, romântico, esperançoso e frágil; não obstante, uma grande personagem.

³⁸ Matthew Joseph Bruccoli (1931-2008) professor americano na Universidade da Carolina do Sul, nos Estados Unidos, lecionava inglês e era considerado uma autoridade no que diz respeito à F. Scott Fitzgerald. (Reference.com Encyclopédia: <<http://www.reference.com/browse/Matthew+Bruccoli>> Acesso em 07/01/09)

³⁹ Charles Scribner III (1890-1952) é também conhecido como Charles Scribner, Jr., graduou-se na Universidade de Princeton em 1913, e então foi trabalhar na Editora Charles Scribner’s Sons. (Reference.com Encyclopédia: <<http://www.reference.com/browse/Charles%20Scribner%20III>> Acesso em 07/01/09)

2.1 Fitzgerald, Europa e *The Great Gatsby* (1924-1925)

Por volta do mês de março de 1924, Fitzgerald ganhou dezesseis mil e quinhentos dólares com a venda de contos para revistas, o que lhe possibilitou saldar suas dívidas e bancar uma viagem à Europa. O destino escolhido foi a Riviera Francesa, a qual, além de lhes proporcionar uma mudança estimulante e custar bem menos que Great Neck, seria um lugar perfeito para Scott escrever um romance. Assim sendo, no início de maio de 1924, os Fitzgeralds navegaram para a França, onde Scott escreveria *The Great Gatsby*. Após dez dias em Paris, viajaram para o sul e se hospedaram no hotel Park de Grimm, em Hières. O lugar era sossegado, hospedando na maioria, velinhos ingleses, os quais tratavam o escandaloso casal americano friamente.

Após vários meses de procura por uma moradia ao longo da costa leste, Scott finalmente encontrou a Villa Marie, uma casa simples e arejada sobre uma colina acima da cidadezinha próxima ao mar, chamada St.-Raphaël. A casa de campo tinha uma sinuosa entrada de carro, um amplo terraço ajardinado e varandas azulejadas, com vista para o Mediterrâneo. Assim, os Fitzgeralds compraram um pequeno carro, Renault, e se instalaram nessa aconchegante moradia, juntamente com uma cozinheira, uma criada e uma ama para Scottie, pretendendo assim estabelecer um estilo de vida mais ordeiro. Viveram na França sem nenhum contato significativo com esse país, pois os únicos franceses que conheceram foram os seus empregados, os quais enriqueceram trapaceando os patrões. Scott encontrou-se com pouquíssimos escritores franceses, ignorando a vanguarda. Além disso, os Fitzgeralds moraram numa Europa de hotéis, casas noturnas, bares e praias, mostrando-se totalmente desinteressados em museus, igrejas, arte, música, boa comida e vinho. E sendo incapazes de compreender a cultura francesa. Seu contato dava-se principalmente com os americanos ricos que moravam na Riviera, já que, apesar de suas aulas de francês em Princeton, Scott mal conhecia o idioma. Desta forma, os amigos mais íntimos dos Fitzgeralds na Europa foram Gerald Clery Murphy (1888-1964) e Sara Sherman Wiborg (1883-1975), um casal americano que mantinha uma vida de luxo e excentricidades. Não obstante, Gerald era um homem culto, mostrando-se seriamente interessado pelas artes e certo talento para a pintura. Assim sendo, ao invés de usar a sua riqueza de modo egoísta, pensando somente em si e em sua família, Gerald decidiu distribuí-la generosamente entre amigos, proporcionando uma pródiga hospitalidade a muitos dos principais artistas franceses e americanos da década de vinte. Gerald e Sara eram expatriados americanos que se mudaram para a Riviera Francesa no início do século XX e, devido à sua generosidade e talento para festas, criaram um círculo social,

particularmente na década de vinte, o qual contava com muitos artistas e escritores da chamada *Lost Generation*⁴⁰. Adicionalmente, Gerald formou-se em Yale, foi para a Europa em 1921 e teve uma curta, mas significativa carreira como pintor.

Scott e Zelda logo se incorporaram ao círculo social dos Murphys, o qual incluía um grupo de amigos dos tempos de Yale, como Archibald MacLeish (1892-1982), Cole Porter (1891-1964), os dramaturgos Philip Barry (1896-1949) e Donald Ogden Stewart (1894-1980), escritores como Dos Passos e Hemingway, além de bailarinos e desenhistas do Balé Russo, e pintores abstratos como Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983) e Juan Gris (1887-1927). Zelda costumava ir à praia para nadar e tomar sol, juntamente com os Murphys, o que possibilitou que Sara percebesse o seu desagrado quando alguém criticava Scott, tomando lealmente a sua defesa e apoiando-o em tudo. Entretanto, o casal sempre brigava, demonstrando que competiam abertamente para atrair a atenção dos amigos. Gerald às vezes se irritava com a insegurança e a necessidade de Scott de ser o centro das atenções. Mas, certa vez, durante uma festa na casa dos Murphys, a Villa America, ao perceber que os anfitriões não estavam lhe dando a desejada atenção, Scott começou a atirar os copos por cima do muro do jardim, para acabar com o jantar. Três copos venezianos e frisados a ouro foram espatifados antes que Gerald pudesse fazê-lo parar; o jantar foi interrompido e Gerald disse a Scott que ele não seria bem-vindo nas próximas três semanas, o que provocou a sua ira e o levou a jogar uma lata de lixo na entrada da casa dos Murphys. No entanto, Scott sempre punha à prova a paciência do casal, porque precisava frequentemente demonstrar a si mesmo que não importava quão mal ele se comportasse, eles sempre o perdoariam e o amariam. Scott valorizava a amizade dos Murphys, elogiando mais tarde o charme de Gerald e homenageando-o, como fez com seus mentores intelectuais, morais e artísticos.

Não obstante, na década de vinte, magoados com os excessos do casal Fitzgerald, os Murphys não levaram em conta nem o talento de Fitzgerald, nem seus problemas conjugais. E assim, Gerald comentou: “O único que levávamos a sério era Ernest, não Scott. Talvez porque a obra de Ernest parecia diferente, contemporânea, a dele não.” (MEYERS, 1996, p. 135). Não obstante, Gerald foi influenciado pela obra de Scott e não pela de Hemingway, já que sua adoração por olhos grandes, assim como os olhos do Dr. T. J.

⁴⁰ *Lost Generation*: termo frequentemente usado para se referir ao grupo de notáveis jovens escritores americanos que viveram em Paris e outras partes da Europa, após a Primeira Guerra Mundial. Tal grupo inclui autores como Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972), Sherwood Anderson (1876-1941), Waldo Peirce (1884-1970) e John Dos Passos. O termo *Lost Generation* foi cunhado pela poeta americana, romancista e crítica, Gertrude Stein (1874-1946), a qual viveu no centro dessa próspera comunidade artística e literária.

(Reference.com Encyclopédia: <<http://www.reference.com/browse/Lost%20generation>> Acesso em 08/01/09)

Eckleburg, em *The Great Gatsby*, o inspirou a desenhar e pintar uma bandeira para a sua escuna, a *Weatherbird*, com um olho estilizado, o qual parecia piscar quando a bandeira tremulava ao vento.

Ignorando a harmonia exemplar dos Murphys, os Fitzgeralds mantinham um casamento problemático, marcado por brigas que chegavam a durar até quatro dias. Contudo, Scott ainda ousava afirmar que dentre seu círculo de amigos, eles eram as únicas pessoas casadas e realmente felizes. Apesar disso, no verão de 1924, os Murphys puderam testemunhar não só as brigas dos Fitzgeralds, mas também a traição de Zelda com um aviador da marinha francesa, chamado Édouard Jozan (1899-1981). Em um dia ensolarado de junho de 1924, na praia de St.-Raphaël, Zelda conheceu esse aviador, proveniente de uma família de classe média de Mîmes, a qual mantinha uma longa tradição militar. Segundo a descrição de Meyers, Édouard era um ou dois anos mais velho que Zelda, tinha cabelos pretos e ondulados, exibia uma farda vistosa, era musculoso e atlético e se mostrava romântico. Jozan se sentiu atraído pelos Fitzgeralds, os quais eram ricos, livres e transbordantes de vida. Não obstante, o jovem aviador logo concentrou sua maior atenção em Zelda, a qual ele considerava cheia de energia, juventude, encanto e inteligência. Assim, enquanto Scott estava totalmente absorvido pela escrita de *The Great Gatsby*, Zelda se distraía com o jovem Édouard Jozan. Na verdade, Fitzgerald se sentia lisonjeado quando os homens se apaixonavam por sua esposa, desde que ela não lhes correspondesse. Por outro lado, após cinco anos de casamento e uma experiência de maternidade, Zelda sentia-se insegura quanto à sua beleza e poder de sedução, necessitando provar a si mesma que ainda era capaz de atrair o interesse masculino. Ademais, a sua vida estava vazia e sem sentido, o que fez com que Zelda invejasse o sucesso literário de seu marido, o qual voltava toda a sua atenção para seu romance, trabalhando arduamente e fazendo-a sentir-se muito só. Ela necessitava chamar a sua atenção e por isso resolveu lhe provocar ciúmes, ao se envolver com Jozan. O charme francês e a audácia do aviador convenceram-na a acompanhá-lo até seu apartamento, onde ele a seduziu. A crise de seu casamento culminou em julho de 1924, quando Zelda disse a Scott que queria o divórcio porque amava Jozan. No entanto, o aviador não queria nada mais que um simples amor de verão, rejeitando a esposa de Scott para seguir sua carreira na marinha. Zelda tentou suicídio, causando muito transtorno para o marido e amigos. Em setembro de 1924, Fitzgerald declarou não poder mais confiar em sua mulher porque tanto a pureza, quanto a inocência de seu casamento haviam sido perdidas. Contudo, atenta-se para o fato de que se Jozan e Zelda tivessem ficado juntos, Scott certamente teria tido outro amor para inspirar a sua obra literária, já que a sua vivência sempre esteve presente na sua ficção.

No final de outubro de 1924, pouco antes de deixar St.-Raph el para visitar Roma, Fitzgerald enviou a Maxwell Perkins uma versão datilografada de *The Great Gatsby*, a qual continuou a revisar durante toda a sua estada na Itália. Três semanas depois, Perkins se mostrou muito entusiasmado com o trabalho de Fitzgerald, elogiando seus temas, sua técnica narrativa, suas personagens, seus aspectos dramáticos, seu estilo e sua arte. Assim, fez um longo comentário para reconhecer a alta qualidade de seu mais novo romance. O trecho a seguir é um fragmento dos comentários elogiosos de Perkins a Fitzgerald:

“Acho que você tem todo o direito de se orgulhar desse livro.   extraordinário, porque transmite todos os tipos de reflexão e estado de ânimo. Você usou justamente, a maneira certa para fazê-lo, empregando um narrador que é mais espectador do que ator: isso coloca o leitor num nível de observa o superior ao das personagens e a uma distância que permite uma visão abrangente do assunto. De nenhum outro modo sua ironia poderia funcionar tão eficientemente, nem o leitor conseguiria sentir, às vezes tão intensamente, a singularidade da condi o humana num vasto universo indiferente. Vários leitores verão nos olhos do Dr. Eckleburg diferentes significados, mas sua presença d  um toque soberbo   coisa: grandes olhos sem expressão que não piscam, desprezando as características humanas.   magnífico!” (PERKINS *apud* MEYERS, 1996, p. 142)

Certamente, Fitzgerald explora algumas das características humanas, como a luxúria, a inveja, o egocentrismo, a vaidade, a ostenta o, a falsidade e o oportunismo. Seu narrador-observador não deixa que nada escape aos seus olhos atentos, tão vigilantes quanto os olhos do Dr. T. J. Eckleburg. O leitor acompanha tudo através das palavras de um narrador que não se atribui o papel de juiz, mas que fica estarecido com a falta de escrúpulos nas pessoas do Leste. Não obstante, há outro observador, aquele que parece julgar sem se pronunciar. No silêncio de sua imagem sem rosto, esse juiz parece representar a Divina Providência, sugerindo assim que nada passará despercebido e impune. Por outro lado, a maneira como Scott descreveu a decadência da sociedade americana da década de vinte se mostra tão atual quanto foi há 84 anos atrás, mediante as desigualdades sociais, escândalos políticos e a criminalidade vistos hoje. Contudo, não se cria uma obra-prima por acaso. Perkins reconheceu o talento de Fitzgerald, mas acrescentou: “Você dominou inteiramente o ofício, é claro, mas precisou, para isso, muito mais do que habilidade.” (PERKINS *apud* MEYERS, 1996, p. 142). Nesse sentido, percebe-se que a grande influência que Fitzgerald recebeu ao estudar as obras de Joseph Conrad⁴¹ (1857-1924), a qual foi decisiva para o

⁴¹ Joseph Conrad, cujo nome de batismo   J zef Teodor Konrad Korzeniowski, nasceu em Berditchev, na Ucrânia em 1857. Teve seu primeiro contato com a língua inglesa enquanto seu pai traduzia autores como Shakespeare (1564-1616) e Victor Hugo (1802-1885). Em 1878, mudou-se para a Inglaterra, onde seguiu carreira na Marinha, e ganhou cidadania inglesa, com o nome de Joseph Conrad. Considerado um dos maiores

aperfeiçoamento de sua técnica e seu avanço intelectual. Os resultados desse estudo estão registrados a seguir, sendo o primeiro deles os simbolismos: a luz verde no ancoradouro da mansão de Daisy representando o sonho de Gatsby de reviver o passado; a terra inútil e desolada do Vale das Cinzas representando o contraste entre as classes rica e pobre; os grandes olhos no *outdoor* do Dr. T. J. Eckleburg representando a Divina Providência. Outras características advindas de Conrad são a revelação da história através de projeções de *flashbacks*, a ilusão romântica acalentada pelo protagonista e o seu idealismo corrompido pelas suas atividades ilegais. Além disso, assim como a personagem de Conrad, Charlie Marlow, em *O coração das trevas* (1899) e *Lorde Jim* (1900), Nick Carraway substitui o autor, conferindo distância e credibilidade ao contar retrospectivamente uma história na qual participou pessoalmente. Deve-se acrescentar ainda que igualmente a Marlow e Lorde Jim, Nick combina desaprovação e simpatia por Gatsby.

Por outro lado, em *The Great Gatsby*, Fitzgerald ainda usa a sua ficção para refletir um pouco de sua própria história, pois as características desumanas e arrogantes dos ricos e a impossibilidade de se tornar um deles estiveram presentes em sua vida em Princeton. Mas a influência de Conrad se encontra presente em muitos aspectos do romance, como por exemplo, a fidelidade a um ideal revelada no trecho a seguir:

James Gatz – era este realmente, ou pelo menos legalmente, o seu nome. Ele o mudara aos 17 anos de idade e no momento específico que testemunhou o começo da sua carreira – (...) Era James Gatz quem vadiava pela praia naquela tarde numa camisa rasgada de malha verde e com calças de lona, mas já foi Jay Gatsby quem tomou emprestada uma canoa a remo, seguiu até o *Tuolomee*, e informou a Cody que uma ventania poderia pegá-lo e quebrar os seus costados dentro de meia hora. Suponho que, mesmo na época, já tivesse o nome pronto havia algum tempo. Seus pais eram lavradores incapazes e fracassados – sua imaginação nunca os aceitara realmente como pais. A verdade é que Jay Gatsby, de West Egg, Long Island, nasceu da sua concepção platônica de sim mesmo. (...) Inventou então o tipo exato de Jay Gatsby que se esperava que um garoto de 17 anos inventasse, e foi fiel a essa concepção até o fim.⁴² (FITZGERALD, 2007, p. 116 e 117)

estilistas da prosa inglesa, Conrad nunca chegou a dominar, falando, a língua em que escrevia. Entre seus principais livros estão *Lord Jim* (1900), *Nostramo* (1904), *O Agente Secreto* (1907), *Sob os Olhos Ocidentais* (1911) e *A Linha de Sombra* (1917). Joseph Conrad morreu em 1924, na Inglaterra. (UOL Educação: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u112.jhtm>> Acesso em 12/01/09)

⁴² James Gatz – that was really, or at least legally, his name. He had changed it at the age of seventeen and at the specific moment that witnessed the beginning of his career – (...) It was James Gatz who had been loafing along the beach that afternoon in a torn green jersey and a pair of canvas pants, but it was already Jay Gatsby who borrowed a rowboat, pulled out to the *Tuolomee*, and informed Cody that a wind might catch him and break him up in half an hour. I suppose he'd had the name ready for a long time, even then. His parents were shiftless and unsuccessful farm people – his imagination had never really accepted them as his parents at all. The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. (...) So he invented

Como se vê, Gatsby inventou uma identidade, baseada no seu ideal de sucesso e poder, e se manteve fiel a isso até o fim de sua vida. Da mesma forma, Lorde Jim trata da trágica perda de auto-estima, mostrando a sua luta para salvar a sua concepção de identidade moral. O mentor de Jim, Stein, antecipa a trajetória idealística de Gatsby quando incita Jim a perseguir o seu sonho. Além disso, quando Nick diz a Gatsby que não é possível repetir o passado, Gatsby ingenuamente exclama: “Não se pode repetir o passado? Ora, mas é claro que se pode!”⁴³ (FITZGERALD, 2007, p. 129). Isso revela que como a personagem de Conrad, Jim, Gatsby está destruído pela decepção de um passado do qual não pode fugir. Assim, Nick entende que Gatsby almeja reviver o seu passado para poder superar a perda do seu grande amor, recuperando assim a concepção de si mesmo. Sua verdadeira felicidade aconteceu quando ele ainda era um jovem oficial, servindo no Kentucky e namorando Daisy em Louisville. O “Grande” Gatsby era uma personagem inventada por ele para superar o insucesso de seu passado amoroso.

Enquanto escrevia *The Great Gatsby*, Fitzgerald lia o romance de Conrad, intitulado *O negro do “Narcissus”* (1897), o que lhe possibilitou aprender como dar um final mais sutil e sugestivo ao seu romance. Além disso, o prefácio do livro de Conrad lhe ensinou que a ficção deve permanecer na mente do leitor, proporcionando assim efeitos posteriores à leitura, tais como uma reflexão sobre o assunto. Assim, Fitzgerald termina seu romance fazendo uma alusão à desesperada tentativa de Gatsby de repetir o passado, através da frase: “E assim prosseguimos, barcos contra a corrente, arrastados incessantemente para o passado.”⁴⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 199). Essa frase incita o leitor a refletir sobre seu real significado.

Pode-se dizer que *The Great Gatsby* transcende a vida pessoal de Fitzgerald porque expressa brilhantemente alguns dos temas predominantes na literatura americana, tais como o idealismo e a moralidade do Oeste, em contraste com a complexidade e a corrupção do Leste; a insensibilidade do homem auto-suficiente que se fez sozinho; a tentativa de fugir de um presente materialista para reconquistar um passado inocente; o oportunismo das mulheres fúteis, ricas e belas, assim como Daisy; as limitadas possibilidades do amor no mundo moderno; a grande sensibilidade às promessas da vida; e a frustrada tentativa de manter as ilusões e retomar o sonho americano. Soma-se a isso as boas críticas recebidas por ilustres escritores e críticos, como Edmund Wilson, o qual declarou que *The Great Gatsby* é,

just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end. (FITZGERALD, 1984, p. 94 e 95)

⁴³ ‘Can’t repeat the past?’ he cried incredulously. ‘Why of course you can!’ (FITZGERALD, 1984, p. 106)

⁴⁴ “So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.” (FITZGERALD, 1984, p. 172)

sem dúvida, o texto mais bem planejado, desenvolvido e escrito que Fitzgerald já havia produzido. Pela primeira vez, Wilson reconheceu a superioridade de Fitzgerald, admitindo que a ficção e a dramaticidade de Fitzgerald eram melhores do que os seus. Ele acrescentou ainda que a história de Jay Gatsby, narrada por Nick Carraway, “é um dos melhores romances já escritos por qualquer americano de sua época.” (WILSON *apud* MEYERS, 1996, p. 150).

Em maio de 1925, Gertrude Stein (1874-1946), no seu jeito irreverente, fez o seguinte comentário, ao encontrar Fitzgerald em Paris:

“Aqui estamos e lemos seu livro, e é um bom livro. Gosto da melodia de sua dedicatória [“Uma vez mais, a Zelda”] e ela mostra que você conhece bem a beleza e a ternura, e isso é um alívio. A outra boa coisa é que você escreve em frases naturais, e isso também é um alívio. Você escreve com naturalidade as frases e a gente consegue ler todas elas, o que, entre outras coisas, é um alívio também. Você está criando o mundo contemporâneo, em grande parte como Thackeray criou o dele em *Pendennis* e *Feira das vaidades*, e isso não é pouca coisa.” (STEIN *apud* MEYERS, 1996, p. 151)

Como se vê, Gertrude Stein criticou positivamente o trabalho de Fitzgerald, ressaltando o seu carinho ao dedicar o romance à Zelda, a facilidade de leitura e o seu grande passo em direção à contemporaneidade, apresentando algumas características literárias do romancista William Makepeace Thackeray⁴⁵ (1811-1863), tais como a sátira e o retrato de uma sociedade em particular. Soma-se a isso o fato de que todos os melhores autores e críticos da época admiraram o trabalho de Fitzgerald, acreditando ser *The Great Gatsby* um grande romance. Mas apesar dos elogios, a obra garantiu a venda de somente 25 mil exemplares. Houve uma adaptação teatral produzida por Owen Davis (1874-1956), em Nova Iorque, em fevereiro de 1926, cujas 112 apresentações renderam dezoito mil dólares. Tal peça foi transformada em filme em 1949, rendendo dezessete mil dólares.

Após duas semanas do lançamento do livro, Fitzgerald admitiu para Perkins ter caído na armadilha de sua extravagância, mencionando o velho conflito entre a arte e o dinheiro e cogitando sacrificar sua carreira literária para trabalhar em Hollywood, o que lhe garantiria uma renda maior. Scott escreveu *The Great Gatsby* aos 28 anos e publicou sete livros entre 1920 e 1926, mas a sua carreira promissora transformou-se na produção de contos para revistas em troca do dinheiro fácil. Assim, vítima de gastos excessivos, nunca se libertou desse mercado, lançando somente mais dois livros nos últimos quatorze anos de sua vida.

⁴⁵ William Makepeace Thackeray (1811-1863) foi um romancista inglês do século XIX, que ficou famoso particularmente pelo *Vanity Fair*, um romance do período napoleônico na Inglaterra. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/589573/William-Makepeace-Thackeray>> Acesso em 13/01/09)

2.2 O contexto histórico: a Era do Jazz e *The Great Gatsby*

The Great Gatsby descreve a vida da alta sociedade americana da década de vinte com uma aguda reflexão crítica, mostrando a luxúria, o egoísmo e as paixões humanas da época. F. Scott Fitzgerald foi feliz ao montar um retrato fiel dos rumorosos anos vinte, os quais ele nomeou como *The Jazz Age*, ou “A Era do Jazz”, ao testemunhar o seu auge e a sua decadência. Assim, os rumorosos anos vinte referem-se especificamente ao período entre o final da Primeira Guerra Mundial e o início da grande depressão, a qual decorreu da queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929. Desta forma, alguns aspectos sobre o jazz e sobre a crise de 1929 serão estudados, no intuito de se compreender o perfil e os valores da sociedade americana dessa época.

Segundo Luís Fernando Veríssimo, no prefácio da obra *História Social do Jazz* (1990), de Eric J. Hobsbawm, o melodrama está presente na história do jazz, marcada pelo lamento dos escravos nas plantações e pela injustiça de negros que tiveram seus lucros artísticos usurpados pelos brancos. Por outro lado, pode-se dizer que a origem do jazz implica numa sofisticada mistura de formas musicais européias, africanas com o canto dos escravos, ou seja, o *blues*. Assim, não é possível separar a história do jazz da triste relação entre negros e brancos nos Estados Unidos, porque todos os dramas individuais do jazz têm algo a ver com o racismo. Não obstante, o mundo do jazz não se restringe apenas a um determinado tipo de música, mas engloba um universo composto por seus músicos, pelos lugares onde o jazz é tocado, pelas pessoas que o escutam, escrevem ou lêem a seu respeito e finalmente pela fatia da música popular moderna, comercial e de entretenimento, a qual foi profundamente influenciada e transformada pelo jazz.

O jazz surgiu como forma musical por volta de 1900. A maioria dos escravos trazidos para o Sul dos Estados Unidos vinha da África ocidental e os franceses preferiam os negros de Daomé, um reino africano situado onde agora é Benin. Esse reino foi fundado no século XVII e durou até o final do século XIX, data em que foi conquistado pela França, e incorporado às colônias francesas da África Ocidental. Os franceses, na sua maioria católica, tinham maior tolerância com o paganismo de seus escravos, não reprimindo sua música ritual e possibilitando que sua cultura sobrevivesse na América. Isso explica porque o africanismo nos Estados Unidos sobreviveu de maneira mais pura na zona de domínio francês. Em contrapartida, nas áreas protestantes, os cultos africanos permaneceram escondidos e, aos poucos, foram ganhando novas características, devido às fortes influências européias. Entre os africanismos que perduraram está o padrão de “canto e resposta”, o qual é predominante no

blues e na maior parte do jazz, sendo preservado em sua forma mais original na música das congregações de *gospel* negro, através do canto entusiasmado, palmas e dança. A polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente também pertencem à herança musical escrava. Deve-se ressaltar ainda que o jazz não é uma música africana, mas sim uma fusão musical da música negra com componentes europeus, entre eles, as culturas espanhola, francesa e anglo-saxã. A influência espanhola deu ao jazz apenas uma sutil diferença sonora. A influência francesa foi completamente assimilada pelos escravos libertos, os *créoles*⁴⁶ em Nova Orleans, os quais a passaram para os seus descendentes. Além disso, os instrumentos de sopro, o repertório de marchas, quadrilhas, e valsas ganharam características francesas, assim como os nomes de seus primeiros músicos: Bechet, Dominique, Bigard, entre outros. Entretanto, os componentes anglo-saxões são os mais importantes, tais como a língua inglesa, a religião e a música religiosa dos colonizadores e suas canções folclóricas em geral.

Os negros norte-americanos buscaram na língua inglesa as palavras para o seu discurso e para as suas canções, criando, através da linguagem do jazz, o mais apurado ramo de poesia popular inglesa desde as baladas escocesas, ou seja, as canções de trabalho, a música religiosa e o *blues* secular. Assim, a música dos colonizadores escoceses e irlandeses contribuiu com muitas canções para o repertório do jazz. Salienta-se ainda que, o fato do jazz não ter sido influenciado por padrões culturais das classes superiores garantiu seu desenvolvimento em uma sociedade capitalista em rápida expansão. Em outras palavras, a música popular e folclórica norte-americana no século XIX manteve-se ativa, não se deixando sucumbir pela supremacia britânica. Acredita-se que o *blues*, coração do jazz, tenha surgido antes mesmo da Guerra Civil. Assim, depois da mistura de tantos componentes, a música folclórica negra passou a evoluir rapidamente, podendo ser divididas em fases para uma melhor compreensão de seu desenvolvimento. A primeira fase aconteceu entre 1900 e 1917, período em que o jazz se tornou a linguagem musical popular negra em toda a América do Norte; a síncope⁴⁷ e o *ragtime*⁴⁸ tornaram-se componentes permanentes de Tin Pan Alley⁴⁹. A

⁴⁶ *créole*: classe especial de escravos libertos em Nova Orleans, filhos de negros e franceses. Eram geralmente filhos de ex-amantes negras de colonizadores franceses. Ver HOBSBAWN. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁴⁷ síncope: padrão rítmico em que um som é articulado na parte fraca do tempo ou compasso, prolongando-se pela parte forte seguinte. (UOL Houaiss:

<<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=s%EDncope&stipe=k&x=7&y=9>> Acesso em 20/01/09)

⁴⁸ *ragtime*: estilo de música sincopada, em voga no início do século XX, originário do folclore negro-americano e de música de dança dos brancos, sendo importante elemento formador do jazz. (UOL Houaiss: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ragtime&stipe=k>> Acesso em 20/01/09)

⁴⁹ Tin Pan Alley: nome dado ao grupo de gravadoras e compositores de música, os quais dominaram a música popular dos Estados Unidos no final do século XIX, e início do século XX. Tin Pan Alley se localizava em Nova

segunda fase compreende o intervalo entre 1917 a 1929, período em que o jazz evoluiu rapidamente, tornando-se a linguagem dominante na música dançante ocidental urbana e nas canções populares. De 1929 a 1941, o jazz começou a conquistar públicos minoritários europeus e músicos de vanguarda. Deve-se mencionar ainda que “o verdadeiro triunfo internacional do jazz, a penetração de linguagens ainda mais puras de jazz na música *pop* – jazz de Nova Orleans, jazz moderno *avant-garde* e os *blues country* e *gospel* – ocorreram a partir de 1941.” (ROBSBAWN, 1990, p. 63).

O jazz permaneceu em Nova Orleans até 1917, data em que a Marinha norte-americana fechou a área de meretrício e os músicos subiram o Rio Mississippi até Chicago, partindo de lá para todas as partes dos Estados Unidos, principalmente, Nova Iorque. E, apesar do fato de os músicos de Nova Orleans serem muito apreciados e influentes, o estilo de jazz dessa região não deixou descendentes, salvo um grupo de músicos brancos, fãs da região do Meio-Oeste. Havia muitas bandas de jazz, formadas por negros, até o início da década de vinte, mas elas não tocavam no estilo de Nova Orleans, exceto quando a banda advinha dessa cidade. Na verdade, somente depois da Primeira Guerra Mundial, o jazz assumiu as características de música altamente variada, sendo tocada por músicos de todo o país e apresentando o estilo de Nova Orleans como um dos mais desenvolvidos. Além disso, os músicos de Nova Orleans viajavam para todas as partes do território americano, inclusive o interior, fazendo das turnês parte da sua fonte de renda. Mas apesar da expansão, o jazz de Nova Orleans não foi a única influência, pois os pianistas de *ragtime*, os cantores de *blues* itinerantes já haviam aparecido e estavam ganhando terreno, como o Leste, onde surgiu um estilo próprio de piano, baseado no *ragtime* e no *gospel*. Assim, pode-se dizer que Nova Orleans acelerou as tendências musicais que já existiam em várias regiões do país, as quais já rumavam em direção ao jazz.

A população negra nas cidades de Nova Iorque, Chicago, Filadélfia e Detroit praticamente duplicou entre 1910 e 1920 e cresceu ainda mais de 1920 a 1930. Para exemplificar as proporções do aumento da população negra no Leste e no Meio-Oeste, deve-se citar que quase meio milhão de negros saíram dos estados do Sul dos Estados Unidos, entre 1922 e 1923. O jazz se espalhou juntamente com esses imigrantes, os quais saíram da Flórida, Alabama, Georgia e outros estados do Sul, para pegar as estradas que levavam para as cidades do Leste, como Washington D.C, Baltimore, Filadélfia e Nova Iorque. Ademais, os músicos

Iorque. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/596493/Tin-Pan-Alley>> Acesso em 20/01/09)

de Nova Orleans e Mênfis seguiram a mesma tendência rio acima, a partir do Delta do Mississippi.

A partir de 1910, os editores de música perceberam que nenhuma música se tornaria um sucesso se não fosse dançante. Assim, os ritmos do *ragtime* e do jazz, os quais podem ser usados para tornar quase todo tipo de música dançante, ganharam valor inestimável. A moda das músicas dançantes ganhou expressões significativas, talvez por estar relacionada à liberação de comportamentos sociais, em especial, à emancipação feminina. Assim, a dança baseada em novos ritmos substituiu as danças do final do século XIX, como a valsa. A partir de 1900, a invenção de novas danças ganhou caráter lucrativo, tornando-se uma indústria, a qual produziu sua fórmula mais duradoura, o foxtrote, entre 1920 e 1915. As inovações subseqüentes como o *black bottom*, *charleston*, *lindy pop*, *big apple*, *truckin*, entre outras emprestadas das abundantes fontes de novas danças nos cabarés do Meio-Oeste, ganharam os grandes salões de baile, mas duraram pouco. Não obstante, atenta-se para o fato de que o ritmo é o elemento de organização do jazz. A partir de 1916, o termo jazz passou a ser usado para definir a nova música dançante, já que não havia mais só a banda original Dixieland Jass Band, mas um grande número de pretensos inventores de dança do jazz. Os músicos de jazz eram grandes experimentadores, explorando seus instrumentos ao tentar tocar trompete com a flexibilidade de um instrumento de madeira e trombone com efeito de trompete. Deve-se acrescentar ainda que durante os anos vinte, os Estados Unidos ganharam grande prestígio, graças a Henry Ford⁵⁰ (1863-1947), Wall Street e a Lei Seca, levando as classes altas a utilizar-se de americanismos; essa onda americana, associada ao gramofone possibilitou que o jazz híbrido se espalhasse por todo o mundo com grande rapidez.

Nesse ponto faz-se necessário esclarecer que o objetivo deste trabalho não é se aprofundar na história do jazz, mas sim levantar alguns de seus momentos mais relevantes, para um maior entendimento do cenário da obra de Fitzgerald, ou seja A Era do Jazz. Daqui em diante, o foco estará voltado para a sociedade dos anos vinte e trinta, a qual viveu, amou e dançou ao som do jazz. A imagem do público que apreciou o jazz está geralmente associada ao desfile clássico de músicos em Nova Orleans, a casais negros dançando animadamente em partes menos nobres da cidade e a gigolôs e meretrizes em bares de reputação duvidosa. No entanto, esse público compõe a minoria dos apreciadores do jazz, pois o amante de jazz surgiu

⁵⁰ Henry Ford foi um empreendedor americano, fundador da Ford Motor Company, e o primeiro empresário a aplicar a montagem em série, de forma a produzir automóveis em grande escala, em menos tempo e a um menor custo. A introdução de seu modelo Ford T revolucionou os transportes e a indústria norte-americanos. Ford foi um inventor produtivo, e registrou 161 patentes nos Estados Unidos. Como o único dono da Ford Company, ele se tornou um dos homens mais ricos e conhecidos do mundo. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/213223/Henry-Ford>> Acesso em 20/01/09)

da massa formada pelo público normal da música dançante e da música *pop*. Além disso, os mantenedores dos primeiros clubes de jazz em meados dos anos trinta eram intelectuais de classe média, como a filha de um rico industrial canadense e um advogado. Adicionalmente, o grande apreciador do jazz descendia de famílias muito respeitáveis e ricas do Leste. De acordo com Hobsbawn, os aficionados do jazz eram filhos de antigas e respeitáveis famílias ricas e anglo-saxãs americanas, os quais renegavam sua origem abastada para estar em companhia de músicos e garotas de lugares mal frequentados e para seguir a estética de uma vida de baixo nível. Esse comportamento era um protesto político, trocando o estilo de vida elitista por uma filosofia existencialista de vanguarda e pelo anarquismo pessoal. Assim sendo, o jazz passou a significar para os rebeldes da sociedade de classe média, o que o surrealismo e o existencialismo significavam para os rebeldes da mesma classe na França. O jazz ganhou um caráter de protesto e emancipação, ao desafiar os modelos sociais convencionais. Foi nesse momento que surgiram as famosas *flappers*⁵¹, as quais simbolizavam a mulher moderna que havia conquistado a sua liberdade de comportamento na sociedade. F. Scott Fitzgerald descreveu as melindrosas, usando-as como fonte de inspiração em parte significativa de sua obra, como *Flappers and Philosophers* (1920).

Assim, o termo *flapper*, muito popular nos anos vinte, referia-se à nova geração de moças que usavam saias curtas, cabelos curtos, dançavam *Charleston*⁵², e desprezavam tudo o que fosse considerado comportamento aceitável. A moda na década de 1920 já estava livre dos espartilhos do século XIX e os vestidos já mostravam mais as pernas e o colo. Na maquiagem, a tendência era o batom na cor carmim, usado em forma de coração. A maquiagem dos olhos era forte, as sobrancelhas eram tiradas e substituídas por um risco pintado a lápis e a pele deveria ser sempre muito branca. A silhueta dos anos vinte era tubular, composta por vestidos mais curtos, leves e elegantes, com braços e costas à mostra. O tecido predominante era a seda e os novos modelos facilitavam os movimentos frenéticos exigidos pelo *Charleston*, dança vigorosa, com movimentos para os lados, a partir dos joelhos. As meias eram em tons de bege, sugerindo pernas nuas. O chapéu, até então acessório obrigatório, ficou restrito ao uso diurno. Daisy Buchanan usou um chapéu quando foi à casa de Nick para um chá, numa tarde de verão: “O rosto de Daisy, inclinado para o lado sob um

⁵¹ Melindrosas (Tradução nossa)

⁵² Charleston: variante de foxtrote sincopado, em compasso quaternário, muito em voga na década de 1920, cujo passo característico consiste em balançar os joelhos para dentro e para fora e afastar as pernas, com um giro rápido e brusco dos calcanhais.

(UOL Houaiss:<<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=charleston&styp=K>> Acesso em 20/01/09)

chapéu de três cantos, cor de lavanda, virou-se para mim com um sorriso luminoso e enlevado.”⁵³ (FITZGERALD, 2007, p. 103)

Essa foi também a época de Hollywood em alta, e a maioria dos grandes estilistas da época, como Coco Chanel (1883-1971) e Jean Patou (1880-1936), criaram roupas para as grandes estrelas do cinema. A mulher sensual era aquela sem curvas, sem seios e com quadris pequenos, pois a atenção estava toda voltada para os seus tornozelos. Assim, pode-se dizer que a década de vinte foi a década de prosperidade e liberdade, animada pelo som das *jazz-bands* e pelo charme das melindrosas, as quais frequentavam os salões e traduziam em seu comportamento e modo de vestir o espírito da assim denominada por Fitzgerald, Era do Jazz. As *flappers* representavam a mulher moderna e eram consideradas impetuosas porque usavam maquiagem excessiva, consumiam bebidas alcoólicas, viam o sexo como algo corriqueiro, dirigiam automóveis e zombavam das normas sociais convencionais.

A Era do Jazz (1918-1929) descreve o período pós-guerra até a queda da Bolsa de Nova Iorque em Wall Street. O nome foi inspirado na música da época, a qual se tornou muito popular em vários segmentos da sociedade. Dentro das modernidades e tendências da época estão o carro, o avião e o telefone, assim como novos rumos para o comportamento social, para as artes e a cultura em geral. Nas áreas urbanas, as minorias eram tratadas com mais respeito, fato que se refletiu em alguns dos filmes da década, como *Redskin* e *Son of the Gods*, ambos de 1929. Tanto nos palcos, quanto no cinema, músicos negros e brancos apareceram juntos pela primeira vez. Era possível ir às boates e ver brancos e as minorias dançando e comendo juntos.

No período pós-guerra, Nova Iorque torna-se a grande atração para todos os jovens americanos com ambições literárias e artísticas, os quais desejavam esquecer suas origens provincianas. O estado de espírito desses jovens é de grande otimismo, deixando para trás as últimas lembranças tristes da guerra. Assim, a palavra de ordem passou a ser o “aqui e agora”, já que “os Estados Unidos viviam a maior e mais alegre folia da história” (FITZGERALD *apud* STROMBERG, 1999, p. 64), dando a oportunidade para que todos participassem dela. Assim, a vida intelectual e boêmia de Nova Iorque se ocupava da crítica à ideologia burguesa de antes da guerra, consumindo o álcool de má qualidade, servido em xícaras de café nos bares clandestinos e se envolvendo em aventuras sexuais e amorosas mal sucedidas. Havia uma linha tênue que separava as atividades criminosas e os atos incoseqüentes e prazerosos dos anos vinte. Além do mais, devido à Lei Seca, a produção e a importação ilegais passaram

⁵³ Daisy’s face, tipped sideways beneath a three-cornered lavender hat, looked out at me with a bright ecstatic smile. (FITZGERALD, 1984, p. 82)

a ser uma grande oportunidade para se ganhar dinheiro fácil e rápido. Por outro lado, o álcool era a droga mais disseminada e mais popular entre aqueles que procuravam pela sensação de arrebatamento. Outro aspecto a ser considerado é que a Lei Seca provocou resultados catastróficos para a população, devido o consumo de bebidas alcoólicas fabricadas clandestinamente e das misturas prejudiciais, advindas de outros países. Além de tudo isso, surgiram as gangues de contrabandistas de álcool, os *bootleggers*, cujos confrontos sempre resultavam em morte. Há uma passagem em *The Great Gatsby*, na qual o Sr. Wolfshiem narra para Nick Carraway a morte de Rosy Rosenthal:

“O velho Metrópole”, ruminou, sombrio, o Sr. Wolfshiem. “Cheio de rostos mortos que já se foram. Cheios de amigos que desapareceram para sempre. Não conseguirei esquecer, enquanto for vivo, a noite em que atiraram em Rosy Rosenthal lá. Éramos seis à mesa e Rosy havia comido e bebido muito a noite toda. Quando já era quase de manhã, o garçom aproximou-se dele com um olhar estranho e disse que alguém queria falar com ele lá fora. ‘Muito bem’, disse Rosy, e começou a se levantar. Eu o puxei de volta para a cadeira. ‘Deixe os desgraçados virem até aqui se querem vê-lo, Rosy, mas por favor não saia desta sala.’ Eram já quatro horas da manhã e, se erguêssemos as persianas, teríamos visto a luz do dia.”

“E ele saiu?”, perguntei inocentemente.

“Claro que saiu.” (...) “Virou-se na porta e disse: ‘Não deixem o garçom levar meu café!’ E então saiu para a calçada e lhe deram três tiros no meio da barriga e fugiram de carro.”

“Quatro deles foram eletrocutados”, falei, me lembrando.

“Cinco com Becker.”⁵⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 89)

Como se vê, a luta entre gangues costumava ser muito violenta e os chefões da máfia do contrabando de álcool defendiam os seus interesses com rigor, não poupando a vida de seus concorrentes. Todos os bares, casas noturnas e salões de baile de Nova Iorque eram controlados pelos chefes das gangues do álcool, os quais mantinham o controle do consumo de bebidas alcoólicas, organizando sua distribuição e venda. Além disso, esses chefões administravam, ou até mesmo financiavam as casas noturnas, para garantir o consumo do álcool produzido por eles. Os mais poderosos dominavam o submundo de Nova Iorque, dirigindo as guerras nova-iorquinas do álcool, nas quais morriam milhares de contrabandistas.

⁵⁴ ‘The old Metropole,’ brooded Mr Wolfshiem gloomily. ‘Filled with faces dead and gone. Filled with friends gone now forever. I can’t forget so long as I live the night they shot Rosy Rosenthal there. It was six of us at the table, and Rosy had eat end drunk a lot all evening. When it was almost morning the waiter came up to him with a funny look and says somebody wants to speak to him outside. “All right,” says Rosy, and begins to get up, and I pulled him down in his chair. “Let the bastards come in here if they want you, Rosy, but don’t you, so help me, move outside this room.” It was four o’clock in the morning then, and if we’d of raised the blinds we’d of seen daylight.’ ‘Did he go?’ I asked innocently. ‘Sure he went.’ (...) ‘He turned around in the door and says: “Don’t let that waiter take away my coffee!” Then he went out on the sidewalk, and they shot him three times in his full belly and drove away.’ ‘Four of them were electrocuted,’ I said, remembering. ‘Five, with Becker.’ (FITZGERALD, 1984, p. 69)

F. Scott Fitzgerald mostrou, na figura de Gatsby, os esplendores e as desventuras da vida entre a criminalidade e os ideais de fortuna e poder fáceis.

Os anos vinte constituíram uma época em que tudo era efêmero, vivo, brilhante e inebriante, fazendo com que todos vivessem acelerados e ultrapassassem limites, embalados por um turbilhão de sensações. Se alguém tentasse romper com esse estereótipo, era logo tachado como desmancha-prazeres, ou seja, alguém que tentou roubar o brilho da época, não se deixando envolver pela realidade. O casal do sonho da Era do Jazz, Zelda e Scott Fitzgerald, assim chamados por Stromberg (1999), conheceu bem essa realidade de *glamour* e extravagâncias, através das suas inúmeras festas de arromba, viagens, bebedeiras, gastos excessivos e muito prazer. Em contrapartida, os Fitzgeralds também conheceram a confusão e o sofrimento prematuro, disfarçados pelo falso brilho da época, o qual os empurrava para um consumismo desenfreado, embalado pelos ritmos irresistíveis do jazz. Essa música ecoava de bares e gramofones, adentrando todas as partes, tomando o ar e convidando toda uma sociedade para dançar em festas glamorosas como as da mansão de Gatsby. Para Scott e Zelda, assim como para os seus contemporâneos, o jazz foi a mais alta representação de sua época, porque representava a euforia, o esplendor, e a libertação de rígidos padrões sociais.

Por outro lado, os valores morais da elite norte-americana já apresentavam os primeiros indícios de decadência, como que prenunciando a Crise de 1929, provocada pela queda da Bolsa de Nova Iorque. Era o sinal dos tempos modernos, marcados pelo jazz, pelas obras de Fitzgerald e pelos avanços tecnológicos como o automóvel, o avião e o telefone. No entanto, junto com a modernidade, vieram também os novos valores sociais; as palavras de ordem da época passaram a ser o individualismo e a busca pelo prazer e pela diversão, o que fez com que as percepções fossem substituídas pelas sensações. A hipocrisia passou a imperar nas relações humanas e a ética deu lugar ao egocentrismo, fazendo com que as aparências fossem mais importantes do que a retidão de caráter. Pertencente à *lost generation*, a geração considerada perdida por não querer saber de política, nem das tendências conservadoras, ou de reformismo, Fitzgerald assimila muito rapidamente não só as conquistas, mas o espírito da época. Alguns críticos chegaram a censurar Scott por ter exagerado na sua descrição da realidade, ao retratá-la como fascinante, esquecendo-se do falso *glamour* daqueles poucos anos, supostamente felizes, que compuseram os rumorosos anos vinte. Não obstante, em *The Great Gatsby*, Fitzgerald revelou o trágico retrato do solitário contrabandista de uísque, o qual falsificou o próprio passado, revelando assim a outra face de uma sociedade que não era tão feliz assim. Apesar da luxúria, das facilidades da vida moderna e da liberação

comportamental, o sentimento de vazio lhes era constante. Isso fica claro na passagem em que Nick promete a Gatsby que vai arranjar alguém para o seu funeral:

Eu queria conseguir alguém para ele. Queria entrar na sala onde jazia e tranqüilizá-lo: “Vou arranjar alguém para você, Gatsby. Não se preocupe. Confie em mim e vou conseguir alguém para você...” (...)

Voltei à sala de estar e pensei de novo que eram todos visitantes ocasionais, estas pessoas oficiais que de repente enchem o aposento. Mas, quando puxavam o lençol e olhavam para Gatsby sem nenhuma emoção, o protesto dele continuava na minha mente.

“Veja bem, meu velho, precisa trazer alguém para mim. Precisa se esforçar mais. Não posso passar por tudo isso sozinho.”⁵⁵ (FITZGERALD, 2007, p. 182)

Essa citação mostra que a riqueza e poder de Gatsby não foram capazes de lhe proporcionar conforto espiritual, nem mesmo na ocasião de sua morte. O homem solitário era muito carente de amigos verdadeiros e de um amor sincero. Sua solidão espelha as relações vazias e oportunas de uma época em que tudo era efêmero e fútil. As grandes festas na sua mansão atraíam centenas de pessoas, mas raras eram aquelas que o estimavam. Talvez Nick Carraway tenha sido o seu amigo mais leal, o qual se revoltou com a indiferença de Daisy e de todos que usufruíram de suas festas. Esse desprezo o deixou tão decepcionado, que desistiu de viver no Leste, o qual ficou “assombrado”⁵⁶ (FITZGERALD, 2007, p. 195) para ele, após a morte de Gatsby. Além disso, os supostos amigos, Tom e Daisy, o decepcionaram com a sua arrogância, egoísmo e falta de consideração com tudo e com todos, o que revelava uma decadência iminente.

Assim, em 1929, o *glamour* foi substituído pela tragédia da Grande Depressão, também conhecida como a Crise de 1929, a qual persistiu ao longo da década de trinta. Esse foi considerado o mais longo período de recessão econômica do século XX, porque causou altas taxas de desemprego, quedas drásticas do produto interno bruto de diversos países, bem como uma terrível diminuição na produção industrial, nos preços das ações e em quase todas as atividades econômicas, nos Estados Unidos e em diversas partes do mundo. O dia 24 de outubro de 1929 é considerado o início da Grande Depressão, mas a produção industrial americana já havia começado a cair desde julho desse mesmo ano, causando um período de leve recessão econômica, a qual se estendeu até 24 de outubro. Nesse dia, posteriormente

⁵⁵ I wanted to get somebody for him. I wanted to go into the room where he lay and reassure him: ‘I’ll get somebody for you, Gatsby. Don’t worry. Just trust me and I’ll get somebody for you.’ I went back to the drawing-room and thought for an instant that they were chance visitors, all these official people who suddenly filled it. But, though they drew back the sheet and looked at Gatsby with shocked eyes, his protest continued in my brain: ‘Look here, old sport, you’ve got to get somebody for me. You’ve got to try hard. I can’t go through this alone.’ (FITZGERALD, 1984, p. 156 e 157)

⁵⁶ haunted (FITZGERALD, 1984, p. 167)

denominado “Quinta-Feria Negra”, os valores das ações na Bolsa de Valores de Nova Iorque, a *New York Stock Exchange*, caíram drasticamente, fazendo com que milhares de acionistas perdessem, literalmente da noite para o dia, grandes somas em dinheiro. Muitos perderam tudo o que tinham, pois a quebra na bolsa piorou drasticamente os efeitos da recessão já existente, causando grande inflação, queda na venda de produtos e, conseqüentemente, o fechamento de inúmeras empresas comerciais e industriais e o desemprego.

Após o impacto do dia 24, os preços estabilizaram-se ao longo do final de semana, mas caíram drasticamente na segunda-feira, 28 de outubro. Muitos acionistas entraram em pânico, pois cerca de 16,4 milhões de ações foram subitamente postas à venda na terça-feira, 29 de outubro, data atualmente conhecida como a “Terça-Feira Negra.” O excesso de ações à venda e a falta de compradores fizeram com que os preços destas ações caíssem em cerca de oitenta por cento. Com isso, milhares de pessoas perderam grandes somas em dinheiro e a situação ficou ainda pior porque os preços caíram gradativamente nos três anos seguintes. A súbita quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque causou grande incerteza na sociedade americana, com relação a seu futuro. A economia dos Estados Unidos da América entrou em uma longa fase de recessão que perdurou até 1933. Durante esse período, milhares de estabelecimentos bancários, financeiros, comerciais e industriais foram fechados; outros foram obrigados a demitir parte de seus funcionários e reduzir os salários daqueles que foram mantidos. A situação dos bancos foi agravada pelo fato de que muitos desses haviam emprestado grandes quantias a fazendeiros. Com a crise, esses fazendeiros não puderam quitar suas dívidas, o que causou a queda de muitas instituições financeiras. Por outro lado, pessoas que tinham dinheiro em banco sacaram todo o seu montante, temendo uma possível falência da instituição. Isso acarretou o fechamento de quatorze mil bancos nas décadas de vinte e trinta. Em 17 de maio de 1930, o Presidente americano Herbert Hoover (1874-1964) aprovou uma lei, o Ato Tarifário *Smoot-Hawley*, o qual aumentava as tarifas alfandegárias em cerca de vinte mil itens não-perecíveis estrangeiros. Um abaixo-assinado, contendo mil assinaturas de economistas, reivindicou a rejeição desse aumento, mas Hoover assinou o Ato Tarifário mesmo assim. O Presidente solicitou junto ao Congresso, uma diminuição de impostos, mas o Congresso recusou, e votou a favor do aumento, o que agravou a situação.

Hoover se ocupou energicamente dos problemas da população agrária, herdados de seu antecessor, tentando estabilizar o mercado dos produtos agrícolas. Não obstante, as altas tarifas alfandegárias exerceram, a longo prazo, um efeito negativo sobre o comércio internacional. As especulações desenfreadas do verão de 1929 derrubaram não só a política econômica de Hoover, mas também a prosperidade e os grandes bancos, resultando na maior

derrocada da história dos Estados Unidos. Um ano antes, Hoover havia declarado: “Mais do que qualquer outro país, hoje nos aproximamos do ideal de acabar com a pobreza e com o medo na vida de homens e mulheres.” (STROMBERG, 1999, p. 119). Na verdade, tudo levou a acreditar que sim, mas essa visão otimista só provocou um aumento do choque sofrido pelos americanos ao confrontar a crise, pois essa chegou violentamente, para ricos e pobres. Os investidores de bancos e da bolsa, os especuladores e empresários estavam tão ignorantes das causas do colapso financeiro, quanto o mais miserável morador de rua. Assim, as economias de uma vida inteira se perderam instantaneamente, levando várias pessoas a cometer suicídio. O dólar, até então forte e invulnerável, recebeu um golpe fatal, o qual destruiu o seu poder de compra até 1932. Os americanos exilados, os quais haviam aproveitado a supremacia de sua moeda forte para viver bem na Europa, voltaram à pátria mãe, encontrando um cenário de desespero e miséria. Estava desfeita a ilusão de felicidade para todos, a qual até então se apresentava sob a forma da riqueza fácil, da vida de prazeres e do *glamour*. A crise econômica provocou uma grande desvalorização de ações e terrenos, mas Fitzgerald, como não possuía nada disso, não foi diretamente afetado. Seus infortúnios estavam mais ligados à desorientação espiritual, às extravagâncias, ao excesso de álcool e outras drogas, à tensão nervosa e à insanidade, do que à situação política e econômica do país.

O Presidente Roosevelt (1882-1945), ao contrário de Hoover, acreditava que o governo americano era o mais indicado para lutar contra os efeitos da crise. Assim, foi criada uma série de leis denominada *New Deal*⁵⁷, as quais previam ajuda social às famílias necessitadas, empregos através da parceria governo-empresa e reformas do sistema econômico. Desta forma, a economia americana passou a recuperar-se, mesmo que lentamente, a partir de 1933. Porém, apesar dos programas governamentais, criados para reduzir o desemprego, cerca de quinze por cento da força de trabalho americana continuava desempregada em 1940. Foi necessária a entrada do país na Segunda Guerra Mundial para que as taxas de desemprego caíssem ao nível dos nove por cento. Ademais, a entrada dos Estados Unidos na guerra acabou com os efeitos negativos da Grande Depressão, já que a produção industrial americana cresceu consideravelmente e as taxas de desemprego caíram. No final da guerra, apenas um por cento da força de trabalho americana estava desempregado, e os Estados Unidos, juntamente com outros 44 países Aliados, assinaram o que é conhecido como os “Acordos de *Bretton Woods*”, cujo intuito era evitar crises econômicas no futuro.

⁵⁷ Novo Acordo: programa administrativo adotado pelo presidente americano Franklin D. Roosevelt entre 1933 e 1939. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/411331/New-Deal>> Acesso em 21/01/09)

2.3 A caracterização da personagem Gatsby na obra literária

Após a publicação de seu romance em 1925, Fitzgerald reconheceu o aspecto ambíguo da caracterização do seu protagonista, Jay Gatsby. A ambigüidade está presente na sua identidade e nas suas atividades ilegais, já que o próprio autor admitiu não saber ao certo quem era Gatsby, ou em que crimes se meteu. Assim, a personagem fora apresentada ao leitor de maneira nebulosa e até um pouco confusa, através dos vários *flashbacks*. Certa vez Scott Fitzgerald declarou: “Nunca, em nenhum momento, eu mesmo o vi com clareza, pois ele começou como um homem que conheci e depois se converteu em mim mesmo – o amálgama nunca ficou completo em minha mente.” (FITZGERALD *apud* MEYERS, 1996, p. 145). Não obstante, Fitzgerald seguiu o seu instinto, mais do que seu intelecto ou as “regras literárias”, as quais segundo ele, constituíam uma camisa de força que os críticos e os editores tentavam impor aos escritores; e assim, pôde transformar o tom vago e difuso de sua personagem no seu ponto mais forte, envolvendo-a em uma aura misteriosa e romântica.

Quando Perkins escreveu um relatório a Fitzgerald no fim de novembro de 1924, ele colocou o tom vago de Gatsby, afirmando que os olhos do leitor nunca conseguiriam focalizá-lo, devido aos seus contornos difusos. Em outras palavras, há um mistério em tudo que se relaciona a Gatsby, inclusive na sua descrição física, já que Scott não o descreve. No início do livro, Nick Carraway fala dos aspectos psicológicos de Jay:

(...) Gatsby, que representava tudo aquilo por que sinto um desprezo sincero. Se a personalidade é uma série ininterrupta de gestos bem-sucedidos, então havia algo magnífico nele, uma sensibilidade exacerbada diante das promessas da vida, como se estivesse ligado a uma daquelas máquinas intrincadas que registram terremotos a quinze mil quilômetros de distância. Essa receptividade nada tem a ver com aquela suscetibilidade inconsciente que é dignificada sob o nome de “temperamento criativo” – era um dom extraordinário de esperança, uma disponibilidade romântica que jamais encontrei em outra pessoa e que muito provavelmente nunca voltarei a encontrar. Não – Gatsby acabou se saindo bem no fim; o que atormentava Gatsby, a poeira fétida que flutuava na esteira dos seus sonhos, é que bloqueou temporariamente meu interesse pelos sofrimentos malogrados e pela exultação fugaz dos homens.⁵⁸ (FITZGERALD, 2007, p. 22)

⁵⁸ (...) Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is na unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the ‘creative temperament’ – it was na 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, 1984, p. 8)

Ao ler a primeira linha, o leitor tem uma idéia negativa de Gatsby, o qual se transforma depois em alguém muito bem-sucedido, sensível, perseverante com relação aos seus sonhos e romântico. A poeira fétida de seus sonhos é a maneira como Jay conseguiu ficar rico, isto é, através do crime. Isso intrigou Nick no início de sua experiência em Long Island, fazendo com que ele não acreditasse em Gatsby. Mas depois de tomar conhecimento de sua experiência jubilosa com Daisy na adolescência, de sua decepção amorosa cinco anos antes e de sua determinação em repetir o passado, Nick entendeu que Gatsby não poderia ser mau. Na verdade, ele era um homem apaixonado, capaz de inventar um passado para poder realizar o seu sonho romântico. Como se vê, não há descrição física da personagem Jay Gatsby. Outra passagem em que Nick fala sobre Gatsby refere-se à sua chegada em casa após ter jantado na casa de sua prima Daisy. Ele vê seu vizinho apreciando a baía sob o luar:

A silhueta de um gato em movimento atravessou o luar e, virando a cabeça para observá-la, vi que não estava sozinho – a quinze metros uma figura emergira das sombras da mansão do meu vizinho e estava parada com as mãos nos bolsos olhando para o céu salpicado de estrelas prateadas. Algo em seus movimentos descontraídos e a posição firme de seus pés sobre o gramado sugeriram que era o próprio Sr. Gatsby, que viera determinar qual era a parte que lhe cabia no nosso firmamento local. Decidi chamá-lo. (...) Mas não o chamei, pois ele deu de repente a impressão de estar contente em ficar sozinho – estendeu os braços para a água escura de um modo curioso e, apesar da distância que nos separava, eu podia jurar que ele tremia. Involuntariamente, olhei para o mar – e nada distingui a não ser uma luz verde solitária, minúscula e remota, que poderia ser a ponta de um cais. Quando voltei o olhar em busca de Gatsby, ele havia desaparecido e eu estava de novo sozinho na inquieta escuridão.⁵⁹ (FITZGERALD, 2007, p. 41 e 42)

A grandeza de Gatsby estava na sua capacidade de se entregar às suas aspirações, já que não media esforços para tornar seu sonho verdade. Nesse sentido, Nick provavelmente não encontraria ninguém com tanta determinação. James Gatz tornou-se Jay Gatsby não só para poder se aproximar de Daisy, mas também para se tornar digno dela. O oficial da marinha tornou-se o poderoso dono de uma mansão luxuosa em Long Island, carros, hidroplano e tudo mais que a fortuna poderia lhe proporcionar. A luz verde simbolizava sua

⁵⁹ 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 neighbour'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 four local heavens. I decided to call him. (...) 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, 1984, p. 25)

amada, a qual se encontrava distante, não só do outro lado da baía, mas envolvida por um casamento conveniente com Tom Buchanan. Gatsby observava a luz verde como quem observa as estrelas no céu, cheio de desejo de alcançá-las. Enquanto se encontrava inalcançável, Daisy se mantinha como o seu sonho encantado, assim como a luz verde, brilhando solitária do outro lado da baía. Percebe-se aí um grande sentimentalismo e imaginação por parte de Jay.

Gatsby era um sonhador que lutava para alcançar tudo o que lhe pareceu inalcançável um dia. Desde cedo, o garoto pobre, de Dakota do Norte, sonhava com uma vida diferente. Nick Carraway descreve esse sonho em uma de suas reflexões sobre a juventude de Gatsby:

Seus pais eram lavradores incapazes e fracassados – sua imaginação nunca os aceitara realmente como pais. A verdade é que Jay Gatsby, de West Egg, Long Island, nasceu da sua concepção platônica de si mesmo. Era um filho de Deus – frase que, se significa algo, significa justamente isso – e devia se dedicar ao Serviço de Seu Pai, o serviço de uma beleza vasta, vulgar e ilusória. Inventou então o tipo exato de Jay Gatsby que se espera que um garoto de 17 anos inventasse, e foi fiel a essa concepção até o fim. (...) Mas seu coração estava em tumulto constante. Os pensamentos mais grotescos e fantásticos o perseguiram à noite na cama. Um universo de inefável ostentação era tecido no seu cérebro ao som do tique-taque do relógio sobre o lavatório enquanto a lua encharcava com uma luz úmida suas roupas emaranhadas sobre o chão. Cada noite ele fazia acréscimos à tapeçaria de suas fantasias até que a sonolência baixava sobre alguma cena vivida e a cobria de esquecimento. Durante algum tempo esses devaneios proporcionaram um escape à sua imaginação; eram uma insinuação satisfatória do caráter irreal da realidade, uma promessa de que o rochedo do mundo estava apoiado com firmeza nas asas de uma fada.⁶⁰ (FITZGERALD, 2007, p. 116 e 117)

O garoto de origem humilde se negava a aceitar a sua realidade, refugiando-se nos seus sonhos e na sua imaginação fértil. Quando Nick diz que Gatsby “nasceu da concepção platônica de si mesmo”, percebe-se que James construiu uma nova identidade, baseando-se em fatores muito distantes de sua realidade, ou seja, uma vida de luxo e ostentação. Gatsby

⁶⁰ His parents were shiftless and unsuccessful farm people – his imagination had never really accepted them as his parents at all. 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. So he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end. (...) But his heart was in a constant, turbulent riot. The most grotesque and fantastic conceits haunted him in his bed at night. A universe of ineffable gaudiness spun itself out in his brain while the clock ticked on the washstand and the moon soaked with wet light his tangled clothes upon the floor. Each night he added to the pattern of his fancies until drowsiness closed down upon some vivid scene with an oblivious embrace. For a while these reveries provided an outlet for his imagination; they were a satisfactory hint of the unreality of reality, a promise that the rock of the world was founded securely on a fairy’s wing. (FITZGERALD, 1984, p. 97 e 98)

seria grande em suas posses, seu poder e seu passado, o qual ele construiu cuidadosamente, tecendo-o todas as noites, como uma tapeçaria, de acordo com seus desejos. E certa vez, ao convidar Nick para almoçar, aproveitou a oportunidade para contar-lhe o seu passado inventado. Jay afirmou ser filho de pais ricos do Meio-Oeste, os quais já haviam falecido; disse ter sido criado nos Estados Unidos, mas educado em Oxford, porque todos os seus ancestrais haviam sido educados lá há muitos anos. Afirmou ter herdado muito dinheiro de sua família e acrescentou ainda que viveu como um jovem rajá em todas as principais cidades da Europa: Paris, Veneza, Roma, colecionando jóias, principalmente rubis, participando de grandes caçadas, pintando um pouco e procurando esquecer algo muito triste que acontecera com ele há muito tempo. Eis o passado inventado de Gatsby, cuja única verdade é a desventura amorosa que sofrera alguns anos atrás.

O grande Gatsby era cercado de mistério, mas isso foi uma estratégia de Fitzgerald para garantir o sucesso de seu romance. Outro aspecto que deve ser mencionado é a especulação dos convidados de Jay sobre a sua identidade. Muitos freqüentavam as suas festas sem ao menos conhecê-lo; pois como o próprio Nick Carraway disse, as pessoas não esperavam para serem convidadas, elas apenas iam. E assim, ao aceitar a sua hospitalidade, comentavam o passado de Jay e encarregavam-se de propagar a sua notoriedade, transformando-o na notícia do verão. Alguns comentavam que Gatsby estaria ligado ao duto subterrâneo do Canadá, contrabandeando álcool do Canadá para os Estados Unidos, através de encanamentos. Outros acreditavam que ele morava em um barco em forma de casa, o qual movia-se secretamente ao longo da costa de Long Island. Também comentava-se que Jay havia sido um espião alemão durante a guerra e que havia matado um homem. Certa vez um repórter foi até a sua casa porque havia ouvido na redação comentários sobre o seu envolvimento com atividades suspeitas. Como se vê, uma nuvem de mistério envolvia Gatsby.

Não obstante, sua verdadeira história envolvia um encontro aos dezessete anos, o qual mudou a sua vida. James Gatz estava no Lago Superior⁶¹, caminhando pela praia à tarde, quando avistou o iate de Dan Cody. A sua camisa de malha rasgada e suas calças de lona evidenciavam a sua simplicidade. No entanto, a sua vontade de vencer na vida e sua percepção para uma boa oportunidade fizeram com que arranjasse uma canoa e remasse até o

⁶¹ O Lago Superior é o maior dos cinco Grandes Lagos, e localiza-se entre o Canadá (província de Ontário) e os Estados Unidos (estados de Michigan, Minnesota, e Wisconsin). Com uma área de 82.414 Km², o Lago Superior é o menos densamente habitado dos cinco Grandes Lagos, a saber: Lago Michigan, Lago Huron, Lago Erie, Lago Ontário e Lago Superior.
(Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Lake%20Superior> > Acesso em 27/01/09)

iate *Tuolomee*, objetivando avisar Cody de uma ventania iminente, a qual poderia destruir todos os barcos ali ancorados. Esse primeiro encontro lhe garantiu uma amizade importante, a qual mudaria a sua vida no futuro. James garantia seu sustento trabalhando como catador de mexilhões e pescador de salmão, entre outros. Chegou a freqüentar a faculdade luterana de St. Olaf, no sul de Minnesota, por algumas semanas, exercendo a função de bedel para pagar seus estudos. Entretanto, preferiu voltar a vaguar nas praias do Lago Superior, o que possibilitou o seu reencontro com Dan Cody, o qual tinha cinqüenta anos então. Cody enriquecera com as minas de prata de Nevada, do Yukon e com toda a corrida por metal desde 1875. Além disso, as transações de cobre em Montana o tornaram multimilionário e, apesar de ser um homem robusto, já apresentava sinais de senilidade mental, o que o tornou um alvo fácil para inúmeras mulheres oportunistas.

Cody havia navegado por cinco anos até aportar em Little Girl Bay e encontrar James Gatz, o qual viu naquele iate a representação de toda a beleza e o *glamour* do mundo. James sabia que seu sorriso conquistava as pessoas e isso não foi diferente com Cody. Após algumas perguntas, o milionário percebeu que James era rápido, extravagante e muito ambicioso. Alguns dias depois, Cody lhe comprou um paletó azul, seis calças brancas de brim e um quepe de iatista. O rapaz de Little Girl Bay havia se transformado no imediato, capitão e secretário Jay Gatsby, partindo para as Índias Ocidentais e para a Costa Bárbara no *Tuolomee*. Cody bebia muito, embriagando-se e perdendo o juízo às vezes; Gatsby o impedia de cometer loucuras durante o seu estado de embriaguez e foi por esse motivo que Cody começou a confiar cada vez mais nele. O rico espalhafatoso tinha um rosto duro e vazio e um comportamento libertino, sendo o primeiro a levar a violência selvagem dos bordéis e *saloons* do oeste para o litoral leste. Mas, mesmo convivendo com os excessos de Cody, Gatsby evitava beber, pois durante as festas extravagantes de Cody, as mulheres costumavam passar champanhe nos seus cabelos, o que provavelmente o desagradava. Quando Cody faleceu, deixou 25 mil dólares para Jay, mas esse não conseguiu recebê-los por causa de ações judiciais acionadas por uma das amantes de Cody, Ella Kaye, a qual ficou com os milhões que restaram após o ganho da causa. Gatsby nunca entendeu os dispositivos legais usados contra ele e as únicas heranças que lhe restaram foram as boas maneiras e os ensinamentos adquiridos durante seus anos ao lado de Cody.

Quanto à sua riqueza? No final fica claro que Gatsby e Wolfshiem estavam envolvidos com contrabando de uísque, com transação de títulos não cotados na bolsa e com apostas ilegais. Alguns trechos dos capítulos sete e nove revelam os negócios misteriosos de Gatsby. Quando no hotel Plaza em Nova Iorque, durante o confronto de Tom e Gatsby, um

dos argumentos de Tom para convencer Daisy da desonestidade de Jay é revelar o resultado de suas investigações sobre os negócios de seu rival.

“Quem é você, afinal?”, investiu Tom. “Faz parte do bando que anda com Meyer Wolfshiem... estou bem a par disso. Fiz uma pequena investigação sobre os seus negócios – e vou levá-la mais adiante amanhã.” (...) “Descobri o que eram as suas *drugstores*”, virou-se para nós e falou rapidamente. “Ele e Wolfshiem compraram uma porção de pequenas *drugstores* aqui e em Chicago e vendem bebidas alcoólicas sem exigir receita. Este é um dos seus pequenos truques. Achei que era um contrabandista de bebidas no momento em que o vi e não estava muito enganado.” (...) “Walter podia ter complicado a vida de vocês em relação a apostas ilegais, mas Wolfshiem o amedrontou e fez com que calasse a boca.”⁶² (FITZGERALD, 2007, p. 152)

De acordo com o trecho, Gatsby estava envolvido em atividades ilegais, as quais lhe rendiam muito dinheiro. Meyer Wolfshiem era seu comparsa nas negociações ilícitas, garantindo o sucesso e o sigilo de suas transações. Outro trecho relevante trata da ligação telefônica de Slagle, um comparsa de Chicago, para Gatsby, mas quem atende o telefone é Nick, já que Gatsby havia falecido. Slagle, achando que era Gatsby que estava ao telefone, cita uma negociação ilegal de títulos.

Slagle: “Slagle falando...”

Nick: “Sim?”

O nome não me era familiar.

Slagle: “Uma notícia horrível, não é? Recebeu meu telegrama?”

Nick: “Não houve nenhum telegrama.”

Slagle: “O jovem Parke está encrocado”, falou rapidamente. “Foi pego quando transacionava títulos não cotados na Bolsa. Receberam uma circular de Nova Iorque dando os números cinco minutos antes. O que acha disto, hein? Nunca se sabe, nestas cidades caipiras...”

Nick: “Alô!”, interrompi, ofegante. “Escute bem... aqui não é o sr. Gatsby. O sr. Gatsby morreu.”

Houve um longo silêncio do outro lado da linha, seguido por uma exclamação... e então um rápido e forte ruído quando a ligação foi cortada.⁶³ (FITZGERALD, 2007, p. 184)

⁶² ‘Who are you, anyhow?’ broke out Tom. ‘You’re one of that bunch that hangs around with Meyer Wolfshiem – that much I happen to know. I’ve made a little investigation into your affairs – and I’ll carry it further tomorrow.’ (...) ‘I found out what your “drug-stores” were.’ He turned to us and spoke rapidly. ‘He and this Wolfshiem bought up a lot of side-street drug-stores here and in Chicago and sold grain alcohol over the counter. That’s one of his little stunts. I picked him for a bootlegger the first time I saw him, and I wasn’t far wrong.’ (...) ‘Walter could have you up on the betting laws too, but Wolfshiem scared him into shutting his mouth.’ (FITZGERALD, 1984, p. 127-128)

⁶³ Slagle: ‘This is Slagle speaking...’

Nick: ‘Yes?’ The name was unfamiliar.

Slagle: ‘Hell of a note, isn’t it?’ Get my wire?’

Nick: ‘There haven’t been any wires.’

Slagle: ‘Young Parke’s in trouble,’ he said rapidly. ‘They picked him up when he handed the bonds over the counter. They got a circular from New York giving ‘em the numbers just five minutes before. What d’you know about that, hey? You never can tell in these hick towns –’

Nick: ‘Hello!’ I interrupted breathlessly. ‘Look here – this isn’t Mr Gatsby. Mr Gatsby’s dead.’

O trecho mostra que Gatsby mantinha negócios com diferentes pessoas, entre elas, Slagle, de Chicago, uma personagem que supostamente era parceiro de Gatsby em suas atividades obscuras. Nick Carraway desconhecia essa pessoa, mas a breve conversa pôde revelar que realmente Gatsby estava envolvido em negociações duvidosas, juntamente com outras pessoas. Além disso, a atitude estranha de Slagle, ao ser informado sobre a morte de Gatsby, leva a crer que ele havia falado demais e que deixara Nick saber de acontecimentos que não deveria saber, como a negociação ilegal de títulos na Bolsa. O mistério envolvia Gatsby, desde sua descrição física, até a sua origem, a natureza de seus negócios e seus sonhos. Segundo Nick, Gatsby sabia conquistar as pessoas com o seu sorriso e não havia nada de sinistro nele, apenas a imagem de um homem solitário que apreciava seus convidados, contemplava a luz verde do outro lado da baía e sonhava um sonho inalcançável. O romantismo e o sentimentalismo com que Gatsby narrava para Nick os seus momentos com Daisy, o espantavam:

... Uma noite de outono, cinco anos antes, vinham caminhando pela rua quando as folhas caíam e chagaram a um lugar onde não havia árvores e a calçada estava branca de luar. Pararam ali e viraram-se um para o outro. Era uma noite fria com aquela emoção misteriosa que nasce nas duas mudanças do ano. As luzes tranqüilas nas casas murmuravam na escuridão e havia alvoroço e agitação nas estrelas. Pelo canto dos olhos, Gatsby viu que os retângulos da calçada formavam na verdade uma escada e subiam para um lugar secreto acima das árvores – ele poderia subir até lá, se fosse sozinho, e uma vez lá poderia sugar o sumo da vida, sorver o incomparável leite de todas as maravilhas. Seu coração batia cada vez mais rápido enquanto o rosto claro de Daisy se aproximava do seu. Sabia que quando beijasse esta mulher e unisse para sempre suas visões inexprimíveis ao hálito perecível dela, seu pensamento nunca mais correria à frente de todos, como o pensamento de Deus. Por isso esperou, ouvindo por um momento mais o diapasão que vibrava ao tocar numa estrela. Então a beijou. Ao toque de seus lábios ela se abriu como uma flor e a encarnação foi completa.⁶⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 129 e 130)

A descrição do encontro de Daisy e Gatsby assume características mágicas e poéticas pois o luar, as folhas, a calçada, as luzes e as estrelas parecem conspirar para que o

There was a long silence on the other end of the wire, followed by an exclamation... then a quick squawk as the connection was broken. (FITZGERALD, 1984, p. 158)

⁶⁴ ... One autumn night, five years before, they had been walking down the street when the leaves were falling, and they came to a place where there were no trees and the sidewalk was white with moonlight. They stopped here and turned toward each other. Now it was a cool night with that mysterious excitement in it which comes at the two changes of the year. They quiet lights in the houses were humming out into the darkness and there was a stir and bustle among the stars. Out of the corner of his eye Gatsby saw that the blocks of the sidewalks really formed a ladder and mounted to a secret place above the trees – he could climb to it, if he climbed alone, and once there he could suck on the pap of life, gulp down the incomparable milk of wonder. His heart beat faster as Daisy's white face came up to his own. He knew that when he kissed this girl, and forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp again like the mind of God. So he waited, listening for a moment longer to the tuning-fork that had been struck upon a star. Then he kissed her. At his lips' touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete. (FITZGERALD, 1984, p.106 e 107)

encontro seja perfeito. Os retângulos da calçada formavam uma escada até um lugar acima das árvores, o qual parece ser o céu, no qual Gatsby poderia experimentar a felicidade. Seu coração batia de paixão, enquanto esperava o momento certo para beijar a sua amada, como se esse beijo fosse o toque de uma estrela. Após o beijo, seu sonho se consumou e, como em um passe de mágica, os dois haviam se tornado uma só pessoa, unidos pelo amor. Tanto romantismo espantou Nick, pois como poderia um homem rico e poderoso ser tão sentimental?

Gatsby estava determinado a “acertar tudo exatamente como era antes” (FITZGERALD, 2007, p. 129). Várias vezes Nick o ouviu, enquanto falava de seu passado com Daisy, e como gostaria que ela simplesmente dissesse para Tom que nunca o havia amado. Esperava que Daisy apagasse quatro anos de sua convivência com Tom, para ficar livre e poder se casar com Gatsby em uma das igrejas de Louisville. Segundo Gatsby, isso deveria ter acontecido cinco anos atrás e por isso jamais se conformou em perdê-la para Tom.

Por outro lado, enquanto Nick lhe ouvia falar de seu passado, teve a certeza de que Gatsby realmente queria recuperar algo, mas não sabia o quê. O mistério também envolvia a sua insistência em reviver o passado, recuperando o amor de sua amada. Seria isso o objeto real de sua busca incessante? O trecho a seguir traz essa reflexão de Nick:

Falou muito sobre o passado e depreendi que queria recuperar algo, alguma idéia de si mesmo, talvez, que se transformara no amor por Daisy. Sua vida ficara confusa e desordenada a partir de então, mas se pudesse voltar uma só vez ao ponto de partida e analisar tudo com vagar, talvez pudesse descobrir do que se tratava...⁶⁵ (FITZGERALD, 2007, p. 129)

Nick percebeu que talvez nem mesmo o próprio Gatsby soubesse o que procurava. Sabe-se que seu passado o desagradava e por isso inventou a sua própria história; Daisy representava o seu sonho inalcançável, mas será que Jay seria feliz se conseguisse que Daisy abandonasse Tom para casar-se com ele? Fitzgerald não respondeu essa pergunta, deixando-a para que o leitor reflita e encontre a sua própria resposta. O mistério realmente envolve todos os aspectos com relação à personagem, tornando-o enigmático e atraente. Por outro lado, pode-se afirmar que Jay Gatsby, assim como Scott Fitzgerald, é o jovem pobre entre ricos. Soma-se a isso o fato de ambos terem em comum não só a obstinada afeição pelo modelo imaginário de uma mulher, mas também um final trágico para suas vidas.

⁶⁵ He talked a lot about the past, and I gathered that he wanted to recover something, some idea of himself perhaps, that had gone into loving Daisy. His life had been confused and disordered since then, but if he could once return to a certain starting place and go over it all slowly, he could find out what that thing was... (FITZGERALD, 1984, p.106)

3 A MODERNIDADE E O CINEMA

“Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.” (BERMAN, 2007, p. 24)

Em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman (2007) afirma que a modernidade transcende fronteiras, atingindo todas as pessoas e proporcionando-lhes as facilidades da tecnologia. A prosperidade dos anos vinte consiste na produção de bens em massas possibilitada pelos novos métodos tecnológicos e organizacionais. É válido mencionar que a produção industrial quase dobrou entre 1921 e 1929, tornando os bens de consumo acessíveis e modificando o *American way of life* como nunca. No topo da lista desses bens, encontra-se o automóvel, o qual tornou-se um símbolo da prosperidade no período pós-guerra. Para ilustrar a sua importância no cenário americano, deve-se salientar que em 1923, havia cerca de quinze milhões de veículos automotores nos Estados Unidos, número que aumentou para vinte milhões em 1926 e 26 milhões em 1927. No final da década de vinte, a nova modalidade de pagamento, ou seja, a inovadora prestação, possibilitou que um em cada cinco americanos possuísse um automóvel. Além disso, essa proporção só seria alcançada na República Federal da Alemanha em 1965. Um modelo Ford era barato e funcional, custando cerca de 290 dólares em 1924, ou seja, pouco mais que dez por cento da renda mínima familiar no período de um ano. Assim, o automóvel desempenhou um papel significativo na vida diária da sociedade americana dos anos vinte, causando fascínio, sobretudo para os jovens. O novo meio de transporte prometia uma liberdade de locomoção desconhecida até então, influenciando profundamente o comportamento e os valores urbanos, e servindo até como inspiração para as artes, entre elas, a literatura. Desta forma, seria inimaginável visualizar as extravagantes e triunfais chegadas do casal Fitzgerald em Nova Iorque e em outros lugares, sem o seu glamoroso “pedestal móvel” (STROMBERG, 1999, p. 117). Assim sendo, pode-se afirmar ainda que o automóvel passou a ser um objeto de ostentação social, simbolizando o status e a manifestação da nova liberdade sexual, uma vez que a mulher também teve acesso ao automóvel e aprendeu a dirigi-lo.

Em contrapartida, o avanço tecnológico provoca uma constante mudança do ambiente e, conseqüentemente, do ser humano, o qual é levado a se inteirar das novas tendências. Assim, a modernidade envolve as pessoas num imenso e infindável turbilhão de

mudanças, obrigando o seu acompanhamento, sem oferecer tempo para uma devida adaptação. O turbilhão da modernidade se alimenta em muitas fontes, a saber: a ciência, a qual mudou a concepção de universo e do lugar que o ser humano ocupa nele; a industrialização de produtos, transformando conhecimento científico em tecnologia, criando novos ambientes humanos e destruindo antigos, acelerando o ritmo da vida e gerando novas formas de poder e luta de classes, mediante as desigualdades sociais; e finalmente, nos sistemas de comunicação de massa, os quais democratizaram o acesso das camadas desfavorecidas da sociedade às artes, mas que ao mesmo tempo, se tornou um meio de manipulação das mesmas pelo sistema capitalista. Nessa linha de pensamento, vale tecer aqui alguns comentários a respeito da concepção dos teóricos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), sobre cultura de massa e indústria cultural. A expressão “indústria cultural” foi utilizada pela primeira vez por Adorno e Horkheimer, em seu livro *Dialética do Esclarecimento* (1947), no Brasil, ou *Dialética do Iluminismo*, em Portugal. Nessa obra, os teóricos discorrem sobre a reificação da cultura por meio de processos industriais.

Segundo a definição do o Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, “indústria cultural” é o “complexo de produção de bens culturais, disseminados através dos meios de comunicação de massa, que impõe formas universalizantes de comportamento e consumo” (FERREIRA, 1986, p. 940), visando lucro. Assim sendo, no sistema de produção cultural encaixam-se a televisão, o rádio, os jornais, as revistas e o entretenimento em geral, os quais são elaborados de forma a aumentar o consumo, moldar hábitos, educar, informar, podendo pretender ainda, em alguns casos, ter a capacidade de atingir a sociedade como um todo. Já segundo Adorno, indústria cultural está diretamente ligada ao pensamento e à produção cultural do sistema capitalista. Vale ressaltar que, ao invés de usar o termo “cultura das massas”, Adorno e Horkheimer optaram por utilizar o termo “indústria cultural”, justamente para não atribuir a esse último a idéia de uma cultura que era produzida e consumida pelas massas espontaneamente. Em outras palavras, o que Adorno afirma é que enquanto a cultura das massas é produzida por elas espontaneamente, a indústria cultural fabrica uma cultura e a impõe às massas para manipulá-las. Mas isso não é tudo, a indústria cultural mascara tão bem as suas intenções, que as massas passam a acreditar que tudo aquilo foi criado por elas para atender às suas necessidades. Assim, a cultura de massa e a indústria cultural não são sinônimas, já que essa última se utilizou de elementos já existentes nas classes sociais mais inferiores, para fabricar uma nova cultura: a cultura do consumismo induzido. Em concordância com Adorno, Berman declara que:

As massas não têm *ego*, nem *id*, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas idéias suas necessidades, até seus dramas não são deles mesmos; suas vidas interiores são inteiramente administradas, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. O povo se auto-realiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas. (BERMAN, 2007, p. 40)

Como se vê, a modernidade trazida pela tecnologia atingiu todos os setores da sociedade, causando mudanças no meio ambiente, mas principalmente no comportamento humano, através de novas concepções, valores, necessidades e processos de criação artística. Em contrapartida, nem todos os teóricos enxergaram a modernidade com maus olhos, ou seja, enquanto Adorno falou de massificação, Walter Benjamin (1892-1940), também membro da Escola de Frankfurt, viu na reprodutibilidade técnica a democratização do acesso às artes. Nesse sentido, deve-se mencionar ainda algumas das idéias benjaminianas a respeito das conseqüências da modernidade sobre as artes. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*⁶⁶, escrito em 1936, Benjamin discorre sobre a perda da unicidade da obra de arte mediante a aceleração das técnicas de reprodução. Em outras palavras, é possível imaginar a *Mona Lisa* multiplicada em cópias no mundo inteiro, as quais a distanciam cada vez mais do original no Museu do Louvre, em Paris. Contudo, o ponto interessante é que, ao invés de ver nisso a decadência, Benjamin aponta para uma mudança de valores artísticos. Vale a pena lembrar que isso ficaria evidente com as vanguardas do século XX. Assim, o esforço de Benjamin consistiu em traçar, principalmente no cinema e na fotografia, a colcha de experiências sensoriais e cognitivas trazidas pelas novas tecnologias de comunicação. Desta forma, o que estava em jogo, segundo ele, era uma nova forma de sentir e de entender o mundo, já que, com a reprodutibilidade técnica, abriram-se perspectivas de democratização do conhecimento, uma vez que os bens culturais foram distribuídos, e o público ficou mais próximo das obras. Dentro dessa concepção positiva, pode-se dizer que a arte e a cultura descenderam do pedestal, saindo de lugares velados para invadir as salas de cinema e o espaço urbano. Em conformidade com Benjamin, vale acrescentar ainda que segundo Berman, o século XX foi talvez o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, porque sua energia criativa se espalhou por todo o mundo. Desta forma, deve-se lembrar que o cinema foi um dos grandes responsáveis por esse processo de democratização cultural.

⁶⁶ *Apud* BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política – Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Editora Brasiliense, 1994, p. 165-196.

Nessa linha de pensamento, vale citar que segundo Pellegrini, em seu texto *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*⁶⁷, “a cultura contemporânea é sobretudo visual” e por isso, um número cada vez maior de pessoas tem acesso às histórias contadas pelo cinema, sendo influenciadas por elas na sua maneira de se vestir e até de se comportar. A narrativa verbal vem perdendo terreno para a narrativa visual, já que a imagem tem maior poder apelativo, sendo capaz de seduzir. Além disso, “A imagem tem (...) seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor.” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Mas qual é o histórico de tal linguagem que atrai e seduz cada vez mais pessoas? Vale a pena explorar um pouco a história do cinema, essa sétima arte que há tanto tempo vem encantando a todos, como se fosse uma fábrica de sonhos.

A palavra cinema, cuja origem vem de cinematógrafo, é a técnica de projetar fotogramas de forma rápida e sucessiva para criar a impressão de movimento. A palavra cinematógrafo deriva do grego, no qual *kino* significa movimento e *grafos* significa escrever ou gravar. Assim sendo, o cinema implica na arte de se produzir obras estéticas, narrativas ou não, por meio de um cinematógrafo. O cinema tornou-se possível graças à invenção do cinematógrafo pelos Irmãos Lumière no final do século XIX. A 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo do *Grand Café*, em Paris, eles realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema: uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, já que os rolos de película tinham quinze metros de comprimento. Os filmes mais conhecidos desta primeira sessão foram *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A chegada do trem à Estação Ciotat*, cujos títulos exprimem bem o seu conteúdo.

Apesar da existência de registros de projeções um pouco anteriores atribuídas a outros inventores, como os irmãos Skladanowski na Alemanha, a sessão dos Lumière é aceita pela maciça maioria da literatura cinematográfica como o marco inicial da nova arte. A partir de então, o cinema expandiu-se primeiramente por toda a França e, por conseguinte na Europa e Estados Unidos, através de cinegrafistas enviados pelos irmãos Lumière, para captar e exibir imagens de vários países. Nesta mesma época, um ilusionista francês chamado Georges Méliès (1861-1938) quis comprar o aparelho produzido pelos irmãos Lumière, mas eles não aceitaram. Depois de muita insistência, Méliès obteve o seu próprio aparelho e começou a produzir filmes mais teatrais, com efeitos e narrativas, transformando-se assim no “Pai do Cinema”. Méliès usava inventivos efeitos fotográficos para criar mundos fantásticos.

⁶⁷ Apud PELLEGRINI, Tânia [et al], *Literatura, Cinema e Televisão* (São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003).

Logo depois de Meliès, veio David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948), também chamado de D.W. Griffith, um diretor de cinema americano, mais conhecido pelo seu controverso filme *The Birth of a Nation* (1915). Esse filme foi pioneiro em várias técnicas como o *close-up* facial e a focalização profunda, as quais são consideradas fundamentais para a indústria atual de cinema. Somou-se a isso várias inovações cinemáticas, efeitos especiais e técnicas artísticas, incluindo uma seqüência colorida no final. Por essas e outras razões, *The Birth of a Nation* ocupou o 44º lugar na *Lista dos Maiores Filmes Americanos de Todos os Tempos*, divulgada pelo Instituto Americano de Cinema (AFI) em 1998. No início do século XX, Griffith foi considerado um gênio do cinema, por fazer superproduções com vários planos de filmagens nunca vistos antes. Entre suas produções, destaca-se o filme *Intolerância*, o qual é admirado por cineastas e cinéfilos até hoje.

Desde a publicação do *Manifesto das Sete Artes*, pelo teórico italiano Ricciotto Canudo (1879 – 1923) em 1911, o cinema foi denominado a sétima arte, devido ao fato de ele ser uma forma de registrar acontecimentos, ou de narrar histórias. Vale mencionar que dentro do cinema existem duas grandes correntes, a saber: o cinema de ficção e o cinema documental. Como o cinema possibilita o registro de imagens e som em comunicação, ele é também uma mídia. A indústria cinematográfica se transformou em um negócio importante em países como a Índia e os Estados Unidos. Esses são os países com a maior produção de filmes por ano, além de possuírem a maior economia cinematográfica, tanto em seu mercado interno, quanto no volume de exportações.

A projeção de imagens estáticas em seqüência para criar a ilusão de movimento deve ser de no mínimo dezesseis fotogramas, quatro por segundo, para que o cérebro humano não detecte o que na verdade são imagens isoladas. Desde 1929, juntamente com a universalização do cinema sonoro, as projeções cinematográficas no mundo inteiro foram padronizadas em 24 quadros por segundo. Deve-se mencionar ainda que, segundo Umberto Eco⁶⁸, uma imagem estática contém elementos narrativos, como por exemplo, o teto da basílica de São Marcos, em Veneza, o qual exhibe todas as passagens da Bíblia de forma simultânea. O visitante toma conhecimento do conteúdo bíblico através das lindas imagens. Eco acrescenta ainda que o cinema é arte em ação, pois ele é capaz de impressionar e emocionar o espectador. Desta forma, a partir do século XX, com toda a tecnologia, todas as pessoas se tornaram leitoras e hermenêuticas, ou melhor, interpretativas. Isso se deve ao fato do surgimento da cópia e da multiplicação de textos e imagens. Walter Benjamin, em seu

⁶⁸ *Apud* Aguiar, Flávio. *Literatura, Cinema e Televisão*. In: *Literatura, Cinema e Televisão* (São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003).

ensaio intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, discute o lado positivo da cópia em relação ao original, já que essa tem um caráter elitista, sendo, portanto, privilégio de poucos. Assim, o cinema, com a sua grande abrangência, permitiu o acesso das massas à arte velada de até então.

O cinema também significou uma mudança na atuação dos atores. No teatro, os atores representam para um público; no cinema eles representam para uma câmera. Ademais, a força da peça teatral está nas palavras, já a força do cinema fica por conta da imagem e do som. Assim, o ator de cinema se limita a ser ele mesmo diante de uma câmera e isso é o contrário do que propõe a pantomima. Segundo Gerald Mast (1982), a veracidade da imagem é indiscutível, apesar do fato de ela poder ser manipulada. Já a palavra no teatro é passível de reflexão e interpretação. No teatro são os olhos dos espectadores que presenciam a cena, enquanto que no cinema os olhos só podem ver o que a câmera registrou no momento da filmagem. Isso significa que o teatro possibilita o olhar direto do espectador, preservando o caráter ilusionístico da cena. Entretanto, esse ponto não existe no cinema. Desta forma, “a natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem.” (BENJAMIN, 1994, p. 186). Segundo Ismail Xavier, em seu texto *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*⁶⁹, a diferença entre cinema e teatro não está na ausência da força da palavra no primeiro, ou na ausência da força do olhar no segundo, mas no fato de que “a câmera e a montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena.” (XAVIER, 2003, p. 87)

Esse novo olhar muda não só o conceito de cena, mas também o do papel do ator. Pirandello⁷⁰ (1867-1936), afirma que o ator de cinema é privado de sua realidade, de sua voz, e até de sua vida para ser transformado numa imagem. Isso implica algo maior, ou seja, quando o ator está em frente às câmeras, a sua relação não se restringe a um público restrito, mas às massas. Nessa relação, as massas controlam as *performances* dos atores, mas não controlam a utilização do cinema. Isso significa que a indústria do cinema produz o que as massas querem ver, mas sem necessariamente defender os seus interesses. Em outras palavras, as massas não têm o poder de utilizar o cinema como veículo de reivindicação de seus direitos como cidadãos, menos ainda de seus interesses políticos e revolucionários, porque a sétima arte está atrelada ao capitalismo e conseqüentemente ao consumismo. É o sistema que

⁶⁹ Apud PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão* (São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003).

⁷⁰ Luigi Pirandello (1867 – 1936) foi um autor italiano considerado o principal renovador do teatro italiano moderno, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1934. (UOL Educação: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/klick/0,5387,1862-biografia-9,00.jhtm>> Acesso em 15/01/09)

determina que os filmes e os atores sirvam a ele, tornando-os mercadorias de consumo. Assim sendo, o estrelato dos atores famosos de Hollywood nada tem a ver com a aura tão bem discutida por Benjamin, já que esse estrelato nada mais é do que “um clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p. 180). Soma-se a tudo isso o fato de que a reprodutibilidade também operou mudanças na política, pois o sentido da transformação é o mesmo no ator de cinema e no representante político. Isso significa que ambos devem tornar a sua imagem mostrável e aceitável: “esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.” (BENJAMIN, 1994, p. 183). Nesse sentido, a imagem passa a ser usada para manipular e controlar aqueles que dela usufruem.

Além disso, a reprodutibilidade possibilitou que a massa retrógrada diante de um quadro, se tornasse progressista diante de um filme de Chaplin. Isso porque as massas não se identificam com Picasso, mas se identificam com Chaplin. Vale lembrar que o público só se interessa pelas coisas com as quais ele se identifica e que, portanto, fazem sentido para ele. As pessoas se vêem no lugar das personagens e isso faz com que as histórias tenham muito sentido para elas. O cinema permitiu que o homem saísse da sua rotina do dia a dia, para viajar através das imagens. Seus sonhos se tornaram possíveis nas telas e a reação das massas é de grande fruição mediante esse adorável mundo novo.

Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica. (BENJAMIN, 1994, p. 190)

Segundo Benjamin, o público frequenta o cinema para se divertir. O estado de contemplação e interiorização vivida nos museus e galerias de arte, frente às obras de arte, cedeu lugar ao entretenimento, à distração e ao riso. Aproveitando a menção de Chaplin por Benjamin, vale tecer aqui alguns comentários sobre esse gênio do cinema. Charles Spencer Chaplin Jr. (1889-1977) foi um ator, diretor, roteirista e músico britânico nascido em Londres. Chaplin foi uma das personalidades mais criativas que atravessou a era do cinema mudo, atuando, dirigindo, escrevendo, produzindo e financiando seus próprios filmes. Em 1919, Chaplin fundou o estúdio United Artists, juntamente com outros três colaboradores, entre eles, D. W. Griffith. Apesar de os filmes falados terem se popularizado em 1927, Chaplin resistiu a usá-los até o final de 1930. *O Grande Ditador*⁷¹ não só foi o seu primeiro filme com

⁷¹ *The Great Dictator* (1940).

falas, mas também uma afronta a Adolf Hitler e ao fascismo que reinava na época. Além disso, ele foi filmado e lançado nos Estados Unidos um ano antes da entrada desse país na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O papel de Chaplin era duplo: o de Adenoid Hynkel, clara alusão ao nome de Hitler, e de um barbeiro judeu. Hitler era um grande fã de filmes, e segundo registros de seu cinema particular, ele assistiu ao *O Grande Ditador* duas vezes. Após o descobrimento do Holocausto, Charlie informou que não conseguiria brincar com o regime nazista como brincou no filme, se soubesse da extensão do problema. O posicionamento político de Chaplin sempre foi esquerdista, quando não, da extrema esquerda. Vários de seus filmes seguiram essa tendência, principalmente *Tempos Modernos*⁷², o qual foi uma crítica à situação da classe operária e das classes menos favorecidas em geral. Ademais, a implantação de conceitos Marxistas em seus roteiros cinematográficos não passou despercebida. Devido ao seu grande talento e à sua alta inventividade, além do domínio de todas as fases de confecção de filmes, Charlie Chaplin é reconhecido não só como um dos gênios do cinema, mas também como a face de sua época. Nessa linha de pensamento, Benjamin não poderia deixar de mencionar essa personagem histórica e de valor singular tanto para a humanidade, quanto para a história do cinema.

Chaplin emocionou o público com as suas produções cinematográficas. Ele fez rir, chorar e sonhar. Ademais, o poder de sedução do cinema é inegável. Por algumas horas o público esquece a sua dura realidade, para viver a emoção de um grande amor, a aventura de um bravo herói, ou a emoção de descobrir quem matou o mocinho. Nessa dimensão que a emoção provocada pelo cinema atinge, vale citar aqui alguns comentários de Flávio Aguiar sobre os estímulos emotivos no cinema em contraposição com a literatura:

Na literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (...), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. (AGUIAR, 2003, p. 120)

De fato, as palavras emocionam, mas a imagem parece seduzir. Ademais, o leitor é um indivíduo solitário, que pode até se emocionar no seu recolhimento, mas não tem com quem compartilhar as suas emoções. Já no cinema, um público numeroso ocupa a sala de projeção e as emoções são geralmente coletivas e compartilhadas entre a multidão de espectadores. Aguiar coloca ainda que “rir em uma sala vazia é muito diferente de fazer o mesmo numa sala lotada.” (AGUIAR, 2003, p. 120). Eis a magia do cinema.

⁷² *Modern Times* (1936)

Por outro lado, o “novo” não é privilégio do cinema. Vale lembrar que uma das tarefas mais importantes da arte é gerar uma demanda, cujo atendimento só é possível em longo prazo. Nesse sentido, as novas formas de arte chocaram o público e os críticos, sendo consideradas extravagantes, grosseiras, escandalosas e decadentes. Primeiro a fotografia, depois o cinema, juntamente com inovações nos outros seguimentos artísticos, inclusive a pintura. O Dadaísmo é um exemplo de arte que tendia chocar o observador. Na verdade, a sua proposta era contrapor o ato de contemplação, através de quadros feios e poesias sem sentido. Além disso, os dadaístas objetivavam causar indignação no público, e por isso pode-se dizer que o dadaísmo tentou produzir através da pintura e da literatura, os efeitos que o público procura no cinema hoje.

Quando o espectador olha para a tela do cinema, ele vê uma sucessão de imagens mostradas tão rapidamente que se torna impossível qualquer tipo de contemplação. Isso significa que a associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente pela mudança brusca de imagens. É justamente nesse momento que se dá o choque anteriormente proposto pelos dadaístas; talvez o mesmo choque que Baudelaire (1821-1867) menciona em seu poema *Perda da aura*, escrito em 1869, ao descrever o seu caminhar pelas ruas, enfrentando o tráfego de cavalos: “Meu amigo, você sabe como me aterrorizam os cavalos e os veículos? Bem, agora mesmo eu cruzava o bulevar, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando na minha direção, de todos os lados, (...)” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 2007, p. 186). Além disso, como afirma Benjamin: “**o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.**” (BENJAMIN, 1994, p. 192, destaque do autor); isso acontece porque o telespectador se reconhece nas telas, através dos dramas, das comédias e das histórias de amor. Ademais, deve-se ainda atentar para o fato de que o cinema é também a forma de arte que dispensa a contemplação e, portanto, o recolhimento. Assim, enquanto o quadro é um objeto de devoção, o filme é um objeto de diversão. Da mesma forma, enquanto um observador se recolhe diante de uma obra de arte, mergulhando dentro dela, as massas se distraem diante de um filme. Eis uma nova percepção: a recepção através da distração.

3.1 Francis Ford Coppola (1939-)

Francis Ford Coppola nasceu em Detroit, no estado americano de Michigan em 1939, em uma família de ascendência italiana, constituída por avós imigrantes vindos de Bernalda, em Basilicata. Seu nome do meio foi uma homenagem a Henry Ford e, coincidentemente, o hospital onde nasceu chamava-se Hospital Henry Ford. Seu pai, Carmine Coppola (1910-1991) era então o primeiro flautista da Orquestra Sinfônica de Detroit e sua mãe, Italia Pennino Coppola (1912-2004) fazia arranjos musicais, além de ser também compositora. Coppola é o segundo dos três filhos, entre eles, Talia Shire (1946-), atriz, e August Floyd Coppola (1934-), escritor e reitor da Universidade Estadual de San Francisco. Dois anos após o nascimento de Coppola, Carmine tornou-se o primeiro flautista da Orquestra Sinfônica NBC, o que resultou na mudança com a família para Nova Iorque, especificamente, Woodside, Queens. Quando criança, Coppola teve poliomielite, ficando acamado por um longo período de sua infância e tendo como única diversão a produção de teatro de marionetes. Aos dez anos de idade, começou a fazer filmes usando a câmera de 8 mm de seu pai. Coppola estudou teatro na Universidade Hofstra, graduando-se em 1960, um pouco antes de concluir seu mestrado em Belas Artes e tornar-se mestre em direção cinematográfica pela Escola de Filmagem da Universidade da Califórnia, lugar onde teve a oportunidade de produzir inúmeros filmes de curta metragem. Durante os seus anos no Departamento de Filmagem dessa universidade, Francis conheceu Jim Morrison⁷³ (1943-1971), cantor americano, compositor, poeta, escritor e produtor de cinema, cuja música foi posteriormente usada em um de seus filmes, intitulado *Apocalypse Now* (1979).

Coppola começou a sua carreira no início dos anos sessenta, produzindo, juntamente com Roger William Corman (1926-), filmes de baixo custo e escrevendo roteiros para o cinema. Vale abrir um parêntese para falar de Roger Corman, o qual foi diretor e produtor norte-americano, além de um dos grandes realizadores dos chamados filmes B. Corman lançou diversos atores e diretores atualmente consagrados, como Robert Mario De Niro Jr. (1943-) e Jack Nicholson⁷⁴ (1937-), e os diretores John Landis (1950-), Francis Ford Coppola, Tim Burton⁷⁵ (1958-) e Jonathan Demme (1944-). Alguns dos filmes de Corman

⁷³ James Douglas Morrison (1943-1971) ficou mais conhecido como o vocalista e compositor da banda *The Doors*, sendo considerado um dos mais carismáticos líderes de bandas de rock da história. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/James%20Douglas%20Morrison%20>> Acesso em 14/02/09)

⁷⁴ Jack Nicholson recebeu três estatuetas do Oscar: o primeiro pela interpretação em *Um Estranho no Ninho* (1975); o segundo em *Laços de Ternura* (1984); e o terceiro em *Melhor é Impossível* (1998). (UOL Educação: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/klick/0,5387,1754-biografia-9,00.jhtm>> Acesso em 14/02/09)

⁷⁵ Timothy William Burton é americano, nascido em Burbank, no estado da Califórnia. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1116504/Tim-Burton>> Acesso em 14/02/09)

foram inspirados nos contos do escritor Edgar Alan Poe. Deve-se mencionar ainda que em 1963, Corman dirigiu uma comédia intitulada *The Raven*, em português, *O Corvo*, a qual se baseava vagamente no poema de mesmo nome, escrito por Poe e lançado em 1845. Tal adaptação proporcionou trabalho para grandes atores como Peter Lorre⁷⁶ (1904-1964) e Boris Karloff⁷⁷ (1887-1969), os quais andavam relegados ao esquecimento pela indústria cinematográfica. Vale acrescentar ainda que Corman foi o responsável pela consagração de Vincent Price⁷⁸ (1911-1993) como protagonista de filmes de terror, ainda que não tenha sido o primeiro a dirigir esse ator.

O primeiro filme relevante de Coppola foi escrito e dirigido por ele, mas produzido por Corman e, portanto, com baixo custo. O filme se chamou *Dementia 13*, uma mistura de suspense e terror, lançado em 1963. Os anos sessenta viram o progresso da carreira do cineasta Francis Ford Coppola, mas também testemunharam uma nova tendência de interação entre as artes em geral. Foi nessa época que uma visão positiva do modernismo pôde ser desenvolvida de fato, partindo da iniciativa de um grupo heterogêneo de escritores formado por John Cage (1912-1992), Lawrence Alloway (1926-1990), Marshall McLuhan (1911-1980), Leslie Fiedler (1927-2003), Susan Sontag (1933-2004), Richard Poirier (1925-), e Robert Venturi (1925-). Esse movimento coincidiu com a época do surgimento da *pop-art*, cujos temas dominantes propunham um despertar para a verdadeira vida, eliminando as fronteiras entre a arte e as demais atividades humanas. Segundo Marshall Berman, essa nova concepção fazer arte “encorajou escritores, pintores, dançarinos, compositores e cineastas a romper os limites de suas especializações e trabalhar juntos em produções e *performances* interdisciplinares, que poderiam criar formas de arte mais ricas e polivalentes.” (BERMAN, 2007, p. 44). Esses artistas promoveram renovação e alegria para um ambiente cultural que vinha se tornando insuportável, devido a rigidez, a solenidade e a restrição dos anos cinquentas. Assim sendo, após *You're a Big Boy Now* (1966), Coppola acatou a nova tendência, aceitando o convite para dirigir uma versão cinematográfica do musical da Broadway, intitulado *Finian's Rainbow* (1968), na qual estrelavam Petula Clark (1932-) e Fred Astaire (1899-1987). O produtor Jack Warner ficou perplexo e perdido ao se deparar

⁷⁶ Peter Lorre, nascido László Löwenstein, era de origem húngara e ascendência judia, e natural de Ružomberok, no Império Austro-Húngaro, atual Eslováquia. Foi ator de cinema e teatro austríaco. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Peter+Lorre>> Acesso em 14/02/09)

⁷⁷ William Henry Pratt nasceu em Londres, na Inglaterra, mas mudou para o Canadá em 1910, e ficou conhecido como Boris Karloff, o qual atuava principalmente em filmes de terror. Projetou-se interpretando o monstro de Frankenstein em 1931, e então se especializou em papéis de filmes de terror. (Reference.com Encyclopedia <<http://www.reference.com/browse/William+Henry+Pratt+>> Acesso em 14/02/09)

⁷⁸ Vincent Leonard Price Jr. nasceu em St. Louis e faleceu em Los Angeles, nos Estados Unidos. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Vincent+Leonard+Price+>> Acesso em 14/02/09)

com a cabeleira hippie de Coppola que o levou a deixá-lo livre para fazer o que quisesse. Assim, Francis decidiu levar o seu elenco a Napa Valley, para fazer as filmagens ao ar livre, mas essas ficaram em nítido contraste com as que haviam sido feitas em estúdio, ocasionando assim uma aparência descontinuada para o filme. Trabalhando com material desatualizado, em uma época em que a popularidade dos musicais já estava em baixa, o resultado final do filme de Coppola não atingiu o sucesso esperado, mas seu trabalho com Petula Clark sem dúvida contribuiu para a nomeação da artista ao Globo de Ouro como melhor atriz. Durante o período das filmagens, Coppola morou em Mandeville Canyon, em Brentwood, na Califórnia, juntamente com sua esposa, Eleanor Jessie Neil Coppola (1936-), e os filhos pequenos, Gian-Carlo Coppola (1963-1986) e Roman Coppola (1965-).

A sua filha Sofia Carmina Coppola nasceu em 1971, data em que Coppola ganhou um prêmio Oscar pelo roteiro do filme *Patton* (1970). Entretanto, o seu nome como produtor de cinema foi feito com a co-autoria e direção de três filmes a saber: *O Poderoso Chefão*, cujo título original em inglês é *The Godfather* (1972), *The Conversation* (1974), e *O Poderoso Chefão Parte II*, cujo título em inglês é *The Godfather Part II* (1974). Entre o período de direção dos filmes sobre *O Poderoso Chefão*, Coppola escreveu a adaptação para o cinema do romance de F. Scott Fitzgerald, intitulado *The Great Gatsby*, a qual foi lançada em 1974. Essa versão filmica homônima foi dirigida por Jack Clayton e estrelada por Robert Redford (1936-) como Gatsby, e Mia Farrow (1945-) como Daisy; mas apesar dos dois grandes atores, o filme não foi um sucesso de bilheteria, além de não ter sido bem aceito pela crítica.

Ainda nos anos setenta, Coppola contratou George Lucas (1944-) como seu assistente na companhia cinematográfica Warner Brothers, em Los Angeles. Foi nessa época que deu sua grande contribuição para a carreira de Lucas, ao produzir o seu primeiro sucesso, *American Graffiti*, o qual foi lançado em 1973 e rendeu a Coppola a indicação de melhor filme. Atualmente, George Walton Lucas, Jr. é diretor, produtor, roteirista e presidente da empresa cinematográfica Lucasfilm, podendo ostentar o sucesso de filmes como a saga da Guerra nas Estrelas, *Star Wars* (1977), e a série de *Indiana Jones* (1981). Lucas recebeu algumas das mais altas honras da indústria de entretenimento, incluindo o Prêmio Memorial Irving G. Thalberg, da Academia de Cinema e Artes, e dois Prêmios de Realização Profissional, pelo Instituto Americano de Cinema e pela Sociedade de Efeitos Visuais.

Ainda na década de setenta, Coppola investiu na *Revista da Cidade de San Francisco*, a *San Francisco's City Magazine*, contratando uma nova equipe de trabalho, incluindo a escritora Susan Berman (1945-2000), e nomeando-se editor. Embora aclamada pela crítica, a revista teve uma tiragem curta, mantendo-se ativa até 1976, data em que

Coppola publicou o seu último artigo. Em 1997, Coppola fundou a *Zoetrope: All-Story*, uma vistosa revista literária que publica contos, e atua como seu editor fundador. A revista já publicou ficção de T. Coraghessan Boyle⁷⁹ (1948-) e Amy Bloom (1953-) e ensaios do autor, dramaturgo, roteirista e diretor de cinema David Mamet (1947-), do diretor, roteirista e produtor Steven Spielberg (1946-) e do romancista e ensaísta Salman Rushdie (1947-).

Na década de oitenta, Coppola dirigiu o musical *One from the Heart* (1982), o qual destacou Gene Kelly⁸⁰ (1912-1996). As filmagens foram todas feitas nos estúdios que a companhia Omni Zoetrope havia comprado. Coppola foi forçado a financiar quatro milhões para fazer o filme, mas apenas dois milhões retornaram às bilheteiras. Após esse fracasso, Francis Ford já devia trinta milhões e os credores ameaçavam fechar a Zoetrope, a qual estava indo à falência. Em 1984, a Zoetrope Studios foi vendida para um financiador canadense que ofereceu 12.3 milhões. Mesmo assim, os problemas pioraram com o fracasso do filme *Cotton Club* (1984), o qual deu um prejuízo de 48 milhões. Os desastres financeiros forçaram Coppola a se empregar como diretor e assim logo foi contratado para dirigir *Peggy Sue Got Married* (1986).

As coisas começaram a melhorar nos anos noventa e *O Poderoso Chefão: Parte III* (1990) foi o seu primeiro projeto, seguido pela adaptação do romance de Bram Stoker (1847-1912), intitulado *Dracula* (1992), o qual rendeu uma bilheteria de 82 milhões de dólares, somente nos dois primeiros meses de exibição. O rendimento de *Dracula* ajudou Coppola a se firmar de novo, financeiramente. Atualmente, o cineasta vive em San Francisco, onde possui um restaurante chamado Cafe Zoetrope, no Edifício Sentinel. Lá são servidos pratos típicos da cozinha italiana, juntamente com vinho produzido e engarrafado em sua vinícola particular.

Como produtor e diretor, Coppola teve mais erros do que acertos, mas os seus prêmios obscureceram esse fato. Dentre as suas muitas premiações estão a indicação para o Oscar de melhor diretor em *O Poderoso Chefão* e o Oscar pelo *O Poderoso Chefão II*. O cineasta ganhou o Oscar duas vezes por melhor roteiro e adaptação desses dois filmes. O filme *The Conversation* recebeu a indicação para o Oscar de melhor roteiro original e ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Finalmente, Coppola também ganhou o Prêmio BAFTA por melhor direção em *Apocalypse Now*. Seus filmes mais recentes são *Jack* (1996) e *The Rainmaker* (1997), adaptação do livro de John Grisham (1955-), lançado em 1995.

⁷⁹ T. Coraghessan Boyle nasceu como Thomas John Boyle, nos Estados Unidos, e é romancista e escritor de contos. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/T.+Coraghessan+Boyle>> Acesso em 14/02/09)

⁸⁰ Eugene Curran “Gene” Kelly foi um dançarino, ator, cantor, diretor, produtor e coreógrafo americano. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Gene+Kelly>> Acesso em 14/02/09)

4 A ADAPTAÇÃO DE COPPOLA PARA *THE GREAT GATSBY* (1974)

“O conto é como a fotografia. O romance como o cinema.” (CORTÁZAR, Julio *apud* BRITO, 2008, p. 111)

A versão fílmica homônima de *The Great Gatsby*, lançada em 1974, foi escrita por Francis Ford Coppola, produzida por David Merrick (1911-2000), e dirigida por Jack Clayton, um diretor inglês que se especializou em levar obras literárias para as telas do cinema. Vale a pena abrir um parêntese para falar um pouco desse diretor, ator e produtor, cujos filmes foram adaptações de romances literários. Apesar de ser considerado o mais literário dos produtores cinematográficos ingleses, Jack fazia questão de usar todos os recursos oferecidos pelo cinema. Assim, seus filmes eram sempre cuidadosamente produzidos, apesar de conterem indícios de espontaneidade e inexperiência. Sua arte lhe garantiu respeito entre seus colegas diretores, mas o sucesso substancial foi uma raridade em sua carreira. Clayton foi um diretor extraordinário, mas a sua independência intransigente não só o levou a uma produção relativamente pequena – somente oito filmes durante toda a sua carreira – mas também ao seu descompasso com o mercado cinematográfico e, algumas vezes, com o que a crítica esperava.

Nascido em Brighton em 1 de março de 1921, Jack Clayton começou a trabalhar na indústria cinematográfica aos quatorze anos de idade, como o terceiro assistente de diretor, para a Alexander Korda's London Films, nos Estúdios Denham. Sua primeira experiência como diretor ocorreu durante a guerra, com *Naples is a Battlefield* (1944), um curto documentário para a Unidade de Filmes da Força Aérea Real. Durante o final dos anos quarenta e a primeira metade dos anos cinquenta, Clayton trabalhou numa série de filmes como assistente de diretor, diretor de produção, diretor da segunda unidade, produtor associado e, de 1956 em diante, como produtor. Dois de seus filmes foram produzidos nos Estados Unidos: *The Great Gatsby* (1974) e *Something Wicked This Way Comes* (1983). O primeiro foi uma adaptação do romance de Francis Scott Fitzgerald, a qual, apesar de fidedigna, não foi bem aceita pela crítica. Os papéis principais foram interpretados por Robert Redford, como Gatsby, Mia Farrow, como Daisy, e Sam Waterston (1940-), como Nick Carraway, o narrador.

Charles Robert Redford Jr. nasceu em Santa Mônica em 18 de agosto de 1936. É ator e diretor, mais atuante principalmente nas décadas de sessenta e setenta, quando era considerado um dos maiores *sex symbols* masculinos do cinema americano. Como ator,

Redford estrelou alguns dos maiores sucessos de Hollywood da época, como *Caçada Humana*⁸¹ (1966), *Descalço no Parque*⁸² (1967), *Butch Cassidy and the Sundance Kid*⁸³ (1969), *Jeremiah Johnson*⁸⁴ (1972), *Golpe de Mestre*⁸⁵ (1973), *Os Três Dias do Condor*⁸⁶ (1975), e *Todos os Homens do Presidente*⁸⁷ (1976). Entre os seus sucessos atuais estão os filmes *Proposta Indecente* (1993), *Jogo de Espiões*⁸⁸ (2001) e *Leões e Cordeiros*⁸⁹ (2007). Como diretor, Robert Redford consagrou-se ao receber o Oscar de melhor diretor por *Gente como a Gente*⁹⁰ (1980), e também dirigiu a atriz brasileira Sônia Braga (1950-), em *Rebelião em Milagro*⁹¹ (1988).

Maria de Lourdes Villiers Farrow, a famosa atriz conhecida como Mia Farrow, nasceu em 9 de fevereiro de 1945, em Los Angeles, no estado americano da Califórnia. A atriz, cantora e ex-modelo já atuou em mais de quarenta filmes e ganhou inúmeros prêmios, incluindo um Globo de Ouro e mais sete indicações, três indicações para o Prêmio BAFTA⁹² de Cinema, e uma premiação por melhor atriz no Festival Internacional de Cinema de San Sebastian. Mia Farrow é filha do diretor australiano John Farrow (1904-1963), e da atriz irlandesa Maureen O'Sullivan (1911-1998). Suas irmãs Tisa Farrow (1951-), nascida Theresa Magdalena Farrow, e Prudence Farrow (1948-), Prudence Annevilliers Farrow, também são atrizes. Mia cresceu em Beverly Hills, ao sul da Califórnia, mas frequentemente viajava com

⁸¹ *The Chase* (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁸² *Barefoot in the Park* (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁸³ Ver Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09.

⁸⁴ Ver Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Robert+Redford> > Acesso em 21/02/09.

⁸⁵ *The Sting* (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Robert+Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁸⁶ *Three Days of the Condor* (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Robert+Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁸⁷ *All the President's Men* (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Robert+Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁸⁸ *Spy Game* (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁸⁹ *Lions for Lambs* (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁹⁰ *Ordinary People* (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁹¹ *The Milagro Beanfield War* (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/707221/Robert-Redford>> Acesso em 21/02/09)

⁹² BAFTA (The British Academy of Film and Television Arts) é uma academia britânica responsável pela premiação annual aos melhores trabalhos realizados em cinema, televisão, filmes e outros áudio-visuais. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/79904/British-Academy-of-Film-and-Television-Awards>> Acesso em 21/02/09)

seus pais para as locações de filmagens. A sua primeira experiência no cinema ocorreu em 1947, quando fez um pequeno trabalho com sua mãe, o qual tratava de mães famosas e seus filhos exibindo as últimas tendências da moda familiar. Seu primeiro grande papel aconteceu em 1968, em *O Bebê de Rosemary*⁹³, o qual foi um sucesso de crítica e bilheteria na época, e é hoje considerado um clássico do gênero terror. Atualmente, Mia Farrow é também notada por seu extenso trabalho humanitário, como a embaixadora da UNICEF, sendo escolhida pela Revista *Time* como uma das pessoas mais influentes do mundo.

Samuel Atkinson Waterston, ou melhor, Sam Waterston nasceu em 15 de novembro de 1940, em Cambridge, no estado de Massachusetts. Sua mãe, Alice Tucker Atkinson (1905-1993) foi uma pintora americana, descendente dos separatistas, mais conhecidos como Pilgrims, os quais viajaram no navio *Mayflower*, de Southhampton, na Inglaterra, para Plymouth, em Massachusetts, local que se tornou a capital da Colônia de Plymouth em 1620. O pai de Sam, George Chychele Waterston (1904-1995), foi um imigrante de Leith, na Escócia, e trabalhou como semanticista e professor de línguas. Em 1958, Sam Waterston ganhou uma bolsa na Universidade de Yale, concluindo seu bacharelado em 1962. Após sua formatura, Sam frequentou ainda a Sorbonne⁹⁴, em Paris, e a Oficina de Atores Americanos. Seu primeiro filme foi *Fitzwilly* em 1967; em 1973, atuou com Katharine Hepburn (1907-2003) em *The Glass Menagerie* (1944-1945), uma adaptação do cinema para a televisão, da peça de Tennessee Williams (1911-1983). Sam atuou em vários filmes, como *Savages* (1972), *The Great Gatsby* (1974), *Journey Into Fear* (1975), *Capricorn One* (1978), *Interiors* (1978), de Woody Allen, *Heaven's Gate* e *Hopscotch*, ambos de 1980, *The Killing Fields* (1984), no qual Sam foi indicado como melhor ator, *Hannah and Her Sisters* (1986), *Crimes and Misdemeanors* (1989), *Mindwalk* (1990), e *Serial Mom* (1994). Waterston recebeu seis indicações para o Prêmio Emmy, ganhou o Globo de Ouro e uma premiação da Associação de Atores de Cinema, o *Screen Actors Guild Awards*. Sam ficou mais conhecido pelo seu personagem Jack McCoy, no seriado da NBC Television, chamado *Law & Order* (1990). Em 28 de janeiro de 2009, McCoy completou o período mais longo de aparição de uma personagem em seriados. Sua participação terminou com 333 aparições consecutivas, desde o primeiro episódio da quinta temporada em 1994. Sua atuação em *The Great Gatsby* foi de especial importância, já que sua personagem, Nick Carraway, não só

⁹³ *Rosemary's baby*

(Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/509875/Rosemarys-Baby>> Acesso em 21/02/09)

⁹⁴ Universidade de Paris

(Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/443814/Universities-of-Paris-I-XIII>> Acesso em 22/02/09)

narrou toda a história e promoveu o reencontro de Gatsby e sua prima Daisy, mas também esteve ao lado de Gatsby, como seu vizinho e amigo.

Não obstante, a adaptação de Coppola não foi a única, pois deve-se mencionar que houve três versões da obra de Fitzgerald para o cinema. A primeira delas foi uma versão muda, lançada em 1926 pela Famous Players-Lasky Corporation e a Paramount Pictures, dirigida por Herbert Brenon (1880-1958), e produzida por Jesse L. Lasky (1880-1958) e Adolph Zukor (1873-1976). Os atores principais eram Warner Baxter (1889-1951), como Gatsby, Lois Wilson (1894-1988), como Daisy Buchanan, e Neil Hamilton (1899-1984), como Nick. Esta cópia é considerada como perdida. A segunda adaptação foi lançada em 1949 pela Paramount Pictures, dirigida por Elliott Nugent (1896-1980), e produzida por Richard Maibaum (1909-1991). O roteiro foi escrito por Richard Maibaum e Cyril Hume (1900-1966), e baseado no romance de Fitzgerald e na peça de Owen Davis. Os papéis principais foram encenados por Alan Ladd (1913-1964), como Gatsby, Betty Field (1913-1973), como Daisy.

A terceira adaptação da obra de Fitzgerald para o cinema foi produzida pela Paramount Pictures e distribuída pela Newdon Productions. Truman Capote (1924-1984) era o roteirista original, mas foi substituído por Francis Ford Coppola, e apesar de não ter sido um sucesso de bilheteria, a sua adaptação para *The Great Gatsby* ganhou dois prêmios Oscar, em 1975, nas categorias de música, para Nelson Riddle (1921-1985), e figurino, para Theoni V. Aldredge (1932-). Ainda em 1975, o filme recebeu três prêmios BAFTA, pela melhor direção de arte para John Box (1920 – 2005), melhor fotografia para Douglas Slocombe (1913-), e melhor figurino para Theoni V. Aldredge. Em 1974, houve uma premiação da Sociedade Britânica de Cinegrafistas⁹⁵, por melhor fotografia, e em 1975, o filme recebeu ainda um Globo de Ouro por melhor atriz coadjuvante, para Karen Black, além de duas indicações para os prêmios de melhores atores coadjuvantes, para Bruce Dern e Sam Waterston, e uma indicação por revelação masculina, para Sam Waterston.

Juntamente com os atores conhecidos como Robert Redford e Mia Farrow, atuaram Sam Waterston, como Nick Carraway, Bruce Dern (1936-), como Tom Buchanan, Karen Black (1939-), como Myrtle Wilson, Lois Chiles (1947-) como Jordan Baker, Scott Wilson (1942-), como George Wilson, Howard Da Silva (1909-1986), como Meyer Wolfsheim, Roberts Blossom (1924-), como Mr. Gatz, Elliott Sullivan (1907-1974), como o amigo de Wilson, Patsy Kensit (1968-), como Pamela Buchanan, a filha de Daisy, Edward

⁹⁵ British Society of Cinematographers (Ver IMDb – The Internet Movie Database: <<http://www.imdb.com/title/tt0071577/awards>> Acesso em 23/02/09)

Herrmann (1943-), como Klipspringer, o homem que freqüentava a mansão de Gatsby com tanta assiduidade, que ficou conhecido como “o pensionista”, e Arthur Hughes (1893-1982), como o vendedor de cães em Nova Iorque.

Os direitos do romance foram comprados em 1971 por Robert Evans (1930-), e por isso, sua esposa na época, Ali MacGraw (1938-), atuou no papel de Daisy. Outras atrizes cogitadas para o papel foram Faye Dunaway (1941-), Candice Bergen (1946-), Natalie Wood (1938-1981), Katharine Ross (1940-), Lois Chiles, e finalmente, Mia Farrow. Depois que Ali MacGraw deixou Robert Evans para ficar com Steve McQueen (1930-1980), Mia Farrow foi escolhida para o papel de Daisy, e Lois Chiles, para Jordan Baker. Warren Beatty (1937-), Jack Nicholson e Steve McQueen foram cogitados para o papel de Gatsby, mas Beatty e Nicholson rejeitaram o papel, já McQueen não foi aceito. Warren Beatty queria dirigir o produtor Robert Evans como Gatsby, já Jack Nicholson não achava que Ali MacGraw era a escolha mais adequada para a personagem de Daisy. Entretanto, Ali ainda estava casada com Robert Evans quando Nicholson foi procurado para o papel, e portanto, a possibilidade de trocar Ali MacGraw por outra atriz foi logo descartada. Vale mencionar ainda que Mia Farrow estava grávida durante a filmagem de *The Great Gatsby*, e por isso ela somente usou vestidos largos e vaporosos no filme, e suas cenas incluíram muitas tomadas de seu rosto em *close-ups*⁹⁶. As mansões Rosecliff e Marble House, ambas em Newport, Rhode Island, nos Estados Unidos, foram usadas como a mansão de Gatsby. As cenas da casa dos Buchanans foram filmadas nos Estúdios Pinewood, em Buckinghamshire, Inglaterra. Uma das cenas de automóvel foi feita no Parque Windsor Great, no Reino Unido; as outras cenas foram filmadas na cidade de Nova Iorque.

Coppola inicia a sua adaptação utilizando-se de imagens, tais como fotos de Daisy, recortes de jornal, uma foto da mansão de Gatsby e uma panorâmica sobre os seus objetos pessoais, tais como sua escova de cabelo e suas medalhas. Percebe-se que há uma metalinguagem, pois as fotos e imagens falam do filme e parecem contar uma história, ou melhor, parecem narrar. Segundo Tamaru (2006), o escritor utiliza-se de um conjunto de sentenças para construir uma descrição; já o cineasta utiliza-se de uma sucessão de planos para descrever. Assim, Coppola descreve Gatsby, sua vida solitária e abastada, e a sua amada Daisy. Não há fotos de Gatsby, mas a sua mansão vazia, seus objetos pessoais e seus artigos sobre Daisy dizem muito sobre sua pessoa. A primeira cena mostra sua imponente e branca

⁹⁶ *Close up* é o enquadramento em que é destacada apenas uma parte da imagem, seja figura humana ou objeto. (FRANCO da SILVA *apud* TAMARU, *Descrição e Movimento – Imagens descritivas no cinema e na literatura*, 2006, p. 27)

mansão em Long Island. Em seguida, o espectador é convidado a ver o automóvel amarelo estacionado na grande garagem da mansão, o mesmo que atropelou Myrtle naquela noite crucial em Nova Iorque, quando Daisy saiu em disparada do Hotel Plaza, em companhia de Gatsby, desnordeada após o confronto de Jay com seu marido Tom Buchanan. A terceira mostra a piscina azul, com as cortinas brancas esvoaçantes ao fundo, cenário tranqüilo, mas que testemunhou o assassinato de Gatsby pelo descontrolado Wilson, o qual suicidou-se em seguida. A quarta cena mostra o interior da mansão, uma sala majestosa com paredes douradas, porém obscuras. Uma lareira clara, para contrastar com o tom de ouro envelhecido das paredes. O chão apresenta um tom avermelhado, é liso e limpo. A visão do espectador parece lhe dar a impressão de estar dentro da sala, olhando de um de seus cantos para a porta que leva ao saguão da mansão. Há um piano também com aspecto de ouro envelhecido, mas cujas teclas são muito alvas. Há muitas portas de vidro, com a parte superior arredondada, decorada com vários entalhes e cujos vidros são muito transparentes, permitindo a visão das outras partes da mansão. Não é possível ver o teto, pois o jogo de luz usado para essa cena impossibilita que o espectador possa ver todos os cantos da sala. A quinta cena mostra uma sala totalmente branca, mas obscura e desabitada. Aliás, deve-se mencionar que, até esse ponto, não há a presença de pessoas, o que parece ilustrar a solidão e frieza da mansão de um homem rico, mas incompleto: alguém que se inquieta com a busca incessante de um passado não muito remoto. O chão parece ser de mármore, assim como as altas colunas imponentes que sustentam um teto obscuro. As janelas são grandes e envidraçadas, adornadas por cortinas cor-de-rosa. Há uma grande porta à frente do espectador e uma coluna de cada lado; há ainda uma estátua branca sobre uma pequena mesa, ao lado dessa porta. Mais uma vez, o observador parece estar ao fundo da sala para poder ter uma visão da porta de entrada, do lado de dentro da mansão. A luz adentra a sala desenhando um *flash* diagonal, o qual atravessa o ambiente, desde o fundo de seu lado direito até a frente de seu lado esquerdo, projetando-se sobre o chão. Percebe-se o começo de uma escadaria em mármore, do lado direito, ao fundo da sala, o qual encontra-se na penumbra. Um pequeno banco branco, provavelmente feito de mármore, está situado ao lado da grande coluna no centro da sala, e encontra-se vazio, indicando a ausência de alguém. A sexta cena mostra um grande salão branco com quatro portas envidraçadas que dão acesso para o jardim. As cortinas cor-de-rosa em tom discreto harmonizam o ambiente das paredes trabalhadas em alto relevo, assim como o teto, no qual há um grande núcleo azul celeste e bordas brancas cheias de detalhes decorativos. Na parte branca do teto, há dois lustres imponentes, exibindo peças em cristal presas a uma grande estrutura de metal escurecido. Há muitas lâmpadas suspensas nesses lustres, mas todas elas

estão apagadas, deixando o salão envolto por uma grande penumbra, a qual só é quebrada pela luz solar projetada no chão, através das grandes vidraças das portas que dão acesso ao jardim. É possível ver grandes árvores do lado de fora, assim como uma parte do gramado verde em frente à mansão. A câmera está localizada em um dos cantos do salão e assim é possível ter uma ampla visão do ambiente. Há um extenso tapete claro, o qual cobre boa parte do assoalho do salão. Perto do observador, há algumas cadeiras e mesinhas dispostas em círculo, em cima do tapete. Mais à frente, há uma mesa redonda, no centro do salão, mas não há cadeiras em sua volta. No fundo do salão, há uma grande lareira e algumas cadeiras almofadadas à sua frente. Há uma cadeira em todos os vãos entre as janelas, e uma luminária, com três ou quatro lâmpadas, acima de cada uma delas. Todas essas cenas têm como fundo musical um trecho de *When you and I were seventeen* (1924), canção escrita por Gus Kahn (1886-1941) e interpretada por Nick Lucas (1897-1982). O trecho da canção começa e termina muito suavemente, mesclando-se com acordes de piano e saxofone, juntamente com vozes das pessoas que se divertiram em alguma das muitas festas glamorosas da mansão, embaladas pelo som do jazz. Os ambientes parecem falar por si, já que testemunharam não só o *glamour* da época áurea dos anos vinte mas, principalmente, o verão de 1922, data em que Jay Gatsby mudou-se para Long Island em busca de seu grande sonho.

A sétima cena mostra um álbum de fotos, cheio de recortes da coluna social de jornais, as quais noticiaram todos os passos de uma de suas mais novas socialites, Daisy Buchanan. O álbum está no centro da cena, mas é possível perceber a superfície de uma cômoda, adornada por um porta-retrato, outras fotos e uma caixa, talvez um porta-jóias. A câmera vai lentamente se aproximando do álbum com os recortes de jornal, focalizando uma das fotos de Daisy e dando assim um *close up* em seu rosto juvenil. A atenção do espectador é direcionada para os seus olhos grandes e expressivos, os quais impressionam por sua inocência mesclada ao seu poder de sedução. A oitava cena mostra uma foto da mansão, em um porta-retrato em cima de um criado-mudo de madeira escura e bem lustrada. Aqui há um passeio da câmera, a qual sai lentamente do porta-retratos, passa pelo travesseiro roliço, embrulhado em cetim verde e disposto em cima da cama de Gatsby. A câmera passa do travesseiro para a colcha de cetim verde, a qual traz um grande monograma dourado, JG, as iniciais de Jay Gatsby, bem no centro da cama. Os olhos do espectador são guiados da cama para o criado-mudo do lado direito, sobre o qual há mais uma foto de Daisy, de perfil, segurando um longo colar de pérolas, disposto em várias voltas em seu pescoço, modelo bem típico da época. A nona cena revela vários objetos de uso pessoal de Gatsby, tais como um espelho montado em peça dourada, uma escova de cabelo, escovas de roupa, e uma escova de

sapatos, todas douradas, um relógio preso a uma corrente de ouro, o anel de pedra verde, a mesma cor da luz do ancoradouro de Daisy, e vidros de perfume. A câmera então se dirige para a esquerda, mostrando duas ou três medalhas em fitas vermelhas, uma mosca sobre o resto de um sanduíche velho, evidenciando aí um abandono do lugar, uma estátua negra e um grande porta-retrato com uma foto do rosto de Daisy em *close up*. Todas essas cenas têm como fundo musical *What'll I do*, uma canção escrita por Irving Berlin (1888-1989) em 1923, e interpretada no filme por William Atherton (1947-). O cantor questiona sobre como conseguirá viver mais alguns momentos ao lado de sua amada, a qual se encontra distante. Além disso, a introdução da canção indica claramente que o romance já se acabou. A canção parece resumir a questão central do romance, ou seja, o reviver de um grande amor do passado; e assim, *What'll I do* foi escolhida por Nelson Riddle como o tema do filme *The Great Gatsby*. O trecho a seguir é o início da canção interpretada na abertura do filme.

Terminado está o romance que foi tão divino.
Foi rompido e não pode ser reatado.
Você deve seguir o seu caminho, e eu devo seguir o meu.
Mas agora que os nossos sonhos de amor terminaram...
o que farei quando você estiver distante e eu mergulhado na tristeza?
O que farei? O que farei? Quando quiser saber quem está te beijando?
O que farei? O que farei?
Somente com uma fotografia para compartilhar a minha angústia?
Quando eu estiver sozinho, sonhando com você,
e isso não se tornar realidade,
o que farei?⁹⁷ (BERLIN, 1923. In: COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

A canção fala de um amor romântico, mas mal sucedido, e a tristeza do amante mediante a ausência de sua amada. Pelo menos por um instante, ele deseja tê-la de volta em seus braços, mas sabe que esse é um sonho que pode não se tornar realidade. A fotografia de sua amada é a única coisa concreta que lhe restou desse amor e isso talvez explique o porquê dos cineastas Coppola e Clayton terem explorado a grande quantidade de fotos na mansão de Gatsby, logo no início do filme. Fitzgerald iniciou a sua obra literária com a fala de seu narrador, Nick Carraway; já Coppola iniciou o seu filme com uma seqüência de imagens que contam a história do filme. A câmera assumiu o papel de narrador nesse instante, mas após essa introdução, a personagem de Nick Carraway inicia seu discurso narrativo, assim como na obra literária. Em conformidade com as palavras de Marcel Martin, em seu livro *A Linguagem*

⁹⁷ Gone is the romance that was so divine. 'Tis broken and cannot be mended. You must go your way, and I must go mine. But now that our love dreams have ended... what'll I do when you are far away and I am blue? What'll I do? What'll I do? When I am wond'ring who is kissing you? What'll I do? What'll I do with just a photograph to tell my troubles to? When I'm alone with only dreams of you that won't come true, what'll I do? (Ver The Great Gatsby Script – Dialogue Transcript: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/g/great-gatsby-script-transcript-fitzgerald.html> Acesso em 25/02/09)

Cinematográfica (1971, p. 30), a câmera assumiu o papel do olho do observador, tornando-se passível de movimento, e, portanto, podendo até assumir o papel de uma personagem. Desta forma, o cineasta impõe os diversos pontos de vista ao espectador, dando-lhe a capacidade de ir além da tela do cinema, como se pudesse voar em um tapete voador.

Segundo Ismael Xavier, em seu livro *A Experiência do Cinema*, um roteiro pronto para ser filmado deve conter seqüências divididas em cenas e, por isso, é necessário que o roteirista coloque no papel exatamente o que espera que aconteça na tela, ou seja, descrever o conteúdo exato de cada plano, assim como a sua posição na seqüência. Vale ressaltar que a montagem de um filme não se restringe apenas em juntar as cenas, mas também em controlar a atenção do espectador, de maneira a causar-lhe as impressões desejadas. Assim, a montagem construtiva é um método cinematográfico usado para impressionar o espectador, em maior ou menor grau, dependendo do talento do roteirista e do diretor. No entanto, deve-se atentar para o fato de que o objetivo aqui não é o aprofundamento na questão do narrador, nem dos movimentos da câmera. Assim sendo, vale somente o registro de tais aspectos, no sentido de auxiliar no entendimento dos mecanismos utilizados por Coppola e Clayton na criação e execução das filmagens de *The Great Gatsby*.

O estudo da relação entre literatura e cinema é bem extenso, e de acordo com as palavras de Fábio Lucas (2008), no prefácio do livro *Literatura e Cinema*, de José Domingos de Brito, a literatura e o cinema são atividades artísticas que visam a dominação da atenção do leitor e do espectador, através do ato de contar uma história. Ademais, com o advento do cinema, o mito de Sheherazade foi redescoberto, uma vez que a arte de narrar tornou-se a própria razão de viver do narrador. Por outro lado, em concordância com as palavras de Marcos Silva:

As diferenças entre textos literários e filmes neles apoiados são marcadas pelas historicidades específicas de cada linguagem: nenhum filme “repete” uma obra literária, nenhuma obra literária “repete” um filme, que pelas diferenças de linguagem, quer pelo momento próprio de produção e circulação de cada um de seus resultados. (SILVA *apud* BRITO, 2008, p. 17)

Percebe-se a necessidade de analisar o momento histórico em que Coppola escreveu o roteiro para a adaptação da obra literária de Fitzgerald para o cinema, e discorrer não só sobre os anos setenta nos Estados Unidos, mas também sobre o cinema americano nessa época.

4.1 Os anos setenta nos Estados Unidos e o Cinema Americano

Os anos setenta podem ser caracterizados como um turbilhão de acontecimentos, sentimentos e sensações, marcados pela contemporaneidade do século XX. A década de cinquenta reafirmou valores, já a de sessenta tentou derrubá-los. Não obstante, durante a década de setenta, o radicalismo e a necessidade de transgredir acabam, surgindo a capacidade de se olhar para trás e aprender a resgatar valores importantes. *A Última Sessão de Cinema* e *Loucuras de Verão* atuaram como registros nostálgicos de uma época de inocência, na qual paquerar em boliches e beber suco era uma atitude comum entre os jovens que ainda não haviam conhecido a liberdade sexual, tanto na vida, quanto nas telas. Vale lembrar que *A Última Sessão de Cinema*⁹⁸ é um drama americano, lançado em 1971, por Peter Bogdanovich⁹⁹ (1939-). O enredo se refere a dois adolescentes que passam seus dias bebendo e namorando em uma cidade do Texas no início da década de cinquenta, época da Guerra da Coreia. A diversão desses jovens é uma sessão de cinema na única sala de exibição da cidade. Já o filme *Loucuras de verão*¹⁰⁰ é um filme americano de 1973, do gênero comédia romântica, dirigido por George Lucas. O enredo se desenrola em 1962, em uma cidadezinha dos Estados Unidos, onde Curt e Steve vivem grandes aventuras no último dia de verão, antes de partirem para a universidade.

Nos anos setenta, o principal disseminador cultural, isto é, os Estados Unidos, sofria com as conseqüências da Guerra do Vietnã, além dos abalos na economia. A crise do petróleo levou os Estados Unidos à recessão, pois a OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) triplicou o preço do barril de petróleo, como retaliação dos países árabes aos americanos, por terem apoiado Israel na Guerra do *Yom Kipur* em 1973. Vale mencionar que tal guerra, também conhecida como Guerra Israelo-Árabe de 1973, Guerra de Outubro, Guerra do Ramadã, ou Quarta Guerra Israelo-Árabe, foi um conflito militar no período de 6 a 26 de outubro de 1973, entre uma coalizão de estados árabes liderados por Egito e Síria, contra Israel. A guerra começou com um ataque surpresa a Israel no dia do feriado judaico de *Yom Kipur*. Deve-se mencionar ainda que a Guerra do Vietnã foi um conflito armado ocorrido no Sudoeste Asiático entre 1959 e 1975. A disputa incluiu a

⁹⁸ *The Last Picture Show*

(Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/684701/The-Last-Picture-Show>> Acesso em 26/02/09)

⁹⁹ Peter Bogdanovich é um diretor e ator Americano, conhecido por suas tentativas de revitalizar os gêneros dos filmes de 1930 e 1940. Seu filme mais conhecido é *The Last Picture Show* (1971). (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/71447/Peter-Bogdanovich>> Acesso em 26/02/09)

¹⁰⁰ *American Graffiti*

(Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/19747/American-Graffiti>> Acesso em 26/02/09)

República Democrática do Vietnã, ou Vietnã do Norte e seus aliados comunistas, contra a República do Vietnã, ou Vietnã do Sul, apoiada pelos Estados Unidos e seus aliados na região. Em 1965, os Estados Unidos enviaram tropas para impedir a unificação do Vietnã sob o regime comunista. Entretanto, os americanos falharam e foram obrigados a deixar o país em 1973, o que resultou na reunificação do Vietnã sob o governo socialista e o surgimento da República Socialista do Vietnã em 1976. Durante o longo período de conflito, aproximadamente quatro milhões de vietnamitas morreram, além de dois milhões de cambojanos e laocianos, e cerca de cinqüenta mil soldados americanos.

A crise logo foi refletida inclusive no cinema, pois os Estados Unidos sofreram uma quebra extraordinária na freqüência de salas de exibição, em comparação com as décadas anteriores. Segundo Rui Cádima, em *O Cinema, o público, a televisão*, texto produzido a partir de seu livro intitulado *Desafios dos Novos Media* (1999), em 1929, ano *record* na história do cinema americano, cerca de 95 milhões de americanos iam ao cinema semanalmente; já em 1940, a média caiu para oitenta milhões de espectadores semanais. Em 1950, a média era de sessenta milhões de espectadores por ano. Cádima acrescenta ainda que “o pior momento do cinema americano no que respeita à crise de salas e de público é, de fato, o final dos anos sessenta e princípio dos anos setenta. 1971 é o pior ano em termos de público: apenas 15,8 milhões de espectadores de média semanal.” (CÁDIMA, 1999, p. 5). Como se vê, houve uma diminuição expressiva no número de pessoas que freqüentavam o cinema entre as décadas quarenta e setenta.

O caos se deslocava do físico para o psicológico e as dores deixaram de ser sentidas, para serem refletidas. Surgiram o movimento *punk*, o culto ao *trash* e as produções independentes, abrindo assim as portas para a liberdade de expressão. A juventude dessa época encarou a maior das transformações, a qual foi refletida em todos os segmentos, inclusive no cinema. O existencialismo proposto pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007), pelo diretor francês Robert Bresson (1901-1999) e pelo dramaturgo e cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007) na década de cinqüenta, foi reforçado pelo desejo de mudança e pela insatisfação dos anos setenta, tornando-se o grande objeto de estudo cinematográfico. Antonioni se descrevia como um intelectual marxista, mas alguns autores mostram-se incertos quanto à sua real adesão às idéias do Marxismo. Em contraste com os seus contemporâneos, incluindo os neo-realistas e também Federico Fellini (1920-1993), Ermanno Olmi (1931-) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cujas histórias geralmente tratavam da vida da classe trabalhadora, da rejeição e da incompreensão da sociedade, os filmes mais notáveis de Antonioni mostravam a elite e a burguesia urbana. No entanto, ao contrário do

que alguns críticos dizem, os seus filmes descrevem as personagens ricas como pessoas vazias e sem alma, ao invés de românticas. Para ilustrar essa idéia, vale citar *Zabriskie Point* (1970), o qual é interpretado como uma crítica ao capitalismo americano, e, ao mesmo tempo, como uma condescendência para com os hippies, descrevendo de forma simpática o seu desejo de fuga. Os filmes de Antonioni também mostram a beleza das paisagens, como o deserto na Califórnia, em *Zabriskie Point*, ou as ilhas rochosas em *L'avventura* (1960), porém, o seu objetivo não é apenas impressionar o público com a qualidade visual de seu trabalho, mas também descrever a arrogância das “almas perdidas” que em vão tentam se impor sobre uma natureza inflexível e sublime. Desta forma, Antonioni revela a crueldade da elite, com reprovação de fundo marxista, mesmo quando sua câmera mostra fascinação pelas belas coisas da classe rica. Já o diretor Robert Bresson foi considerado um dos maiores cineastas franceses do século XX e um dos grandes mestres do movimento minimalista¹⁰¹.

Houve um *boom* de pequenos retratos da insatisfação e desconforto com os moldes sociais da época. Filmes como *Cada um Vive Como Quer*¹⁰² (1970), *Corrida sem fim*¹⁰³ (1971) e *Profissão: repórter*¹⁰⁴ (1975) faziam uso do *road movie*, o qual se tornou a melhor maneira de ilustrar a própria juventude, ainda que metaforicamente, apresentando figuras deslocadas da conjuntura da sociedade, insatisfeitas, temerosas, sonhadoras e até fugitivas de si mesmo. O “Filme de Estrada”, ou o *road movie*, é um gênero de filme, cuja história se desenrola durante uma viagem. O nome do gênero também é o título do filme *Road Movie*, de 1974, dirigido por Joseph Strick. Como exemplos famosos desse gênero, pode-se citar *Motorista sem Limites* (1970) e *Easy Rider* (1969), entre outros.

Juntamente com a crise econômica nos Estados Unidos e o clima de conflito, houve o surgimento de movimentos de defesa do meio-ambiente, um crescimento das revoluções comportamentais iniciadas na década anterior e movimentos musicais como *Rock*

¹⁰¹ A palavra minimalismo refere-se a um movimento americano nas artes visuais e na música, originário nos na cidade de Nova Iorque no final dos anos sessenta. Tal movimento caracteriza-se pela simplicidade extrema da forma e por uma abordagem mais objetiva.

(Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/384056/minimalism>> Acesso em 26/02/09)

¹⁰² *Five Easy Pieces* é um filme de 1970, dirigido por Bob Rafelson (1933-), com Jack Nicholson no papel principal. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/765023/Five-Easy-Pieces>> Acesso em 26/02/09)

¹⁰³ *Two-Lane Blacktop* foi dirigido por Monte Hellman (1932-), o qual cria *road movie* existencialista, uma parábola pungente sobre a falta de rumos da geração hippie. (Ver *Corrida sem fim/ Cine Repórter*: <<http://www.cinereporter.com.br/dvd/corrida-sem-fim>> Acesso em 26/02/09)

¹⁰⁴ *Professione: reporter* conta a história de David Locke (Jack Nicholson), um repórter famoso que é enviado à África para fazer algumas imagens e entrevistas para um documentário. Ao voltar para o hotel, descobre que um homem que estava hospedado próximo a ele está morto. Locke decide trocar de identidade com ele, descobrindo que era um rico empresário, e acaba arrumando um problema ainda maior. Descobre que ele era fornecedor de armas para a guerrilha que documentava e, quanto mais sustenta essa farsa, mais se afunda em um beco sem saída. (Ver *Cine Players*: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=496>> Acesso em 26/02/09)

and Roll, discotecas e experimentalismos na música erudita. Por outro lado, a recuperação da indústria e da produção aqueceu o mercado, fazendo com que as companhias cinematográficas investissem nas superproduções para grandes públicos. Nesse momento, uma série de realizadores que vinham da televisão, tais como, Sidney Pollack (1934-2008), Arthur Penn (1922-), John Frankenheimer (1930-2002) e Robert Mulligan (1925-2008), entre outros, chegaram ao campo do cinema, produzindo transmutações no plano das narrativas de ficção televisiva e cinematográfica.

Assim sendo, em meio ao cenário de protestos contra a guerra do Vietnã, a revolução sexual e musical, as telas americanas testemunharam o aparecimento de uma nova geração de cineastas, influenciados por figuras como os cineastas franceses, Jean-Luc Godard (1930-) e François Truffaut (1932-1984) e o cineasta italiano Federico Fellini. Ademais, os cineastas americanos Martin Scorsese (1942-), William Friedkin (1935-), Roger Corman e Francis Ford Coppola inventaram um novo estilo de cinema, o qual rejeitava as fórmulas gastas dos grandes estúdios. Era o início da fase dos *blockbusters*, ou seja, as superproduções centradas exclusivamente no desejo pelo entretenimento e no tipo de arte que era imediatamente comprada pela juventude. Era o tempo de Steven Spielberg, George Lucas e Coppola, os quais ficaram famosos pelos seus campeões de bilheteria, como *Jaws* (Tubarão) de 1975, *Star Wars*, e *Apocalypse Now*.

Por outro lado, o final dos anos setenta corresponde também ao enorme sucesso das TVs por assinatura e da televisão a cabo, o que provocou a necessidade dos canais abertos encontrarem fórmulas alternativas. O *boom* das séries e dos telefilmes também está relacionado com essa questão. Assim, os formatos 26/52 minutos ao longo de treze semanas, voltaram com força total. No final dos anos oitenta, a HBO, por exemplo, difundiu cerca de duzentos filmes por mês, sendo uma das maiores detentoras de direitos cinematográficos. No final dos anos oitenta, outro fenômeno importante ocorreu, ou seja, a popularização do aparelho de vídeo cassete, o qual se tornou a principal fonte de receitas da indústria cinematográfica americana.

Pergunta-se se a televisão foi culpada pela crise do cinema, já que tanto nos Estados Unidos, quanto na Inglaterra, os períodos de declínio de público no cinema coincidem com o aumento de televisores nos lares. Entretanto, só esse fato não é suficiente para se chegar a uma conclusão definitiva. Sabe-se, no entanto, que os anos setenta significaram uma época de complexos cruzamentos entre cinema e televisão, e assim como as superproduções objetivavam levar multidões ao cinema, os seriados e filmes para a TV objetivavam aumentar os índices de audiência.

4.2 A caracterização da personagem Gatsby na adaptação

Assim como na obra literária, a personagem Gatsby permanece envolta em mistério na versão de Coppola. Quando Nick Carraway volta do jantar na casa de sua prima em segundo grau, Daisy Buchanan, vê a silhueta de um homem de pé, vestindo um terno preto, e fumando um cigarro no portal de seu jardim, de frente para o oceano, enquanto olhava fixamente para o horizonte. Nick sabia que se tratava de seu vizinho Gatsby, mas ainda não tinha tido a oportunidade de falar com ele. Do outro lado da baía, em meio a uma densa escuridão, somente é possível identificar a luz verde do ancoradouro da mansão dos Buchanan. Gatsby a observa atentamente, como quem contempla uma estrela inalcançável. Nick desvia o olhar, e quando se volta para Gatsby novamente, seu vizinho havia sumido misteriosa e silenciosamente. O trecho a seguir refere-se a uma reflexão de Nick sobre Gatsby:

Eu não gostaria de continuar tendo o privilégio de vislumbrar o interior do coração humano. Somente meu vizinho, Gatsby, estaria isento da minha reação. Gatsby, que representava tudo aquilo por que sinto um desprezo sincero. Mas Gatsby acabou se saindo bem no fim. Isso o atormentava, a poeira fétida que flutuava na esteira dos seus sonhos.¹⁰⁵ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa.)

Nick deixa claro que Gatsby representava tudo o que ele mais desprezava, ou seja, o enriquecimento ilegal, a mentira sobre o seu passado, e toda a ostentação de suas festas, frequentadas por pessoas fúteis e oportunistas. Entretanto, Nick entendeu o porquê de Gatsby ter inventado um passado e de ter enriquecido tão rapidamente. A sua persistência romântica o fez perceber que Jay só agira assim motivado pelo amor, isto é, um sentimento profundo, quase uma obsessão em trazer o passado de volta e parar o tempo no instante em que tivesse Daisy em seus braços novamente. Gatsby sonhava ser rico, jovem e apaixonado para sempre. Esse era seu sonho e, ao mesmo tempo, a sua perdição, pois ninguém pode mudar o passado. Além disso, o amor de Daisy não era tão forte e verdadeiro quanto o seu. Assim, sua busca pelo sonho romântico acabou sendo a sua tragédia.

Na manhã seguinte, Nick vai até a sua varanda para tomar café e se depara com uma grande movimentação na casa de seu vizinho; jardineiros cortavam a grama, enquanto os outros empregados arrumavam a grande mansão. Um grupo de funcionários a serviço do

¹⁰⁵ I would want no more privileged glimpses into the human heart. Only my neighbor, Gatsby, would be exempt from my reaction. Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. For Gatsby turned out all right in the end. It was what preyed on him, what foul dust floated in the wake of his dreams. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

buffet arrumava uma grande lona branca e vermelha, juntamente com várias luzes, suficientes para transformar o enorme jardim em uma árvore de natal. Pelo menos a cada quinze dias, havia uma grande festa na mansão de Gatsby e naquele dia haveria mais uma.

Pelo menos uma vez a cada quinze dias, uma equipe de fornecedores de serviço para festas vinha, com centenas de metros de lona, e luzes coloridas, suficientes para transformar o jardim de Gatsby em uma enorme árvore de natal. Havia música vindo da casa de meu vizinho durante aquelas noites de verão. No seu jardim encantado, homens e garotas vinham e iam como mariposas, dentre o burburinho, a champagne e as estrelas. Creio que poucas pessoas realmente haviam sido convidadas para estas festas, elas apenas iam. Entravam em seus automóveis, os quais as conduziam até Long Island, e de alguma forma acabavam na porta de Gatsby, vindo à festa com a simplicidade de coração que era seu próprio bilhete de entrada. Depois disso, agiam de acordo com as regras de comportamento associadas a um parque de diversões.¹⁰⁶ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Nick observava tudo de seu bangalô, a movimentação dos entregadores de flores, os carregadores de muitas caixas de bebidas, entregadores de peixes, porcos, aves, enfim, todos os tipos de carne e muitas opções de pratos incrementados. A cozinha estava cheia de chefes, cozinheiros, criadas e garçons. O jardim havia se transformado em um grande parque de diversões para adultos, com uma enorme orquestra, música animada, Charleston e muitas luzes. Esse cenário representava tudo o que Nick sabia sobre Gatsby até então, ou seja, o milionário que esbanjava sua riqueza proporcionando festas glamorosas e muita diversão para os seus convidados, os quais, na sua maioria, nem conhecia o seu anfitrião. A abundância e a ostentação realmente impressionaram Nick.

Todos comentavam sobre Gatsby, curiosos a respeito de sua identidade, mas ninguém sabia ao certo quem ele era. Uma passagem comum tanto na obra literária, quanto no filme, refere-se à irmã de Myrtle, Catherine, a qual menciona conhecer Gatsby e ter medo dele. A atmosfera de mistério continua em torno de Jay:

Catherine: “Você mora em Long Island também?”

Nick: “Sim, moro em West Egg.”

Catherine: “Verdade? Estive lá em uma festa, cerca de um mês atrás, na casa de um homem chamado Gatsby. Você o conhece?”

Nick: “É meu vizinho de porta.”

¹⁰⁶ At least a fortnight, a corps of caterers came with several hundred feet of canvas and enough colored lights to make a Christmas tree of Gatsby's enormous gardens. There was music from my neighbor's house through those summer nights. In his enchanted gardens, men and girls came and went like moths, among the whispering and the champagne and the stars. I believe few people were actually invited to these parties, they just went. They got into automobiles which bore them to Long Island, and somehow they ended up at Gatsby's door, come for the party with a simplicity of heart that was its own admission ticket. After that, they conducted themselves according to the rules of behavior associated with an amusement park. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Catherine: “Ele é alemão. De verdade. Primo ou sobrinho ou alguma coisa de *Kaiser* Wilhelm. É daí que vem todo o seu dinheiro.”

Nick: “É mesmo?”

Catherine: “Bem, tenho medo dele.”

Nick: “Por quê?”

Catherine: “Eu odiaria que ele tivesse algo contra mim.”

Nick: “Oh.”¹⁰⁷ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa.)

Nick ouve atentamente mas, ao julgar a expressão de seu rosto, parece não acreditar nas palavras de Catherine. Tudo que sabe até então é que ninguém conhece Gatsby realmente, o que o torna mais interessante e talvez alvo de tantas especulações. Mas seria Jay um parente de *Kaiser* Wilhelm? Vale abrir aqui um parêntese para falar de Guilherme II da Prússia, imperador alemão, conhecido como *Kaiser* Wilhelm (1859-1941). Nascido Frederico Guilherme Victor Alberto Hohenzollern, em alemão, Friedrich Wilhelm Viktor Albrecht Hohenzollern, em Berlim, Wilhelm foi o último imperador alemão, ou *Kaiser* e o último rei da Prússia, detendo os títulos entre 1888 e 1918.

Como se vê, muitos afirmavam ter ouvido várias histórias sobre Gatsby. Entretanto, ninguém afirmava ter certeza de sua identidade. Em face de tantos comentários, Nick preferiu manter certa cautela com relação ao seu vizinho. Não obstante, o mistério continua na segunda aparição de Gatsby, pois o espectador o vê de costas, contemplando a baía e o por do sol. Jay está de preto e a única característica física que o público consegue notar em meio à cena obscurecida pelo crepúsculo são os seus cabelos loiros e bem cortados. Jay permanece de pé no ancoradouro, vislumbrando o horizonte e estendendo o seu braço direito, como se quisesse alcançar algo no horizonte. Trata-se da minúscula luz verde, ao fundo da tela do cinema, quase que imperceptível para o espectador. Entretanto, olhares mais atentos conseguem identificá-la e perceber que, mais uma vez, Gatsby anseia alcançar seu sonho distante.

Certa manhã Nick recebe das mãos de um mensageiro enviado por Gatsby um convite para a sua festa naquele sábado à noite. O seu olhar observador não encontra o

¹⁰⁷ Catherine: ‘You live down on Long Island, too?’

Nick: ‘Yes, I live in West Egg.’

Catherine: ‘Really? I was down at a party in West Egg about a month ago, at a man named Gatsby’s. Do you know him?’

Nick: ‘I live next door to him.’

Catherine: ‘He’s German. Really. The cousin or nephew or something of *Kaiser* Wilhelm. That’s where all his money comes from.’

Nick: ‘Really?’

Catherine: ‘Well, I’m scared of him.’

Nick: ‘Why?’

Catherine: ‘I’d hate him to get anything on me.’

Nick: ‘Oh.’ (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

anfitrião mas, ao se sentar em uma das mesas, repletas de convidados, Nick tem a oportunidade de ouvir as mais variadas histórias sobre Gatsby, as quais, supostamente, revelavam a sua tão misteriosa identidade. Uma das convidadas comenta sobre a gentileza de Gatsby ao lhe enviar um vestido muito caro, simplesmente porque ela havia desfiado o vestido que usava em uma cadeira, durante a festa. Outra desconfia de tanta gentileza, dando a entender que essa atitude só se deve ao fato de Gatsby não querer dar motivos para desavenças com ninguém. Uma das integrantes da mesa, alterada pelo excesso de bebida alcoólica, não hesita em mencionar que alguém lhe dissera achar que Gatsby havia matado um homem. Outra afirmou ainda ter ouvido rumores de seu envolvimento com o governo durante a guerra, agindo como espião. Um dos convidados disse ainda ter conhecido alguém que crescera com Gatsby no Texas e que afirmara que seus negócios eram do ramo de petróleo. Os comentários continuam e uma convidada diz acreditar que ele realmente havia matado um homem, só pela frieza de seu olhar. Nick ouve tudo atentamente e questiona: “Qual deles é Gatsby?”¹⁰⁸ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa), evidenciando a possibilidade de vários Gatsbys, mas a incerteza de afirmar quem ele realmente seja. Comenta-se ainda que o anfitrião nunca freqüentava suas próprias festas, mantendo-se no andar de cima de sua mansão, espiando quem estava presente e tudo o que acontecia. Tanta especulação termina com a exclamação de uma das presentes, “Só Deus sabe onde ele está!”¹⁰⁹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa), sugerindo que Gatsby poderia estar ali mesmo, sem que ninguém soubesse.

O encontro de Nick e Gatsby também envolveu mistério. Um de seus guarda-costas se aproxima de Nick e pede para que o seguisse. Nick não compreende o que está acontecendo e pensa haver um engano. Ele afirma ter sido convidado, pensando que o guarda-costas estaria convidando-o a deixar a festa. Sem dizer uma palavra, o guarda-costas o conduz até o segundo andar da mansão, onde Gatsby o aguardava. O trecho a seguir revela esse momento curioso.

Guarda-costas: Com licença, senhor. Importar-se-ia em me acompanhar, por favor?

Nick: Eu não entendo.

Guarda-costas: Apenas me acompanhe, por favor.

Nick: Desculpe-me. Eu fui... Eu fui convidado. O senhor Gatsby enviou um mensageiro a minha casa esta tarde, levando um convite. Eu moro bem ali, logo depois do gramado. Você tem certeza de que abordou a pessoa certa? Claro. Desculpe-me.

Gatsby: Prazer em conhecê-lo, meu velho. Sou Gatsby.

¹⁰⁸ ‘Which one is he?’ (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁰⁹ ‘God knows where he is!’ (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Nick: É um prazer.

Gatsby: Você mora no bangalô, do outro lado do gramado. Tentei comprá-lo uma vez.

Nick: Eu, eu tentei encontrá-lo, mas...

Gatsby: Receio não ser um bom anfitrião. Na verdade, eu não gosto muito de festas. Achei que devíamos nos conhecer, já que somos vizinhos. Espero que você esteja se divertindo.

Nick: Sim, obrigado.¹¹⁰ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa.)

Percebe-se que até para requisitar a presença de Nick, Gatsby escolheu a maneira mais inusitada, orientando o guarda-costas para não revelar o verdadeiro porquê de sua abordagem. Nick nada entendeu e esse descontrole da situação causou-lhe uma sensação de insegurança, a qual fez com que ele se visse frente a frente com Gatsby, sem nenhuma restrição ou couraça. O grande Gatsby necessitava ter sempre o controle da situação, programando e agindo de forma que tudo saísse de acordo com seus planos. O encontro com Nick não foi diferente, ou seja, a oportunidade para que pudesse conhecer Nick longe das outras pessoas e marcar um almoço para o dia seguinte. Vale verificar a seqüência da conversa entre os dois:

Gatsby: Se houver algo que você queira... por favor.

Nick: Não, não, não, tudo está ótimo.

Gatsby: Que bom.

Nick: Esta é uma linda noite para a festa.

Gatsby: É sim.

Nick: Há mais alguma coisa?

Gatsby: Não, não... eu só pensei que talvez nós pudéssemos marcar algo.

Nick: Claro.

(...)

Gatsby: Há alguém dentre os meus convidados que você gostaria de conhecer?

Nick: Não, não, obrigado.

Gatsby: Que tal almoçarmos juntos qualquer dia? Amanhã?

Nick: Tudo bem.¹¹¹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa.)

¹¹⁰ Bodyguard: Excuse me, sir. Would you mind following me, please?

Nick: I don't understand.

Bodyguard: Just follow me, please.

Nick: Excuse me. I wa... I was invited. Mr. Gatsby sent a man over this afternoon with an invitation. I live right across over there, right across the lawn. Are you sure you've got the right person? Yeah. Excuse me.

Gatsby: How do you do, old sport? I'm Gatsby.

Nick: Nick Carraway. It's a pleasure.

Gatsby: You live in the cottage across the lawn. I tried to buy it once.

Nick: I, I've been trying to find you, but...

Gatsby: I'm afraid I'm not a very good host. Truth of the matter is... I don't much like parties. I thought we should get acquainted, since we're neighbors. I hope you're enjoying yourself.

Nick: Yes. Thank you. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹¹¹ Gatsby: If there's anything you want... please.

Nick: No, no, no, everything's fine...

Gatsby: Good, good.

Nick: It's a lovely night for the party.

As gentilezas do cavalheiro Jay Gatsby não se restringem à sua hospitalidade. Sua preocupação em conhecer Nick pessoalmente e recebê-lo com sorriso e simpatia revelam a sua boa educação e elegância. Contudo, a sua sagacidade aguçada objetivava travar conhecimento com Nick e possibilitar a aproximação de Daisy. Tal sagacidade ficou evidente na ocasião em que Nick e Gatsby saíram juntos para almoçar em Nova Iorque. Durante o percurso, Gatsby contou a Nick a história de seu passado perfeito, mas inventado. Assim como na obra literária, Gatsby pergunta para Nick qual era a sua opinião sobre ele, o que deixa Nick numa situação desconcertante. E assim que Nick responde não ter pensado nisso, Gatsby inicia a sua história, afirmando não querer que Nick tivesse impressões erradas sobre seu caráter. Jay começa afirmando que foi criado nos Estados Unidos, mas frequentou Oxford, porque era uma tradição em sua família. Com a morte de sua família, herdou uma fortuna, o que lhe possibilitou viajar e morar em várias capitais européias, tudo para tentar esquecer um infortúnio, ocorrido há muito tempo. Com o advento da guerra, Gatsby foi promovido a Major, recebendo condecorações por sua bravura. Jay tira uma medalha do bolso e a mostra a Nick, pedindo-lhe para ler a inscrição no verso: “Major Jay Gatsby, pelo valor extraordinário.”¹¹² (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Em seguida, Gatsby oferece a Nick uma oportunidade de entrar em um de seus negócios. No entanto, Jay não deixa claro que negócios seriam esses e, durante o almoço, quando Wolfshiem pergunta a Nick se estaria interessado em uma transação comercial, Gatsby o interrompe, dizendo que Nick era só um amigo. O espectador não tem certeza do envolvimento de Gatsby com o contrabando de uísque, já que até esse ponto, tudo a seu respeito permanece obscuro. Por outro lado, Wolfshiem reforça a idéia de que Gatsby é um verdadeiro cavalheiro, digno de ser apresentado à sua mãe ou irmã, e, portanto, sugerindo que não havia nada que comprometesse o seu caráter. Não obstante, Wolfshiem deixa escapar um detalhe importante sobre Jay, quando afirmou não só conhecê-lo bem, mas também ter sido o homem que o fez: “O conhece? Eu o fiz. Tive o prazer de conhecê-lo logo após a guerra. Ele estava tão duro que

Gatsby: Yeah.

Nick: Was there anything else?

Gatsby: No, no... I just thought perhaps... we should meet.

Nick: Yes.

(...)

Gatsby: Are there any of my guests you'd specially like to meet?

Nick: No, no, thank you.

Gatsby: Perhaps we can have lunch some time? Tomorrow?

Nick: Fine. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹¹² “Major Jay Gatsby, for valor extraordinary.” (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

continuava usando seu uniforme, pois não tinha dinheiro para comprar roupas.”¹¹³ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Nesse momento, Nick Carraway pôde perceber a primeira contradição na história de Gatsby, pois se ele viera de uma família rica, não poderia ter passado por dificuldades, mesmo após a guerra. Outro indício importante foi a estreita amizade entre Rosenthal e Wolfshiem e o envolvimento desse último com jogos e manipulação de resultados.

Mas logo Jay revelou o seu interesse pela amizade de Nick, ao pedir-lhe, por intermédio de Jordan, que recebesse sua prima Daisy para um chá no seu bangalô, promovendo assim o reencontro. Gatsby se mostrou muito preocupado com as aparências, providenciando a aparição da grama, as lindas flores brancas, cor favorita de Daisy e uma baixela de prata. A sua intenção não era só reencontrar Daisy, mas principalmente, mostrar-lhe a sua mansão e toda a sua riqueza. Isso justifica o porquê de o chá ter sido marcado na casa de Nick, pois dali eles passariam facilmente para a mansão ao lado. Isso fica bem evidente quando Jay questiona Nick sobre a aparência de sua mansão: “Minha casa impressiona, não?”¹¹⁴ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Nick responde que ela é esplêndida e Gatsby sente-se mais satisfeito ainda, ao poder mostrá-la a Daisy. Já que o motivo de sua separação havia sido a sua baixa condição financeira, Jay fazia questão de demonstrar à sua amada que havia conseguido tudo o que ela mais desejava, isto é, fortuna, poder e status social. Era imperativo para ele que Daisy constatasse que não havia mais empecilhos para que seu romance com Jay pudesse finalmente se realizar.

No entanto, na sua euforia por estar prestes a mostrar a sua riqueza para a sua amada, Jay faz um comentário comprometedor, o qual causa estranhamento em Nick. Ao se referir à sua mansão, Gatsby afirmou: “Eu levei somente três anos para obter o dinheiro de sua compra.”¹¹⁵ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). A perspicácia de Nick logo o levou ao questionamento, já que Jay havia afirmado que todo o seu dinheiro provinha de uma herança. Mas Gatsby se explica, dizendo que havia perdido toda a sua herança com o pânico da guerra. Assim, Nick teve a oportunidade de perguntar mais uma vez sobre o tipo de negócios em que Gatsby estava realmente envolvido. Tal questionamento o irritou e ele respondeu

¹¹³ Known him? I made him. I made the pleasure with his acquaintance just after the war. He was so hard up that he kept wearing his uniform ‘cause he couldn’t buy regular clothes. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹¹⁴ My house shows up well, doesn’t it? (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹¹⁵ It took me just three years to earn the money that bought it. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

bruscamente: “Isso é assunto meu.”¹¹⁶ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Mas, ao perceber a possibilidade de estragar a sua imagem junto a Nick, Jay se desculpa em seguida e explica que esteve envolvido no ramo de drogarias e petróleo, mas que não lidava mais com isso naquele momento. Como se vê, o mistério em torno das atividades de Jay Gatsby permanece até então.

Jay faz questão de mostrar a sua mansão à Daisy, seus inúmeros salões luxuosos, seu lindo e imenso jardim, a intimidade de seu quarto e até as dezenas de camisas em seu guarda-roupa, todas enviadas por um comprador em Londres, no início de cada estação do ano. Daisy fica maravilhada com tanta beleza, luxúria e *glamour*, chegando a chorar ao tocar todas aquelas camisas em tecidos tão finos. Nesse primeiro encontro, Jay pôde mostrar à Daisy tudo o que havia conquistado para se tornar digno de seu amor. Nos encontros seguintes, ele faria tudo para ter a sua amada definitivamente. Seu sentimentalismo estava expresso não só em suas gentilezas para com Daisy, mas também nas suas pequenas ações, como guardar o seu uniforme de tenente, só para poder dançar com sua amada e reviver a valsa da sua festa de debutante.

Daisy: Oh... Eu queria que você tivesse o seu uniforme. Eu usaria o mesmo vestido de festa, de quando você era o meu galanteador favorito, Jay. Dançaríamos aqui mesmo no grande saguão desta sua casa dos sonhos, Jay Gatsby! Meu doce e jovem tenente Jay Gatsby!

Gatsby: Mas eu ainda tenho o meu uniforme.

Daisy: Então, você é um homem sensível.¹¹⁷ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Jay pensou em todos os detalhes, guardando o seu uniforme para o dia do reencontro com Daisy. Nesse sentido, percebe-se que a personagem Jay Gatsby é mais sentimental no filme do que na obra literária, pois essa é uma passagem que só existe na adaptação de Coppola. Jay demonstra toda a sua sensibilidade e romantismo de uma forma marcante, como por exemplo, dançar a valsa à luz de velas, como se fossem adolescentes e estivessem no baile de formatura outra vez. O trecho abaixo refere-se a esse momento do filme, em que o casal revive o seu amor da adolescência:

¹¹⁶ That's my affair. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹¹⁷ Daisy: Oh... I wish you had your uniform still. I would wear the same gown I wore when you were my favorite beau, Jay. We'd dance right here in the great hall of this preposterous house of yours, Jay Gatsby! My sweet young Lieutenant Jay Gatsby!

Gatsby: I do still have my uniform.

Daisy: Then you are a sentimental man. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Daisy: Vista o seu uniforme.
Gatsby: Isso é loucura.
Daisy: Oh, que bom! Vamos cometer uma loucura. Vista o seu uniforme, e apagaremos todas as luzes, deixando somente uma vela acesa. E deixarei você me dizer que me ama.
Gatsby: Você se lembra daquela noite?
Daisy: Sim, aquela noite suave de outubro.
Gatsby: Eu me sinto casado com você desde então. Eu sabia que se eu pudesse te beijar... se eu pudesse te beijar.
Daisy: Eu te amo, Jay.¹¹⁸ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Mesmo parecendo loucura, Jay não hesita em atender ao pedido de Daisy. Em seguida, voltam ao passado, revivendo a suave noite de outubro, ocasião em que se apaixonaram. Daisy se rende ao romantismo de Jay e declara o seu amor. Outra evidência de sua grande sensibilidade está no fato de Jay ter comprado a sua mansão, estrategicamente localizada do outro lado da baía, para poder avistar a luz verde do ancoradouro da mansão de Daisy. E como se isso não bastasse, deu de presente à sua amada um anel de pedra verde, com o mesmo tom da luz de seu ancoradouro. Mas, como Daisy não poderia usá-lo sem despertar suspeitas em Tom, pediu a Jay para que o usasse em seu lugar. E assim, mais uma vez, seu pedido foi atendido. Eis o trecho referente a essa passagem:

Gatsby: Você sabia que comprei esta casa, só para estar de frente para você, do outro lado da baía?
Daisy: Não diga isso. Vou começar a chorar novamente. Oh, Jay!
Gatsby: É a cor da luz do seu ancoradouro.
Daisy: Mas... você sabe que não posso usá-lo. Você o usará por mim.
Gatsby: Eu te amarei para sempre.¹¹⁹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Percebe-se a crença no amor imortal, capaz de superar todos os obstáculos, tais como a diferença de origens sociais, o compromisso do casamento com Tom e o tempo. Jay realmente acreditava ser capaz de se manter jovem e rico, ao lado de sua amada, para sempre. Ademais, a sua obsessão em reviver o passado é comum tanto na obra literária, quanto na adaptação

¹¹⁸ Daisy: Put on your uniform.

Gatsby: That's foolish.

Daisy: Oh, good! Let's be foolish. Put on your uniform and we'll turn out all the lights except for a single candle. And I'll let you tell me you love me.

Gatsby: Do you remember that night?

Daisy: Yes, that still October night.

Gatsby: I've felt married to you ever since. I knew that if I could kiss you... if I could kiss you.

Daisy: I love you, Jay. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹¹⁹ Gatsby: Did you know that I bought this house just to be across the bay from you?

Daisy: Don't say that. I'll start to cry again. Oh, Jay!

Gatsby: It's the color of the light on you dock.

Daisy: But... you know I can't wear it. You wear it for me.

Gatsby: I'll love you forever. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

filmica, já que na ocasião de uma conversa com Nick após uma de suas festas, Jay afirma veementemente: “Não se pode repetir o passado? Mas é claro que se pode!”¹²⁰ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Mais que uma convicção, Jay tinha uma obsessão em mudar o seu passado e construir tudo de novo, como se pudesse apagar as más lembranças e viver somente as boas. Esse desejo de controlar e manipular a realidade tornou-se sua meta principal, seu objetivo de vida. Isso fica muito claro quando Jay afirma: “Eu arranjarei tudo... exatamente como era antes. Ela verá.”¹²¹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Gatsby sente-se capaz de controlar os fatos e manipular o tempo, acreditando em uma segunda chance. Sua vontade de reviver o romance de sua adolescência é tão grande, que passa a acreditar ser possível trazê-lo de volta, como se pudesse voltar o tempo atrás. Em sua concepção, bastaria que Daisy abandonasse Tom, para que tudo se resolvesse. Nada mais os impediria de ficar juntos, nem a diferença de classes sociais, ou a guerra, ou os pais de Daisy; o lar luxuoso que Jay havia comprado para ambos estava à disposição, só faltava mesmo Daisy abandonar Tom. Mas o imprevisto com o qual não contava surgiu inesperadamente, pois Jay, tão envolvido pela paixão, não percebeu que na verdade, Daisy só queria tê-lo como amante, e não como marido. Uma frase dita por ela é suficiente para que o espectador perceba a sua verdadeira intenção:

Daisy: Beije-me. Seja meu amante. Permaneça como meu amante.
Gatsby: Serei seu marido.
Daisy: Marido e amante.¹²² (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Daisy jamais teve a intenção de abandonar Tom. Gatsby foi um momento em sua vida, uma paixão adolescente incapaz de fazer com que ela abandonasse seu status social. Seu reencontro com Jay deu-lhe a oportunidade de reviver sua adolescência, como em um sonho agradável. Entretanto, com a mesma fugacidade, sua promessa de abandonar Tom para se casar com Gatsby, acaba no dia do confronto no Hotel Plaza, em Nova Iorque. Daisy sente-se pressionada e não tem a coragem de abandonar Tom. Ela tenta, ajudada por Jay, mas no seu íntimo, ela sabe que isso não seria possível, já que havia muito mais para se levar em consideração do que um sentimento. Sem saída, Daisy demonstra a fragilidade de suas promessas de amor para Gatsby:

¹²⁰ Can't repeat the past? Of course you can! (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹²¹ I'll fix everything... Just the way it was before. She'll see. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹²² Daisy: Kiss me. Be my lover. Stay my lover.

Gatsby: I'll be your husband.

Daisy: Husband and lover. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Daisy: Por favor, não. Oh... Você está pedindo demais! Eu amo você, isso não basta? Não posso evitar o passado... Eu realmente o amei uma vez, mas eu amei você também.

Gatsby: Me amou também?¹²³ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Gatsby se decepciona com a reação de Daisy, mas sua determinação em tê-la de volta não o deixou perceber que isso seria impossível. Mesmo após a tentativa frustrada de ver Daisy realmente romper seu casamento com Tom, Jay continua fiel aos seus objetivos. No dia seguinte à cena do Hotel Plaza, ao conversar com Nick, Gatsby se mostra confiante no amor de Daisy:

Gatsby: Eu acho que ela nunca o amou. (...) Ele tentou fazer com que eu parecesse um trapaceiro barato. Ela não sabia o que estava dizendo.”¹²⁴ Claro, pode ser que ela o tenha amado. Por um minuto, quando se casaram. Mas me amou ainda mais desde então, entende? (...) Ela virá para mim, assim que conseguir se livrar de Tom. (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Percebe-se que Gatsby não queria ver a realidade diante de seus olhos. Apesar de ter dito a Tom sobre o seu romance com Daisy, essa não se sentiu à vontade para romper com o seu casamento. Daisy tentou impedir que Jay começasse essa conversa e hesitou em dizer que iria deixar Tom, o qual a intimidou, ao colocar em dúvida o caráter de Gatsby. O trecho acima mostra a esperança de Jay em vencer seu rival e receber Daisy, após o rompimento com Tom. Além disso, Jay parece não ter percebido que o confronto no Hotel Plaza não surtiria o efeito que esperava, já que Daisy fugiu, ao invés de mostrar-se convicta de sua decisão em ficar com Gatsby.

O espectador é levado a acreditar que o amor de Daisy era tão real quanto o de Gatsby. Não obstante, a partir do momento crucial em Nova Iorque, o espectador começa a perceber que há algo errado, pois Daisy não se mostrou tão segura de seus sentimentos com relação a Gatsby. Por outro lado, o verão de 1922 foi realmente decisivo para Jay, o qual parecia pressentir que não viveria para ver outro verão.

Gatsby: O verão está quase acabando, não está? Isso faz você desejar... não sei... estender os braços e... trazê-lo de volta...

¹²³ Daisy: Please, don't. Oh... You want too much! I love you now, isn't that enough? I can't help what's past. I did love him once, but I loved you, too.

Gatsby: Loved me, too? (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹²⁴ Gatsby: I don't think she ever loved him. (...) He tried to make me look like some kind of cheap sharper. She didn't know what she was saying. Of course, she might have loved him. For a minute, when they were first married. But loved me more even then, you see? (...) She'll be coming just as soon as she can get away. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Nick: Haverá outros verões.¹²⁵ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Jay não quer que o verão acabe, apegando-se a ele como se apegou às suas lembranças do passado. Ademais, parecia pressentir sua morte iminente. Logo tudo estaria acabado, o verão, os seus sonhos e a esperança de ter Daisy definitivamente. Tudo não passou de um belo sonho, o qual se acabou no final do verão. Assim, o funeral de Gatsby possibilitou ao espectador ter a certeza de que o amor de Daisy não era verdadeiro e que a presença de centenas de convidados nas festas de Jay Gatsby não passava de oportunismo.

As ilusões românticas de Gatsby fizeram com que ele deixasse Dakota do Norte, em busca de uma nova identidade e passasse a acreditar que poderia criar uma imagem para si mesmo e tornar-se outra pessoa, através da força do dinheiro e do poder. Foi assim que James Gatz, ou Jimmy, como o seu pai costumava chamá-lo, tornou-se Jay Gatsby. Quando Jay conheceu e se apaixonou por Daisy Fay, em Louisville, ela tornou-se seu grande sonho e o foco de suas ilusões. Jay passou a viver em função disso, acreditando que uma grande fortuna possibilitaria não só a sua entrada para o mundo de Daisy, mas também a reconquista do seu amor e a repetição de todos os bons momentos que haviam vivido na adolescência. Entretanto, quando as suas ilusões entram em choque com a realidade, tudo se desmancha, com a fragilidade de um sonho. E assim, Nick encerra a história meditando sobre os conflitos de Gatsby entre a ilusão e a realidade:

Ele viera de tão longe até o seu relvado e seu sonho deve ter parecido tão próximo que dificilmente deixaria de agarrá-lo. Não sabia que o sonho já estava além dele.¹²⁶ (COPPOLA, 1974.)

Gatsby morreu acreditando no sonho, esperando por Daisy, a qual nunca apareceu.

¹²⁵ Gatsby: Summer's almost over. Sad, isn't it? Makes you want to... I don't know... Reach out and... hold it back...

Nick: There'll be other summers. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹²⁶ He had come a long way to this 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. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

5 LITERATURA E CINEMA

“O cinema é um fenômeno curioso. (...) Não é um romance, mas narra como um romance. Não é coleção de pinturas e fotografias, mas contém também fotografias e pinturas. O cinema é a invenção do século XX.” (INFANTE, Guillermo Cabrera *apud* BRITO, 2008, p. 59)

A relação entre literatura e cinema se apóia no fato de que ambas as artes dominam a atenção do leitor e do espectador através do desenrolar de uma narrativa. Enquanto a literatura é a arte da palavra, o cinema é a arte da imagem em movimento, mas ambas são capazes de contar uma história. A palavra evoca cenas em nossa imaginação, as quais são semelhantes às aquelas que vemos projetadas em uma tela. Já o cinema exhibe imagens em movimento na tela, associadas ao roteiro, às falas das personagens, à música e aos ruídos que compõem o filme. A folha escrita necessita da leitura, a qual torna possível a projeção de imagens na mente do espectador, já o cinema conta com um painel bem mais amplo, o qual é observado pelo público, assumindo assim um caráter de espetáculo. Desta forma, o cinema compreende imagens fotográficas em movimento, primeiramente transpostas em películas, e mais recentemente, em DVD. Vale acrescentar que o cinema formou-se no século XIX, a partir de gravações de imagens externas, em movimento, e propagou-se não só de maneira a influenciar a cultura, mas também a caracterizar o século XX.

Quando Walter Benjamin coloca que: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber **se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte**” (BENJAMIN, 1994, p. 176. Grifo do autor), ele mostra que a fotografia mudou a percepção do observador, o qual estava acostumado à contemplação de uma obra de arte velada e restrita a determinados lugares e público. A aura da obra de arte intocável e única deu lugar à exposição da mesma para grandes públicos, democratizando assim, o acesso à arte. O cinema veio aumentar o impacto causado pela fotografia porque sua difusão deve ser feita em massa, assumindo assim um caráter de coletividade. Ademais, vale salientar que **“no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”** (BENJAMIN, 1994, p. 169. Grifo do autor). Em outras palavras, pode-se dizer que a percepção humana não muda naturalmente, mas sim em conformidade com a sua realidade e vivência. O cinema trouxe o olhar através de uma câmera, a qual pode manipular a realidade

através da montagem e do trabalho de otimização das imagens. A câmera e os recursos do estúdio cinematográfico permitiram ao cineasta tornar a realidade exibidas nas telas de cinema diferente da realidade em si. Assim, o olhar através do olho humano deu lugar ao olhar através de uma câmera, e ambos nem sempre coincidem. Com a expansão e a popularização do cinema, esse olhar tornou-se natural para o espectador, o qual sabe que está observando uma realidade imagética, produzida a partir da criatividade e perícia dos cineastas em fazer a montagem final. Ademais, no século XX, a modernidade e a tecnologia fazem parte do cotidiano da sociedade, tornando o observador um ser de muitas mídias.

Nesse raciocínio, deve-se atentar para o fato de que a cultura contemporânea está especialmente centrada no visual, já que os videogames, videoclipes, novelas, propagandas, histórias em quadrinhos, e o próprio cinema, “são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, (...) tal o impacto de significação dos recursos imagéticos.” (PELLEGRINI, 2003, p. 15). Nesse sentido, aspectos como a caracterização das personagens, seu comportamento, sua vestimenta, seus gestos e expressões faciais, e o próprio ambiente, permitem ao espectador perceber significados e entender que o filme trata de uma comédia, de um drama, ou de um épico. Através de imagens e da trilha sonora, a cena carrega um valor visual e auditivo, capaz de comunicar imediatamente, sem a necessidade do uso de palavras. Desta forma, percebe-se que a imagem tem recursos próprios de comunicação e interação com o espectador, os quais diferem daqueles característicos do texto escrito. Entretanto, segundo Pellegrini, é possível identificar uma influência, não só da palavra na imagem, mas também da imagem na palavra. Isso significa que “o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura.” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Em conformidade com Pellegrini, pode-se dizer que a reprodutibilidade técnica provocou mudanças significativas nos modos de produção, reprodução e percepção culturais, as quais estão presentes não só no texto fílmico, mas também no texto literário. As conseqüências dessa influência são refletidas nas modificações de tempo, espaço, personagem e narrador, os quais compõem a estrutura básica de um texto. Esse assunto poderia ser estendido, mediante ao seu interesse, não obstante, vale lembrar que este trabalho concentra-se na influência do texto literário na adaptação cinematográfica, e por isso, a influência da imagem na palavra não será aprofundada.

Mas voltando à questão da imagem, é válido abrir aqui um parêntese para falar da sua definição e relação com a palavra. Deve-se ressaltar que a imagem sempre existiu, nascendo com o primeiro olhar, e segundo Alfredo Bosi:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim a sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (BOSI *apud* CUNHA, 2007, p. 19)

Como Bosi coloca, a imagem existe desde o primeiro momento sensorial óptico, servindo como estímulo para o pensamento. E foi a partir da imagem que nasceu a palavra, justamente para suprir a necessidade de se precisar uma imagem, e configurá-la pelo discurso. Assim, palavra e imagem se relacionam para expressar o pensamento, o qual é resultado da percepção. Mas essa expressão só se torna possível devido à linguagem, a grande responsável pelo desenvolvimento intelectual e cultural humanos. Desta forma, o homem tornou-se capaz de processar imagens e palavras no seu intelecto. Adicionalmente, tanto a imagem quanto a palavra nasceram para “falar”, e o discurso é a maior prova disso. Além do mais, deve-se ressaltar que “narrar faz parte da natureza humana” (CUNHA, 2007, p. 24-25), pois mesmo os homens das cavernas já narravam suas experiências através de figuras em paredes rochosas. Assim sendo, as primeiras narrativas visuais, ou as primeiras palavras da imagem, já que até então só existia uma linguagem escrita por imagens, foram impressas nas paredes das cavernas. Posteriormente, a elaboração de signos para alguns dos diversos sons emitidos pelo ser humano possibilitou a narrativa verbal. E a partir do momento que as imagens da palavra, ou melhor, os signos lingüísticos foram se diversificando, mais palavras surgiram e se agruparam, dando origem às frases, aos sentidos abstratos da escrita e às narrativas. Como se vê, contar histórias é inerente ao ser humano.

Com relação ao narrar no cinema, é digno de nota que segundo Marcel Martin (1971), a imagem, como elemento base da linguagem cinematográfica, caracteriza-se não só como a matéria-prima fílmica, mas também como uma realidade de complexidade singular. Sabe-se que a câmera capta a realidade de maneira objetiva, mas é o cineasta que dirige seu resultado. Por outro lado, vale lembrar que o registro que a câmera faz da realidade é uma percepção objetiva, porque restitui a realidade; por isso o documento fotográfico ou filmado é, em princípio, uma prova irrefutável para se provar a realidade, como a chegada dos participantes numa corrida. Nesse sentido, Martin coloca que “a imagem fílmica é portanto, antes de tudo, realista, ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade.” (MARTIN, 1971, p. 18). A partir de tal afirmação, percebe-se que a princípio, a câmera reproduz exatamente o que lhe foi oferecido, ou seja, a realidade captada. Entretanto, há uma diferença crucial entre a imagem fotográfica e a imagem fílmica: o movimento. É certo que há

outros aspectos característicos da imagem cinematográfica, tais como o som e a cor, mas o movimento é o caráter mais importante da imagem fílmica. Em segundo lugar, está o som, o qual possibilita ao observador captar indícios importantes para a caracterização do ambiente reproduzido. Deve-se mencionar ainda que enquanto o campo auditivo humano consegue captar o espaço na sua totalidade, o olhar só consegue cobri-lo em um ângulo de sessenta graus para uma visão ampla e um ângulo de trinta graus para uma visão detalhada. Já a cor é um elemento indispensável para o realismo da imagem.

Outro aspecto a ser enfatizado é que a imagem fílmica provoca um sentimento de realidade no espectador, e para ilustrar essa idéia pode-se citar um fato ocorrido nos anos primórdios do cinema quando, em um pequeno cinema de uma província italiana, o teto na imagem ruiu enquanto uma erupção vulcânica era exibida na tela, causando pânico nos espectadores e levando-os a procurar a saída imediatamente. Há ainda relatos de espectadores que avisavam a heroína do perigo eminente. Nesse sentido, percebe-se que a imagem é uma representação unívoca, isto é, contém um significado ou uma interpretação, justamente por ser capaz de captar somente os aspectos precisos e únicos de determinados tempo e espaço da realidade. Outra característica marcante da imagem é estar sempre no presente. Em outras palavras, ao mostrar um fragmento da realidade, a imagem oferece-se ao presente da percepção do observador, inscrevendo-se no presente da sua consciência. E assim o cineasta apresenta o passado e o presente através da intervenção no processo apreciativo do espectador, utilizando-se da montagem e de outros recursos cinematográficos. Nesse sentido, Martin coloca que “qualquer imagem fílmica está, por conseguinte, no presente: o passado perfeito, o imperfeito, o futuro eventualmente não são senão o produto da nossa apreciação colocada perante certos meios de expressão fílmica cuja significação aprendemos a ler.” (MARTIN, 1971, p. 20). É a partir da intervenção do homem que a imagem sofre alterações e deformações, assumindo assim um caráter interpretativo. Desta forma, vale salientar que uma reprodução objetiva do real refere-se ao setor do cinema no qual a câmera age unicamente como um aparelho de registro para fixar determinados fatos na tela, como acontece no caso dos filmes científicos e documentários. Por outro lado, quando o cineasta cria a sua obra de arte, imprime toda a sua influência no seu filme, assumindo assim o papel fundamental de criador da câmera. Assim sendo, a realidade escolhida pelo observador é composta conforme a sua percepção subjetiva do mundo, resultando na mensagem que ele pretende passar para o seu público. Isso explica o porquê do cinema exibir uma imagem artística da realidade, algo não realista, reconstituída em função de tudo que o cineasta pretende exprimir, tanto sensorial e emocional, quanto intelectualmente.

A palavra *aisthesis* significa sensação em grego e, sensorialmente, ou melhor, esteticamente falando, a imagem assume uma grande força, a partir dos recursos cinematográficos, tais como, a iluminação artificial, os diversos planos de enquadramento, os movimentos da câmera, o retardador, o acelerador, e todos os aspectos da linguagem fílmica, decisivos no processo de estetização. Nessa linha de pensamento, “a imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de fato, dinamizado pela visão artística do realizador.” (MARTIN, 1971, p. 22). Desta forma, vale acrescentar que a percepção do espectador torna-se afetiva, a partir do momento que o cinema lhe proporciona imagens subjetivas, apaixonadas e carregadas de significado. O espectador chora, ri, e se revolta, reagindo mediante as cenas que o impressionam. Ademais, quando a imagem encontra-se afetada por um coeficiente sensorial e emotivo, passa a apelar para o juízo de valor, e não para o juízo de fato, deixando de ser uma simples representação para assumir um caráter significativo. Nessa linha de pensamento, Louis Delluc¹²⁷ (1890-1924) *apud* Martin, coloca que a fotogenia é “todo o aspecto das coisas, dos seres e das almas que acrescenta a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica.” Segundo Delluc, o espectador é capaz de emocinar-se mais com a representação cinematográfica da realidade, do que com a própria realidade. Em concordância com Delluc, Léon Moussinac (1890-1964), *apud* Martin, afirmou que “a imagem cinematográfica conserva o contato com o real e transfigura também o real até a magia.” Isso significa que o cineasta consegue atribuir o sentido que quiser à imagem, através do ângulo de filmagem e da montagem como, por exemplo, um pugilista que aparece em condição inferior, simplesmente porque foi filmado do ângulo entre as pernas de seu adversário. Esta significação da imagem, no entanto, pode passar despercebida pelo espectador e por isso faz-se necessário aprender a ler o filme, decifrando o sentido das imagens, apreendendo o sentido da linguagem cinematográfica.

Assim, a gramática do cinema foi se estabelecendo gradualmente e a montagem de cenas também influenciou o olhar para as outras artes. A câmera móvel multiplicou as propriedades do olhar, modificando a percepção e passando a valer para as artes em geral. Com relação a essa nova percepção, ou seja, a atenção, Munsterberg (*apud* Ismail Xavier, 2008), coloca:

A mera percepção das pessoas e do fundo, da profundidade e do movimento, fornece apenas o material de base. A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e

¹²⁷ Louis Delluc (1890-1924) foi um diretor, roteirista e crítico de cinema, nascido na França. (Reference.com Encyclopedia: <<http://www.reference.com/browse/Louis+Delluc+>> Acesso em 19/03/09)

em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de idéias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar idéias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação. (MUNSTERBERG *apud* XAVIER, 2008, p. 27. Tradução de Teresa Machado)

O trecho mostra como o olhar foi modificado com o advento do cinema. A atenção deve estar voltada para o movimento das personagens, os objetos, e o fundo da tela. Não obstante, uma atenção maior deve estar centrada na ação, a qual faz parte de uma trama e de um enredo. O espectador deve seguir a seqüência, vivenciando emoções, buscando lembranças, imaginando e interpretando o sentido daquela narrativa. Além disso, sabe-se que toda narrativa está relacionada à ação, a qual encontra-se organizada num enredo, desenvolvendo-se ao longo do tempo. Segundo Pellegrini, “há uma corrente fluida de fatos lingüisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso que, por sua vez, é uma sucessão de enunciados postos em seqüência.” (PELLEGRINI, 2003, p. 17). Pode-se citar como exemplo, a narração de Nick Carraway na obra literária de Fitzgerald e na adaptação de Coppola. A experiência vivida por Nick foi expressa por meio de uma narração, dando origem aos textos literário e filmico. O tempo seqüencial possibilitou que o leitor e o espectador se inteirassem da história, ao seguir os acontecimentos. É verdade que muitos *flashbacks* foram usados tanto no livro, quanto no filme, mas de maneira geral, a história se passou no verão de 1922.

Pellegrini coloca ainda que tanto as formas narrativas, tais como, o romance, o conto, a lenda e o mito, quanto as formas visuais, como o cinema e a televisão, estão sempre relacionadas às seqüências temporais, não importando se essas sejam lineares, truncadas, invertidas ou interpoladas. Nesse sentido, vale pontuar que a diferença entre a literatura e o cinema está marcada pela seqüência, a qual acontece por meio de palavras no primeiro caso, e por imagens, no segundo. Por outro lado, deve-se ressaltar que a câmera funciona como um olho mecânico, o qual tornou-se finalmente, livre da imobilidade. Assim, os pontos de fuga não mais convergem para o olho humano, como acontecia com uma pintura ou uma fotografia, porque as imagens encontram-se agora, em movimento. Essa foi uma conquista fundamental do cinema, possibilitada pelo aprimoramento das técnicas de montagem e justaposição de imagens.

Assim, pode-se dizer que a linguagem cinematográfica nasceu a partir do momento que cineastas começaram a fazer cortes e editar as cenas. Essa técnica

aparentemente simples criou um vocabulário variado e uma gramática próprios do cinema. O cinema fez um bom uso de tudo o que já existia antes dele, isto é, diálogos, cores, música, e movimento. Em outras palavras, quando ganhou a fala em 1930, utilizou-se de escritores; quando ganhou cor, requisitou pintores; e quando produziu musicais, contratou dançarinos e músicos. Vale lembrar que cada um contribuiu com a sua forma de expressão, mas o cinema se formou, se inventou, e reinventou por si mesmo. Foi o cinema que inventou o operador de câmara, o diretor, o montador, o engenheiro de som, entre outros; e todos foram aos poucos desenvolvendo e aperfeiçoando as suas ferramentas de trabalho. Como exemplo ilustrativo, pode-se citar um primeiro diretor que decidiu fazer a imagem tremer, visando causar uma mudança na percepção. Sua inovação foi copiada por um segundo homem, o qual aperfeiçoou o processo. O terceiro a utilizar-se da mesma técnica deixou de ser inovador para tornar-se um clichê. Portanto, foi através da ousadia e brilhantismo de alguns cineastas, da repetição por parte de outros, e do contato cotidiano com diversos tipos de público, que a linguagem cinematográfica tomou forma e se expandiu, resultando em termos específicos, muito conhecidos e utilizados no meio cinematográfico. Não obstante, tal linguagem vive em constante mutação, refletindo a velocidade e a complexidade da realidade vivida pela sociedade contemporânea. Pois segundo Carrière:

Em menos de meio século, o cinema passou por tudo o que aconteceu entre os solilóquios de Racine e a poesia surrealista, entre os afrescos de Giotto e as pinturas de Kandinsky. É uma arte em movimento, uma arte apressada, uma arte em incessante solavanco e desordem, e isso, às vezes, leva os cineastas a ver mudanças profundas em meras alterações sintáticas, em novos equipamentos, transmissão por satélite, geração eletrônica de imagens. (CARRIÈRE, 2006, p. 23)

Como se vê, a riqueza criativa do cinema, desde os seus primórdios, vem inventando instrumentos de linguagem próprios com grande rapidez. Tal processo assemelha-se à própria seqüência de cenas na sala de projeção, tamanha é a sua velocidade. Em contrapartida, com a proliferação de tantas imagens, a visão do espectador e dos cineastas parece tornar-se obscurecida, fazendo com que se esqueçam da mensagem para concentrar-se na técnica. Desta forma, a essência e o sentido da mensagem paracem ser deixados para segundo plano, mediante a valorização das mais recentes descobertas tecnológicas. Em outras palavras, há tanto para ver, que os olhos frequentemente não conseguem ver mais nada. A velocidade frenética gerou uma insatisfação geral e a busca incessante por uma revolução nas formas exteriores, sem a preocupação da boa expressão do conteúdo. Para se ter uma idéia da rapidez em que a linguagem cinematográfica evoluiu, pode-se citar o exemplo de prisioneiros

que não tiveram acesso a filmes por uma década e que, quando libertados, tiveram grande dificuldade para entender o que se passava nas telas de cinema, justamente por não acompanharem o desenrolar das cenas, ou seja, os filmes novos eram demasiado rápidos para eles.

O advento do videoclipe significou grandes mudanças na edição e no áudio das produções. Os efeitos de montagem acelerada foram aliados à música popular, dando origem a uma seqüência de imagens não lineares, as quais não objetivam narrar uma história, mas sim ilustrar a música cujo volume é extremamente alto. Assim, não importa o quanto o espectador esteja afastado dos músicos ou dos cantores, mas sim a qualidade e o volume do som, associados a uma sucessão de imagens, repleta de sacolejos inesperados e mudanças de formas e ângulos. O objetivo passou a ser a fragmentação da percepção, através da dispersão das faculdades do observador, de maneira a eliminar a consciência e até mesmo a própria visão. Como se vê, a linguagem cinematográfica assume uma complexidade na medida em que vem evoluindo ininterruptamente e por isso merece uma atenção maior.

De acordo com as palavras de Alexandre Astruc (1923-), *apud* Martin, “a história da técnica cinematográfica pode ser considerada no seu conjunto como a história da libertação da câmera.” (ASTRUC *apud* MARTIN, 1971, p. 29). Vale abrir um parêntese aqui para falar um pouco sobre a teoria do crítico e cineasta francês, Alexandre Astruc, o qual criou a noção da “câmera-caneta”. Astruc acreditava que, devido ao fato de o cinema possuir uma linguagem própria, o cineasta, assim como o romancista, estava livre para expressar o seu pensamento, mesmo o mais abstrato deles, através do movimento da câmera. Foi a partir desse momento que a emancipação da câmera cinematográfica assumiu um papel de extrema importância para a história do cinema. Nessa linha de pensamento, Martin coloca que o cinema nasceu como arte no momento em que cineastas resolveram deslocar a câmera durante uma cena, objetivando a mudança de planos e, por conseguinte, a montagem. Assim sendo, a câmera tornou-se móvel como o olho do espectador, ou como o olho da personagem do filme, como Nick Carraway, por exemplo. O aparelho que até então registrava tão somente a realidade assumiu um papel de um “ser” em movimento, ativo e participante. Isso possibilitou que o cineasta trabalhasse com os diversos pontos de vista do observador, dando-lhe asas para entrar na tela e participar da magia do cinema. A partir daí, a câmera transformou-se no aparelho registrador flexível, tão conhecido nos *sets* de filmagem da atualidade.

Por outro lado, deve-se mencionar ainda que tudo o que é mostrado na tela tem um sentido, seguido de um significado, o qual nem sempre aparece explicitamente. Nesse sentido, pode-se dizer que uma imagem frequentemente sugere, ao invés de explicar. Desta forma, o

mar pode simbolizar a plenitude das paixões, a liberdade, ou a quietude, e um aquário iluminado pela luz do sol pode simbolizar a felicidade, ou a paz. Cabe ao espectador refletir sobre o sentido das imagens visualizadas na tela do cinema. É por esse motivo que a maioria dos filmes de qualidade possibilitam vários níveis de compreensão, os quais variam de acordo com a sensibilidade, a imaginação e a cultura do espectador. Assim sendo, o segredo do cineasta está em sugerir sentimentos ou idéias que estão além do imediatismo da ação. Deve-se acrescentar ainda que na gênese dessa significação está o símbolo, o qual desempenha um papel de grande importância no processo sugestivo. O cineasta utiliza-se do símbolo para sugerir ao espectador algo mais, ou seja, um significado que vai além da simples percepção e da primeira impressão. Isso significa que a imagem fílmica tem dois conteúdos, a saber: um conteúdo aparente e explícito, e um conteúdo latente e implícito. O primeiro é imediatamente perceptível e legível, já o segundo depende daquilo que o espectador, por si próprio, vê na tela, através das reflexões e associações ocorridas em sua mente, a partir dos símbolos visualizados. Em regra geral, os cineastas utilizam-se dos símbolos para substituir um indivíduo, um objeto, um gesto, ou um acontecimento, fazendo nascer uma significação secundária, através da justaposição de duas imagens, ou do uso do próprio símbolo. A justaposição por meio da montagem de duas imagens é chamada de metáfora. Esse efeito visa produzir no espírito do espectador um choque psicológico, de maneira a facilitar a percepção e a assimilação de uma idéia que o cineasta quer expressar. O processo consiste primeiramente no uso de uma imagem de ação, seguida de uma imagem que pode também ser retirada da ação, anunciando assim a seqüência narrativa. A segunda imagem é a responsável pela metáfora e constitui um fato fílmico, o qual pode ou não estar relacionado à imagem anterior.

A montagem é uma das mais expressivas particularidades da linguagem cinematográfica, porque possibilitou ao cinema contar uma história através de imagens. Martin coloca que **“a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração.”** (MARTIN, 1971, p. 143. Grifo do autor). Entretanto, faz-se necessário estabelecer a distinção entre montagem narrativa e a montagem expressiva. A montagem narrativa consiste em ordenar as imagens, segundo uma seqüência lógica ou cronológica, para que uma história possa ser contada. Nesse processo, cada plano refere-se a um conteúdo de acontecimentos, os quais contribuem para o desencadeamento da história. Já a montagem expressiva estabelece-se através da justaposição de planos e o seu objetivo é causar um efeito direto e imediato no espectador, através do choque de duas imagens. Nesse caso, o cineasta visa exprimir um sentimento ou uma idéia, ao invés de narrar.

Dessa forma, os efeitos de ruptura no pensamento do espectador o farão parar para refletir sobre a idéia expressa pelo cineasta. Sobre esse conceito, deve-se ressaltar que Eisenstein¹²⁸ (1898-1948) teve um papel decisivo na história da descoberta dos meios de expressão fílmica. Segundo Martin, Griffith descobriu a montagem narrativa, mas Eisenstein foi muito mais longe ao descobrir a montagem ideológica. Sua contribuição inclui uma base teórica para a concepção técnica da montagem, utilizando-a como ponto de partida para um novo sistema da dramaturgia. Segundo Eisenstein, a montagem constitui o processo pelo qual o cineasta comunica a sua visão pessoal do mundo, ao colocar em evidência as relações escondidas entre as coisas, os seres e os acontecimentos. “A montagem é uma idéia que nasce da colisão de dois planos independentes. (...) é para mim o meio de dar movimento (quer dizer, idéia) a duas imagens estáticas.” (EISENSTEIN *apud* MARTIN, 1971, p. 175). Uma imagem é capaz de expressar uma idéia, mas duas imagens justapostas são capazes de causar um impacto e um efeito muito maior no espectador, porque a ruptura marca e pode mais efetivamente levar ao questionamento.

Ao lado da montagem e dos movimentos de câmera, há outros processos que também fazem parte da linguagem do cinema, tais como os jogos de cena, os efeitos visuais e sonoros, os diálogos, a iluminação, entre outros. Porém, vale reconhecer que os movimentos de câmera e a montagem constituem os processos mais importantes envolvidos na filmagem. Após a análise desses elementos, pode-se dizer que o cinema realmente dispõe de uma linguagem muito complexa e variada, capaz não só de narrar acontecimentos com precisão, mas também de transmitir idéias. Não obstante, enquanto o escritor dispõe de inúmeras páginas para uma narrativa minuciosa, a exposição e discussão de seus pensamentos, o cineasta esforça-se para mostrar ou sugerir, direta ou simbolicamente, ações e idéias, de maneira rápida, para não exceder as duas horas de filmagem, impostas pela estética cinematográfica. Nesse sentido, é possível perceber a razão pela qual o cinema nunca conseguiu dispensar a palavra, pois mesmo os filmes mudos continham legendas. Assim sendo, deve-se ressaltar o valor dos diálogos para a filmagem, atribuindo a eles a mesma importância que o movimento da câmera e a montagem têm para a linguagem cinematográfica.

O cinema evoluiu como linguagem, criando-se aos poucos, de Griffith a Eisenstein, e passou posteriormente por um novo processo, de Jean Renoir (1894-1979) a

¹²⁸ Serguei Mikhailovitch Eisenstein é um diretor e teórico russo cujo trabalho inclui os três filmes clássicos: *Potemkin* (1925), *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan the Terrible* (lançado em duas partes, 1944 e 1958). (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/181530/Sergey-Mikhailovitch-Eisenstein>> Acesso em 20/03/09)

Antonioni, e André Bazin (1958-), o qual atribuiu ao cinema um ar de simplicidade. Vale abrir um parêntese para falar de Jean Renoir, cineasta, escritor, argumentista, encenador e ator, nascido em Paris, em 1894. Renoir foi o segundo filho do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), sendo criado entre as artes, crescendo envolvido pela sensibilidade artística em um apartamento de paredes cobertas pelos quadros de seu pai. Os seus filmes foram incompreendidos e subestimados no seu tempo, mas hoje encontram-se entre as obras máximas da arte cinematográfica. Renoir realizou nove filmes mudos e 27 filmes falados, e as suas maiores obras foram *A Grande Ilusão* (1937), um sensível relato sobre as condições de vida dos prisioneiros franceses e seus captores alemães durante a Primeira Guerra Mundial, e *A Regra do Jogo* (1939). A maioria de seus filmes pertence à escola do realismo poético francês e muitos marcaram profundamente o cinema francês entre 1930 e 1950, abrindo a porta à *Nouvelle Vague*. O diretor François Truffaut é o que mais explicitamente reconheceu a importância de Renoir para a sua carreira como cineasta. Em 1975, Jean Renoir recebeu da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, um prêmio Oscar especial, o qual lhe foi entregue em reconhecimento ao conjunto de sua obra. Em 1976, Renoir foi condecorado pelo Ministério da Cultura da França.

Com relação ao *Nouvelle Vague*, deve-se mencionar que esse foi um movimento artístico do cinema francês que se inseriu no movimento contestatário, característico dos anos sessenta. No entanto, a expressão foi lançada por Françoise Giroud (1916-2003), em 1958, na revista *L'Express*, ao fazer uma referência a novos cineastas franceses, visto que o termo *Nouvelle vague* significa “A Nova Tendência”. Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes conotados com esta expressão eram caracterizados pela juventude de seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente impostas para o cinema comercial. O marco inaugural deste movimento foi o lançamento do filme *Nas Garras do Vício* (1958), ou *Le Beau Serge*, do diretor Claude Chabrol (1930-). Logo em seguida, surgiram filmes que se tornaram clássicos, como *O Acochado* (*À Bout de Souffle*), de 1960, e *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard. Adicionalmente, cita-se os filmes de François Truffaut, intitulados *Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cents Coups*) de 1959, e *Jules et Jim* (1962). Os cineastas mais famosos desse movimento são Godard, Truffaut, Alain Resnais (1922-), Jacques Rivette (1928-), Claude Chabrol e Eric Rohmer (1920-), sendo que a maioria trabalhava com crítica de cinema na revista *Cahiers Du Cinéma*¹²⁹. As características mais

¹²⁹ *Cahiers Du Cinéma* é a base do movimento cinematográfico francês, conhecido como *Nouvelle Vague* ou *New Wave*. A teoria do diretor-autor foi alavancada principalmente pelo periódico de André Bazin, *Cahiers Du Cinéma*, o qual foi fundado em 1951. Mais tarde, dois de seus teóricos, François Truffaut e Jean-Luc Godard,

marcantes desse estilo são: a intransigência com os moldes narrativos do cinema vigente, através do amoralismo dos diálogos, e uma montagem inesperada, original e livre de concessões à linearidade narrativa. O *Nouvelle Vague* influenciou toda a geração cinematográfica mundial, e mesmo nos Estados Unidos, os realizadores da Nova Hollywood, como Robert Altman (1925-2006), Francis Ford Coppola, Brian de Palma (1940-), e Martin Scorsese renderam homenagem à tendência que começou a frutificar com o filme *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn, e prolongou-se até os anos setenta. Muitos dos cineastas que iniciaram esse novo estilo reuniam-se em cineclubes para discutir as obras americanas e assim terem base para a forma antagônica que iriam aplicar aos seus trabalhos. Vale acrescentar ainda que os cineastas do movimento *Nouvelle Vague* geraram também a ruptura com o cinema totalmente de estúdio, o qual imperava na França na década de quarenta.

A maioria dos grandes realizadores contemporâneos praticamente deixou de lado a gramática cinematográfica. Em um filme de Antonioni, por exemplo, há apenas uma montagem muito lenta; os outros aspectos como o uso do símbolo, da metáfora e o movimento de câmera foram minimizados. Ademais, deve-se lembrar que a linguagem e a técnica envelhecem e também tornam-se obsoletas. Muitos cineastas experimentaram as infinitas possibilidades que o cinema oferece; já outros, preferiram evitar riscos.

Na concepção de André Bazin, por exemplo, fazer cinema é contar uma história em linguagem clara e totalmente transparente. Assim, há poucos movimentos de câmera e poucos planos que não correspondam à percepção normal do olhar. Nesse sentido, Bazin propôs uma “afinidade essencial entre a narração cinematográfica e determinadas características básicas de um estilo romanesco “objetivo” e “de reportagem”, próprio de escritores americanos do século XX,” (XAVIER, 1984, p. 65), como John dos Passos, e Ernest Hemingway. Desta forma, Bazin minimizou o papel da montagem na realização cinematográfica, fazendo com que a combinação de imagens deixasse de ser o núcleo fundamental da arte da filmagem. Ademais, a sua teoria do cinema proclamou o reinado da continuidade, a qual foi tomada no seu sentido mais absoluto, isto é, não apenas ao nível lógico, mas também ao nível da percepção visual, através do desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes. Segundo Bazin, esse novo estilo confrontava a técnica da decupagem, ou seja, o processo de listagem de material filmado, ou gravado em fita, para posterior seleção dos trechos a serem aproveitados na edição. A seu ver, os filmes de sua época já davam indícios de superação de tal técnica, o que possibilitaria um novo horizonte no

tornaram-se os principais diretores do movimento francês. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/88384/Cahiers-du-cinema>> Acesso em 21/03/09)

desenvolvimento da representação realista. Ao observar o estilo narrativo de Jean Renoir e Orson Welles (1915-1985), Bazin traçou uma nova utilização para a profundidade de campo, menos acidentada e mais sistemática, a qual chamou de plano-sequência. Para se ter uma idéia, quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano, dispensando-se assim o uso da montagem de dois planos. Ademais, a imagem que mostra todos os objetos em foco é diferente da imagem que traz somente um, inclusive no significado. Assim, a profundidade tem grande importância dramática, tanto para a fotografia, quanto para o cinema. Xavier coloca que a manipulação da profundidade é de grande utilidade para a narração cinematográfica, pois ela possibilita ao cineasta não só selecionar imagens, informar, sugerir, separar ou unir objetos, mas também organizar o espaço. Pois bem, ao partir desse princípio, Bazin aponta primeiramente para a evolução técnica dos aparelhos e da película sensível, para facilitar a filmagem e possibilitar a profundidade de campo, constatando assim a influência da técnica na linguagem do cinema. Feito isso, Bazin sugeriu que o movimento da câmera e a exploração da profundidade de campo resultariam em um fluxo contínuo da imagem, o qual seria muito apreciado pelo cinema moderno, ao invés dos freqüentes cortes de cena, característicos do cinema clássico. Ao examinar Orson Welles e Renoir, Bazin não procurava apenas constatar uma mudança de estilo, mas sim provar que havia uma linha de progresso do cinema que deveria necessariamente passar por um novo estilo, o qual ele considerava essencial para o entendimento do passado e futuro cinematográficos. O “efeito Kulechov”, isto é, o cinema de montagem, as metáforas e discursos de Eisenstein seriam maravilhas do início da história do cinema. Entretanto, o plano-sequência deu ao filme moderno o realismo que faltava ao cinema clássico, ao substituir a decomposição da realidade em fragmentos irrealis e a sua reconstituição expressiva, mas abstrata. É válido acrescentar que a montagem não foi de todo extinta, já que ela ainda é utilizada, mas atualmente o seu uso não mais está associado à significação.

Assim sendo, plano-sequência, a mostra simultânea de todos os significados de uma imagem, os movimentos da câmera e a exploração do espaço assumiram um papel essencial, ao possibilitar a realização máxima do olhar cinematográfico. Deve-se esclarecer ainda que Bazin veio acentuar o vínculo essencial existente entre um objeto e a sua imagem fotográfica, ao chamar a atenção para o fato de que a fotografia transfere a realidade da coisa para a imagem, reproduzindo-a tal como é. Desta forma, a reprodução feita pela mão do pintor é bem diferente da reprodução fotográfica, porque essa está livre da subjetividade humana, assumindo um caráter natural, na medida em que a câmera não interfere no objeto. O

cerne do pensamento baziniano está no fato de que a fotografia testemunha a existência das coisas, ao reproduzir e fixar o que realmente existe, e as devolve, em forma de imagem, à atenção e conhecimento do observador. Nesse sentido, a fotografia e o cinema respeitam a individualidade dos objetos e foi justamente esse aspecto que levou Bazin a eleger o estilo narrativo cinematográfico linear e sem cortes.

Com a diversificação das técnicas de filmagem e a disponibilidade de melhores aparelhos, cabe ao cineasta trabalhar de acordo com o que ele quer expressar. Isso deu aos realizadores uma variedade de técnicas, semelhante à de um artista, e a partir daí, os seus sentimentos, idéias e propósitos passaram a definir a escolha da melhor técnica a ser utilizada. Desta forma, “o estilo do realizador moderno cria-se a partir de meios de expressão perfeitamente possuídos e tornados tão dóceis como a caneta de escrever.” (BAZIN *apud* MARTIN, 1971, p. 262). O cinema, assim como o romance tornou-se uma linguagem na qual o cineasta pode exprimir não só suas idéias, mas também os seus pensamentos mais abstratos. Já dizia Jean-Luc Godard, “faço críticas com filmes” (GODARD *apud* VASCONCELOS, 2004, p. 37), na tentativa de explicar como a sua crítica e a sua escrita preenchiam o espaço áudio-visual, de forma indissociável do ato de filmar. Além disso, apesar do fato de Alexandre Astruc ter feito várias adaptações de obras literárias durante a sua carreira, quando falou de câmera-caneta, ele se referia não só a um processo cinematográfico no qual as imagens seriam produzidas a partir de uma escrita, mas também àquele no qual uma escrita seria produzida através de uma encenação. Por outro lado, para alguns teóricos e diretores, o termo cinema literário se referia tão somente ao ato de narrar uma história através das telas do cinema, transplantando-a mecanicamente. Como se vê, as relações palavra-imagem e literatura e cinema há muito são discutidas não só por teóricos do mundo das letras, mas também por artistas do meio cinematográfico. Além do mais, segundo Jean-Claude Carrière (2006), um grande cineasta deve ser capaz de fundir letra e imagem, porque, de acordo com as descobertas no campo da neurologia, o lado esquerdo do cérebro é o responsável pela linguagem, juntamente com a razão, a lógica, a memória e a associação inteligente de idéias e percepções; já o lado direito encarrega-se da visão, da imaginação e da música. Assim, para que os dois hemisférios cerebrais estabeleçam conexões e funcionem harmoniosamente, faz-se necessário que estímulos imagéticos, sonoros e linguísticos sejam bem trabalhados, não só para estimular a imaginação, mas também para possibilitar o processamento das idéias.

Ao conquistar características de linguagem, o cinema passou a fazer uso não só de um complicado jogo de imagens, mas também das articulações e tramas já consagradas nas obras literárias e teatrais. Assim, visando encantar o público tanto quanto a literatura e o

teatro, o cinema necessitou de argumentos e artimanhas, passando a transpor enredos romanescos para as telas. No entanto, o livro e o filme possuem recursos diferenciados para conquistar o leitor e o espectador. Basta lembrar que grandes obras literárias não produzem necessariamente grandes filmes, assim como sucessos de bilheteria não obrigatoriamente produzem *best sellers*. Cada arte tem a sua particularidade e ambas acabaram criando os seus espaços específicos através de apelos significativos e encantamentos distintos aos destinatários da sua mensagem, sem os quais não conseguiriam perdurar. Não obstante, o motivo romanesco tornou-se peça-básica para a orientação de diretores e atores através do roteiro. Ao escrever o texto cinematográfico, o roteirista realiza um enxugamento do texto literário, ou melhor, um corte ou redução do que é excessivo ou supérfluo para produzir a adaptação da obra literária para o cinema. Desta forma, tudo o que não pode aparecer na mensagem estritamente visual é retirado. É válido mencionar ainda que a vida do roteiro é muito curta pois, ao final das filmagens, a transposição do texto do papel para a película está concluída e a utilização do roteiro também, sendo assim descartado. Há colecionadores que o guardam e há também aqueles que o publicam, mas isso é mais comum quando o filme foi um sucesso.

O mundo moderno vive sob o domínio do visível fácil porque a tecnologia acelerou a divulgação de informações através da *internet*. Assim, os movimentos simples e baratos, as emoções mais imediatas e as mensagens publicitárias ganharam cada vez mais espaço na televisão e na rede mundial de computadores. Isso fez com que somente a filmografia permaneça capaz de explorar as intenções artísticas de seus criadores, além de explorar as zonas de mistério e ambigüidade. Mesmo assim, o cinema não consegue se desvencilhar da literatura, tendo buscado inspiração e argumentos não só em peças teatrais, mas também nos romances mais conhecidos. Nesse sentido, vale mencionar diretores como Albert Cappelani (1874-1931), o qual levou *Les misérables* (1862) de Victor Hugo (1802-1885) para o cinema em 1913, Nelson Pereira dos Santos (1928-), que ganhou três prêmios em Cannes em 1964 por sua adaptação da obra de Graciliano Ramos (1892-1953), *Vidas Secas* (1938), lançada em 1963, e Anselmo Duarte (1920-), que dirigiu *O pagador de promessas* (1960) de Dias Gomes (1922-1999) em 1962. Adicionalmente, quando os romances começaram a servir de inspiração para os cineastas, alguns críticos negativistas chegaram até a decretar o fim do livro. No entanto, com o passar do tempo, verificou-se que quem assiste ao filme geralmente se interessa em conhecer a obra que o inspirou. Assim, percebe-se que tanto o cinema, quanto a literatura assumiram o papel de levar o sonho, a fantasia e o encanto da narrativa ao espectador, apesar de constituírem dois idiomas

totalmente diferentes, dotados de leis e limitações. E é por essa razão que o estudo para o entendimento da relação dessas duas artes é tão pertinente e ao mesmo tempo, instigante.

Segundo Cunha (2007), o termo literocinematográfico foi criado para caracterizar o processo de cinematização da obra literária. Nesse processo, a leitura tem uma presença maciça, pois o diretor lê a obra literária antes de escrever o roteiro, lê o roteiro para executar as filmagens, e lê o material filmado antes de finalizar seu trabalho. O roteiro funciona como um intermediário entre o livro e o filme, justamente por se tratar de uma releitura do tradutor/roteirista. Quando Glauber Rocha disse “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, referia-se a dois momentos importantes no processo de filmagem: a câmera como meio de realização, e a idéia como meio de criação do roteiro. Cunha afirma que, ao ler a obra, o roteirista tem uma impressão dos aspectos literários, ao passo que, ao escrever o roteiro, ele cria uma reimpressão da obra, ou seja, uma tradução das suas impressões. Assim, a escrita do roteiro possibilita não só a reestruturação das ações dramáticas, mas também a construção do narrador, das personagens, do tempo e espaço. Além disso, enquanto escreve, o roteirista pensa em formas de expressar as palavras em forma de imagens em movimento. Nesse sentido, Cunha assevera: “Eis um passo concreto em direção à cinematização: transformar palavras, ou imagens literárias, em palavras que descrevem imagens cinematográficas.” (CUNHA, 2007, p. 68). Percebe-se que os elementos literários servirão de embasamento para o filme, apesar de serem condensados, recortados e até subvertidos pelo roteirista. Por outro lado, mesmo que a obra literária sirva somente de inspiração para o cineasta, esse deve conhecer bem não só o estilo do autor, mas também sua obra, de maneira a conseguir um maior número de referenciais e promover o êxito de seu roteiro.

Cunha coloca ainda que a composição da narrativa cinematográfica envolve uma tríade formada por roteirista, diretor e montador, os quais podem se referir ou não à mesma pessoa; quando esses três papéis são desempenhados por pessoas diferentes, há três leituras específicas. A tarefa do roteirista é primeiramente, a leitura do livro, porque é o enredo tecido pelo escritor que servirá de matéria-prima para o seu roteiro. Há aí a construção de uma primeira narrativa, a qual é baseada nas primeiras impressões do leitor/roteirista. Vale lembrar que segundo Umberto Eco (*apud* CUNHA, 2007, p. 67), o leitor tem papel ativo no processo de leitura, participando da construção da narrativa por meio de suas impressões. Pois bem, essa narrativa construída pelo roteirista dará origem ao seu roteiro, o qual passará por lapidações até chegar à sua versão final. O roteirista deve ainda levar alguns aspectos em consideração, como por exemplo, o número de rolos que compõe o filme. Segundo Xavier (2008), um filme é geralmente composto por seis a oito rolos e tal extensão não causa nenhum

cansaço no espectador. Um rolo é composto de cem a 150 planos. Assim, baseando-se nesses números, o roteirista pode visualizar a quantidade de material que entrará no roteiro, o qual é composto por uma série de seqüências. A continuidade das seqüências depende do desenvolvimento da ação que forma a base do roteiro. O roteirista deve lembrar-se ainda de um ponto importante: “um roteiro sempre possui, em seu desenvolvimento um momento de grande tensão, geralmente encontrado quase no final do filme.” (XAVIER, 2008, p. 63). Desta forma, o espectador deve ser preparado para essa tensão final, de maneira a não ser exposto a um cansaço desnecessário no decorrer do filme e conseqüentemente perder o seu *grand finale*.

Ao diretor cabe a leitura da obra literária e do roteiro cinematográfico, uma vez que as imagens que irá produzir dependem de uma relação denotativa, conotativa, referencial ou contrastiva, entre livro e roteiro. Além disso, uma imersão tanto no mundo da obra literária, quanto no mundo do roteiro possibilitará ao diretor ir além das sugestões do roteirista. Vale acrescentar que esse processo de ir além do roteiro também acontece quando roteirista e diretor são a mesma pessoa, pois o processo criativo envolve particularidades diferentes das técnicas utilizadas na filmagem. Assim, nem tudo que está contido no roteiro é possível na filmagem, e por isso, o diretor/roteirista deve escrever seu roteiro já pensando na filmagem das cenas.

Com relação ao montador, deve-se esclarecer que esse pode ser tanto o profissional que executa o trabalho mecânico de montagem, quanto aquele que traça os detalhes da seqüência narrativa. No cinema de arte, é comum que o diretor acompanhe a montagem para que essa esteja em total sintonia não só com a obra literária, mas também com o roteiro e o material filmado, visto que são as junções de movimento, ritmo e idéia que possibilitarão a organização do filme como discurso. Assim, verifica-se que a montagem não é simplesmente cortar e colar, mas, sobretudo, criar. Deve-se acrescentar ainda que o texto literário impulsiona a criação, mas a maneira como será utilizado na roteirização, filmagem e montagem constitui uma opção estilística. Xavier afirma que toda a ação contida em um roteiro se insere em uma atmosfera que dá um colorido geral ao filme. Essa atmosfera refere-se a uma peculiaridade especial, tal como o canto das aves, um forte odor ou um chão coberto de óleo. Nem sempre o roteirista coloca esses detalhes no texto, mas dá dicas, através de anotações nas margens, para que o diretor absorva a atmosfera e dê-lhe a forma plástica necessária.

O diretor sempre se defronta com a tarefa de criar o filme a partir de uma série de imagens plasticamente expressivas. A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, “frases” claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme. (XAVIER, 2008, p. 71)

Como se vê, a montagem não é apenas o processo para juntar as cenas ou os planos separados, mas sim um trabalho meticuloso, assim como a tessitura de um texto, para causar no espectador emoções e impressões. Além disso, faz-se necessária a presença de uma atmosfera no filme, a qual envolva as ações para que seu efeito no observador seja ainda mais significativo, uma vez que é ela a responsável pelo brilho do filme. Não obstante, essa atmosfera não é explicitada em uma cena ou em um letreiro, mas sim durante todo o filme. Xavier cita como exemplo os melhores filmes recentes, nos quais a ação é facilmente obtida com a fotografia. Vale lembrar ainda que a imagem é um símbolo “muito próximo da realidade sensível que ele representa.” (XAVIER, 2008, p. 293), e por isso é capaz de formar uma representação semipronta, a qual se dirige à emotividade do espectador, sem a mediação do raciocínio. A palavra por sua vez, é um símbolo indireto, o qual foi elaborado pela razão de quem a produziu, e por isso mesmo, muito afastado do objeto. Nesse sentido, precisa passar pelo crivo da razão para que possa ser decifrada e compreendida, para só então provocar a emoção no leitor.

Xavier afirma ainda que o filme e o livro se opõem porque o primeiro dispensa a árdua tarefa da digestão intelectual, uma vez que as imagens atingem o sentimento mais diretamente. Deve-se acrescentar que, enquanto a seqüência cinematográfica requer pouco esforço de decodificação e ajuste, a frase literária precisa ser traduzida em dados claros e sensíveis, através de processos intelectuais capazes de interpretar e reunir dados abstratos em uma seqüência lógica, para só então oferecer um dado concreto ao leitor. Nessa linha de pensamento, a razão exerce não só uma maior influência, mas também um controle mais rígido sobre as sugestões provenientes do processo da leitura, do que do espetáculo cinematográfico. Vale lembrar que as imagens passam por uma pequena triagem lógica e crítica, atingindo assim a sensibilidade do espectador de maneira mais rápida e eficaz, e isso explica o porquê da influência do filme e do livro assumir características distintas. Ademais, enquanto a leitura desenvolve o poder de abstrair, classificar, criticar e deduzir, o cinema atua sobre a emoção e a indução. Por outro lado, faz-se necessário mencionar que o espetáculo cinematográfico atinge um número muito maior de pessoas do que a obra literária. Totalmente democrático, já que não exclui os iletrados, surdos ou mudos, o cinema tornou-se um forte

divulgador, capaz de passar a sua mensagem, idéia ou ensinamento direto ao coração de seu receptor. E assim, Xavier está em concordância com Benjamin ao colocar a maneira democrática pela qual o cinema atinge a massa popular, proporcionando-lhe, entre outras coisas, o seu acesso à sétima arte.

Muitos autores discutem a questão da relação entre literatura e cinema e vale discorrer aqui sobre alguns pareceres relevantes. Assis Brasil, em seu livro *Cinema e Literatura*, afirma que “o cinema é a arte que mais próxima está – ou mais se aproxima – da literatura.” (BRASIL, 1967, p. 11), uma vez que a obra literária vem, ao longo dos anos, servindo de inspiração para o cinema. Entretanto, segundo Brasil, o cinema nem sempre se beneficiou dessa inspiração, já que muitas das adaptações de obras literárias não foram bem sucedidas. O autor declara ainda que há um equívoco ao se pensar que o diálogo, a palavra e o som são responsáveis diretos por uma literatura pretenciosa no cinema, a qual ele chama de literatice. De fato, esses três elementos exercem uma influência direta sobre o resultado final, mas não são os únicos responsáveis. Assim, os momentos em que as personagens falam são alternados com momentos de silêncio, justamente para que a imagem possa exercer o seu maior efeito. Brasil acrescenta que, assim como o romancista entra com diálogos após um longo trecho narrativo, o diretor entra com a fala das personagens após longos períodos de silêncio. Brasil discute ainda outro aspecto que difere literatura e cinema, ou seja, a maneira como o leitor e o espectador recebem o seu conteúdo. No romance há uma idéia resumida em poucas palavras e um cenário descrito em poucas linhas, e na poesia há a alusão a coisas ou idéias. Segundo Kant (*apud* BRASIL, 1967, p. 86), “no conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto que na arte, a inteligência trabalha para a imaginação.” Em outras palavras, idéias e palavras são materiais da arte e, ao serem manipuladas pelo seu criador, promovem o entendimento de um todo, no caso, o romance, ou o filme. Entretanto, enquanto o livro necessita ser pensado pelo seu leitor, o filme requer apenas ser percebido pelo seu espectador. Assim, o cinema não proporciona pensamentos ao seu público, e sim modelos de comportamento, uma vez que a visão de mundo do cineasta é influenciada por sua geração; isso está em concordância com as palavras de Goethe, “o que está no interior, está também no exterior” (GOETHE *apud* BRASIL, 1967, p. 89), e por isso o contexto social deve ser levado em consideração ao se produzir uma adaptação de uma obra literária para o cinema, mas essa questão só será discutida mais detalhadamente no subcapítulo sobre adaptação cinematográfica.

5.1 Adaptação, Tradução e Transmutação

A questão da adaptação fílmica de obras literárias há muito vem sendo discutida, mas os trabalhos de George Bluestone, *Novels into Films*¹³⁰ (1957), e de Robert Richardson, *Literature and Film*¹³¹ (1969), parecem ser os mais conhecidos. Segundo esses teóricos, há uma grande dificuldade em se transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de significação. Bluestone afirma que não há como evitar as mudanças ao se passar do meio linguístico para o meio visual e que a adaptação é um processo de criação artística, porque seu criador inclui muito de si em seu trabalho. Richardson também reconhece a dificuldade no processo de adaptação e coloca que os romances podem ser traduzidos, mas os seus elementos raramente fazem um bom filme.

Outro teórico que estudou a adaptação é Jean Mitry (*apud* JOHNSON, 1982, p. 7), o qual, em seu livro *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965), discute a impossibilidade de traduzir um romance em filme. Segundo Mitry, os significados expressos em uma obra literária existem como função daquela forma que lhes deu sentido. Assim, o teórico mostra dois caminhos a serem seguidos pelo cineasta: no primeiro, o roteirista pode seguir a história passo a passo, tentando traduzir a idéia expressa pelas palavras, ao invés de traduzir a sua significação. Esse processo é o que Mitry chama de representação ou ilustração do romance, não constituindo assim uma expressão criativa autônoma. No segundo caminho, o cineasta repensa o assunto do romance em sua íntegra, mas dá a ele desenvolvimento e sentido diferentes, produzindo uma recriação artística do romance.

Por outro lado, não se pode esquecer que o desenvolvimento do cinema em linhas narrativas não foi por acaso e sim uma necessidade de se obter lucro, pois assim que os filmes começaram a contar histórias, o cinema assumiu um caráter comercial e lucrativo. A partir daí, produtores e cineastas se valeram das adaptações de textos literários para produzir cada vez mais histórias nas telas. Cabe aqui citar o exemplo do filme de Georges Méliès (1861-1938), *Le Voyage dans la lune* (1902), um filme baseado nos romances de Júlio Verne (1828-1905), *Da Terra à Lua* (1865), e H.G. Wells¹³², o qual marcou o início do cinema como comércio internacional. Thomas Alva Edison (1847-1931) e Sigmund Lubin (1851-1923) produziram cópias do filme de Méliès ilegalmente, e obtiveram grande lucro com sua venda. Segundo Randal Johnson (1982), “muitas das adaptações fílmicas de romances, senão a

¹³⁰ *Apud* JOHNSON, 1982, p. 6

¹³¹ *Apud* JOHNSON, 1982, p. 7

¹³² Herbert George Wells, conhecido como H.G. Wells, foi um conceituado escritor britânico, nascido em Bromley em 1866, e falecido em Londres em 1946. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/639453/H-G-Wells>> Acesso em 18/04/09)

maioria, são baseadas na potencialidade comercial de tais adaptações.” Isso se deve à crença de que uma boa história literária renderia uma produção cinematográfica rentável. E de fato, muitos filmes baseados em romances populares compõem o quadro de sucessos da indústria de cinema americana, tais como, *O poderoso chefão*, baseado no romance de Mario Puzo (1920-1999), originalmente publicado em 1969, e adaptado para o cinema por Coppola em 1972, *O exorcista* (1971), livro escrito e adaptado para o cinema por William Peter Blatty (1928-) em 1973, *Um estranho no ninho* (1962), cujo título original é *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, escrito por Ken Kesey (1935-2001), e adaptado por Miloš Forman (1932-) em 1975, e *Tubarão*, cujo título original é *Jaws* (1974), de Peter Benchley (1940-2006), adaptado para o cinema por Benchley e Steven Spielberg, em 1975. Johnson afirma ainda que muitos romancistas modernos já produzem suas obras pensando em uma adaptação fílmica posterior, visando assim atingir não só o público leitor, mas também o público cinematográfico. Adicionalmente, no contexto capitalista, um livro e um filme são considerados bens de consumo, e assim como uma mercadoria, devem ser lucrativos.

Por outro lado, o lucro não é o único motivo que leva cineastas a produzirem adaptações de obras literárias. Nesse sentido, George Lukács assevera que “as obras de arte são revitalizadas quando correspondem a ansiedades similares às aquelas do período no qual foram originalmente produzidas.” (LUKÁCS *apud* JOHNSON, 1982, p. 9). Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, sua história é reavivada, e muitos espectadores procuram ler o livro após assistir ao filme. Claus Clüver (1997), em seu texto *Literatura e sociedade*, sugere que seus alunos assistam ao filme antes de ler o livro.

Johnson acrescenta que uma determinada época pode manifestar-se de várias maneiras, entre elas, a escrita e a leitura de obras literárias, e a produção e a assistência de seus filmes. Nessa linha de pensamento, vale lembrar o programa criativo dos poetas concretistas, o qual revitalizou poetas brasileiros já quase esquecidos, como Sousândrade (1833-1902) e Pedro Kilkerry (1855-1917).

Segundo Johnson, quando um cineasta traduz um texto literário, produz um filme a partir de um modelo pré-estabelecido, mas o resultado final é inevitavelmente desviado desse modelo, devido às diferenças dos meios lingüísticos. Assim sendo, a adaptação ganha uma significância autônoma, já que é inevitável que haja divergências da obra original. Entretanto, uma autonomia total é impossível, uma vez que o texto literário funciona como uma “forma-prisão”, pois seja qual for o caminho escolhido pelo cineasta para fazer a adaptação, ou seja, uma ilustração do romance, ou uma recriação artística, os traços da origem sempre estarão presentes no resultado final, explícita ou implícitamente, como um código só inteligível para

aqueles que leram o livro. Deve-se lembrar que a diferença básica entre romance e filme é a comunicação verbal e a visual. Assim, palavras e imagens representam coisas. No entanto, uma imagem não é mais real do que uma seqüência de palavras, porque na verdade, constitui um jogo de luz e sombras que transmitem uma ilusão da realidade. Por outro lado, palavra e imagem só são compreendidas quando reconstruídas internamente e percebidas conceitualmente. Em outras palavras, vale dizer que um objeto só é visto como um objeto, a partir do momento que seu observador o compreende internamente, associando-o com o seu conceito de objeto. Deve-se mencionar ainda que, apesar de uma imagem possuir um caráter representacional, ao ser combinada com outras imagens, resultará em uma seqüência discursiva e, nesse sentido, filme e romance lidam com formas discursivas de comunicação.

Uma das diferenças entre romance e filme é o tempo. No romance, o tempo é expresso através de palavras, enquanto no filme, ele é expresso através de imagens de ações concretas. Assim, o tempo no filme é percebido de maneira semelhante ao tempo real, já que o espectador observa ação e movimento, e não tempo. Johnson afirma ainda que no cinema, o tempo que o espectador gasta assistindo ao filme geralmente coincide com o tempo do narrador. Desta forma, o espectador já se acostumou a passar entre uma hora e meia a duas horas em frente à tela, e por isso cineastas devem condensar o material literário para produzir um roteiro dentro dos padrões de tempo pré-estabelecidos. Não obstante, a duração de eventos é basicamente igual tanto no romance, quanto no filme, pois ambos podem compactar e estender o tempo, ou seja, no romance, o escritor pode jogar com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados, já no filme, o cineasta pode jogar com o uso das câmeras lenta e acelerada. Como se vê, as diferenças entre romance e filme acontecem em maior e em menor grau, havendo assim diferenças, mas também similaridades.

Em seu livro *Conjunções, Disjunções, Transmutações – Da Literatura ao Cinema e à TV* (2005), Anna Maria Balogh discute a análise de uma adaptação e aponta três definições para o termo tradução, as quais foram cunhadas pelo teórico Roman Jakobson¹³³. A primeira refere-se à tradução intralingual ou reformulação, a qual “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.” (JAKOBSON *apud* BALOGH, 2005, p. 47). A segunda é chamada de tradução interlingual ou tradução propriamente dita, e “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.” (JAKOBSON *apud* BALOGH, 2005, p. 47). A terceira, a que se refere à adaptação

¹³³ Roman Osipovich Jakobson (1896-1982) foi o principal fundador do movimento europeu da lingüística estrutural. Tornou-se um dos lingüistas mais influentes do século XX, ao ser pioneiro no desenvolvimento da análise estrutural da língua e de outras áreas de estudo. (Britannica Online Encyclopedia: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/299603/Roman-Jakobson>> Acesso em 18/04/09)

da obra literária para o cinema, por exemplo, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.” (JAKOBSON *apud* BALOGH, 2005, p. 47). Assim sendo, a adaptação da obra literária de Scott Fitzgerald para o cinema, como objeto de estudo deste trabalho, se insere precisamente na terceira tipologia descrita por Jakobson. Em concordância com essa concepção, o processo de adaptação pressupõe a passagem de um texto caracterizado por um elemento de expressão homogêneo, isto é, a palavra, para um texto de elementos de expressão heterogêneos, tais como os elementos visual e sonoro. A imagem pode ser subdividida em imagem fixa, imagem em movimento e palavra escrita; já a matéria sonora subdivide-se em música, ruído e palavra falada. Jakobson chama a tradução intersemiótica de transmutação, porém os termos tradução, adaptação e transposição também podem ser utilizados para se referir à passagem de um texto literário para um texto fílmico.

Balogh afirma que ao se analisar uma adaptação, faz-se necessário estudar os elementos conjuntivos, ou melhor, as similaridades entre os dois textos, as quais provam que houve uma tradução de um texto para outro. A partir das conjunções, é possível identificar as características diferenciadoras entre os dois textos, denominadas disjunções. No próximo subcapítulo será feita uma análise das conjunções e disjunções entre o texto literário de Fitzgerald e a sua adaptação cinematográfica, através da aproximação das duas obras. Por agora, vale mencionar os passos descritos por Balogh no processo de análise de uma adaptação. Primeiramente, deve-se procurar reconhecer se a história descrita no filme corresponde à história do livro. A partir daí, deve-se analisar as similaridades entre as obras, e posteriormente, suas diferenças; assim, as características básicas da transmutação serão identificadas. A análise inicia-se com o reconhecimento da história, passa para o nível discursivo, identificando-se o que foi mantido, retirado ou mudado no texto adaptado, em termos de palavras, foco narrativo, personagens, entre outros. Um exemplo disso é a adaptação de *Memórias do Cárcere*, a qual, mesmo com a manutenção da seqüência narrativa canônica, não pôde ser um resgate totalmente similar ao original, pois o seu foco narrativo é em primeira pessoa, e para que isso fosse transposto para o cinema, seria necessária uma grande câmera subjetiva, além da voz em *off* do narrador, recursos muito desgastantes para serem utilizados durante todo o filme. Em outras palavras, apesar das fases das seqüências narrativas terem sido mantidas na adaptação, há diferenças textuais resultantes do processo da adaptação.

Vale mencionar ainda as idéias de outros teóricos sobre a questão da adaptação, tais como Geoffrey Wagner e Dudley Andrews, os quais colaboraram de maneira significativa para os estudos de adaptação de obras literárias para filmes. Os escritores citados foram

buscados a partir da obra *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, de DINIZ, 2005. Ambos levaram em consideração o critério da fidelidade para efetuar os seus estudos. Entretanto, vale mencionar que Wagner analisou a proximidade da adaptação ao texto original, e Andrews se ateve ao processo de montagem de uma adaptação. Nesse sentido, o processo de transposição de um tipo de “texto” para outro é visto como uma tradução intersemiótica, ou seja, o texto literário era adaptado para um sistema de signos totalmente diferente, no caso, o cinema.

Os estudos de Wagner e de Dudley objetivavam descobrir as fronteiras tanto da linguagem literária, quanto da linguagem cinematográfica. Eles se ativeram ao princípio da fidelidade e, por isso, a análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências, levando-se em consideração a substituição dos meios literários pelos meios cinematográficos.

Além disso, deve-se atentar para o fato de que outros estudiosos também se dedicaram à transposição de um tipo de texto para outro. Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuart MacDougal, citados no texto de Diniz, são exemplos de estudiosos que propuseram observações diversas sobre a adaptação, sempre acreditando na intertextualidade entre o cinema e a literatura. Seus estudos também estavam pautados na análise dos elementos equivalentes nos dois textos, sempre levando em consideração a fidelidade do texto fílmico ao texto literário. Entretanto, deve-se ressaltar que cada estudioso traçou o seu caminho de estudo. Keith Cohen, por exemplo, foi responsável pelo termo *dynamics of exchange* ao se referir à tendência de se transformar romances em filmes. Já Seymour Chatman buscou suporte para as suas teorias em Roland Barthes, o qual se utilizou da narrativa para entender o modo como os cineastas conseguiam transferir as funções narrativas para o cinema. McDougal também analisou a forma como os elementos da narrativa são transferidos para o cinema, mas seus estudos foram pautados em outras bases teóricas. Como se pode ver, os caminhos percorridos por esses estudiosos foram diferentes, porém todos eles consideravam a adaptação fílmica como uma espécie de tradução, sempre priorizando o critério da fidelidade. Segundo essa linha de pensamento, é possível afirmar que a tradução pode ser definida como um processo de procura de equivalentes. Isso significa que traduzir é o mesmo que buscar um signo no cinema que tenha a mesma função do signo na literatura, sem perder de vista o fato de que esses são meios de expressão bem diferentes e dotados de recursos bem distintos. Ademais, há diferenças e semelhanças que não podem ser ignoradas no processo comparativo. Em concordância com esse raciocínio, no texto de Flávio Aguiar, *Literatura, Cinema e Televisão* (apud PELLEGRINI, 2003), Umberto Eco afirma que a comparação entre literatura e cinema jamais deve ser feita de maneira apressada. Eco acrescenta que a literatura e o

cinema são artes em ação, pois ambas narram, impressionam e emocionam o leitor ou o espectador. Além disso, a interação entre as mídias é fato e, segundo Randal Johnson, “as relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade” (JOHNSON, 2003, p. 37), a qual merece ser estudada. Como já se falou, no caso da literatura e cinema, é possível falar de transmutação ou de tradução intersemiótica, isto é, transformação de um formato em outro.

Mas, dentro do estudo da adaptação, há um aspecto pertinente que não pode ser desconsiderado, o critério da fidelidade. Alguns teóricos o consideram essencial no processo de análise de uma adaptação; já outros, nem tanto. Segundo Amorim, a adaptação prevê a fidelidade apenas do conteúdo e, na maioria dos casos, parece ser flexível, dando assim maior espaço para modificações, acréscimos, subtrações, enfim, criações por parte dos cineastas. Desta forma, o cineasta pode condensar passagens da narrativa, expandir ou focalizar aspectos específicos, rejeitar ou editar redundâncias, entre outras ações. Segundo Ismail Xavier (2003), em seu texto *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, a interação entre as mídias está permitindo cada vez mais que os cineastas interpretem os romances livremente. Isso muda a concepção de fidelidade, como Xavier esclarece no trecho a seguir:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER *apud* PELLEGRINI, 2003, p. 62)

Assim, o conceito de fidelidade não está necessariamente relacionado à cópia do texto original, mas sim à sua releitura, na qual se estabelece um diálogo intertextual. O que foi mantido no texto alvo? A mensagem? A caracterização das personagens? O narrador? Qual foi o estilo utilizado pelo cineasta? Esses são apenas alguns dos aspectos a serem analisados no cotejo entre a obra literária e o filme. Além disso, vale mencionar ainda que, mais recentemente, críticos vindos da área de cinema passaram a se preocupar mais com a relação entre meio literário e meio fílmico, do que com a fidelidade do cinema para com a literatura. Nesse sentido, verifica-se que o enfoque dos estudos sobre adaptação mudou de maneira expressiva. Antes a comparação objetivava verificar se o filme era fiel à obra literária, agora, para enriquecer a avaliação do filme, a comparação se volta para os elementos fílmicos. A

partir daí, passou-se a acreditar que havia várias maneiras de adaptar uma obra literária, e por isso a crítica passou a analisar que tipo de adaptação era proposta pelo filme. Vale a pena mencionar ainda que três estudiosos se sobressaíram nessa nova linha de pensamento, já que suas obras se originaram a partir de estudos fílmicos; são eles Brian McFarlane, Timothy Corrigan e James Naremore, todos teóricos citados no texto de Diniz.

Segundo McFarlane, a adaptação é uma tradução, e nem sempre as adaptações mais fiéis obtêm o maior êxito e, por isso, a sua posição é contrária ao critério de fidelidade. O trabalho de McFarlane concentra-se não só na descrição dos elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema, mas também naqueles que exigem maior criatividade. Esse processo criativo é denominado por ele como *adaptation proper* e, segundo ele, a arte do cineasta está justamente no processo de criar elementos fílmicos que correspondam aos elementos mais difíceis na obra literária. Por outro lado, apesar da sua formação na área cinematográfica, McFarlane mantém o texto literário como sua referência, considerando assim a adaptação como um processo unidirecional.

Segundo Diniz, o discurso sobre adaptação não pode se limitar a analisar o processo apenas como tradução porque o estudo das técnicas de enunciação representa apenas uma fase do estudo da adaptação. Assim a autora afirma que é necessário mudar o foco de interesse, abandonando um pouco a forma para centrar nas questões políticas, culturais e econômicas. Diniz ressalta a importância de dedicar-se a esse “estudo híbrido” (DINIZ, 2005, p. 16) sem preconceitos.

Timothy Corrigan e James Naremore caminham na direção do estudo híbrido. Corrigan, por exemplo, examina as adaptações em quatro estruturas complementares, a saber: a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si mesma, e a intertextualidade. Em outras palavras, Corrigan acredita que o cineasta deve levar em consideração o momento histórico e os valores culturais da sociedade para a qual ele está fazendo um filme. Nesse sentido, o público é de grande valia no processo de criação de uma adaptação. Xavier exemplifica isso ao citar o receio por parte de cineastas e diretores de teatro na época da censura, nos anos da ditadura. Havia uma tensão com relação aos diálogos e às passagens dos textos de Nelson Rodrigues, pois as cenas de sexo e as palavras que se referiam aos tabus estavam na obra original, mas cabia ao diretor, tanto no teatro, quanto no cinema, mostrar ou ocultar tais cenas, ou mesmo, atenuá-las. Isso deu vazão a diferentes montagens do mesmo texto, ou a diferentes adaptações, pois o modo de fazer difere de um cineasta para outro, dependendo da sua leitura e sensibilidade com relação à obra

original. O importante é que os dois textos dialoguem, já que ambos podem contar a mesma história de formas diferentes.

Já Naremore propõe uma mudança de foco quando reúne uma coletânea de artigos sobre a teoria da adaptação. Na verdade, as propostas de Corrigan e Naremore têm em comum a necessidade de uma comparação detalhadamente fundamentada na história e ao mesmo tempo ciente da especificidade de cada meio. Deve-se acrescentar a isso o fato de que o estudo de Naremore é baseado nos conceitos modernos de autor e obra. Nesse sentido, ele propõe um movimento em direção a uma análise de adaptação que englobe atividades como reciclagem, *remake* e qualquer outra forma de recontar uma história. Naremore leva em consideração a época contemporânea de reprodução mecânica e de comunicação eletrônica, data em que a adaptação se torna uma parte da teoria da repetição, movendo-se da margem para o centro dos estudos culturais. Analisando mais profundamente, pode-se dizer que James Naremore propõe uma abordagem que vai além da fidelidade para alcançar a especificidade do meio. Em outras palavras, o que ele propõe é ir além da tradução para chegar a uma transformação. Segundo Naremore, a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual. Ele propõe ainda que a análise se baseie no dialogismo intertextual, termo cunhado por ele. Mais especificamente, Naremore sugere que a análise de uma adaptação seja baseada “na idéia de que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, (...) e inversões de outros textos.” (DINIZ, 2005, p. 17). O teórico Robert Stam, citado por Diniz, considera esse dialogismo como possibilidades abertas e infinitas, geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. Assim, as adaptações fílmicas situam-se num redemoinho de referências e transformações intertextuais, onde textos geram outros textos num processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação.

Somando-se à obra de Corrigan e Naremore, existe a obra de Deborah Cartmell, também citada por Diniz, a qual transfere o centro de interesse da forma para questões políticas, culturais e econômicas. Cartmell descarta adaptações estritamente literárias e concebe uma adaptação que inclua outros produtos culturais como fonte. Sua obra parte da crítica de fidelidade, incluindo todos os preconceitos relativos a ela, aborda a possibilidade da realização da narrativa em qualquer meio e a conseqüente criatividade do autor e termina com as questões ligadas aos códigos culturais e ao papel do público. Segundo Cartmell, há duas estratégias na transformação de textos: a recuperação do passado, e o papel ativo do público, inclusive dos fãs. Assim, Cartmell evidencia as atividades de recepção e consumo, e abandona as considerações de valor estético e cultural. Nesse sentido, o processo de adaptação é tido

como bi-direcional, já que ele sugere a tradução não só de obras literárias e outros produtos culturais para o cinema, mas também a tradução de outros tipos de texto, inclusive o fílmico, para o texto verbal. Essa proposta contemporânea está pautada na intertextualidade e na ideologia.

Outro aspecto a ser considerado na análise de uma adaptação é o público alvo. Segundo Gerald Mast (1982), o filme é produzido de acordo com o público para o qual ele é direcionado. A mídia cinematográfica certamente atinge maior número de pessoas, se comparado ao número de leitores da obra literária. Parece que o texto fílmico é muito mais acessível, sendo aceito e apreciado pelas massas quase que instantaneamente. Por outro lado, a propaganda é uma grande aliada do cinema, atraindo um grande número de pessoas às salas de exibição. Soma-se a isso o fato de que a linguagem do cinema parece ser muito mais acessível do que a linguagem literária. Nesse sentido, Mast afirma que há diferenças entre os pontos lingüísticos e os cinematográficos. Segundo ele, o código verbal permite a conotação e a denotação, já o código cinematográfico permite somente a conotação. Vale lembrar que entende-se por conotação algo que uma palavra ou coisa sugere, isto é, uma implicação; já por denotação, entende-se como sendo o vínculo direto de significação que um nome estabelece com um objeto da realidade. Na denotação, não há sentidos derivativos ou figurados. Para exemplificar isso, vale lembrar duas cenas descritas por Carrière, em seu livro *A linguagem secreta do cinema*. Na primeira cena o espectador vê um homem dentro de seu quarto, aproximando-se da janela e olhando para a rua; em seguida, a cena mostra a esposa desse homem passeando na rua com o seu amante. Não há palavras, mas a simples seqüência de cenas é o suficiente para o espectador entender que o homem viu sua mulher cometendo um adultério. O que Carrière quis mostrar com esse exemplo é que essas duas imagens justapostas foram suficientes para que o espectador pudesse entender e interpretar sem esforço a situação, através da linguagem cinematográfica. E, para fechar este capítulo, cita-se Carrière:

Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse. (CARRIÈRE, 2006, p. 16)

Assim, pode-se dizer que o cinema, a sétima arte, não é somente um meio de expressão, mas uma arte com linguagem própria, capaz de fazer sonhar e de seduzir, seja a partir de uma narrativa literária ou não. Muitos teóricos dissertaram sobre o cinema, alguns com bons olhos, outros, nem tanto; porém todos concordam num ponto: a sua capacidade de cativar e seduzir o espectador.

5.2 A aproximação entre obra literária de Scott e a adaptação de Coppola

Inicia-se este subcapítulo analisando as similaridades entre a obra literária de Scott Fitzgerald e a adaptação cinematográfica de Coppola. O intuito aqui não é esgotar todas as similaridades e diferenças, uma vez que isso foge aos objetivos geral e específico desta pesquisa. Serão trabalhados apenas alguns aspectos entre a obra literária e o filme para fechar o capítulo teórico e a relação entre literatura e cinema. Inicia-se essa aproximação com a abordagem do texto de abertura do filme, o qual é semelhante ao do livro, conforme o trecho a seguir:

Em meus anos mais jovens e vulneráveis meu pai me deu um conselho que tenho levado em consideração desde então. “Quando tiver vontade de criticar alguém,” me disse ele, “lembre-se de que nem todas as pessoas neste mundo tiveram a oportunidade que você teve.” Como consequência disso, inclino-me a guardar todos os meus julgamentos. Foi uma questão de sorte eu ter decidido passar o verão naquela ilha estreita e turbulenta, a qual se estende a vinte quilômetros a leste de Nova Iorque. Eu morava em West Egg, no ... bem, no lado menos chique da baía. Minha prima, Daisy Buchanan, morava em um dos palácios brancos e reluzentes de East Egg, com seu marido Tom, o qual eu tinha conhecido na universidade. Eles haviam passado os anos desde o seu casamento mudando-se incansavelmente, para onde as pessoas jogassem pólo e fossem igualmente ricas.¹³⁴ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa.)

Após a aproximação do texto literário e o texto acima, verifica-se que algumas frases são comuns, e que o texto do filme foi reduzido para que estivesse de acordo com a extensão da abertura. O trecho abaixo refere-se ao texto literário, e o grifo indica as similaridades.

Em meus anos mais jovens e vulneráveis meu pai me deu um conselho que ficou na minha cabeça até hoje. “Sempre que tiver vontade de criticar alguém”, me disse, “lembre-se de que nem todas as pessoas neste mundo tiveram as vantagens que você teve.” (...) Assim, inclino-me a guardar para mim todas as opiniões, um hábito que fez muitas naturezas curiosas se abrirem comigo e que também me transformou na vítima de não poucos chatos contumazes. (...) Foi uma questão de sorte eu ter alugado uma casa numa das comunidades mais estranhas da América do Norte. Ficava naquela ilha estreita e turbulenta que se estende de Nova Iorque para o leste

¹³⁴ In my younger and more vulnerable years, my father gave me some advice that I’ve been turning over 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.” In consequence, I’m inclined to reserve all my judgments. It was a matter of chance that I should have decided to spend the summer on that slender, riotous island which juts out into the great wet barnyard of Long Island Sound, twenty miles due east of New York. I lived at West Egg on the ... well, less fashionable side of the courtesy bay. And my cousin, Daisy Buchanan, lived in one of the glittering white palaces of East Egg, with her husband Tom, whom I’d known in college. They had spent the years since their marriage drifting here and there unrestfully, wherever people played polo and were rich together.(COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

e onde existem, entre outras curiosidades naturais, duas formações de terra fora do comum. A trinta quilômetros da cidade, um par de ovos enormes, idênticos em contorno e separados apenas por uma baía de cortesia, se projetam para a massa de água salgada mais domesticada do Hemisfério Norte, o grande galpão líquido do estreito de Long Island. (...) Eu morava em West Egg, o... bem, o menos chique dos dois, embora esta seja uma fórmula muito superficial de exprimir o contraste bizarro e um tanto sinistro entre ambos. (...) Do outro lado da baía, os palácios brancos da elegante East Egg reluziam à beira d'água, e a história do verão na verdade começou no fim de tarde em que dirigi meu carro até lá para jantar com os Buchanan. Daisy era minha prima em segundo grau e eu conhecera Tom na universidade. E logo depois da guerra passara dois dias com eles em Chicago. (...) Por que vieram para o Leste não sei. Tinham passado um ano na França, sem nenhum motivo particular, e depois pousado inquietantemente neste ou naquele lugar em que as pessoas jogavam pólo e eram ricas como eles. (...) (FITZGERALD, 2007, p. 21, 24, 25, 26)

Como se vê o texto literário teve de ser reduzido para se tornar compatível com o meio cinematográfico. Não obstante, a mensagem se manteve comum nos dois textos. Essa é a seqüência em que Nick Carraway vai até East Egg jantar com os Buchanan, tanto no livro, quanto no filme. Entretanto, enquanto Fitzgerald colocou Nick dirigindo seu carro até East Egg, Coppola o colocou conduzindo um barco pequeno na baía até a mansão dos Buchanan. O cenário mostra toda a pompa da sociedade de East Egg, através dos grandes barcos de veraneio, os quais quase atropelaram o pequeno barco de Nick. Fitzgerald fala de palácios reluzentes e vermelhos, já Coppola fala de palácios brancos, e coloca o barquinho de Nick para contrastar a simplicidade de West Egg com a riqueza e imponência das ricas embarcações de East Egg.

Após a observância do texto literário e do script do filme, notou-se uma tendência em Coppola em manter a essência do texto literário, adaptando-o quando necessário. Fitzgerald escreveu quatro páginas inteiras antes do momento em que Nick se encontra com Tom Buchanan, para jantar em sua mansão. Coppola transformou essas quatro páginas em cinco minutos de filmagem, carregadas de fotografias, cenas significantes e uma música ao fundo para transportar o espectador até os anos vinte, e envolvê-lo com todo o romantismo de Gatsby. Na introdução de Fitzgerald, Nick fala de Gatsby, dos Carraways, sua família no Meio-Oeste, e do porquê de sua mudança para o Leste. Há ainda uma descrição de Tom Buchanan:

O marido de Daisy, entre outras proezas físicas, fora um dos mais possantes pontas de futebol americano em New Haven – uma figura nacional, de certo modo, um desses homens que alcançam uma excelência tão extrema aos 21 anos que tudo depois disso tem sabor de anticlímax. Sua família era imensamente rica – até na universidade sua liberalidade com o dinheiro era motivo de crítica – mas agora havia deixado Chicago e viera para o Leste num estilo que deixava as pessoas sem fôlego; por exemplo, trouxera de

Lake Forest um plantel de cavalos de pólo. Era difícil entender que um homem da minha geração fosse rico o bastante para fazer aquilo.¹³⁵ (FITZGERALD, 2007, p. 26)

Como se vê, Nick descreve Tom como o bem sucedido jogador de futebol da universidade, conhecido nacionalmente. Isso sugere o fato de Fitzgerald ter sempre desejado ser um famoso jogador de futebol no seu tempo de faculdade, mas nunca ter conseguido. Sua estatura não o ajudou e, além disso, seu pouco talento para o futebol jamais possibilitou que se tornasse um destaque. Foi através de Tom Buchanan que Fitzgerald realizou o seu tão almejado sucesso como esportista. Além disso, Tom era rico o suficiente para ostentar uma coleção de cavalos de pólo. A riqueza sempre fascinou Fitzgerald e isso fica bem claro na descrição de sua personagem Tom Buchanan, a qual é capaz de comprar o que quiser. Já Coppola reserva apenas alguns comentários rápidos, feitos durante o diálogo de Nick e Tom, enquanto iam da baía até a mansão dos Buchanan. O trecho abaixo mostra o curto diálogo entre as duas personagens:

Tom: Nick Carraway! Nick, já era hora.

Nick: Não sei conduzir o barco muito bem.

Tom: Se você tivesse dito, nós teríamos mandado um barco a motor para te buscar. Como vai você?

Nick: Tudo isso aqui é seu?

Tom: Algumas coisas... pertencem a Daisy. Onde é a sua casa?

Nick: Do outro lado da baía. Um pequeno bangalô que aluguei por oitenta dólares ao mês.

Tom: Oitenta dólares! Nossas despesas com cerveja na New Haven custavam mais do que isso.

Nick: Você se esquece que agora sou um corretor de Wall Street que tem de dar duro.¹³⁶ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

O diálogo mostra brevemente que Tom costumava gastar muito quando estava na universidade e que hoje ainda não precisa fazer restrições com relação às suas despesas,

¹³⁵ Her husband, among various physical accomplishments, had been one of the most powerful ends that ever played football at New Haven – a national figure in a way, one of those men who reach such an acute limited excellence at twenty-one that everything afterward savours of anti-climax. His family were enormously wealthy – even in college his freedom with money was a matter for reproach – but now he'd left Chicago and come East in a fashion that rather took your breath away: for instance, he'd brought down a string of polo ponies from Lake Forest. It was hard to realize that a man in my own generation was wealthy enough to do that. (FITZGERALD, 1984, p. 11)

¹³⁶ Tom: Nick Carraway! Nick, it's about time.

Nick: I'm not sure how to operate that thing.

Tom: If you'd said, we'd have sent the motor cruiser for you. How are you?

Nick: Is this all yours?

Tom: Some of it... belongs to Daisy. Where's your place?

Nick: Across the bay. Just a little cottage I got for eighty a month.

Tom: Eighty a month! Our beer bills at New Haven were more than that.

Nick: You forget I am now just a struggling bond salesman on Wall Street. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

podendo ter até enviado a sua própria lancha para buscar Nick. O diálogo também mostra que não só Tom, mas Daisy também ostenta as suas posses. É permitido ao espectador perceber a riqueza dos Buchanans, entretanto, Coppola não a enfatiza tanto quanto Fitzgerald o fez, já que não há nenhuma menção dos gastos excessivos de Tom na faculdade, e nem da sua extravagância em trazer cavalos de pólo de Lake Forest. Só no final o espectador vê rapidamente que os Buchanans têm muitos cavalos. Nick Carraway, por sua vez, não esconde a sua posição humilde, vivendo em uma casa de aluguel barato, do outro lado da baía. Além disso, um corretor de Wall Street deve trabalhar muito para alcançar o sucesso.

Ainda na introdução de Fitzgerald, Nick menciona seu cachorro, o qual passou apenas alguns dias no seu bangalô em West Egg, antes de fugir. Além do cão, há também a menção de uma criada filandesa, encarregada de fazer a cama, preparar o café-da-manhã e cozinhar para Nick. Entretanto, todos esses detalhes foram omitidos na adaptação de Coppola, pois Nick mora sozinho no bangalô ao lado da mansão de Gatsby. No livro, Fitzgerald descreve a mansão dos Buchanan, um pouco antes do momento da recepção de Nick por Tom. A maneira como Tom recebe Nick é diferente no filme, já que há uma descrição de como Tom mudou ao longo dos anos.

A fachada era interrompida por uma fileira de portas envidraçadas, que reluziam em reflexos dourados, abertas para o calor e o vento da tarde, e Tom Buchanan, em trajes de montaria, estava de pé com as pernas escanchadas na varanda da frente. Havia mudado desde os tempos de New Haven. Agora era um homem robusto, de 30 anos, cabelos cor de palha, com uma boca um tanto dura e um ar de superioridade. Dois olhos vivos e arrogantes tinham assumido o domínio sobre o seu rosto e lhe davam a aparência de estar sempre agressivamente inclinado para a frente. Nem mesmo a ostentação efeminada de suas roupas de montaria podia ocultar a enorme força daquele corpo – ele parecia encher as botas reluzentes até retesar os laços superiores e podia-se ver um grande feixe de músculos palpitando quando seu ombro se deslocava debaixo do paletó fino. Era um corpo capaz de grande ação – um corpo cruel.¹³⁷ (FITZGERALD, 2007, p. 27)

O corpo robusto de Tom Buchanan é descrito nas palavras de Nick Carraway enquanto chega à mansão e encontra Tom na varanda. No filme, não obstante, o encontro se dá à beira da baía, quando Nick sai de seu barquinho, ajudado por Tom. Sua robustez fica

¹³⁷ 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. 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, 1984, p. 12)

expressa pelos músculos do jogador de pólo, que vem correndo a cavalo ao encontro de Nick, na baía. Tom usava roupas apropriadas para o jogo, calças brancas, uma camisa esportiva azul e botas pretas reluzentes. Seu porte atlético revela a sua força e robustez e seus olhos azuis e os seus cabelos castanho-claros revelam certo ar de arrogância, típica da alta sociedade americana da época. Tom abre a porta do carro preto para Nick e então entra no carro, para que ambos fossem conduzidos até a mansão dos Buchanan pelo chofer. Na época o automóvel era considerado um luxo e, portanto, um símbolo de status. Coppola colocou Nick no barquinho provavelmente porque o contraste entre a sua embarcação simples e os grandes barcos ficou mais evidente, representando toda a diferença entre West e East Egg. Ao atracar na baía, Tom Buchanan vem ao seu encontro, mas o seu motorista já estava aguardando a chegada de Nick para conduzi-los à mansão dos Buchanan. Percebe-se então que o carro não foi totalmente excluído da cena por Coppola.

No livro, Nick e Tom conversam alguns minutos na varanda ensolarada, e avistam “um jardim italiano rebaixado, cinco mil metros quadrados de rosas que exalavam um odor pungente e uma lancha a motor de proa arrebitada embalada pelas ondas.”¹³⁸ (FITZGERALD, 2007, p. 28). Realmente, no filme a propriedade dos Buchanan corresponde à descrição de Fitzgerald, exibindo um longo gramado verde, uma bela mansão com pilares na entrada, e salas envidraçadas. Logo na porta de entrada, está um dos criados segurando dois cães fortes e brancos, por suas coleiras. Todos os criados usam uniformes e recebem os visitantes de maneira impecável.

A sala onde Tom e Nick encontram Daisy e Jordan corresponde à descrição de Fitzgerald mas, no filme, não há nenhum corredor, e sim um saguão de entrada, onde o mordomo recebe os chapéus de Nick e Tom:

Caminhamos ao longo de um corredor alto até um espaço cor-de-rosa vibrante, fragilmente ligado à casa por portas envidraçadas nas duas extremidades. As portas estavam entreabertas e tinham uma alvura brilhante em contraste com a grama fresca do lado de fora que parecia crescer um pouco para dentro da casa. Uma brisa soprava na sala, balançando as cortinas de um lado ao outro como bandeiras pálidas, erguendo-as sobre o teto em textura de glacê de bolo de noiva – e então fazendo-as ondular sobre o tapete cor de vinho, imprimindo nele uma sombra como o vento faz no mar.¹³⁹ (FITZGERALD, 2007, p. 28)

¹³⁸ a sunken Italian garden, a half acre of deep, pungent roses, and a snub-nosed motor-boat that bumped the tide offshore. (FITZGERALD, 1984, p. 13)

¹³⁹ We walked through a high hallway into a bright rosy-coloured space, fragilely bound into the house by french windows at either end. The windows were ajar and gleaming white against the fresh grass outside that seemed to grow a little way into the house. A breeze blew through the room, blew curtains in at one end and out the other like pale flags, twisting them up toward the frosted wedding-cake of the ceiling, and then rippled over the wine-coloured rug, making a shadow on it as wind does on the sea. (FITZGERALD, 1984, p. 13)

As portas brancas e envidraçadas e as cortinas pálidas são as mesmas no livro e no filme. A grama do lado de fora corresponde ao gramado descrito por Fitzgerald e a brisa suave faz com que as cortinas esvoacem até o teto cor de glacê de bolo de noiva. A sala tem um tom de rosa bem discreto, mas o tapete não é cor de vinho e sim rosa bem suave. Daisy e Jordan usam vestidos claros, assim como no livro. O diálogo de Daisy e Nick sofre poucas alterações no filme, como mostra o trecho abaixo:

Daisy: Meu querido amor perdido! Estou p-paralisada de felicidade! Jordan, este é meu primo em segundo grau, o qual mudou-se recentemente, Nick Carraway. Isso significa que nos beijamos quando nos encontramos?

Nick: Espero que sim.

Daisy: Tom me disse que você esteve em Chicago. Conte-me tudo. Sentem saudades de mim?

Nick: A cidade inteira está desolada.

Daisy: Que maravilha!

Nick: Todos os carros pintaram a roda esquerda traseira de preto, como uma coroa fúnebre, e ouve-se um lamento persistente a noite toda ao longo da North Shore.

Daisy: Vamos voltar amanhã, Tom. Eu adoro um lamento persistente.¹⁴⁰ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

O trecho mostra que muito do texto de Fitzgerald foi usado na cena do encontro entre Daisy e Nick. Outro trecho em comum é a menção de Gatsby por parte de Jordan, e o questionamento de Daisy sobre quem seria essa pessoa. Jordan diz a Nick que conhece alguém em West Egg. Em seguida, questiona se Nick o conhece também:

Jordan: Você mora do outro lado da ilha, em West Egg. Conheço alguém lá.

Nick: Não conheço uma só pessoa.

Jordan: Você deve conhecer Gatsby.

Nick: Oh, ele é meu vizinho.

Daisy: Gatsby? Que Gatsby?¹⁴¹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

¹⁴⁰ Daisy: Ah! My dear lost love! I'm paralysed with happiness! Jordan, this is my second cousin once removed, Nick Carraway. Does that mean we kiss when we greet?

Nick: I hope it means we do.

Daisy: Tom says you've come from Chicago. Tell me everything. Do they miss me?

Nick: The whole town is desolate.

Daisy: How gorgeous!

Nick: All the cars have their left rear wheel painted black in mourning, and there's a persistent wail all night.

Daisy: Let's go back tomorrow, Tom. I love a persistent wail. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁴¹

Jordan: You live across the Sound in West Egg. I know somebody there.

Nick: I don't know a single person.

Jordan: You must know Gatsby.

Nick: Oh, he's my neighbor.

Daisy: Gatsby? What Gatsby? (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

No filme, Nick Carraway ainda não tinha conhecido Gatsby pessoalmente, mas sabia que tinha um vizinho com esse nome. No livro, porém, Gatsby já havia parado Nick na rua para pedir informações sobre como chegar a West Egg, mas não se apresentou. Essa passagem não existe no filme, tornando o seu primeiro encontro diferente na adaptação; isso aconteceu antes do encontro de Nick com os Buchanan. Nick só tem a oportunidade de conhecer Gatsby formalmente durante uma das festas na mansão de seu vizinho. Percebe-se que Coppola manteve muito dos diálogos, dos encontros e das situações, mas não necessariamente, na mesma ordem da obra literária. A passagem em que Daisy desabafa com Nick sobre a sua ausência na ocasião do nascimento de sua filha se passa em dias e lugares diferentes. No livro, Daisy tem essa conversa na varanda de sua casa, no mesmo dia em que Nick jantou com os Buchanan, enquanto Tom se dirigiu à biblioteca com Jordan. No filme, Daisy e Nick têm essa conversa em outro dia, no clube de golf, enquanto olhavam Jordan jogar. Outra passagem que ocorre em diferentes ocasiões no livro e no filme é a sugestão de Daisy para que Nick namore Jordan. No livro, ela o faz na ocasião do jantar em sua casa. Já no filme, a sugestão acontece no clube de golf, um pouco antes de Daisy se abrir com Nick sobre seus problemas com Tom.

Fitzgerald explica a ida de Nick para o Leste como uma maneira para se afastar de uma moça no Meio-Oeste, a qual era só uma amiga, mas todos comentavam que eram noivos e que Nick teria de se casar com ela. Antes que fosse obrigado a se casar por causa de tantos boatos, Nick se mudou para o Leste. Há um *affair* de Nick que não é revelado no filme, um breve caso com uma garota de New Jersey que trabalhava no departamento de contabilidade. Mas o relacionamento logo acabou porque o irmão dela lançava olhares ameaçadores sobre Nick, o qual decidiu se afastar dela assim que ela saiu de férias. Com relação a Jordan, há uma revelação no livro que não existe no filme pois, no seu primeiro grande torneio de golfe, houve uma insinuação de que Jordan havia trocado a bola de uma posição desfavorável na rodada semifinal. Isso quase foi aos jornais e a história ganhou proporções de escândalo, mas foi ficando esquecida. No filme, o jogo no clube de golfe mostra que Jordan não gosta de perder, e não se importa em arrastar um pouco a bola com o seu taco, procurando uma posição mais favorável. Por outro lado, na obra literária, Nick e Jordan namoram, enquanto no filme isso não fica claro. Outra diferença está no rompimento do relacionamento pois, no final do livro, Jordan termina o namoro, contando a ele que está noiva de outro. Já no filme, após uma tarde em Nova Iorque, a mesma do confronto entre Gatsby e Tom no Hotel Plaza, ela apenas se despede de Nick friamente e entra para a mansão de Daisy. Somente nas últimas cenas é que o espectador fica sabendo de sua partida para o Oeste.

Uma passagem comum tanto para o livro quanto para o filme é o encontro de Tom e sua amante Myrtle, no apartamento de sua irmã, Catherine, em Nova Iorque. A cena em que Myrtle descreve seu primeiro encontro com Tom, a briga entre Tom e Myrtle, tudo corresponde ao livro. Entretanto, Fitzgerald descreve a ida de Tom, Nick e Myrtle para o centro da cidade, de trem; Nick e Tom passam pelo vale das cinzas, quando Tom puxa Nick pelo braço até a oficina do marido de Myrtle, Wilson; de lá eles seguem de trem para Nova Iorque. Da estação, pegam um táxi até o apartamento de Catherine. Já no filme, Tom dirige seu carro azul, passa pela oficina de Wilson e combina de se encontrar com ela no centro da cidade. Outra diferença está nos dizeres do anúncio da oficina; no livro está escrito: “Consertos. GEORGE B. WILSON. Compra e Venda de Carros.”¹⁴² (FITZGERALD, 2007, p. 44); no filme, “Oficina mecânica do Wilson. Gasolina, óleo, pneus e graxa.”¹⁴³ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). No livro, há um menino italiano brincando com fogos de artifício, perto dos trilhos, nos arredores da oficina, pois o feriado de 4 de julho estava próximo. No filme, não há essa passagem. Por outro lado, a personagem de Wilson no filme corresponde à descrição feita por Fitzgerald, isto é, um homem louro, apático e anêmico. Coppola captou essa descrição e o ator que interpretou a personagem de Wilson tinha essa aparência.

O medo que a irmã de Myrtle sente de Gatsby também é comum nos dois textos:

Catherine: Você mora em Long Island também?, perguntou.

Nick: Moro em West Egg.

Catherine: É mesmo? Estive lá numa festa há cerca de um mês. Na casa de um homem chamado Gatsby. Você o conhece?

Nick: Moro do lado dele.

Catherine: Bem, dizem que é sobrinho ou primo do Kaiser Guilherme. É daí que vem todo o seu dinheiro.

Nick: É mesmo?

Ela assentiu com a cabeça.

Catherine: Tenho medo dele. Detestaria que tivesse algo contra mim.¹⁴⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 52)

¹⁴² Repairs. GEORGE B. WILSON. Cars bought and sold. (FITZGERALD, 1984, p. 27)

¹⁴³ Wilsons Motor Service – gas, tires, oil, greasing. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁴⁴

Catherine: ‘Do you live down on Long Island, too?’ she inquired.

Nick: ‘I live at West Egg.’

Catherine: ‘Really? I was down there at a party about a month ago. At a man named Gatsby’s. Do you know him?’

Nick: ‘I live next door to him.’

Catherine: ‘Well, they say he’s a nephew or a cousin of Kaiser Wilhelm’s. That’s where all his money comes from.’

Nick: ‘Really?’

She nodded.

Catherine: ‘I’m scared of him. I’d hate to have him get anything on me.’ (FITZGERALD, 1984, p. 34, 35)

* * *

Catherine: Você mora em Long Island também?
Nick: Moro em West Egg.
Catherine: Verdade? Eu estive em uma festa em West Egg há mais ou menos um mês, na casa de um homem chamado Gatsby. Você o conhece?
Nick: É meu vizinho de porta.
Catherine: Ele é alemão. De verdade. Primo ou sobrinho ou alguma coisa do Kaiser Wilhelm. É daí que vem todo o seu dinheiro.
Nick: Sério?
Catherine: Bem, eu tenho medo dele.
Nick: Por quê?
Catherine: Eu odiaria que ele tivesse alguma coisa contra mim.
Nick: Oh.¹⁴⁵ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

O diálogo mostra a especulação em torno da identidade de Gatsby e de sua fortuna. Muitos o temiam, justamente por todo o mistério que envolvia a sua verdadeira origem e as suas atividades econômicas. Mas o medo não impedia que as pessoas frequentassem a sua casa e usufríssem de todo *glamour* e abundância de suas festas. No livro, Gatsby possui um hidroplano e convida Nick para um passeio; no filme, entretanto, não há nenhum hidroplano. Outro item diferente refere-se ao acidente em uma das festas na mansão de Gatsby. Um de seus convidados dirige alcoolizado, batendo seu carro no muro com tanta força que a roda fora arrancada e o carro virado. Além disso, Nick faz uma lista dos frequentadores das festas de Gatsby, coisa que não existe no filme. Há uma passagem no filme em que os Buchanan vão a uma das festas e Tom comenta com Daisy e Jordan sobre os convidados ilustres que estão ali, citando seus nomes, mas isso é tudo.

Mas há coincidências, como por exemplo, o fato de Fitzgerald descrever o carro de Gatsby na cor creme e Coppola dar a ele um carro amarelo claro, tão luxuoso quanto a sua descrição no livro. Outro detalhe comum são as vestes de Gatsby e Daisy na ocasião de seu reencontro na casa de Nick. Gatsby veste um terno de flanela branco e uma gravata dourada; a camisa, entretanto, foi descrita por Fitzgerald como prateada. Já no filme, Gatsby veste uma

145

Catherine: You live down on Long Island, too?
Nick: Yes, I live in West Egg.
Catherine: Really? I was down at a party in West Egg about a month ago, at a man named Gatsby's. Do you know him?
Nick: I live next door to him.
Catherine: He's German. Really. The cousin or nephew or something of Kaiser Wilhelm. That's where all his money comes from.
Nick: Really?
Catherine: Well, I'm scared of him.
Nick: Why?
Catherine: I'd hate him to get anything on me.
Nick: Oh.
(COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

camisa azul. Daisy usa um vestido na cor lilás, assim como Fitzgerald a descreveu, mas o seu chapéu não possui três cantos e sim uma larga aba circular. No filme, no momento do reencontro, as mãos de Gatsby, assim como descritas por Fitzgerald, estão afundadas como pesos nos bolsos de seu paletó. No entanto, de acordo com o livro, Gatsby sai quando Daisy entra na casa de Nick, batendo à porta para dar a impressão que estava chegando naquele momento. Já no filme, ele está aguardando Daisy na sala de estar de Nick e, enquanto ela aprecia o lindo vaso com rosas brancas em frente ao espelho, vê o reflexo de Gatsby, olhando-a fixamente. No texto literário, Daisy não via Gatsby há cinco anos. Já no filme, esse período aumenta para oito anos, como se Coppola quisesse sugerir que todo o romantismo de Gatsby já durava quase uma década, ou seja, uma longa e ansiosa espera.

Fitzgerald conta a história de Gatsby, mencionando Dan Cody, o seu iate e todo o passado de Jay Gatz em Dakota do Norte. Já no filme, somente o Sr. Wolfshiem e o pai de Jay falam de seu passado, algo que sugere que Coppola aumentou o clima de mistério em torno de sua personagem central. No entanto, a suspeita de Tom em torno dos negócios de Gatsby é a mesma, tanto no livro, quanto no filme. O momento do confronto entre Gatsby e Tom no Hotel Plaza é muito parecido com a passagem de Fitzgerald. Os trechos a seguir mostram as similaridades:

Tom: “Quero saber o que o sr. Gatsby tem a me dizer.”

Gatsby: “Sua mulher não o ama,” disse Gatsby calmamente. “Nunca o amou. É a mim que ela ama.”

Tom: “Deve estar louco!”, exclamou Tom automaticamente.

Gatsby ficou de pé, vivido de agitação.

Gatsby: “Ela nunca o amou, está me ouvindo?”, gritou. “Só casou com você porque eu era pobre e estava cansada de me esperar. Foi um equívoco terrível, mas no seu coração nunca amou ninguém a não ser eu!”

Nesta altura Jordan e eu tentamos sair, mas Tom e Gatsby insistiram com uma firmeza competitiva para que ficássemos – como se nenhum deles tivesse nada a esconder e fosse um privilégio participar, ainda que indiretamente, de suas emoções.

Tom: “Sente-se, Daisy.” A voz de Tom buscou sem êxito um tom paternal. “O que está acontecendo? Quero saber de tudo.”

Gatsby: “Eu lhe disse o que estava acontecendo,” disse Gatsby. “Acontecendo há cinco anos... e você não sabia.”

Tom virou-se bruscamente para Daisy.

Tom: “Você vem se encontrando com este sujeito há cinco anos?”

Gatsby: “Encontrando, não,” disse Gatsby. “Não, não podíamos nos encontrar. Mas nós dois nos amamos este tempo todo, meu velho, e você não sabia. Eu costumava rir às vezes,” mas não havia riso nenhum em seus olhos, “ao pensar que você não sabia.”

Tom: “Oh, chega...” Tom juntou os dedos grossos como um padre e recostou-se na cadeira. “Você é maluco!”, explodiu. “Não posso falar do que aconteceu há cinco anos porque não conhecia Daisy então... mas, com os diabos, não posso imaginar como tenha chegado a um quilômetro dela a

não ser que entregasse as compras na porta dos fundos. Tudo o mais é uma deslavada mentira. Daisy me amava quando se casou comigo e me ama agora.”

Gatsby: “Não”, disse Gatsby, sacudindo a cabeça.

Tom: “Ela me ama, sim. O problema é que às vezes enfia umas idéias bobas na cabeça e não sabe o que está fazendo.” Acenou sabiamente com a cabeça. “E o que é mais, eu amo Daisy também. De vez em quando caio na farra e faço o papel de tolo, mas sempre volto e em meu coração eu a amo o tempo todo.”¹⁴⁶ (FITZGERALD, 2007, p. 149, 150)

* * *

Tom: Ninguém vai para casa. Eu vou me sentar bem aqui, e vou ouvir o que o Sr. Gatsby tem para me dizer. Sim. Obrigado.

Garçon: Senhor.

Tom: Bem?

Gatsby: Sua esposa não te ama. Ela nunca te amou. Ela me ama.

Tom: Você só pode estar louco.

Gatsby: A única razão pela qual ela se casou com você foi porque eu era... pobre. Ela estava cansada de esperar, foi um erro. Mas no seu coração, ela nunca amou ninguém, exceto eu.

Tom: Esta é uma mentira absurda. Sentem-se, Jordan, Nick. Daisy me amava quando se casou comigo. Ela me ama agora, e mais ainda, eu a amo agora. Admito que de vez em quando ela fica um pouco confusa e acaba se envolvendo em coisas que nem mesmo ela entende. Mas ela sabe que eu também caí na farra uma ou duas vezes, e fiz algumas bobagens, mas eu sempre volto para ela. Em meu coração, eu sempre a amei!¹⁴⁷ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

146

Tom: ‘I want to know what Mr Gatsby has to tell me.’

Gatsby: ‘Your wife doesn’t love you,’ said Gatsby. ‘She’s never loved you. She loves me.’

Tom: ‘You must be crazy!’ exclaimed Tom automatically.

Gatsby sprang to his feet, vivid with excitement.

Gatsby: ‘She never loved you, do you hear?’ he cried. ‘She only married you because I was poor and she was tired of waiting for me. It was a terrible mistake, but in her heart she never loved any one except me!’

At this point Jordan and I tried to go, but Tom and Gatsby insisted with competitive firmness that we remain – as though neither of them had anything to conceal and it would be a privilege to partake, vicariously of their emotions.

Tom: ‘Sit down, Daisy,’ Tom’s voice groped unsuccessfully for the paternal note. ‘What’s been going on? I want to hear all about it.’

Gatsby: ‘I told you what’s been going on,’ said Gatsby. ‘Going on for five years – and you didn’t know.’

Tom turned to Daisy sharply.

Tom: ‘You’ve been seeing this fellow for five years?’

Gatsby: ‘Not seeing,’ said Gatsby. ‘No, we couldn’t meet. But both of us loved each other all that time, old sport, and you didn’t know. I used to laugh sometimes’ – but there was no laughter in his eyes – ‘to think that you didn’t know.’

Tom: ‘Oh – that’s all’. Tom tapped his thick fingers together like a clergyman and leaned back in his chair.

Tom: ‘You’re crazy!’ he exploded. ‘I can’t speak about what happened five years ago, because I didn’t know Daisy then – and I’ll be damned if I see how you got withing a mile of her unless you brought the groceries to the back door. But all the rest of that’s a God damned lie. Daisy loved me when she married me and she loves me now.’

Gatsby: ‘No,’ said Gatsby, shaking his head.

Tom: ‘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, 1984, p. 124, 125)

¹⁴⁷

Nota-se que o texto é bem parecido e, apesar do roteiro do filme ser mais curto e objetivo, a cena não sofre perdas com relação à dramaticidade e à significância. Da mesma forma, deve-se acrescentar ainda que a mesma frase foi usada para produzir a decepção em Gatsby, ao ouvir Daisy dizer que o amou também. Os trechos a seguir referem-se ao livro e ao filme, respectivamente, quando Daisy diz: “Oh, você exige demais!”, gritou para Gatsby. “Eu o amo agora, isto não é suficiente? Não posso fazer nada pelo que já passou.” Começou a soluçar, desamparada. “Eu o amei uma vez... mas amava você também.”¹⁴⁸ (FITZGERALD, 2007, p. 151). Já o texto do filme diz: “Por favor, não. Oh... Você quer demais de mim! Eu amo você agora, isso não é suficiente? Eu não posso evitar o que passou. Eu já o amei, é verdade, mas eu amei você também.”¹⁴⁹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Toda a decepção ficou expressa nas palavras de Daisy, e na surpresa de Gatsby ao perguntar: “Você me amou também?”¹⁵⁰ (FITZGERALD, 2007, p. 151), ou de acordo com o filme, “Me amou também?”¹⁵¹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Tanto o leitor, quanto o espectador tiveram a oportunidade de sentir toda a confusão de Daisy em expressar os seus sentimentos e o seu desconforto em lidar com uma situação tão extrema. Ademais, todo o desprezo de Tom por Gatsby fica claro, ao duvidar que tudo aquilo fosse verdade. Gatsby, por sua vez, mantém a sua conduta de cavalheiro, apesar da sinceridade que a situação lhe exigia. Entretanto, tanto no livro, quanto no filme, sempre usava o termo *old sport*, ou melhor, “meu velho”, para se dirigir aos amigos e conhecidos.

Tom: Nobody’s going home. I’m going to sit down right here, and I’ll listen to what it is that Mr. Gatsby has to tell me. Yes. Thank you.

Waiter: Sir.

Tom: Well?

Gatsby: Your wife doesn’t love you. She’s never loved you. She loves me.

Tom: You must be crazy.

Gatsby: The only reason why she’s married you is because I was... poor. She was tired of waiting, it was a mistake. But in her heart she has never loved anyone, except me.

Tom: That’s a goddamn lie. Sit down, Jordan, Nick. Daisy loved me when she married me. She loves me now, and what’s more I love her now. I’ll admit that now and then she gets a little confused and involved in things she doesn’t really understand. But I also have been known to go on a spree or two in my life and make a goddamn fool of myself, but I have always come back. And in my heart, I always love her! (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁴⁸

‘Oh, you want too much!’ she cried to Gatsby. ‘I love you now – isn’t that enough? I can’t help what’s past.’ She began to sob helplessly. ‘I did love him once – but I loved you too.’ (FITZGERALD, 1984, p.126)

¹⁴⁹

Daisy: Please, don’t. Oh... You want too much! I love you now, isn’t that enough? I can’t help what’s past. I did love him once, but I loved you, too. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁵⁰ ‘You loved me too?’ he repeated. (FITZGERALD, 1984, p. 126)

¹⁵¹ Gatsby: Loved me, too? (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

É válido ressaltar ainda a elegância da personagem Gatsby na versão cinematográfica. Seus ternos, camisas e gravatas impecáveis lhe dão o ar de nobreza e poder. Com cabelos castanho-claros, olhos azuis e pele clara, Gatsby aparenta ter pouco mais de trinta anos. Seu olhar penetrante, seu sorriso e as boas maneiras ao falar expressam grande gentileza e simpatia. Já Fitzgerald não o descreve fisicamente pois, na ocasião em que Nick o conhece, sua descrição é: “(...) um elegante jovem casca-grossa, um ano ou dois além dos trinta, cuja elaborada formalidade de fala beirava o absurdo.”¹⁵² (FITZGERALD, 2007, p. 68). Entretanto, seu sorriso é descrito como “um daqueles sorrisos raros com uma qualidade de eterna reafirmação, que encontramos umas quatro ou cinco vezes na vida.”¹⁵³ (FITZGERALD, 2007, p. 67). Quanto à atitude de Gatsby, Nick declara que:

Ele se defrontava – ou parecia se defrontar – com todo o mundo externo por um instante e então se concentrava em **voce** com uma parcialidade irresistível a seu favor. Ele o entendia na medida em que você desejava ser entendido, acreditava em você como você desejaria acreditar em si mesmo e lhe garantia que guardava de você a impressão que, à melhor maneira, você esperava transmitir. Precisamente naquele ponto isso se evaporou – e eu estava diante de um elegante jovem casca-grossa (...). Algum tempo antes de se apresentar, tive uma forte impressão de que ele escolhia as palavras com cuidado.¹⁵⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 67-68. Grifo do autor)

Como se vê, a descrição de Fitzgerald para Gatsby refere-se a um jovem grosseiro que tentava passar a imagem de um cavalheiro refinado, através de suas palavras bem colocadas. Ademais, a sua formalidade era tão artificial que a sua fala mais parecia um discurso memorizado. Nick fala ainda da quebra da sua expectativa com relação a Gatsby, já que toda aquela gentileza e simpatia ao tratar as pessoas, fazendo-as acreditar que era um amigo verdadeiro, caiu por terra quando conheceu Gatsby e verificou que se tratava de um rapaz comum, um novo rico, ou seja, o moço pobre que ficou rico, mas que jamais perderia as suas raízes. Além disso, Nick afirma ainda que “esperava que o Sr. Gatsby fosse uma pessoa ostentosa e corpulenta de meia-idade.”¹⁵⁵ e não alguém como ele. (FITZGERALD, 2007, p.

¹⁵² (...) ‘an elegant young rough-neck, a year or two over thirty, whose elaborate formality of speech just missed being absurd.’ (FITZGERALD, 1984, p. 49)

¹⁵³ ‘one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life.’ (FITZGERALD, 1984, p. 49)

¹⁵⁴ ‘It faced – or seemed to face – the whole eternal world for an instant, and then concentrated on **you** with an irresistible prejudice in your favour. 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 (...). Some time before he introduced himself I’d got a strong impression that he was picking his words with care.’ (FITZGERALD, 2007, p. 49. Grifo do autor)

¹⁵⁵ ‘I had expected that Mr Gatsby would be a florid and corpulent person in his middle years.’ (FITZGERALD, 1984, p. 50)

68). Coppola considera essa descrição e a torna real na pessoa do ator Robert Redford, ou seja, um cavalheiro muito bem vestido, refinado e poderoso.

Não obstante, o mistério está presente tanto na obra literária, quanto na sua versão fílmica, pois mesmo aos 25 minutos de filme, o espectador ainda não pôde ver o rosto de Gatsby claramente, apenas a sua silhueta. A misteriosa personagem é flagrada por Nick Carraway observando a luz verde do outro lado da baía e, enquanto fuma seu cigarro, contempla a luz na escuridão, a única coisa visível da mansão dos Buchanan na penumbra do entardecer. No filme, Nick está chegando do jantar na casa de Daisy, quando visualiza Gatsby no portão de acesso à praia. Esse veste um terno preto, camisa branca e gravata borboleta preta e encontra-se de pé, alinhado como se estivesse pronto para uma festa. Nick desvia o olhar para ver o que seu vizinho contemplava com tanta atenção e, quando volta seu olhar para Jay, ele havia desaparecido. No livro, Nick desvia o olhar involuntariamente. No entanto, a maneira misteriosa com que Gatsby desaparece, rápida e silenciosamente, é a mesma. Tal passagem foi descrita por Fitzgerald:

Decidi chamá-lo. (...) Mas não o chamei, pois ele deu de repente a impressão de estar contente em ficar sozinho – estendeu os braços para a água escura de um modo curioso e, apesar da distância que nos separava, eu podia jurar que ele tremia. Involuntariamente, olhei para o mar – e nada distingui a não ser uma luz verde solitária, minúscula e remota, que poderia ser a ponta de um cais. Quando voltei o olhar em busca de Gatsby, ele havia desaparecido e eu estava de novo sozinho na inquietada escuridão.¹⁵⁶
(FITZGERALD, 2007, p. 42)

Percebe-se que o solitário Gatsby deseja algo que está do outro lado da baía. Seu sonho parece inalcançável, mas isso não faz com que ele desista de perseguí-lo. Adicionalmente, mesmo não gostando de festas, Jay as oferecia quinzenalmente, na esperança de reencontrar Daisy em uma delas. Como esse encontro casual não aconteceu e, sendo Nick seu vizinho e primo de Daisy, Gatsby decide aproximar-se dele. Somente aos 35 minutos e 21 segundos de filme é que o espectador tem a oportunidade de ver o rosto de Gatsby, na cena em que o anfitrião pede a seu guarda-costas que conduza Nick até os seus aposentos. Muito elegante em seu terno preto com uma corrente de ouro do seu relógio de bolso à mostra, camisa branca trabalhada e gravata borboleta, Gatsby dá as boas vindas a Nick, sorrindo-lhe simpaticamente. Segundo Fitzgerald, esse encontro é diferente, pois Gatsby está na festa,

¹⁵⁶ ‘I decided to call to him. (...) 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, 1984, p. 25)

junto aos seus convidados, quando se aproxima de Nick. O mistério continua quando, na ocasião do almoço com Nick no restaurante no centro da cidade, Meyer Wolfshiem mostra-lhe o relógio e dá a entender que é hora de Gatsby dar um telefonema. Assim, Jay levanta-se em seguida e dirige-se até o telefone; quando retorna, volta-se para Wolfshiem e diz: “Tudo já foi arranjado.”¹⁵⁷ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa).

Dignas de nota são as caracterizações das personagens Nick Carraway e Daisy Buchanan e por isso abrir-se-á um parêntese para explorar alguns aspectos do perfil físico e psicológico dessas personagens. Daisy é uma jovem de cabelos claros e olhos azuis, cuja idade não é revelada, mas a sua aparência é de uma jovem senhora de quase trinta anos. Seus cabelos curtos, bem ao estilo da época, emolduram o seu rosto de pele clara e de lábios rosados. Daisy, interpretada por Mia Farrow, está sempre elegante em seus vestidos claros, cintilantes e esvoaçantes, feitos em tecidos vaporosos e leves. Suas roupas são adornadas por jóias, tais como, anéis, brincos, pulseiras e broches brilhantes e longos colares de pérola e ouro branco. Seu rosto fino dá mais expressão aos seus grandes olhos. Já de acordo com Fitzgerald, a sua descrição é dada a partir de um comentário de Nick:

Olhei de novo para minha prima, que começou a me fazer perguntas em sua voz baixa e vibrante. Era o tipo de voz que o ouvido acompanha de alto a baixo como se cada fala fosse um arranjo de notas que nunca mais será tocada de novo. Seu rosto era triste e adorável, com toques de brilho, olhos brilhantes e uma boca apaixonada e brilhante – mas havia uma excitação na sua voz que os homens que se interessaram por ela achavam difícil esquecer: uma compulsão cantante, um “Escute” sussurrado, uma promessa de que tinha feito coisas alegres e emocionantes havia pouco tempo e que coisas alegres e emocionantes estavam a caminho na hora seguinte.¹⁵⁸ (FITZGERALD, 2007, p. 29-30).

Percebe-se que Daisy tem suas artimanhas de sedução, parecendo frágil e interessante ao mesmo tempo. Daisy expressa simpatia e graça, mas acaba por revelar-se uma grande oportunista, fria e inescrupulosa. Parece que sempre tem algo a dizer, mas não diz, escondendo a sua insatisfação com a infidelidade de Tom. Na primeira oportunidade, porém, se vinga, envolvendo-se com Gatsby e vivendo um caso de amor para distrair-se, sem se preocupar com as conseqüências, ou com os sentimentos de seu amante. Daisy deixa claro

¹⁵⁷ “Everything is taken care.” (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁵⁸ I looked back at my cousin, who began to ask me questions in her low, thrilling voice. 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. Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered ‘Listen’, a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour. (FITZGERALD, 1984, p. 14-15)

que o dinheiro é tudo, pois quando sugere o casamento de Nick com Jordan, logo muda de idéia e diz que terá de ser uma aventura somente, já que Jordan jamais se casaria com um homem sem posses. A Sra. Buchanan acreditava ainda que o máximo que uma garota poderia ser naquele mundo comandado por homens era uma “linda tolinha” pois, de acordo com as palavras de Fitzgerald, “a melhor coisa que uma mulher pode ser nesse mundo, uma tolinha bonita.”¹⁵⁹ (FITZGERALD, 2007, p. 38), e Coppola: “a melhor coisa que uma garota pode ser neste mundo, uma linda tolinha.”¹⁶⁰ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Como se vê, Daisy deixa claro para Nick que não havia muitas opções para uma mulher naquela sociedade, já que ela mesma fechava os olhos para as aventuras de Tom, evitando assim provocar um conflito e criar uma situação que a obrigasse a se separar dele e abandonar toda aquela vida de luxo e futilidades, com a qual estava tão acostumada. Quando Daisy presencia Jordan mover a bola com o seu taco, um pouco mais adiante para ganhar vantagem, comenta: “Oh, meu Deus! Ela é a garota mais imoral que eu já vi.”¹⁶¹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa); entretanto, isso não é motivo para que a sua amizade com Jordan seja abalada ou para que faça alguma advertência à amiga. Daisy reconhece a trapaça mas, por outro lado, julga-a sem importância, já que todos estavam acostumados à hipocrisia da alta sociedade do leste. Outro aspecto a ser enfatizado é a sua irresponsabilidade ao atropelar Myrtle pois, mesmo sabendo que a sua vítima poderia ter morrido, não parou para socorrê-la.. A sua única preocupação após o incidente era não se envolver para não correr o risco de ter de responder pelo crime cometido e perder toda a sua posição social.

Com relação a Nick Carraway, pode-se dizer que é uma personagem simples e até desastrada como mostra a cena inicial do filme, na qual ele deixa que seu chapéu caia na água. Mesmo assim, está sempre bem arrumado, em seus ternos em tons claros, camisas bem alinhadas e gravatas bem arrumadas. A sua expressão é de um atento observador e, como os grandes olhos do Dr. T. J. Eckleburg, Nick observa tudo, fazendo um retrato de cada personagem através de suas observações, mesmo não achando certo julgar as pessoas. O fato de ser sempre quieto e dado mais a ouvir do que a falar faz com que as pessoas gostem de se abrir com ele e é, através de suas impressões, que o leitor/espectador se inteira de tudo. Apesar de ser um corretor da bolsa em Wall Street e segundo ele mesmo não ter posses, Nick está sempre alinhado. No livro, há uma criada finlandesa que cuida de suas coisas, mas no

¹⁵⁹ ‘that’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.’ (FITZGERALD, 1984, p. 22)

¹⁶⁰ “That’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.” (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁶¹ “My, my, my! She is the most immoral young lady I have ever seen.” (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

filme, é ele mesmo quem cuida de tudo. Na adaptação de Coppola, Nick é um homem magro, de estatura mediana e aparenta ter uns trinta anos; no dia do confronto entre Gatsby e Tom no Hotel Plaza, faz trinta anos. Seus cabelos são escuros e seus olhos são castanhos, a sua pele é clara e as suas sombrancelhas são grossas. Nick observa mas não se pronuncia, mesmo quando os fatos não condizem com os seus princípios; ele apenas engole seco, como na cena em que Tom o leva à oficina de Wilson para conhecer a sua amante. Quando vê Tom e Myrtle combinarem o encontro para logo mais, quase que sob as vistas de Wilson, o Sr. Carraway olha fixamente para o casal e, em seguida, dirige o olhar para Wilson, como se quisesse alertá-lo. Mas apesar do olhar fixo, acaba por não demonstrar que algo sério estava acontecendo; simplesmente se despede secamente e sai apressado atrás de Tom. Quando Myrtle os encontra no centro de Nova Iorque, abre a porta do carro e se atira no colo de Nick até alcançar Tom, para lhe dar um beijo, Nick fica embaraçado, mas mesmo assim nada diz. Ao observar o beijo do casal, novamente engole seco, mas não faz nenhum comentário, tentando agir naturalmente. Myrtle o cumprimenta e ele responde com um sorriso, apesar do desconforto ao se apertar no banco do automóvel, ficando entre Tom e Myrtle. Tom faz carícias em Myrtle e Nick se encolhe para que o braço de Tom não encoste no seu rosto.

Nick age sempre com responsabilidade e se preocupa com os bons princípios, tanto no livro, quanto no filme. Assim, a sua conduta de “certinho” tenta mantê-lo longe das situações embaraçosas, mas parece que todos fazem questão de sua presença, principalmente o Sr. Buchanan. Por duas vezes não deixou que Nick se ausentasse: a primeira ocorreu no apartamento da irmã de Myrtle, pois logo na entrada ele diz a Tom que iria deixá-los ali. Esse insiste para que entre, e Nick pergunta: “E os nossos compromissos?”¹⁶² (COPPOLA, 1974. Tradução nossa), mostrando que não poderiam deixar que a diversão estivesse à frente da obrigação; mas, mesmo assim, não consegue escapar da insistência do amigo e acaba subindo com ele. Na segunda vez, Nick e Jordan se levantam para sair da sala, no Hotel Plaza, ao pressentirem o confronto entre Gatsby e Tom e o clímax da discussão. Tom, no entanto, insiste para que fiquem.

Também digna de nota é a frequência com que ingere bebidas alcoólicas, pois Nick não bebia e, por isso, após alguns drinques no apartamento da irmã de Myrtle, ficou um pouco mais alegre e solto do que de costume. Mas, mesmo assim, não perdeu nenhum detalhe dos acontecimentos, registrando com atenção tanto a descrição de Myrtle da ocasião em que conheceu Tom, quanto o momento em que esse esbofeteou a sua amante e arrancou sangue de

¹⁶² “What about our appointments?” (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

seu nariz, simplesmente porque ela insistiu em repetir continuamente o nome de Daisy. Fitzgerald faz menção à sua segunda embriaguez, a qual ocorreu no apartamento da irmã de Myrtle, quando Nick coloca: “Só me embriaguei duas vezes na vida e a segunda foi naquela tarde;” (FITZGERALD, 2007, p. 49). Tanto no livro, quanto no filme, Nick, apesar de ter bebido demais, registra o desentendimento entre Tom e Myrtle e a sua agressão física.

Mesmo sendo vizinho de Gatsby, Nick não ousou atravessar o gramado para aproveitar as suas festas, porque isso não estava de acordo com os costumes do Meio-Oeste. Somente após um convite formal, enviado por um dos mensageiros de Gatsby, é que Nick comparece à festa; uma vez lá, Nick também não bebe muito.

Deve-se ainda tecer comentários sobre as festas oferecidas por Gatsby em sua mansão, as quais aconteciam a cada quinze dias. No filme há muitos empregados, *maitres*, garçons, criadas e garçonetes, encarregados de organizar todas as comidas e bebidas. O cardápio conta com uma grande variedade de carnes, variando de peixes a leitão assado. As verduras chegam frescas em vários caixotes, mas a sua finalidade não é só se transformar em salada, e sim também camuflar as bebidas cuidadosamente escondidas no fundo dos caixotes. Vale lembrar que a Lei Seca proibia o consumo de álcool e, por isso, a comercialização de bebidas alcoólicas era ilegal. Há ainda grandes peças de carne assada, muito champagne e vinho, e muita música. Um grande bar está montado na saída para o jardim, onde garçons servem os convidados todos os tipos de bebidas, abundantemente. Fitzgerald também descreve as festas, enfatizando toda a sua fartura.

Toda sexta-feira, cinco engradados de laranjas e limões chegavam de um fruteiro de Nova Iorque – toda segunda-feira essas mesmas laranjas e limões saíam pelo portão dos fundos numa pirâmide de metades sem polpa. Havia uma máquina na cozinha capaz de extrair o suco de duzentas laranjas em meia hora se um pequeno botão fosse apertado duzentas vezes pelo polegar de um mordomo. (...) Em mesas de bufê, decoradas com *hors d'oeuvre* resplandecentes, presuntos cozidos com especiarias amontoavam-se entre saladas com desenhos de arlequin e porcos e perus confeitados com uma textura de ouro escurecido. No saguão principal fora instalado um bar com uma autêntica balastrada de latão e equipado de gins, uísques e licores havia tanto tempo esquecidos que a maioria das convidadas era jovem demais para reconhecê-los. Às sete horas a orquestra já chegou – nada de um esquema modesto de cinco figuras, mas um poço de orquestra inteiro, cheio de oboés, trombones, saxofones, violas, cornetas e *piccolos* e tambores graves e agudos.¹⁶³ (FITZGERALD, 2007, p. 58-59)

¹⁶³ 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. (...) On buffet tables, garnished with glistening hors-d'oeuvre, spiced baked hams crowded against salads of harlequin designs and pastry pigs and turkeys bewitched to a dark gold. In the main hall a bar with a real brass rail was set up, and stocked with gins and liquors and with cordials so long forgotten

A abundância nas festas de Gatsby está presente tanto no livro, quanto no filme. O anfitrião que não gostava de festas não poupava despesas para proporcionar a melhor comida, bebida e música aos seus convidados. Adicionalmente, a esperança de que Daisy pudesse comparecer a uma delas fazia com que seu empenho fosse ainda maior, tornando o evento conhecido e esperado por todos. As taças de champagne são cheias continuamente e todos bebem à vontade. No filme não se vê ninguém comendo, apenas bebendo, mas é possível notar que as mesas estão cheias de pratos, talheres e guardanapos, dando a impressão de que os convidados acabaram de jantar. A comida é tão abundante que até um cão rouba uma parte de um frango assado que se encontra na mesa do bufê. Fitzgerald comenta tal fartura através do comentário de Nick: “A primeira ceia – haveria outra depois da meia-noite – estava sendo servida naquele momento (...).”¹⁶⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 64). É possível verificar a grande quantidade de comida e bebida tanto no livro, quanto no filme. Também digna de nota é a quantidade de carros que se enfileiravam às portas da mansão após o término das festas, evidenciando o luxo da elite presente.

Em se tratando do figurino, vale lembrar que o filme ganhou um prêmio Oscar nessa categoria e por isso esse item também será pontuado. Assim sendo, pode-se dizer que as roupas das damas consistem de vestidos de modelo tubular, na altura dos joelhos, com ou sem mangas, confeccionados em tecidos pesados e cintilantes para realçar com as luzes, e acompanhados de longos colares, meias de seda branca, creme, preta ou bege, e um adorno de cabeça, geralmente uma faixa com uma flor ou alguma pluma, combinando com a cor do vestido. As cores dos vestidos variam do bege, laranja-claro, azul-claro, verde-água, cor-de-rosa, verde-escuro, até o prata. Os leques de plumas brancas ou pretas também eram usados como acessórios. Os sapatos contêm um salto médio para garantir o bom desempenho na pista de dança e variam do branco, preto e bege até o prateado e dourado. Já os cavalheiros usam ternos escuros, em preto, azul marinho ou claro, ou bege. As suas camisas e gravatas contrastam com o tom do terno e os sapatos pretos reluzem com a iluminação. Há os que preferiram usar um *smoking*, com uma camisa branca trabalhada e gravata borboleta preta. Todos os convidados se apresentam com muita elegância para fazer juz a todo o *glamour* das festas de Gatsby.

that most of his female guests were too young to know one from another. By seven o'clock the orchestra has arrived, no thin five-piece affair, but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos, and low and high drums. (FITZGERALD, 1984, p. 41-42)

¹⁶⁴ The first supper – there would be another one after midnight – was now being served (...). (FITZGERALD, 1984, p. 46)

Outro aspecto merecedor de atenção é o mobiliário das festas, o qual consiste em muitas mesas e cadeiras de madeira, dispostas no jardim, ao redor do chafariz e da pista de dança. Assim, os convidados podem apreciar a bela vista da baía sob o luar e dançar quando se sentirem envolvidos pela música. Há uma grande lona listrada de branco e vermelho, a qual cobre parte da pista de dança. Fitzgerald também citou essa lona, conforme o trecho a seguir: “Pelo menos toda quinzena um batalhão de fornecedores chegava com centenas de metros de lona e luzes coloridas (...).”¹⁶⁵ (FITZGERALD, 2007, p. 59). Percebe-se que Coppola considerou muitos dos detalhes descritos por Fitzgerald e, no filme, a orquestra também tem o seu lugar reservado no jardim, ou seja, há um grande palco montado para que o pianista em seu piano de cauda preto, violoncelistas, violistas, trombonistas, entre outros, possam garantir a boa música. O chafariz iluminado enriquece o cenário e a pista de dança, já que os casais podem deslizar ao seu redor. Há centenas de convidados, acomodados no jardim da mansão. Bebe-se muito uísque, mas a preferência parece ser o champagne, a qual é consumida como água. Jordan fuma um cigarro na ponta de um suporte, já os cavalheiros fumam cigarros e charutos, mas sem o suporte. As personagens centrais Gatsby, Nick, Tom, Jordan e Daisy fumam.

Os casais dançam ao som de *Charleston* e passos largos e vigorosos garantem o bom divertimento ao redor do chafariz. Coppola explora os passos de dança e o movimento dos vestidos das damas ao dançar tão vigorosamente. Até as garotas em vestidos amarelos e idênticos aparecem na festa, assim como na obra literária, de acordo com o trecho: “(...) duas jovens em vestidos amarelos idênticos que pararam ao pé da escada.”¹⁶⁶ (FITZGERALD, 2007, p. 62). Enquanto no livro elas estão paradas ao pé da escada, no filme, dançam juntas. O tango também é tocado e é nessa ocasião que Nick tira Jordan para dançar. As pessoas bebem tanto que se esquecem das boas maneiras, começando a cantar e até a pular dentro do chafariz; em seguida, a chuva começa e todos os convidados e músicos correm para dentro do salão principal e, na correria, derrubam uma pequena mesa central, mas o baile continua. Os garçons responsáveis pelo bar aproveitam que todos foram para dentro e bebem animadamente também, encerrando assim mais uma noite de festa.

O filme de Coppola tem duas horas, 23 minutos e nove segundos de duração, começando com cenas da mansão de Gatsby, pois os ambientes expressam não só toda a riqueza do protagonista, mas também toda a sua solidão, visto que há um grande vazio em

¹⁶⁵ At least once a fortnight a corps of caterers came down with several hundred feet of canvas and enough coloured lights (...). (FITZGERALD, 1984, p. 41)

¹⁶⁶ (...) two girls in twin yellow dresses, who stopped at the foot of the steps. (FITZGERALD, 1984, p. 44)

todos os espaços mostrados. Além disso, apesar dos ornamentos e da sofisticação do mobiliário, a sensação é de grande frieza, um sentimento que Coppola provavelmente quis passar para o seu espectador, sugerindo assim que as relações de Gatsby eram superficiais e enganosas, típicas do oportunismo da elite fútil e vazia daquela época. Com relação às passagens mais importantes, deve-se mencionar uma em especial: o arranjo do reencontro de Daisy e Gatsby no bangalô de Nick. Segundo a explicação da personagem Jordan, Gatsby não pediu pessoalmente para marcar o chá na casa de Nick porque teve medo de que ele se ofendesse, uma vez que já haviam conversado algumas vezes, mas Gatsby nunca mencionou o nome de Daisy. Além disso, assim como na obra literária, Gatsby queria que Daisy visse a sua mansão e, como Nick é seu vizinho, tudo ficaria mais fácil. Adicionalmente, como a Sra. Buchanan jamais compareceu às suas festas, Jay começou a perguntar às pessoas se a conheciam e Jordan foi a primeira que respondeu afirmativamente. Como Jordan e Nick eram amigos, Gatsby pediu a Jordan que conversasse com Nick e o convencesse a marcar um chá para a sua prima em seu bangalô. Assim, Jay reencontraria Daisy de uma maneira aparentemente casual. Além do mais, Jordan conta que Gatsby passou anos lendo os jornais à procura de alguma notícia sobre a Sra. Buchanan. Entretanto, apesar de todas as explicações de Jordan, Nick se mostra desconfiado e questiona o porquê do encontro. A senhorita Baker apenas responde que sua amiga estava precisando de algo novo para alegrar a sua vida; ela acrescenta ainda que o reencontro deve ser uma surpresa para Daisy e tudo o que Nick deve fazer é convidá-la para um chá. Nick não imagina que sua prima já conhecia o seu vizinho, e então pergunta se ela gostaria de ver Gatsby, ao que Jordan responde que sim. À noite Gatsby está à espera de Nick para acertar os últimos detalhes, como mostra o trecho abaixo:

Gatsby: Bem preciso mandar cortar a grama.

Nick: Você quer dizer a minha grama.

Gatsby: Certo. Uma é continuação da outra. Há mais uma coisa... o...

Nick: Que coisa?

Gatsby: Nosso negócio.

Nick: Os favores que faço para você não exigem pagamento.

Gatsby: Bem, obrigado. Boa noite, Nick.¹⁶⁷ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

167

Gatsby: Well... I have to get the grass cut.

Nick: You mean my grass.

Gatsby: Right. They are connected. There's that other thing... the...

Nick: What thing?

Gatsby: Our business relationship.

Nick: Any favors that I do for you don't need any payment.

Gatsby: Well, thank you. Goodnight, Nick. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Percebe-se que Gatsby está tão acostumado a pagar por tudo e comprar o que quiser, que acha ser necessário pagar Nick por sua gentileza. Mas, para Nick, a amizade está acima de qualquer outro interesse. Esse trecho sobre a grama é o mesmo no livro, mas a outra coisa refere-se a uma transação comercial, pois Gatsby oferece a Nick a oportunidade de entrar nos seus negócios, mas esse não se interessa pela proposta alegando que já tem muito trabalho.

O grande dia chega e Gatsby manda o jardineiro para cortar a grama de Nick e também providencia muitos arranjos com rosas brancas, pois Jay sabia que essas são as preferidas de Daisy. O bangalô de Nick é simples, mas aconchegante; há um alpendre que leva à sala de estar, as paredes são brancas e a luz do sol entra pelas várias janelas que arejam o ambiente. Todas as janelas têm cortinas curtas na cor bege, há uma lareira com alguns objetos sobre o seu console, tais como um relógio de pêndulo e um ventilador pequeno. Há também um quadro acima da lareira e dois arranjos de rosas brancas à sua frente. Os móveis são de madeira escura e há uma mesa, cadeiras e mesinhas de canto, também contendo rosas brancas. Quando Gatsby chega, examina se tudo está de acordo com o esperado e logo um de seus criados entra na sala trazendo uma baixela de prata, com alguns doces finos. No livro, Nick sai para comprar xícaras e comprar limões para que a sua criada filandesa fizesse algumas tortas. As flores, no entanto, são enviadas por Gatsby, assim como no filme. Os preparativos são indispensáveis porque esta é uma das passagens mais importantes, na qual Gatsby finalmente reencontra Daisy. Ele está tão ansioso que a cinco minutos do horário marcado, diz a Nick que vai embora porque ninguém virá para o chá, assim como no livro. Jay fica em silêncio por um instante e, diferentemente do livro, comenta que isso é um erro terrível; não obstante, permanece sentado sem desistir do encontro. Daisy chega em um grande automóvel conversível branco, o qual ela mesma dirige; no livro, é o motorista quem a conduz até a casa de Nick. A Sra. Buchanan jamais imaginaria o propósito real daquele chá, e assim que desce do carro pergunta a Nick se está apaixonado por ela. No filme ele responde que sim, mas no livro, diz ser um segredo. Vale conferir a comparação:

No livro:

Daisy: “Está apaixonado por mim?”, falou baixinho no meu ouvido. “Ou por que quis que eu viesse sozinha?”

Nick: “Este é o segredo do Castelo do Aluguel Estorsivo.”¹⁶⁸
(FITZGERALD, 2007, p. 103-104)

¹⁶⁸

Daisy: ‘Are you in love with me,’ she said low in my ear, ‘or why did I have to come alone?’
Nick: ‘That’s the secret of Castle Rackrent.’ (FITZGERALD, 1984, p. 83)

No filme:

Daisy: “Você está apaixonado por mim?”

Nick: Sim

Daisy: “É por isso que me pediu para vir sozinha?”

Nick: “Esse é um segredo do Castelo Rackrent.”¹⁶⁹ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa)

Percebe-se que Coppola realmente aproveitou muito do texto literário, fazendo modificações quando necessário, porém a mensagem permanece a mesma. Mas voltando à descrição da cena, Daisy adora o bangalô de Nick e se encanta com as rosas brancas. E assim, ao apreciar um dos vasos à frente de um espelho grande, a Sra. Buchanan vê o reflexo de Gatsby. É nesse momento que uma música muito suave, a mesma do início do filme, *What Will I do?*, porém apenas instrumental, começa a tocar para dar ainda mais emoção ao momento crucial. Daisy fixa seus grandes olhos azuis em Gatsby, sem dizer uma palavra, e Gatsby faz o mesmo; o silêncio carregado de significação é emocionante, mas é logo quebrado por Nick, o qual faz as apresentações. Assim que Nick termina, Gatsby menciona que eles já se conheciam e Daisy complementa dizendo que não tinham se visto por muitos anos. Gatsby explica que seriam oito anos em novembro próximo. Nick percebe a importância daquele momento, pois os dois ficam ali parados, frente a frente, olhando-se fixamente; o anfitrião não sabe o que fazer ao ver o encanto do casal. Tenta agir naturalmente e oferece chá, mas como não obtém resposta, vai saindo silenciosamente para deixar que seus convidados conversem. Já do lado de fora, Nick olha pela janela e vê que o casal permanece imóvel, olhando-se fixamente. Assim sendo, decide sentar-se em um banco no jardim e fumar um cigarro longamente, ao apreciar a vista e o calor confortante do sol, após a chuva de verão. Os pássaros cantam e comem as sementes no comedouro do jardim e, após algum tempo, Nick apaga seu cigarro e decide entrar. Vai caminhando a passos lentos e novamente olha pela janela, visualizando Daisy e Gatsby ainda de pé e sua prima enxugando as lágrimas. Ao entrar na sala, limpa a sua garganta para avisá-los da sua presença e interrompe o silêncio informando que a chuva havia parado. Gatsby se mostra feliz, soltando uma gargalhada; em seguida, pergunta à Daisy o que ela achava da estiagem, e ela responde que está feliz. Eles tentam manter a naturalidade e, apesar da sua conversa não ter sido mostrada ao espectador, percebe-se que ambos estão emocionados. Nick oferece chá, mas Daisy diz que aquele mais

169

Daisy: Are you in love with me?

Nick: Yes.

Daisy: Is that why I had to come alone?

Nick: That is the secret of Castle Rackrent. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

parece um dia de aniversário e por isso sugere que bebam champagne. É nesse momento que Gatsby os convida para irem até a sua casa. Já, segundo a versão de Fitzgerald, os três tomam chá e comem torta de limão. Quando Daisy vê a mansão, arregala os seus grandes olhos e exclama: “Aquela grande mansão ali? Adorei.”¹⁷⁰ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). Isso prova mais uma vez o seu encantamento pelo dinheiro e poder e Gatsby sabia muito bem disso. Daisy se encanta com os grandes salões, móveis, prataria, esculturas, enfim, todo o luxo que o dinheiro pode comprar.

Assim como no livro, Gatsby pede a Klipspringer, um hóspede desde a última festa na mansão, para que toque piano na sala dourada. Os três dirigem-se para o andar de cima e Daisy se adianta, cheia de curiosidade e encantamento. Gatsby mostra seu *closet* e vai tirando as suas coleções de camisas, de cores e tecidos variados, cada qual para uma estação do ano, espalhando-as pelo chão. Daisy se emociona com tanta variedade, cores e beleza e chora, assim como no livro. No filme, quando pergunta se Jay ainda tem seu uniforme de tenente e ele responde afirmamente, ela comenta que ele é sem dúvida um homem sentimental. O casal passa a se encontrar com frequência e ambos aproveitam os momentos que estão juntos para terem longas conversas, beber champagne e reviver o passado, como dançar à luz de velas e fingir estar em um baile de sua adolescência, no qual Jay usou a sua farda e Daisy, um romântico vestido de debutante. Há inclusive uma ocasião em que Gatsby lhe oferece um anel com uma pedra verde, o mesmo tom de verde da luz do ancoradouro. Mas como Daisy não pode usá-lo, para não dar motivos de desconfiança a Tom, ela pede que Gatsby o use em seu dedo mínimo. Enquanto tudo isso acontecia, o Sr. Buchanan se divertia com sua amante em Nova Iorque.

Outra situação de clímax está no confronto entre Tom e Gatsby no Hotel Plaza, em Nova Iorque. Era uma tarde quente de verão e o calor era tão intenso que, após o almoço na mansão dos Buchanan, Daisy, Gatsby, Tom, Nick e Jordan decidem ir até o centro da cidade para tomar um ar fresco. Tom levou Nick e Jordan no conversível amarelo de Gatsby, e esse levou Daisy no carro azul de seu marido. Uma vez na cidade, Tom sugere que se hospedem no Hotel Plaza. Todos foram para a mesma suíte grande, acoplada a uma sala de estar. Todas as janelas foram abertas, mas o calor era intenso. As paredes eram claras, os móveis eram luxuosos e a lareira, o espelho grande e os quadros mostravam que se tratava de uma suíte cara. Tom provoca Gatsby, pois a indiscrição de Daisy denunciava que algo estava errado. Assim, Gatsby expõe o seu envolvimento com Daisy e sugere que ela irá abandonar Tom.

¹⁷⁰ That huge place over there? (...) I love it! (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

Entretanto, como já mencionado, Daisy fraqueja e titubeia em romper com seu marido. Gatsby tenta induzi-la, colocando palavras em sua boca, mas Tom faz com que ela recue ao falar de seus melhores momentos juntos no passado. Gatsby se frustra mas, mesmo assim, ainda mantém a esperança de que os Buchanans se separem, talvez por desconhecer o fato de que Tom e Daisy eram iguais e se completavam. Daisy sente-se tão pressionada que sai desesperada pelos corredores do hotel. Gatsby e Tom vão atrás dela e é neste momento que Tom começa a gritar para Gatsby tudo o que conseguiu descobrir sobre ele através de uma investigação que mandou realizar. Jay, no entanto, ignora tudo e continua correndo atrás de Daisy. No livro, essa passagem é um pouco diferente, isto é, o confronto foi o mesmo, mas a esposa de Tom não sai correndo desesperadamente. Ao invés disso, Tom manda que vá para casa no carro do Sr. Gatsby, seguro de que seu rival não mais importunaria a sua esposa, após ter percebido que sua aventura de amor acabara ali.

Outra situação digna de comentário é o atropelamento de Myrtle. Apesar da cena não ter sido mostrada no filme, foi descrita por Fitzgerald conforme a seguir:

Um momento depois ela saiu correndo no crepúsculo, agitando as mãos e gritando; antes que ele pudesse sair por sua porta, a coisa estava terminada. O “carro da morte”, como os jornais o chamaram, não parou; saiu do meio da escuridão crescente, oscilou tragicamente por um momento e então desapareceu na curva seguinte. (...) Myrtle Wilson, sua vida violentamente extinta, ajoelhava-se na estrada e misturava seu sangue espesso e escuro com a poeira.¹⁷¹ (FITZGERALD, 2007, p. 155-156)

Diferente do livro, o filme não mostra a cena da Sra. Wilson caída na estrada. Há somente a cena subsequente ao atropelamento, onde Myrtle encontra-se deitada sobre a mesa, boquiaberta e enrolada em um cobertor.

A boca estava bem aberta e rasgada nos cantos como se ela tivesse se engasgado um pouco ao expelir a tremenda vitalidade que guardara por tanto tempo. (...) O corpo de Myrtle Wilson embrulhado num cobertor e tendo por cima outro cobertor, como se ela sofresse calafrios na noite quente, jazia numa bancada de trabalho junto à parede, e Tom, de costas para nós, se debruçava sobre ele, imóvel.¹⁷² (FITZGERALD, 2007, p. 156-157)

¹⁷¹ A moment later she rushed out into the dusk, waving her hands and shouting – before he could move from his door the business was over. The ‘death car’ as the newspapers called it, didn’t stop; it came out of the gathering darkness, wavered tragically for a moment, and then disappeared around the next bend. (...) Myrtle Wilson, her life violently extinguished, knelt in the road and mingled her thick dark blood with the dust. (FITZGERALD, 1984, 130-131)

¹⁷² The mouth was wide open and ripped a little at the corners, as though she had choked a little in giving up the tremendous vitality she had stored so long. (...) Myrtle’s body, wrapped in a blanket, and then in another blanket, as though she suffered from a chill in the hot night, lay on a work-table by the wall, and Tom, with his back to us, was bending over it, motionless. (FITZGERALD, 1984, p. 131-132)

Por outro lado, assim como na obra literária, Tom entra na oficina para ver o que havia acontecido e se depara com a sua amante morta sobre a mesa de trabalho. Entretanto, não dá nenhuma demonstração de afeto pela vítima, permanecendo em silêncio e apenas ouvindo os comentários de que o carro responsável pela tragédia era amarelo. Tom conclui ter sido Gatsby o causador de tudo e sai em seguida. Já no livro, a passagem da oficina mostra que Tom afirma para Wilson que o carro que a matou era amarelo, isentando-o de qualquer responsabilidade. Porém, nas duas versões, fora Daisy a autora do atropelamento e morte da Sra. Wilson. Esse episódio desencadeou a morte de Gatsby, pois seu carro ficou marcado pelo sangue de Myrtle e pela lataria amassada. Coppola mostra que, num momento de desatino, Wilson sai andando durante a madrugada até a casa de Tom, chegando lá ao amanhecer. Já Fitzgerald mostra que o Sr. Wilson saiu pela manhã, a pé, e se dirigiu a cada oficina da região para perguntar sobre o carro amarelo. Ele desaparece por algumas horas e somente no final do livro é revelado ao leitor que Wilson havia estado na casa de Tom. E assim, às duas e meia, chega a West Egg para procurar Gatsby. Tom aproveitou a oportunidade para se livrar de Gatsby, dizendo a Wilson que Jay havia atropelado Myrtle. Assim, fraco e desorientado, Wilson foi facilmente manipulado por Tom e acabou matando Gatsby e suicidando-se em seguida.

Finalmente, a última e talvez mais importante situação de clímax é o assassinato de Gatsby. A cena se passa na varanda de sua mansão, a qual é cercada por cortinas brancas de barrado com motivos em azul real, esvoaçando ao vento. Há um aquário raso e circular no chão, contendo peixinhos alaranjados; há também colchões para que se possa deitar às bordas desse aquário. As paredes têm grandes espelhos e há sofás brancos com motivos azuis encostados em todas as paredes; a piscina encontra-se na saída da varanda. Ela é grande e retangular, e a água é de um azul cristalino. Há uma calçada de pedra branca ao seu redor, e suas bordas são igualmente brancas. A calçada é estreita e logo termina para ceder lugar à grama. A cena do assassinato começa com o protagonista colocando a música *When you and I were seventeen* para tocar no gramofone. Gatsby veste um macacão de lycra azul marinho com listras brancas, traje de banho típico da época. Após colocar a música, mergulha na piscina, emergindo para subir no colchão de ar azul e branco. Ele deita-se de bruços e parece pressentir a presença de alguém. Chega a chamar por Daisy, mas era Wilson que chegava devagar e silenciosamente para disparar cinco tiros e matar Jay imediatamente. Gatsby afunda juntamente com o colchão e, na superfície, fica apenas uma grande mancha de sangue, escurecida pela sombra da vítima no fundo da piscina. Assim como no livro, Wilson suicida-se em seguida e, no filme, a sua arma cai no aquário dos peixinhos. A polícia cerca o local,

mas os garotos entram pelo quintal de Nick para observar, atônitos, a piscina ensangüentada. Nick tentou contatar Daisy, mas foi informado pelos empregados que os Buchanans estavam viajando, assim como no livro.

Nick comenta sobre o extraordinário dom de Gatsby para ter esperança e acreditar que poderia alcançar seu sonho romântico, ao repetir o passado. O trecho mostra isso: “Tudo que pude pensar foi em seu dom extraordinário de esperança. Uma disposição tão romântica que jamais vi e acredito que não verei novamente.”¹⁷³ (COPPOLA, 1974. Tradução nossa). E foi esse Gatsby, sensível o suficiente para usar o anel com a pedra verde até o seu último momento, que conquistou a amizade de Nick. Enquanto o Sr. Carraway faz o comentário acima, observa o anel na mão de Gatsby, a qual caiu para fora da maca enquanto ele era levado dali.

Deve-se ainda comentar outro aspecto, isto é, os cortes de algumas passagens do livro e algumas substituições. A passagem no livro que descreve a maneira como Gatsby conheceu Don Cody não consta no filme. Há somente a menção da foto de Dan Cody pois, na ocasião do reencontro, Jay convida Daisy e Nick para conhecerem a sua mansão e, quando no seu quarto, Nick pergunta sobre a foto em seu criado-mudo. O trecho a seguir não consta do filme, talvez porque Coppola optou por explorar bem a questão do mistério em torno de seu protagonista.

Uma sensação instintiva de sua glória futura o levou, poucos meses antes, à pequena faculdade luterana de St. Olaf, no sul de Minnesota. Ficou lá duas semanas, consternado com sua feroz indiferença diante dos tambores do seu destino, e diante do próprio destino, e desprezando o trabalho de bedel, com o qual pagaria os seus estudos. Voltou então a vaguar no Lago Superior e ainda estava lá, procurando algo para fazer, no dia em que o iate de Dan Cody lançou a âncora nos baixios ao longo da margem. (...) Fora contratado numa vaga capacitação pessoal – enquanto permaneceu com Cody foi por turnos camareiro de bordo, imediato, capitão, secretário e até carcereiro. (...) O arranjo durou cinco anos, durante os quais o barco deu três vezes a volta ao continente.¹⁷⁴ (FITZGERALD, 2007, p. 117-118)

¹⁷³ All I could think of was his 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. (COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

¹⁷⁴ An instinct toward his future glory had led him, some months before, to the small Lutheran College of St Olaf's in southern Minnesota. He stayed there two weeks, dismayed at its ferocious indifference to the drums of his destiny, to destiny itself, and despising the janitor's work with which he was to pay his way through. Then he drifted back to Lake Superior, and he was still searching for something to do on the day that Dan Cody's yacht dropped anchor in the shallows alongshore. (...) He was employed in a vague personal capacity – while he remained with Cody he was in turn steward, mate, skipper, secretary, and even jailor. (...) The arrangement lasted five years, during which the boat went three times around the Continent. (FITZGERALD, 1984, p. 96-97)

Enquanto no livro há uma grande explicação sobre quem fora Dan Cody e como ele ajudou Gatsby, no filme há somente o questionamento de Nick sobre sua foto. Assim, o leitor tem a oportunidade de se inteirar não só da amizade de Jay por Dan Cody, mas também de como essa convivência influenciou na sua formação. Já o espectador sabe apenas que Dan Cody era um velho amigo de Gatsby. Quanto à substituição, pode-se citar o trecho do livro que fala do namoro de Jay e Daisy na adolescência e o sofrimento deste ao voltar à Louisville e receber a notícia de que ela estava em lua-de-mel com Tom Buchanan. Coppola substituiu essa passagem por uma cena em que Jay está com o seu uniforme de tenente, e Daisy, com seu vestido de debutante. O casal caminha diante de uma casa diferente, e acredita-se ser a casa da moça em Louisville. Ambos se beijam sob o luar e a cena seguinte já os mostra dançando em um dos salões da mansão de Gatsby, sob a luz de uma vela. Outra passagem que foi substituída é aquela em que Nick e Gatsby andam pela mansão deserta e cheia de poeira, tocando as paredes para localizar os interruptores, para encontrar um maço de cigarros. Nick encontra dois cigarros velhos e os dois fumam enquanto conversam. No filme, Gatsby vai até o bangalô de Nick e os dois conversam enquanto dividem um cigarro na varanda. Eis o trecho substituído:

Sua casa nunca me parecera tão enorme como naquela noite quando saímos pelos grandes quartos à caça de cigarros. Abrimos cortinas que pareciam tendas e tateamos infundáveis metros de parede em busca de interruptores de luz – num dado momento tropecei com uma patinada sobre o teclado de um piano fantasmagórico. Havia uma quantidade inexplicável de poeira e os quartos estavam com um ar de mofo, como se não fossem arejados havia dias. Encontrei um estojo numa mesa pouco familiar, com dois cigarros bolorentos dentro. Escancarando as portas envidraçadas da sala de estar, ficamos sentados fumando na escuridão.¹⁷⁵ (FITZGERALD, 2007, p. 165)

Finalmente, assim como no livro, Nick encerra a sua fala com um comentário sobre a luz verde e o insucesso de Gatsby em tentar alcançá-la. Coppola coloca essa luz minúscula, do outro lado da baía para concluir a sua narrativa. Nota-se que o filme explorou toda a mensagem, as situações de clímax, os costumes da época, o figurino, as festas, a música e os cenários da obra literária. Adicionalmente, todo o romantismo e crença na possibilidade de repetir o passado ficaram claros tanto na obra literária, quanto na adaptação.

¹⁷⁵ His house had never seemed so enormous to me as it did that night when we hunted through the great rooms for cigarettes. We pushed aside curtains that were like pavilions, and felt over innumerable feet of dark wall for electric light switches – once I tumbled with a sort of splash upon the keys of a ghostly piano. There was an inexplicable amount of dust everywhere, and the rooms were musty, as though they hadn't been aired for many days. I found the humidor on an unfamiliar table, with two stale, dry cigarettes inside. Throwing open the French windows of the drawing-room, we sat smoking out into the darkness. (FITZGERALD, 1984, p. 140)

CONCLUSÃO

Através desta pesquisa foi possível verificar o quanto a vida do escritor americano Francis Scott Fitzgerald foi retratada em sua obra, desde a descrição da alta sociedade, até a traição e decepção amorosa, retratadas em *The Great Gatsby*. Quanto à relação entre literatura e cinema, ficou claro que o comentário de que o filme nunca se iguala à obra literária nem sempre é acertado, já que há filmes que cumprem o seu papel comunicador, sem deixar que a qualidade seja inferior, apesar das diferenças entre as duas linguagens. Vale acrescentar ainda que segundo Brito (2006), alguns procedimentos vistos no cinema, tais como a montagem, os enquadramentos, as angulações, a fotografia e até a trilha sonora são elementos que podem ser apontados no discurso literário de todos os tempos. De acordo com Brito, o teórico Robert Richardson, em sua obra *Literature and Film*, afirma que “a aliteração sistemática no longo poema medieval e anônimo *Sir Gawain and the green knight* é um caso de trilha sonora em literatura.” (BRITO, 2006, p.8). Isso ilustra o quanto a literatura está relacionada não só com o cinema, mas também com outras artes, tais como a música, a pintura, e o teatro, demonstrando inclusive a relevância dos estudos interartes. É válido acrescentar ainda que quando o cinema surgiu, todas as outras artes já eram veteranas, mas vivenciaram uma crise no quesito representação, com as vanguardas do início do século XX. Desta forma, o cinema seguiu o modelo convencional do romance do século anterior, optando por contar uma história, seja fictícia ou real, narrativa ou representacional, em três partes: início, meio e fim. Não obstante, não foi só a literatura que contribuiu para o cinema, mas esse também contribuiu para que escritores do século XX, como Hemingway, Faulkner, Dos Passos, e mesmo Fitzgerald criassem um estilo próprio de escrever.

Na era da interdisciplinaridade, é plausível não só tentar ler as palavras da literatura pelo viés do cinema, mas também perceber o *glamour* das telas pelo viés da literatura. Cada qual tem suas particularidades e linguagem própria, pois as letras nunca assumirão o movimento das imagens cinematográficas, assim como o cinema não lançará mão da abstração da literatura. Nesse sentido, percebeu-se ser muito mais produtivo analisar a adaptação em outros aspectos, adversos da fidelidade. Nessa linha de pensamento, vale acrescentar que Richardson (*apud* BRITO, 2006, p. 132) em seu livro *Literature and Film*, demonstra que a literatura é também uma arte visual e, por isso mesmo, o cinema seria uma de suas ramificações. Apesar de linguagens diferentes, literatura e cinema têm muito em comum e, segundo Brito, no capítulo “técnica literária e técnica cinematográfica” (BRITO, 2006, p. 132) do livro de Richardson, há uma lista dos pontos comuns entre as duas artes.

Essa pesquisa possibilitou ainda o conhecimento de que há teóricos que defendem a adaptação cinematográfica e há aqueles que a repudiam; não obstante, deve-se lembrar que o número de adaptações é muito maior que o número de filmes com roteiros originais. Por outro lado, sabe-se que crônicas pessimistas sempre existiram, no sentido de se afirmar que o romance mataria a poesia, a fotografia acabaria com a pintura clássica, o cinema extinguiria o teatro, a televisão substituiria o cinema, e por fim, a *internet* suplantaria a literatura. Segundo Cunha (2007), essas crenças estão todas relacionadas com a evolução tecnológica, mas não significa necessariamente que uma linguagem substituirá outra, assim como a música clássica não será preterida pela música moderna.

Com relação à adaptação de Coppola para a obra literária de Fitzgerald, pode-se dizer que o cineasta fez uma representação do romance, seguindo o passo-a-passo mas fazendo as modificações exigidas pela nova mídia. O conteúdo está todo na adaptação, ou seja, a solidão de Gatsby, o seu sonho em se tornar rico para conquistar sua amada, e seu romantismo ilimitado em passar oito anos de sua vida aguardando pela única mulher que amou na vida. Todos os temas abordados por Fitzgerald também estão presentes na adaptação cinematográfica, ou seja, a futilidade e oportunismo da sociedade americana decadente dos anos vinte, a Era do Jazz, o romantismo, o adultério, a fragilidade da mulher em uma sociedade patriarcal, a loucura, o suicídio, e o sonho americano às avessas, já que o final de Gatsby foi trágico, tanto no livro, quanto no filme.

Outra questão que ficou clara na adaptação é a luz verde como símbolo do sonho inalcançável. Deve-se mencionar ainda a questão dos olhos, como se a Providência Divina estivesse a todo o momento testemunhando tudo o que todos faziam, e guardando as suas ações para o julgamento a seu turno. Coppola ilustra muito bem isso através do cartaz do Dr. T. J. Eckleburg, situado em frente à oficina de Wilson. “Deus vê tudo”¹⁷⁶, eis uma frase comum aos dois textos, e que mostra justamente a idéia que Fitzgerald quis passar, a de que nada fica impune, e que todos, ricos e pobres, estão sujeitos a sofrer as conseqüências de seus atos.

E vale acrescentar ainda que as duas versões oferecem uma grande oportunidade de exploração, mediante a sua riqueza de temas e detalhes, mas este trabalho não objetivou esgotá-las, e sim trabalhar alguns dos aspectos considerados importantes na visão da pesquisadora. Em suma, o filme não deixa nada a desejar, pois Coppola foi muito feliz ao escrever o roteiro, considerando todos os aspectos relevantes da obra literária.

¹⁷⁶ “God sees everything”, repeated Wilson. (FITZGERALD, 1984, p.152. / COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção de Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD, sound, color.)

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 147p.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, 239p.
- AUMONT, Jacques [et al]. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 3ª edição. Campinas: Papyrus, 2005, 310p.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2005, 247p.
- BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, 252 p.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 465p.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 11ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1991, 117p.
- BLUESTONE, George. Novels into Films. In: In: JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, 193p.
- BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 126p.
- BRITANNICA ONLINE ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<http://www.britannica.com/>>
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006, 172p.
- BRITO, José Domingos de. *Literatura e Cinema*. Mistérios da Criação Literária: coletânea de depoimentos célebres e bibliografia resumida. São Paulo: Novera, 2008, 4 v., 208p.
- CÁDIMA, Rui. O Cinema, o público, a televisão. In: *Desafios dos Novos Media*. Lisboa: Editorial Notícias, 1999. Disponível em:
<<http://www2.fsh.unl.pt/.../o%20cinema,%20o%20publico,%20a%20televisao.pdf>>
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Apresentação e tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 197p.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes. *Revista Literatura e Sociedade*, no. 2. São Paulo: EDUSP, 1997.
- COPPOLA, Francis Ford. *The Great Gatsby*. Direção: Jack Clayton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (143min), son., color.
- CORRIGAN, Timothy *apud* DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera. In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.
- CUNHA, Renato. *Cinematizações: idéias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília, 2007, 123p.
- DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do autoritarismo em memórias do cárcere* (de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos). Uberlândia: EDUFU, 2007, 220p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

ENCARTA ONLINE. Disponível em: <<http://encarta.msn.com/>>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 1838p.

FITZGERALD, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2007, 249p.

FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. Nova Iorque: Penguin Books Ltd, 1984, 172p.

GUARANHA, Manoel Francisco. Literatura e Cinema: Da palavra à Imagem – Adaptação e Recriação. In: HÖFFLER, Angélica (Org.). *Cinema, Literatura e História*. Santo André: UniABC, 2007, 126p.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução de Angela Noronha. 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, 316p.

HÖFFLER, Angélica (Org.). *Cinema, Literatura e História*. Santo André: UniABC, 2007, 126p.

HOWARD, Leon. *A Literatura Norte-Americana (Literature and the American Tradition)*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, 193p.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senanc São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 147p.

JOZEF, Bella. O contar e o narrar na construção dos universos fílmico e verbal. In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.

LOPES, Denilson. Entre a literatura e o cinema. In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: BRITO, José Domingos de. *Literatura e Cinema*. Mistérios da Criação Literária: coletânea de depoimentos célebres e bibliografia resumida. São Paulo: Novera, 2008, 4 v., 208p.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Vasco Granja e Lauro António. Lisboa: Prelo Editora, 1971, 303p.

MAST, Gerald. Literature and film. In: BARRICELI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. *Interrelations of literature*. 4th edition. New Cork: MLA, 1982. p. 251-266.

MEYERS, Jeffrey. *Scott Fitzgerald: uma biografia*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 424p.

Microsoft® Encarta® 96 Encyclopedia. © 1993-1995 Microsoft Corporation. All rights reserved. © Funk & Wagnalls Corporation. All rights reserved.

NAREMORE, James *apud* DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

NAREMORE, James *apud* PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senanc São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 147p.

PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senanc São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 147p.

- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 147p.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- REFERENCE.COM ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<http://www.reference.com/>>
- RICHARDSON, Robert. Literature and Film. In: BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006, 172p.
- RICHARDSON, Robert. Literature and Film. In: JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, 193p.
- SANTOS, Regma Maria dos. *Foto(gramas): pequenos ensaios e textos sobre cinema e memória*. 1ª ed. Uberlândia: Aspectus, 2008, 72 p.
- SCHÜLER, Donald. Literatura e artes visuais, de Homero a Joyce. In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.
- SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.
- SHAIN, Charles E. F. Scott Fitzgerald. In: SHAW, John Robert. *Modern American Novelists: essays on Sinclair Lewis, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner and Ernest Hemingway*. Edited by William Van O'Connors; adapted by John Robert Shaw. New York: Washington Square Press, 1973, ©1963, 118 páginas.
- SILVA, Angela Maria [et al]. *Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses*. 5ª edição. Uberlândia: EDUFU, 2005, 144p.
- SILVA, Marcos. Apresentação. In: BRITO, José Domingos de. *Literatura e Cinema*. Mistérios da Criação Literária: coletânea de depoimentos célebres e bibliografia resumida. São Paulo: Novera, 2008, 4 v., 208p.
- STROMBERG, Kyra. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal da era do jazz*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, 165p.
- TAMARU, Angela Harumi. *Descrição e Movimento: imagens descritivas no cinema e na literatura*. São Paulo: Scortecci, 2006, 163p.
- UOL HOUAISS. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/dicionarios/>>
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Cinema, literatura: Godard estréia. In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.
- WAGENKNECHT, Edward. *Panorama do Romance Americano*. Tradução de Esther de Carvalho. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, 483p.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, 147p.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 155p.

ILUSTRAÇÕES



Figura 1 – Ilustração da página de agradecimento aos pais.

Fonte: IMSI Master Clips 101,000 Volume I, OBJECTS / PLANTS, FLWRN002. Browser Media Paq. Inc., 1996.



Figura 2 – Ilustração da página de agradecimentos em geral.

Fonte: IMSI Master Clips 101,000 Volume I, OBJECTS / PLANTS, LEAFC009. Browser Media Paq. Inc., 1996.



Figura 3 – Ilustração da página da citação de Leonardo Boff e Allan Kardec.

Fonte: IMSI Master Clips 101,000 Volume I, OBJECTS / PLANTS, FLWRN006. Browser Media Paq. Inc., 1996.



Figura 4 – Ilustração da página da citação de F. Scott Fitzgerald, e do editor da Penguin Books.

Fonte: IMSI Master Clips 101,000 Volume I, OBJECTS / PLANTS, LEAFC008. Browser Media Paq. Inc., 1996.



Figura 5 – Foto de Francis Scott Fitzgerald para a página com a sua citação.

Fonte: disponível em Google,

<<http://graphics8.nytimes.com/images/2007/10/04/timestopics/fitzgerald.jpg>> Acesso em 06/01/09.

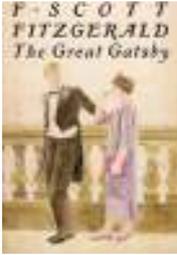


Figura 6 – Ilustração da capa da obra literária de F. Scott Fitzgerald, intitulada *The Great Gatsby*.
Fonte: Penguin Books. Gravura de David Remfry. Editor da Penguin Books Ltd, 1984, capa)



Figura 7: Retrato oficial do jovem bem-sucedido, em 1921. Um escritor charmoso, atraente e adorado.
Fonte: STROMBERG, Kyra. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal dos sonhos da era do Jazz*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, p.74.



Figura 8: Zelda Sayre em fevereiro de 1920, pouco antes do casamento com Scott Fitzgerald, que acabara de publicar seu primeiro romance, com grande sucesso. Zelda mostra uma fisionomia séria e uma expressão que não combina com o estado de espírito de uma jovem prester a se casar.

Fonte: STROMBERG, Kyra. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal dos sonhos da era do Jazz*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999, p.62.



Figura 9: Mapa de Long Island, de East Egg a Manhattan.

Fonte: FITZGERALD, F. Scott. *O grande Gatsby*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2007.

ANEXO: The Great Gatsby Script

THE OPENING SCENES

When you and I were seventeen	When you are far away
And life and love were new	And I am blue?
The world was just a field of green	What'll I do?
'Neath the smiling skies of blue	What'll I do
That golden spring when I was king	When I am wond'ring who
And you were my wonderful queen	Is kissing you?
Gone is the romance	What'll I do?
That was so divine	What'll I do
'Tis broken	With just a photograph
And cannot be mended	To tell my troubles to?
You must go your way	When I'm alone
And I must go mine	With only dreams of you
But now that our love dreams	That won't come true
Have ended	What'll I do?
What'll I do	

NICK VISITS HIS COUSIN'S MANSION

Nick Carraway: In my younger and more vulnerable years, my father gave me some advice that I've been turning over 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." In consequence, I'm inclined to reserve all my judgments. It was a matter of chance that I should have decided to spend the summer on that slender, riotous island which juts out into the great wet barnyard of Long Island Sound, twenty miles due east of New York. I lived at West Egg on the ... well, less fashionable side of the courtesy bay. And my cousin, Daisy Buchanan, lived in one of the glittering white palaces of East Egg, with her husband Tom, whom I'd known in college. They had spent the years since their marriage drifting here and there unrestfully, wherever people played polo and were rich together.

Tom Buchanan: Nick Carraway! Nick, it's about time.

Nick: I'm not sure how to operate that thing.

Tom: If you'd said, we'd have sent the motor cruiser for you. How are you?

Nick: Is this all yours?

Tom: Some of it... belongs to Daisy. Where's your place?

Nick: Across the bay. Just a little cottage I got for eighty a month.

Tom: Eighty a month! Our beer bills at New Haven were more than that.

Nick: You forget I am now just a struggling bond salesman on Wall Street.

Daisy Buchanan: Nick? Is it really you?

Nick: It is.

Daisy: Ah! My dear lost love! I'm paralysed with happiness! Jordan, this is my second cousin once removed, Nick Carraway. Does that mean we kiss when we greet?

Nick: I hope it means we do.

Daisy: Tom says you've come from Chicago. Tell me everything. Do they miss me?

Nick: The whole town is desolate.

Daisy: How gorgeous!

Nick: All the cars have their left rear wheel painted black in mourning, and there's a persistent wail all night.

Daisy: Let's go back tomorrow, Tom. I love a persistent wail.

Tom: Well, I love a drink. Come on, let's all have a drink.

Jordan Baker: Mm... I've been lying on that sofa for as long as I can remember. You live across the Sound in West Egg. I know somebody there.

Nick: I don't know a single person.

Jordan: You must know Gatsby.

Nick: Oh, he's my neighbor.

Daisy: Gatsby? What Gatsby?

Tom: Come on, Daisy.

Daisy: Why candles? In two weeks, it'll be the longest day in the year. Do you watch for the longest day in the year and then miss it? I do.

Jordan: We ought to plan something.

Daisy: All right. What'll we plan? What do people plan? Look at that... My little finger, it's all black and blue. You did that, Tom. You didn't mean to, but that's what I get for marrying a brute of a man. A great big hulking brute of a man.

Tom: Oh, Daisy, I hate that word "hulking". Even in kidding.

Daisy: Hulking.

Jordan: Please, let's not start one of those.

Tom: Nick, have you read that book *The Rise of the Colored Empires*, by Goddard?

Nick: Why, no.

Tom: Fine book. Everyone should read it. See, the point is that if we don't watch out, the white race will be utterly submerged... No, that's so! It's up to us, who are the dominant race, to watch out, or these other races will have control of things.

Daisy: We've got to beat them down.

Tom: Not, Daisy, it has all been scientifically proved. You see, we're Nordics. You are, and I am, and...

Butler: Excuse me, sir...

Tom: Thank you. Excuse me... Anyway... We're responsible for all the things that are gonna make civilization. Art, science... and all that.

Daisy: I love to see you at my table, Nick. You remind me of a... a rose, an absolute rose. Doesn't he?

Nick: You're Jordan Baker, the golf champion, aren't you?

Jordan: Shhh! Don't talk. I wanna hear what happens.

Nick: Is something happening?

Jordan: You really don't know? I thought everyone knew.

Nick: I don't.

Jordan: Tom's got a woman in New York. She might have the decency not to phone him at dinner time. Don't you think?

Daisy: Couldn't be helped. Oh, there's a bird on the lawn. I think it must be a nightingale, come over on the Cunard on the White Star Line. He's singing away. It's romantic, isn't it, Tom?

Tom: Yes, it is romantic.

Nick: It'd been a golden afternoon. And I remember having a familiar conviction that life was beginning over again with the summer. By the autumn, my mood would be very different.

Daisy: Goodnight!

Nick: Goodnight!

Tom: Come back soon!

Nick: I would want no more privileged glimpses into the human heart. Only my neighbor, Gatsby, would be exempt from my reaction. Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. For Gatsby turned out all right in the end. It was what preyed on him, what foul dust floated in the wake of his dreams. At least a fortnight, a corps of caterers came with several hundred feet of canvas and enough colored lights to make a Christmas tree of Gatsby's enormous gardens. There was music from my neighbor's house through those summer nights. In his enchanted gardens, men and girls came and went like moths, among the whispering and the champagne and the stars. I believe few people were actually invited to these parties, they just went. They got into automobiles which bore them to Long Island, and somehow they ended up at Gatsby's door, come for the party with simplicity of heart that was its own admission ticket. After that, they conducted themselves according to the rules of behavior associated with an amusement park.

TOM TAKES NICK TO NEW YORK

Nick: About half way between the two Eggs and New York, the motor road hastily joins the railroad and runs beside it a short distance, presided over by the eyes of Doctor T J Eckleburg, set there by some wild wag of an oculist to fatten his practice in Queens. This desolate area is a valley of ashes, a fantastic farm where ashes grow like wheat.

Tom: Come on in. I want you to meet my girl. Wilson! Wilson! Wilson, old man... How's business?

Mr. Wilson: Can't complain. When are you going to sell me that car?

Tom: Next week. I've got my man working on it now.

Mr. Wilson: Works a little slow, don't he?

Tom: No, as a matter of fact, he doesn't. If you're not interested in buying it, I'm sure... that I can find someone who is.

Mr. Wilson: I didn't mean that, I just meant that... I figure I could fix it up and turn a profit.

Tom: Myrtle Wilson, this is Nick Carraway. Nick... Mr. and Mrs. Wilson.

Myrtle: Why don't you get some chairs, so someone can sit down?

Mr. Wilson: Oh, sure.

Tom: I want you to get on the next train.

Myrtle: All right.

Tom: I'll meet you in the city.

Mr. Wilson: I really could use that car. Think I got a buyer for it.

Tom: That's fine... Fine. I'll make sure my man stays right on it. Nick. Mrs. Wilson, nice to see you.

Nick: Bye.

Myrtle: Tom! Hello, Nick. Stop! Stop here. I wanna get one of these dogs. I want one for the apartment. They're so nice to have a dog. What kind are they?

Salesman: All kinds. What kind would you like, lady?

Myrtle: I'd like one of those police dogs.

Tom: That's not a police dog!

Salesman: That dog's not exactly a police dog; he's more of an Airedale. Look at that coat. Some coat! That dog will never bother you with catching a cold.

Myrtle: I think it's cute. How much is it?

Salesman: That dog? That dog will cost you ten dollars.

Myrtle: Is it a boy or a girl?

Salesman: That dog? That dog's a boy.

Tom: That dog's a bitch! Here's ten dollars. Go buy ten more dogs with it.

Nick: I'll leave you here.

Tom: Oh, no, you don't! Myrtle'd be very hurt if you wouldn't come upstairs to the apartment, wouldn't you Myrtle?

Myrtle: Come on. I'll call my sister Catherine. People who know her say she's beautiful.

Nick: What about our appointments?

Tom: No, Wall Street will still be there tomorrow. Come on.

TOM, MYRTLE AND NICK ARE AT AN APARTMENT IN NEW YORK
--

Girl: Really like that dress! I think it's adorable!

Myrtle: It's just a crazy old thing. I slip it on sometimes when I don't care what I look like.

Girl: It looks wonderful on you, if you know what I mean. You know, I think if Chester could get you in that pose, I think he could really make something of it.

Catherine: I'm Catherine, Myrtle's sister.

Nick: Oh.

Catherine: People say we look like twins, but I don't think so.

Nick: I'm Nick. Won't you sit down?

Myrtle: I told that boy about the ice. These servants! You really have to keep after them all the time.

Catherine: You live down on Long Island, too?

Nick: Yes, I live in West Egg.

Catherine: Really? I was down at a party in West Egg about a month ago, at a man named Gatsby's. Do you know him?

Nick: I live next door to him.

Catherine: He's German. Really. The cousin or nephew or something of Kaiser Wilhelm. That's where all his money comes from.

Nick: Really?

Catherine: Well, I'm scared of him.

Nick: Why?

Catherine: I'd hate him to get anything on me.

Nick: Oh.

Women: Oh! What a cute dog! Oh, darling!

Girl: Excuse me, Myrtle, could you come here?

Catherine: Neither of them can stand the person they're married to.

Nick: Can't they?

Catherine: Can't stand them! What I say is, why go on living with them if they can't stand them?

Woman: Oh... Come on! Kiss that adorable little thing!

Catherine: Myrtle's been living over that garage for eleven years, you know. And Tom's the first sweetie she ever had.

Myrtle: I was on a train to New York, to see Catherine and spend the night. Tom was sitting opposite me. He had on a... dress suit and patent leather shoes. And I could see he was a real gentleman. I couldn't keep my eyes off him. Every time he looked at me, I had to pretend to look at the advertisement above his head. When we pulled into the station, he was next to me, and his white shirt front was pressed against my arm. I said, "Well, I'll have to call a policeman." But he knew I was lying. I was so excited, when I got into the taxi, my head was swimming. I felt as if some very tiny, cold, little fish was swimming in my veins. All I kept thinking was, I kept thinking... You can't live forever! You can't live forever! It was the best day of my life.

Tom: Myrtle...

Myrtle: Oh, what did you do to him? Big, clumsy... What did you do?

Tom: Don't ever call me clumsy! Myrtle, don't slam the door in my face! Get out! Please.

Catherine: But, you see, it's really his wife that's keeping them apart. She's a Catholic, and they don't believe in divorce.

Myrtle: I have the right to say her name any time I please. Daisy! Daisy! Daisy!

Tom: Shut up.

Myrtle: I can say whatever I want to! Daisy! Daisy! Daisy!

AT THE GOLF COURT

Waiter: Some chocolate cake, madam.
Madam: Thank you very much.
Jordan: Sorry, we're late.
Daisy: Ok, hurry up. Come on! Get dressed!
Jordan: Be right back!
Daisy: I'm going to arrange a marriage between you and Jordan. I'll sort of fling you together, lock you up in the linen closet or push you out to sea in a boat, all that sort of thing.
Nick: Daisy, I have no money. Would Jordan marry a man with no money?
Daisy: Of course not!
Nick: Oh.
Daisy: Well... It'll just have to be an affair, then. We don't know each other very well, do we, Nick? Even if we are cousins. You didn't come to my wedding.
Nick: I wasn't back from the war.
Daisy: Well, I've had a very bad time, Nick.
Pamela: Mummy! Mummy! Mummy!
Daisy: Hello, sweetheart! Let me tell you what I said when she was born. She was less than an hour old and Tom was... God knows where. I woke up out of the ether with an utterly abandoned feeling, and I asked the nurse if it was a boy or a girl. She told me it was a girl. And so I turned away my head and wept. "All right," I said. "I'm glad it's a girl, and I hope she'll be a little fool." That's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.
Tom: Here you are. Having a little heart-to-heart with Nick?
Daisy: Yes. I think we talked about the Nordic race. Yes, I'm sure we did. It sort of crept up on us, and first thing we knew...
Tom: Don't believe everything you hear, Nick.
Daisy: My, my, my! She is the most immoral young lady I have ever seen.

GATSBY SENDS NICK AN INVITATION

Messenger: Mr. Carraway?
Nick: Yes?
Messenger: Mr. Gatsby would be honored if you'd attend his little party tonight.

AT GATSBY'S PARTY

Song: Five foot two, eyes of blue. Oh, what those five feet could do? Has anybody seen my girl?
Nick: Oh, thank you! Oh!

Song: Well, if you run into a five-foot-two covered in pearls. Diamond rings, all those things. Bet your life it isn't her.

Nick: Hello, Jordan.

Jordan: Nick! I hoped you'd be here. I know your cousin Daisy has an absolute craving for you, but I'm going to borrow you for tonight.

Song: Charleston... Charleston... Charleston... Charleston...

Woman 1: I never care what I do, so I always have a good time.

Lucille: When I was here last, I tore my gown on a chair and he asked my name!

Woman 2: Who's he?

Lucille: Gatsby, of course. Inside of a week, I got a package from Croirier's with a new gown in it!

Klipspringer: Did you keep it?

Lucille: Sure I did. I was gonna wear it tonight, but it was too big in the bust that it had to be altered. It was gas blue with lavender beads, 265 dollars!

Old lady 1: There's something funny about a fellow who do a thing like that. He doesn't want any trouble with anyone.

Nick: Who?

Drunk lady: Gatsby. Somebody told me... Somebody told me they thought he'd killed a man once.

Old lady 1: Killed a man?

Woman 3: I heard he was connected with the government during the war, in a highway, a spy, I heard.

Man 1: I heard he was in oil, from a man who knew all about him and grew up with him in Texas.

Old lady 1: I know somebody who grew up with him in St. Paul.

Woman 4: You look at him sometime, when he doesn't know anyone's looking at him, you can see it in his eyes, I bet he did kill a man.

Nick: Which one is he?

Jordan: He never really goes to his own parties. Just looks in to see who's here, then disappears.

Lucille: God knows where he is!

Old lady 2: Pheasant. You know I always want pheasant.

Her butler: Oh, yes, of course, madam.

Old man: Good evening, ladies and gentlemen! I'm your entertainer for the evening. I've just got married, married to the fattest girl you ever saw. She was so fat, when she sat on a drugstore stool, she had a hangover. She hated to wear dresses, always skirts. When she walked down the...

Jordan: He got it's a fight... Let's get out. This is much too polite for me.

Bodyguard: Excuse me, sir. Would you mind following me, please?

Nick: I don't understand.

Bodyguard: Just follow me, please.

Nick: Excuse me. I wa... I was invited. Mr. Gatsby sent a man over this afternoon with an invitation. I live right across over there, right across the lawn. Are you sure you've got the right person? Yeah. Excuse me.

Gatsby: How do you do, old sport? I'm Gatsby.

Nick: Nick Carraway. It's a pleasure.

Gatsby: You live in the cottage across the lawn. I tried to buy it once.
Nick: I, I've been trying to find you, but...
Gatsby: I'm afraid I'm not a very good host. Truth of the matter is... I don't much like parties. I thought we should get acquainted, since we're neighbors. I hope you're enjoying yourself.
Nick: Yes. Thank you.
Gatsby: If there's anything you want... please.
Nick: No, no, no, everything's fine...
Gatsby: Good, good.
Nick: It's a lovely night for the party.
Gatsby: Yeah.
Nick: Was there anything else?
Gatsby: No, no... I just thought perhaps... we should meet.
Nick: Yes.
Gatsby: Excuse me.
Nick: Shall I ...?
Gatsby: No. Yes. What? I don't give a damn what Philadelphia wants. I said a small town. If that's his idea of a small town, he's no use to us. No. No. I'm sorry, old sport, it was business.
Nick: Yes. Well, I've taken up too much of your time as it is.
Gatsby: Are there any of my guests you'd specially like to meet?
Nick: No, no, thank you.
Gatsby: Perhaps we can have lunch some time? Tomorrow?
Nick: Fine.
Gatsby: Good, good. See you then.
Tenor: La, la, la, lei, la... La, la, la, la...

THE NEXT MORNING

Gatsby: What do you think, old sport? Beautiful, isn't it?
Nick: Yes.
Gatsby: Would you like to drive it?
Nick: No, I don't think I'd want the responsibility.
Gatsby: Get in. Look here, what's your opinion of me, anyhow?
Nick: I hadn't really thought about it.
Gatsby: I wanna tell you something about my life.
Nick: Really, I...
Gatsby: I don't want you to get the wrong impression from stories.
Nick: Why me?
Gatsby: I'm the son of wealthy people from the Mid-West, all dead now.
Nick: What part of the Mid-West?

Gatsby: I was raised in America but educated at Oxford. That's a family tradition. My family died, and I came into a great deal of money. After that, I traveled and I lived in many capitals in Europe, trying to forget something sad that happened long ago. Then, came the war. I was promoted to Major after I distinguished myself in the battle of Force. Every Allied government gave me a decoration, even Montenegro, little Montenegro, down on the Adriatic Sea. Turn it.

Nick: "Major Jay Gatsby, for valor extraordinary." Why are you telling me this?

Gatsby: You don't make much money, do you? You sell bonds?

Nick: I try too.

Gatsby: But if you forgive me, you see, I run a small business on the side. I thought you might perhaps want to pick up an extra bit of money.

Nick: What kind of business, exactly?

Gatsby: I'd like you to meet a friend of mine.

AT THE RESTAURANT

Wolfshiem: This is a nice restaurant, but I like across the street better.

Gatsby: It's too hot over there.

Wolfshiem: Hot and small, yes, but full of memories.

Nick: What place is that?

Wolfshiem: The old Metropole. Filled with faces now dead and gone. Filled with friends, gone all forever. I can't forget as long as I live when they shot Rosy Rosenthal. There were six of us at the table. Rosy had eaten and drunk a lot the whole evening. The waiter came over to him with a sorry looks and said, "Somebody wants to talk to you outside." "All right," says Rosy, and starts to get up. I pulled him down to his seat. "Let the bastards come in here, if they want. Don't you make a move out of this room." There was four o'clock in the morning. If we'd raised the blinds, we could've seen daylight.

Nick: Did he go?

Wolfshiem: Sure he went! He turned the doorway and says, "Don't let the waiter take my coffee." They're on the sidewalk, shot him three times in the belly and drove away. I understand you are looking for business connection, uh?

Gatsby: We'll talk about that later.

Wolfshiem: Huh?

Nick: This is a friend. So, we'll talk about that some other time.

Wolfshiem: Oh, I beg your pardon, I had the wrong man. Gatsby...

Nick: Excuse me, please.

Wolfshiem: He's telephone. Fine fellow, isn't he? Handsome to look at, and a perfect gentleman.

Nick: Yes.

Wolfshiem: He went to Oxford College in England. Do you know Oxford College?

Nick: Have, have you known Gatsby for a long time?

Wolfshiem: Known him? I made him. I made the pleasure with his acquaintance just after the war. He was so hard up that he kept wearing his uniform 'cause he couldn't buy regular clothes. But I said to myself, "That's the kind of man you'd like to bring home, introduce to your mother, and your sister. I see you're looking at my cuff buttons. Finest specimen of human molars.

Nick: Well... that's a very interesting idea.

Wolfshiem: Yes.

Nick: Did you, uh, were you and Mr. Rosenthal close friends?

Wolfshiem: Thick like that in everything.

Nick: I'm sorry.

Wolfshiem: Why? You must not be sorry. Let us show our friendship for a man when he's alive, not after he's dead. After that, my own rule is to let everything alone.

Gatsby: Everything is taken care.

Wolfshiem: Ah. I enjoyed my lunch.

Gatsby: Don't hurry, man.

Wolfshiem: No, you're very polite, but I belong to another generation. You sit here and discuss your sports and your young ladies, and your... as for me, I'm sixty years old and I won't impose myself on you any longer.

Gatsby: He becomes very sentimental sometimes.

Nick: What is he, anyway? A dentist?

Gatsby: Meyer Wolfsheim? No, no... He's a gambler, old sport. He's the man who fixed the 1919 World Series.

Nick: I never thought a man fixed the World Series. I always imagined it just happened.

Gatsby: Well, he just saw the opportunity.

Nick: Why isn't he in jail?

Gatsby: They can't get him, old sport. He's too smart. Look, I, I thought...

Nick: Let me get this.

Gatsby: Nonsense. Please.

Tom: Nick! Where have you been? Daisy's furious because you haven't called up.

Nick: This is Mr. Gatsby. Mr. Buchanan.

Tom: How are you? How does a struggling bond salesman afford to eat with this business types?

Nick: I just came down here to have lunch with Mr. Gatsby.

JORDAN TALKS TO NICK ABOUT GATSBY

Jordan: So, this is where you hide yourself.

Nick: Jordan.

Jordan: Listen. I've got talk to you. I have the most astonishing thing to tell you! He wants to know if you would invite Daisy to your house this semester and let him come over.

Nick: Who?

Jordan: Gatsby.

Nick: If that's what he wanted, why didn't he ask me himself?

Jordan: I think he was afraid. He's waited so long, he thought you might be offended.

Nick: But why me?

Jordan: Because...

Nick: Why didn't he ask you to arrange the meeting?

Jordan: Because he wants her to see his house. And you live right next door.

Nick: That's ridiculous.

Jordan: I think he expected her to wander into one of his parties some night. But she never did. Then he began asking people casually if they knew her. I was the first one he found. He says he's read the papers for years, just on the chance of catching a glimpse of Daisy's name.

Nick: I wonder why.

Jordan: Daisy ought to have something in her life.

Nick: Does Daisy wanna see him?

Jordan: She's not to know about it. You're just supposed to invite her to tea.

Nick: But does she want to see Gatsby?

Jordan: Your cousin will thank you, thank you, thank you... Thank you.

GATSBY TALKS TO NICK

Gatsby: Nick!

Nick: Your place looks like the World's Fair.

Gatsby: Does it? Yes, I was just looking in some of my rooms.

Nick: I spoke to Miss Baker.

Gatsby: Yes?

Nick: I'm gonna call up Daisy tomorrow and invite her over for tea. What day would suit you?

Gatsby: What day would suit you? I don't want to put you into any trouble, you see?

Nick: Wouldn't you like to come in out of the rain?

Gatsby: No, it's not necessary. I have to go back. What do you...?

Nick: What about the day after tomorrow?

Gatsby: Well... I have to get the grass cut.

Nick: You mean my grass.

Gatsby: Right. They are connected. There's that other thing... the...

Nick: What thing?

Gatsby: Our business relationship.

Nick: Any favors that I do for you don't need any payment.

Gatsby: Well, thank you. Goodnight, Nick.

NICK CALLS DAISY

Daisy: Nick, my darling! Where are you calling from, China? I, I can barely hear you. Oh, of course I'll come. Don't bring Tom? Tom who? Yes... Goodbye, my darling. Thank you.

THE TEA

Worker: Mr. Carraway?

Nick: Yes.

Worker: Mr. Gatsby sent me over to cut the grass.

Nick: Oh, yes, quite all right. Go ahead.

Messenger 1: From Mr. Gatsby.

Nick: I know.

Messenger 2: From Mr. Gatsby.

Nick: Pass.

Gatsby: Everything all right?

Nick: The grass looks fine, if that's what you mean.

Gatsby: What grass? Oh, it looks good. I was wondering if you have everything you need in the way...
Tea.

Nick: Will this do?

Gatsby: Yes, yes, of course. But I took the liberty of... I took the liberty of... I took the liberty of having some things sent over. I'm going home.

Nick: What for?

Gatsby: There's nobody coming. It's too late.

Nick: Don't be silly. It's only five minutes to four.

Gatsby: This is a mistake. This is a terrible mistake.

Daisy: Is this absolutely where you live, my dearest one? I adore it. Are you in love with me?

Nick: Yes.

Daisy: Is that why I had to come alone?

Nick: That is the secret of Castle Rackrent.

Daisy: It's delicious, Nick! Oh, and what beautiful flowers!

Nick: Oh, that's funny.

Daisy: White... My favorite color.

Song: What'll I do...

Nick: Daisy, I'd like you to meet my neighbor, Mr. Jay Gatsby. Mr. Gatsby, this is my cousin Daisy Buchanan.

Gatsby: We've met..., before.

Daisy: We haven't met for many years.

Gatsby: Eight years... next November.

Nick: Well... Shall we have some tea? It's stopped raining.
Gatsby: Has it? What do you think of that? It's stopped raining.
Daisy: I'm glad, Jay.
Nick: Would you like tea?
Daisy: Oh, Nick, darling! I feel... today's like someone's birthday. Let's have champagne.
Gatsby: I want you and Daisy to come to my house. I'd like to show her around.
Nick: Sure you want me to come?
Gatsby: Absolutely.
Daisy: Nick, I'd just like to... wash up.

GATSBY INVITES DAISY AND NICK TO HIS MANSION

Gatsby: Look. My house shows up well, doesn't it?
Nick: It's splendid.
Gatsby: Yeah. It took me just three years to earn the money that bought it.
Nick: I though you said you inherited your money.
I, I did, old sport, but I lost most of it in the big panic. In the... panic of the war.
Gatsby: What business are you really in?
Nick: That's my affair. Oh, I, I'm sorry. I'm sorry. I've been in several things, actually. I was in the
Gatsby: drugstore business, then I was in oil, but I'm not in either one now.
That huge place over there?
Daisy: Do you like it?
Gatsby: I love it! But how do you live there all by yourself?
Daisy: I keep it always full of interesting people, night and day. People who do interesting things,
Gatsby: celebrated people.
Daisy: It's beautiful. Huge. Excuse us.
Klipspringer: It's quite all right.
Gatsby: Klipspringer was left over from a party in April. He was here for two weeks before I discovered
he'd moved in.
Daisy: Did we interrupt your exercises?
Klipspringer: I was asleep, at least I had been asleep and then I get up.
Gatsby: Klipspringer plays the piano, don't you?
Klipspringer: I hardly play at all...
Gatsby: Of course you do. We'll go upstairs now and he'll play the piano for us. Yes?
Klipspringer: Oh, well, of course I will. Er, I really am out of practice.
Gatsby: Don't talk so much, old sport. Play!
Klipspringer: Ev'ry morning, ev'ry evening, ain't we got fun? Not much money, oh, but, honey, ain't we got
fun? The rent's unpaid, dear, we haven't a bus...
Daisy: Jay! All these clippings about me!

Gatsby: That's a souvenir of my Oxford days. It was taken in Trinity Quad. The man on my left is now the Earl of Doncaster. Yes? Well, check with Wolfshiem. Just do it. I can't talk now. Here you are, old sport.

Nick: Thank you.

Daisy: Come here, quick! Look at that! I'd like to just get one of those pink clouds and put you in it and push you around.

Gatsby: I've got a man in London who buys all my clothes. He sends over a selection of things at the beginning of each season. Spring and fall.

Daisy: Oh... I've never seen such beautiful shirts before!

Klipspringer: In the meantime, in between time, ain't we got fun.

JORDAN DRIVES NICK TO TOWN

Nick: You are a rotten driver!

Jordan: We missed it, didn't we?

Nick: Hello, Mr. Wilson.

Mr. Wilson: How are you?

Jordan: Fill her up, please.

Nick: You either ought to be more careful, or you oughtn't to drive at all.

Jordan: Let the other people be careful. Takes two to make an accident.

Nick: Suppose you meet somebody as careless as yourself?

Jordan: I hope I never will. I hate careless people. That's why I like you.

Mr. Wilson: Three, forty cents, please.

Nick: Thanks very much.

Mr. Wilson: Myrtle?

GATSBY QUESTIONS DAISY ABOUT HER WEDDING

Gatsby: Do you remember?

Daisy: I do.

Gatsby: When an hour alone with you was impossible.

Daisy: My parents!

Gatsby: No. Other officers... driving up to your great house, honking, calling out for you. I remember one on the porch, waiting in darkness so complete I couldn't see his face.

Daisy: They meant nothing.

Gatsby: An hour of your time, an hour... away from the others.

Daisy: Now you have it, Jay.

Gatsby: All those officers, what were their names? You remember their names?

Daisy: Parts of their names. Not their faces. Silly young men. So silly to let an eighteen-year old girl into their hearts. Sentimental. You were never sentimental, Jay. I can't believe it's all here! Everything that's happened to me.

Gatsby: I collected them. Your debut after the Armistice, pictures of you in shining cars, every ball you attended.

Daisy: I wore out a hundred pairs of slippers. Come and sit by me, Jay.

Gatsby: I will.

Daisy: Why do you stand or sit as far away from me as possible?

Gatsby: I find it... difficult...

Daisy: To be close to me?

Gatsby: It's been a very long time since I've been able to look at you.

Daisy: Oh... I wish you had your uniform still. I would wear the same gown I wore when you were my favorite beau, Jay. We'd dance right here in the great hall of this preposterous house of yours, Jay Gatsby! My sweet young Lieutenant Jay Gatsby!

Gatsby: I do still have my uniform.

Daisy: Then you are a sentimental man.

Gatsby: And Tom? Did you love him?

Daisy: Tom who?

Gatsby: Tom, your husband.

Daisy: I know who you're referring to.

Gatsby: Why did you marry Tom, Daisy?

Daisy: I don't wanna talk about Tom! Or my wedding. It makes me sad. And I want to be happy. You used to like to make me happy.

Gatsby: You didn't love him?

Daisy: It was fine for you, wasn't it? Crowding into my life, riding in my white car, wearing your romantic uniform that hid who you were, where you came from. Breaking my heart with your impossible love! Then going off to your great adventure overseas...

Gatsby: I told you I'd come back for you, in my letter. You said you'd wait.

Daisy: I'd waited so long! We were so close... in our month of love.

Gatsby: Why did you marry him?

Daisy: Mr. Tom Buchanan, son of Mr. Tom Buchanan of Chicago, Illinois, blew into my life with more pomp and circumstance than Louisville ever knew before. He came down with a hundred people in four private railroad cars. He hired a whole floor of the Muhlbach Hotel, he just blinded me with excitement.

Gatsby: He gave you a string of pearls valued at 350,000 dollars.

Daisy: Jordan Baker told you that, didn't she? Traitor! Well, what else did she tell you? Did she tell you how she found me that night? Lying in my hotel room, drunk as a monkey, with a bottle of Sauternes in one hand and...

Gatsby: My letter in the other.

Daisy: "I never had a drink before," I said, "but, oh, how I do enjoy it."
And I pulled the 350,000 dollar string of pearls out of the waste-paper basket where I'd dropped it and said, "Here, dearest, you take them back to whoever from Chicago they belong to, and tell him, tell them all that Daisy's changed her mind." Daisy's changed her mind!

Gatsby: Next day at five o'clock you married Tom Buchanan, without so much as a shiver.

Daisy: You know what Jordan did? She ran a cold tub and dropped me into it, dress and all. And I couldn't stop crying but I wouldn't let go the letter, your letter. I hung onto it and hung onto it

Gatsby: until... it came to pieces in the water... melted away like snow.

Daisy: Why? Why didn't you wait for me?
Because... rich girls don't marry poor boys, Jay Gatsby. Haven't you heard? Rich girls don't marry poor boys?

AT GATSBY'S PARTY

Tom: Well, I see the Chester Beckers are here. And the Leeches. There's that man Bunsen. I knew him at Yale. How are you? Despised him. The Hornbeams, Willie Voltaire. How are you?

W. Voltaire: Tom, how are you?

Tom: Nice to see you. Thank you.

Jordan: Thank you. Good God, look! A clan of Blackbucks all together in the corner.

Daisy: Flipping their noses up.

Tom: Practically all of East Egg here.

Daisy: Hello.

Tom: Ismays, how are you? Mr. Chrystie, sir, how are you? Nice to see you. My wife, Daisy. Jordan Baker. Mr. and Mrs. Chrystie. Hammerheads, too. Oh, look, Beluga, the tobacco importer.

Jordan: And Beluga's girls.

Tom: This is mixed company. West Eggers. I recognize some of them. Mrs. Pole... and Mr. and Mrs. Mulready right behind her. Oh, look, darling, over there. Cecil Roebuck. Cecil Schoen, right there. This is Gulick in the blue suit, the State Senator.

Jordan: That's G. Earl Muldoon, whose brother strangled his wife.

Tom: There's James B. "Rot-Gut" Ferret. Oh, look here, young Nick Carraway! Been seeing a lot of Gatsby's fellow lately.

Daisy: Nick!

Tom: How are you, Nick?

Nick: Fine.

Tom: Nice to see you.

Nick: Daisy, you look lovely. You too, Jordan.

Tom: What about me?

Daisy: Tom, I'm leaving you for Nick. We're running away to Africa.

Tom: Very nice.

Daisy: These things excite me so! If you want to kiss me any time during the evening, just let me know, and I'll be glad to arrange it for you. Just mention my name, or present a green card. I'm giving a green card... Jay Gatsby. I'm so happy to see you.

Gatsby: I believe we've met somewhere before, Mr. Buchanan.

Tom: Absolutely right. I remember it well.

Gatsby: About three weeks ago.

Tom: Absolutely right. I just told you that. You were with Nick here.

Gatsby: You must see many faces of people you've heard about or known here tonight.

Daisy: Yes.

Tom: Actually, we don't know a soul here.

Gatsby: Senator Evans. Mrs. Buchanan.

Daisy: How do you do?

Gatsby: And Mr. Buchanan, the polo player.

Senator: How do you do?

Gatsby: Colonel.

Daisy: Oh, I've never seen so many celebrities! Oh, I like that man with the sort of blue nose.

Gatsby: Oh, he's a rather small producer.

Daisy: Oh. Well, I like him anyhow.

Tom: I'd rather not be "the polo player".

Jordan: He'd rather look at all those famous people incognito.

Gatsby: They're in some new Broadway show.

Daisy: Go ahead. And if you want to write down any addresses, here's my little girl pencil.

Tom: Daisy!

Daisy: It's all right. You have my permission. Jordan will chaperone. You'll keep watch, won't you? In case there's a fire or a flood or an act of God? Kiss me.

Short man: Hiya, Buchanan.

Drunk lady: My hair! Look at it, my hair!

Tom: Have you seen Daisy?

Nick: No, I haven't.

Tom: But Jordan told me she was with you.

Nick: She was with Gatsby and some people.

Tom: Tell me something, Nick. Who is this Gatsby fellow on you? Some big bootlegger?

Nick: I heard he was a relative of the Kaiser.

Tom: Nick... I figure he's just a bootlegger. A lot of these newly rich people are just bit bootleggers, did you know that?

Nick: Not Gatsby.

Tom: Oh, no... He must have strained himself to get this lot together.

Daisy: At least they're all interesting people.

Tom: Where have you been?

Daisy: Up dancing.
Tom: I don't have to ask who with, do I, Daisy?
Daisy: Belongs to me... Well, it wasn't Beluga, the tobacco importer.
Tom: Give me. Where is he now, Daisy?
Daisy: Without a shirt, without a shirt. Who, Beloga?
Tom: No, not Beluga. Gatsby.
Daisy: He was called to the phone.
Tom: Oh, really?
Daisy: From Detroit.
Tom: Well, I'd like to know who he is and what he does. And I want you to get into this car right now!
Daisy: Right now.
Tom: Right now, Daisy!
Daisy: Actually, I can tell you what he does. He owns some drugstores. A lot of drugstores. He built them up himself.
Tom: Get in the car, please.
Daisy: La, la, without a shirt... without shirt...
Tom: Daisy, get in the car right now!
Daisy: Goodnight, see you, Nick.
Nick: Without a shirt... Goodnight.
Tom: See you, Nick. Goodnight. Get in the car.
Daisy: La, la, la, la, la, la... Without a shirt, without a shirt.

GATSBY TALKS TO NICK ABOUT HIS PLANS

Gatsby: Thank you for staying, Nick. She didn't like it.
Nick: Of course she did.
Gatsby: She didn't have a good time. I'll fix everything... Just the way it was before. She'll see.
Nick: You can't repeat the past.
Gatsby: Can't repeat the past? Of course you can!

TOM WANTS TO INVESTIGATE GATSBY

Tom: Find out where his money comes from. What clubs he belongs to. Who his parents are and where they live. And his women. I wanna know about his women.

GATSBY AND DAISY LIVE THEIR LOVE AGAIN

Daisy: Put on your uniform.

Gatsby: That's foolish.
Daisy: Oh, good! Let's be foolish. Put on your uniform and we'll turn out all the lights except for a single candle. And I'll let you tell me you love me.
Music: What'll I do.
Gatsby: Do you remember that night?
Daisy: Yes, that still October night.
Gatsby: I've felt married to you ever since. I knew that if I could kiss you... if I could kiss you.
Daisy: I love you, Jay.
Gatsby: Did you know that I bought this house just to be across the bay from you?
Daisy: Don't say that. I'll start to cry again. Oh, Jay!
Gatsby: It's the color of the light on you dock.
Daisy: But... you know I can't wear it. You wear it for me.
Gatsby: I'll love you forever.
Daisy: Kiss me. Be my lover. Stay my lover.
Gatsby: I'll be your husband.
Daisy: Husband and lover.

THE REPORTER VISITS NICK.

Reporter: Oh, hi... I'm from the New York Journal. Wanted to ask you some questions about your neighbor. Mr. Gatsby?
Nick: What sort of questions?
Reporter: Oh, you know, I was wondering if you've seen anything interesting going on?
Nick: No.
Reporter: I've been hearing his name around my office quite a lot the last couple of weeks. Seem he and Meyer Wolfshiem... you know that name? There's something big cooking.
Nick: I don't know what you are talking about.
Reporter: This is not official really. This is really my day off. I like to come out here sometimes on my day off.
Nick: If you wanna know something, why don't you try asking Mr. Gatsby?

NICK TALKS ABOUT PEOPLE'S CURIOSITY ABOUT GATSBY

Nick: It was when curiosity about Gatsby was at it highest that the lights in his house failed to go on, one Saturday night. Are you closing your place down?
Gatsby: No.
Nick: I hear you fired all your servants.
Gatsby: Daisy comes over quite often in the afternoon. I don't want gossip.

Nick: You seem to attract it. They say you killed a man.
Gatsby: Just one?

GATSBY AND DAISY ARE AT HIS SWIMMING POOL

Song: When you and I were seventeen
And life and love were new
The world was such...
Daisy: And you? Have you ever loved anybody else?
Gatsby: No.
Daisy: Of course, you could never love anybody but me. I love the way you love me.
Gatsby: I don't want you to go home to him any more. I want you to tell him.
Daisy: We'll tell him. I promise. We'll tell him. Soon.

GATSBY, NICK AND JORDAN ARE AT DAISY'S MANSION

Tom: I read somewhere that it's... the sun's getting hotter every year. Seems that the Earth is going to fall onto the sun. Actually, it's just the opposite of that. The sun is getting colder every year.
Butler: Excuse me, sir. Mr. Davis Goff's office is on the telephone.
Tom: Ah, yes. Excuse me.
Daisy: You know I love you.
Jordan: You forget there's a lady present.
Daisy: Oh. You kiss Nick too.
Jordan: What a low vulgar girl.
Daisy: I don't care.
Pamela: Mummy! Mummy!
Daisy: Blessed precious! Come to your own mother that loves you! Now... say "How do you do?"
Pamela: How do you do?
Daisy: Say, "How d'you do?"
Gatsby: How do you do?
Daisy: You dream! You absolute little dream!
Pamela: Yes. Aunt Jordan's got a blue dress, too.
Daisy: How do you like mother's friends? Do you think they're pretty?
Pamela: Where's daddy?
Daisy: She doesn't look like her father, she looks like me. She's got my hair and the shape of the face.
Nanny: Come, Pammy.
Daisy: Goodbye, sweetheart.
Pamela: Goodbye, mummy.

Pamela: Daddy! Daddy!
Tom: Oh, how's daddy's little girl?
Pamela: Daddy, I met all mummy's friends.
Tom: That's my good girl. Now you run along and I'll see you later.
Pamela: Yes.
Daisy: Well... what'll we do with ourselves this afternoon? And the day after that? And the next thirty years?
Jordan: Don't be morbid! Life starts again when things get crisp in the fall.

DAISY SUGGESTS EVERYBODY GOES TO TOWN

Daisy: But it's so hot! And everything is so confused! Let's all go to town.
Jordan: That's an idea.
Daisy: Ah... you look so cool! You always look so cool. I mean, you resemble the advertisement of the man...
Tom: All right. I'm perfectly willing to go to town. Why don't we all go to town? Come on. If we're going, let's start.
Daisy: Let's have some fun! It's too hot to fuss.
Tom: I don't get the idea of going to town. Women! Get these notions in their heads.
Daisy: Shall we take anything to drink?
Tom: I'll get some whiskey.
Gatsby: I can't say anything inside his house, old sport.
Nick: She's got an indiscreet voice. It's full of... it's full of...
Gatsby: Her voice is full of money.
Daisy: Jay Gatsby!
Gatsby: Shall we take my car?
Tom: Is it a standard shift?
Gatsby: Yes.
Tom: Then why don't you let me take your car, and you take mine?
Gatsby: There's not much gas, I'm afraid.
Tom: Oh, there's plenty of gas. If we run out we can stop at a drugstore. You can buy almost anything in a drugstore nowadays, you ought to know that. Daisy, you come ride with me in this circus wagon.
Daisy: No, er, you take Nick and Jordan. We'll follow.
Tom: Did you see that?
Nick: Did I see what?
Tom: I've made a small investigation of this fellow, you know.
Jordan: And found he was an Oxford man.
Tom: Oxford like hell! He wears a goddamn pink suit.

Nick: Nevertheless, he is an Oxford man.
Tom: Oxford, New Mexico! Or something like that.

TOM, NICK AND JORDAN STOP AT WILSON'S GARAGE

Tom: Well? Let's have some gas!
Mr. Wilson: I'm sick. I've been sick all day.
Tom: Do I have to help myself?
Mr. Wilson: I'm sorry. Mr. Buchanan, I was wondering when you'd let me have that blue car of yours.
Tom: How do you like this one? I bought it last week.
Mr. Wilson: It's a nice yellow.
Tom: Like to buy it, would you?
Mr. Wilson: Big change. No, but I could use the other. I need money pretty bad right now. My wife and I want to go West.
Tom: Your wife wants to go?
Mr. Wilson: I just got wised up to something funny the last few days. That's why I need the... That's why I want to go away. That's why I've been bothering you about that car.
Tom: That's enough gas. How much do I owe you?
Mr. Wilson: A dollar twenty.
Tom: I'll let you have that car. I'll send it around tomorrow afternoon.

ON THE WAY TO NEW YORK

Jordan: I love New York on summer afternoons when everyone's away. There's something very sensuous about it, a little ripe, as if all sorts of funny fruits are going to fall into your hands.
Daisy: Where are we going?
Jordan: How about the movies?
Daisy: Oh, it's too hot! You go. We'll drive around and meet you after. We'll meet you on some corner. I'll be the man smoking two cigarettes.
Tom: Well, obviously, we can't argue about it here, so you follow me to the Plaza Hotel.
Daisy: We can order five bathrooms and take cold baths!

AT PLAZA HOTEL

Daisy: Oh, me! Open another window!
Jordan: There aren't any more.
Daisy: Then we'd better phone the room service for an axe!
Tom: The thing to do is to forget about the heat. You just make ten times worse by crabbing about it.

Gatsby: Why not let her alone, old sport? You wanted to come to town.

Tom: That's certainly a great expression of yours.

Gatsby: What is it?

Tom: All that "old sport" business. Where did you get that at?

Daisy: Tom if you make personal remarks, I won't stay here a minute.

Jordan: Imagine marrying anyone in this heat.

Daisy: I was married in June.

Tom: Mr. Gatsby, I understand that you're an Oxford man.

Gatsby: Not exactly.

Tom: No, no... I understood that you went to Oxford.

Gatsby: I went there, yes. It was an opportunity they gave officers after the Armistice. Were you in the war, Mr. Buchanan?

Tom: No, I wasn't in the war. I'd like to know what kind of row you're trying to cause in my house.

Daisy: He isn't causing a row, you are causing a row! Please, have a little self-control!

Tom: Self-control? Have a little self-control? I suppose the latest thing is to sit back and relax, while Mr. Nobody from Nowhere makes love to your wife, is that it? Well, if that is it, Daisy, count me out. Because let me make myself clear about one thing: nowadays people begin by sneering at family life, and family institutions, and before you know it, they'll throw it out and we'll have intermarriage between black and white!

Jordan: We're all white here.

Gatsby: I've got something to tell you, old sport.

Daisy: Please, don't!

Gatsby: No, Daisy, listen...

Daisy: Oh, please. Let's all go home.

Tom: No, no!

Daisy: Let's all go home, please.

Tom: Nobody's going home. I'm going to sit down right here, and I'll listen to what it is that Mr. Gatsby has to tell me. Yes. Thank you.

Waiter: Sir.

Tom: Well?

Gatsby: Your wife doesn't love you. She's never loved you. She loves me.

Tom: You must be crazy.

Gatsby: The only reason why she's married you is because I was... poor. She was tired of waiting, it was a mistake. But in her heart she has never loved anyone, except me.

Tom: That's a goddamn lie. Sit down, Jordan, Nick. Daisy loved me when she married me. She loves me now, and what's more I love her now. I'll admit that now and then she gets a little confused and involved in things she doesn't really understand. But I also have been known to go on a spree or two in my life and make a goddamn fool of myself, but I have always come back. And in my heart, I always love her!

Daisy: You are revolting! Do you remember why we left Chicago? Huh? I'm surprised you don't tell the story of that little spree of yours!

Gatsby: Just tell him the truth. Just tell him! Tell him you never loved him and it will all be wiped out. Forever!

Daisy: Well, how could I love him... possibly? I no...

Gatsby: You never loved him.

Daisy: I never loved...

Tom: Not on our honeymoon?

Daisy: No!

Tom: And not that day that I picked you up in my arms and I carried you... all the way down from the Punch Bowl, so your little feet wouldn't get wet?

Daisy: Open a window!

Tom: Daisy... Daisy, I love you.

Daisy: Please, don't. Oh... You want too much! I love you now, isn't that enough? I can't help what's past. I did love him once, but I loved you, too.

Gatsby: Loved me, too?

Tom: There are things between Daisy and me that you'll never know. Things that neither of us can ever forget. Darling, I'm going to take better care of you from now on too.

Gatsby: You don't seem to understand, you're not gonna to take care of her anymore.

Tom: I'm not? Why's that?

Gatsby: Daisy's leaving you.

Daisy: I am, though.

Tom: No... She's not leaving me. Certainly not for a coward swindler who'd have to steal a ring to put on her finger.

Daisy: No! Leave me alone!

Gatsby: Daisy! Daisy!

Tom: And now I know what your drugstores are! He and Meyer Wolfshiem bought up drugstores here and in Chicago to sell alcohol over the counter. But the drugstores are just a small change. He's got something new with Wolfshiem now, something everyone's afraid to talk about. Well, he's lost her now. Want any of this stuff? Nick? Jordan? Nick?

Nick: What?

Tom: Want any?

Nick: No.

Tom: This presumptuous little flirtation is over.

Nick: I just realized...

Tom: He doesn't know her like I know her.

Nick: Today is my birthday. I'm thirty.

THE ACCIDENT

Myrtle: Gimme that key!

Mr. Wilson: Stay right here until we go West, Myrtle like you always wanted.
Myrtle: I never wanted to go anywhere with you!
Mr. Wilson: You was crazy about going West, Myrtle!
Myrtle: Crazy! They only crazy I was was when I married you!
Mr. Wilson: You did marry me, Myrtle.
Myrtle: I thought you were a gentleman. Whereas I found afterwards you aren't fit to lick my shoe!
Mr. Wilson: Myrtle...
Myrtle: You didn't even have your own suit to get married in, and you never told me!
Mr. Wilson: I couldn't help it because I couldn't afford to buy a suit. What you're trying to do is not right, Myrtle. I'm a trusting kind of fellow. I don't think no harm to nobody. But when I know a thing, I know it. Maybe you think you can fool me, Myrtle. Maybe you can. But you can't fool God. God sees everything.
Myrtle: But that's an advertisement. You're so dumb, you don't know you're alive.
Mr. Wilson: I'm not so dumb I don't know what's right from what's wrong.
Myrtle: Ah!
Mr. Wilson: Myrtle! Are you all right?
Myrtle: Get away from me!
Mr. Wilson: No! No! No! No!

TOM, NICK AND JORDAN STOP AT WILSON'S GARAGE
--

Tom: Wreck. That's good. Wilson will finally have some business at last. We'll just pull in and have a look. Just a look.
Officer: M-A-V-O.
Witness 1: No, R. Mavro.
Officer: R-O.
Witness 1: G.
Officer: G.
Tom: Could you listen to me?
Officer: What do you want, fellow?
Tom: What happened?
Officer: An auto hit herr. Instantly killed. She ran into the road. The son-of-a-bitch didn't even stop his car.
Michaelis: There were two cars. One coming, one going, see?
Officer: Going where?
Michaelis: One going each way.
Mr. Wilson: Oh, God! Oh, God! Oh, God! God!
Witness 2: It was a big yellow car. A big yellow car. New.

Officer: You see the accident?
Witness 2: Yeah... I see. Only in just a minute.
Witness 3: No. But the car passes down the road, going faster than forty. Going fifty, sixty. Going through here fast.
Officer: Which way did it go?
Mr. Wilson: Oh, God.
Tom: Come on, let's get out of here.
Woman: Her left breast was torn off.
Tom: Son of a bitch! He didn't even stop his car... you know that?

TOM ARRIVES AT HOME

Tom: Daisy's home. Nick, why don't you come in and let them get you something to eat, and then you can take the car on... home. There's nothing more we can do tonight.
Jordan: Won't you come in, Nick?
Nick: No.
Jordan: Nick... Goodnight, Nick
Nick: 'Night. What are you doing here?
Gatsby: Standing here. Did you see any trouble on the road?
Nick: Yes.
Gatsby: Was she killed?
Nick: Yes.
Gatsby: I thought so. I told Daisy I thought so.
Nick: Why didn't you stop?
Gatsby: It was a terrible shock for Daisy.
Nick: Daisy? Christ!
Gatsby: I just want to wait here and make sure he doesn't try to bother her.
Nick: He won't touch her. He's not thinking about her.
Gatsby: I don't trust him, old sport. I'll wait all night if necessary.

AT WILSON'S GARAGE (Dr. Eckleburg's eyes and the lights of the car)

Michaelis: Maybe you got some friend I could telephone for, George?
Mr. Wilson: I knew there was something.
Michaelis: You got a church you go to sometimes?
Mr. Wilson: I knew it when she came back from New York with her nose all bust and bleeding.
Michaelis: Maybe I could call up the church and get a priest to come over... to talk to you, see?
Mr. Wilson: I don't belong to any.

Michaelis: Oh... You ought to have a church, George, for times like this. You must have gone to church once. Didn't you get married in a church?

Mr. Wilson: A long time ago. Look in that drawer there. She had it wrapped up in tissue paper. In a place where she hides things. We ain't got a dog. She ain't got a dog. She's got a dog leash with diamonds on it. Oh, my God! Then he killed her.

Michaelis: Who killed her, George?

Mr. Wilson: He murdered her.

Michaelis: It was an accident.

Mr. Wilson: It was the man in the car. She said he was coming for her. Then he didn't stop.

Michaelis: Maybe I ought to call up the church. Which church should I call, George? I'll go find out some names of churches, George.

Mr. Wilson: I told her... God sees everything.

Michaelis: I'll read some names of churches.

Mr. Wilson: I didn't mean it... I didn't mean it. I warned her. I'm sorry. I'll fix it right. All right? I'll make it right. I'll do it. I'll do it. I'll do it. I'll do it.

GATSBY GOES TO NICK'S COTTAGE

Gatsby: Nick. Nothing happened. I waited till about four o'clock. She came to the window. She stood a minute and then turned out the light.

Nick: Have you got a cigarette?

Gatsby: Just one. We'll share it.

Nick: Can you imagine what this old island looked like when those Dutch sailors first saw it? Fresh green... like a dream of a new world.

Gatsby: They must have held their breath... afraid it would disappear before they could touch it.

Nick: You didn't see that woman. Christ, Gatsby! She was ripped open, and you drove off!

Gatsby: All I can see is Daisy. All I can think about is Daisy. She was so frightened, I tried to grab for the wheel but she...

Nick: It was Daisy? Daisy was driving.

Gatsby: She was very nervous when we left New York. She thought it would help steady her to drive. This woman rushed out. It happened in a second. It seems she recognized the car. It seemed like she wanted... to speak to us. Thought we were somebody she knew. Daisy's never really needed me before, don't you see?

GATSBY AND NICK TALK AT GATSBY'S MANSION

Gatsby: I don't think she ever loved him. That house of hers in Louisville... It was the most beautiful house I'd ever seen. All that... crystal and... silver. It was full of a kind of... It was... the look. You must remember, old sport, that she was very excited. He tried to make me look like some kind of cheap sharper. She didn't know what she was saying.

Gatsby: Of course, she might have loved him. For a minute, when they were first married. But loved me more even then, you see? In any case, it was just personal.

Nick: I think you ought to go away for a while, like to Montreal or some place safe.

Gatsby: Go away? Now?

Nick: Just till it all blows over.

Gatsby: I can't leave! She'll be coming just as soon as she can get away.

Nick: I suppose so.

WILSON GOES TO TOM'S MANSION

Tom: You stay right there. I'll handle this.

Daisy: Who is that man? Do you know?

Maid: That's Mr. Wilson, ma'am. From the garage up by the big sign.

Nanny: Now, Pammy, you must wear that dress.

Pamela: I won't!

Nanny: You must do what you're told. If you don't, I'll tell your mother.

Pamela: Mama! Mama!

Nanny: Be a good girl.

Pamela: Mummy! Mummy! I don't wanna wear this dress, I hate this color. I hate this color.

Daisy: Hush, blessed precious, don't cry! Don't cry! Beautiful little fools can wear whatever color they like.

GATSBY INVITES NICK FOR A SWIM IN HIS POOL

Gatsby: Summer's almost over. Sad, isn't it? Makes you want to... I don't know... Reach out and... hold it back...

Nick: There'll be other summers.

Gatsby: How about a swim?

Nick: Maybe later.

Gatsby: Mm.

Nick: I'll give you a call around noon.

Gatsby: Fine, old sport. I'll be at the pool. Nick... Thank you.

Nick: They're a rotten crowd. You're worth the whole damn bunch put together.

GEORGE WILSON KILLS GATSBY AT THE POOL

Song 1: When you and I were seventeen
And life and love were new.
The world was just a field of green

Song 1: 'Neath smiling skies of blue.
That golden spring when I was king
And you my wonderful queen.
Do you recall when love was all
When we were seventeen...?

Song 2: What'll I do...?

Gatsby: Daisy? Daisy?

GATSBY'S FUNERAL

Nick: I'll remember the rest of that day as an endless drill of police and photographers and newspapermen, in and out of Gatsby's house. A rope stretched across the main gate, and a policeman by it, kept out the curious. But little boys soon discovered they could enter through my yard. And there were always a few of them, clustered, open-mouthed, about the pool.

Nick: Mr. Buchanan, please.

Man 1: We need to get instructions from someone.

Man 2: Can't find any next of kin. There's a very strict ordinance.

Nick: When do you expect her? Just a moment. I'll give the instructions.

Man 1: Who's this?

Man 2: He's the neighbor.

Nick: Do you have any idea how I can reach them?

Man 1: What neighbor?

Man 2: Next door.

Phone: I can't say.

Nick: I was his friend.

Phone: The Buchanans left this afternoon.

Nick: Thank you.

Nick: All I could think of was his 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. The following day I phoned Wolfsheim. I was sure he would come to the funeral, but all he said was, "Let us learn to show our friendship for a man when he's alive, and not after he's dead. After that, my rule is to let everything alone." I remember him saying that before. But I was waiting for a letter or a phone call from Daisy.

Mr. Gatz: Is this... Is this... my son's house? I saw it in the Chicago newspapers. He was in all the Chicago newspapers. I didn't know how to reach you, Mr. Gatsby. Of course... we was... broke up... when he went... from home. But I see now... there was a reason for it. He knew he had a big future in front of him. Ever since he... made success... he was very generous to me. He was only a young man. But he had a lot of brain power. Here. If he'd lived... he'd have helped... build up the country.

Nick: Yes, that's true.

Mr. Gatz: It just... It just shows you, all this.

Nick: It just shows you.

Mr. Gatz: Who is this girl?

Nick: I didn't know what you'd want, Mr. Gatsby.

Mr. Gatz: Gatz is my name.

Nick: Mr. Gatz. I thought you might want to take the body West.

Mr. Gatz: Jimmy always liked it better down East. He rose his position in the East. He had a lot of friends here. Are you one of his friends, Mr....?

Nick: We were close friends.

Mr. Gatz: I found this. It's a book he had. When he was a boy. It just shows you. "Schedule of Resolves: One... practice elocution... poise... and how to attain it. Two... study... needed... inventions. Three... save five dollars." He crossed that out, said three dollars... per week. "Four... no more smoking or chewing. Five: be better to parents."

Priest: ... one God, world without end. Amen.

NICK AND JORDAN ARE AT A RESTAURANT

Nick: She didn't send flowers, no message, nothing.

Jordan: How could she, Nick?

Nick: She could have done something if she'd wanted. They're careless people, Tom and Daisy. They smash things up and then retreat into their money, or vast carelessness, or whatever it is that keeps them together, leaving other people to clean up the mess.

Jordan: I had lunch with them today.

Nick: Oh.

Jordan: They're not staying here. They're going to Europe for a few weeks while their new house is being prepared.

Nick: I'm going away too, I'm going back West. I'm too squeamish for the East.

Jordan: Is that why you threw me over? Something about... bad drivers?

Nick: And taking two to make an accident.

Song: What'll I do?

Tom: Nick, how are you? Nice to see you. Aren't you going to shake my hand? What's the matter with him?

Nick: What did you tell Wilson, Tom?

Tom: Wilson? I told him the truth. If I hadn't told him who owned the car, he would have killed me. Nick... Gatsby had it coming to him. He ran over Myrtle like you'd run over a dog and never bothered to stop his car. Nick... I've had my share of suffering, too, you know. I went back to Myrtle's flat... and I looked at that little box of dog biscuits. And I sat down and cried like a baby.

Nick: Tom... Don't you realize...

Daisy: Nick! Nick! How lovely to see you! I've been meaning to call you for days, but I've been so busy with the new house, you can't imagine. You have to promise to come and see us as soon as we get back. You'll be our first guest. Promise.

Tom: We've got to go. Nick, see you. Jordan.

Daisy: You know how I love to see you at my table.

Nick: Oh, Daisy!

NICK THINKS ABOUT GATSBY

Nick: I thought of Gatsby's wonder when he first saw the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this 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.

Song 1: Every morning, every evening,
 ain't we got fun?
 Not much money, oh, but, honey,
 ain't we got fun?
 The rent's unpaid, dear,
 we haven't a bus
 But smiles were made, dear,
 for people like us
 In the winter, in the summer,
 don't we have fun?
 Times are bum and getting bummer,
 still we have fun
 There's nothing surer, the rich get rich
 and the poor get children
 In the meantime, in between time,
 ain't we got fun?
 Landlord's mad and getting madder,
 ain't we got fun?
 Times are bad and getting badder,
 still we have fun!
 There's nothing surer, the rich get rich
 and the poor get laid off
 In the meantime, in between time,
 ain't we get fun?