



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

AS RELAÇÕES DE PODER E SEXUALIDADE NO ROMANCE *O GRANDE GATSBY*, DE FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Pedro Ferreira Teixeira

Manaus-2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

PEDRO FERREIRA TEIXEIRA

**AS RELAÇÕES DE PODER E SEXUALIDADE NO ROMANCE *O
GRANDE GATSBY*, DE FRANCIS SCOTT FITZGERALD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários, sob a orientação do Professor Doutor Lajosy Silva.

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

T266a Teixeira, Pedro Ferreira
 As relações de poder e sexualidade no romance O Grande
Gatsby, de Francis Scott Fitzgerald / Pedro Ferreira Teixeira. 2016
122 f.: il.; 31 cm.

 Orientador: Professor Doutor Lajosy Silva
 Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

 1. O Grande Gatsby. 2. Foucault. 3. sexualidade. 4. poder. 5.
Anos Dourados. I. Silva, Professor Doutor Lajosy II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

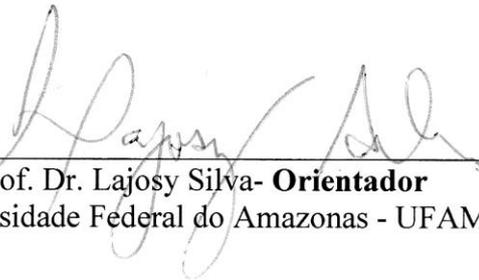
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

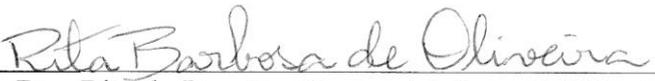
PEDRO FERREIRA TEIXEIRA

“As relações de poder e sexualidade no romance *O Grande Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald”

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Lajosy Silva- **Orientador**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dr. Paulo Renan Gomes da Silva - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Leonard Christy Souza Costa - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. João Luiz de Souza- **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida, pela dádiva do livre arbítrio e pela oportunidade de um resgate sem preço.

Ao meu orientador, Professor Doutor Lajosy Silva, sem cuja orientação e expertise a realização desse trabalho não teria sido possível.

A todo o corpo docente e coordenação do PPGL, sempre dispostos a estender uma mão amiga quando esta se tornou necessária.

À secretaria do PPGL, na pessoa da Angélica Gonçalves, pela sua constante boa vontade e cordialidade nos atendimentos.

À minha turma de 2014 pela solidariedade sempre presente, sobretudo nos momentos mais difíceis, especialmente à Sideny Paula pela ajuda com a revisão do texto final da dissertação.

A meus pais (*in memoriam*) que, apesar do seu pouco letramento, priorizaram a educação e a busca do conhecimento como uma meta de vida.

À minha família pelo constante suporte e compreensão durante todo o curso e nas longas horas de preparação e conclusão do mesmo.

Ao Professor Doutor Paulo Renan pelo aconselhamento recebido após o curso de especialização e quando da decisão de ingressar no curso de mestrado da UFAM.

À Professora Soraya Chain pela ajuda com as expressões e pronúncias latinas na elaboração final da dissertação e preparativos para sua defesa.

À Professora Jany Alfaia pelo seu incentivo ao meu ingresso no mestrado e, especialmente, por acreditar no meu potencial.

À biblioteca do Instituto Cultural Brasil Estados Unidos, nas pessoas da Rejane, Mara e Janio, pela permanente solicitude na obtenção do material necessário para minha pesquisa.

A todos os meus parentes e amigos que, entusiasmados com o andamento do meu curso de mestrado, me incentivaram e demonstraram interesse de ingressar também nessa jornada de estudos e pesquisa.

Às minhas netinhas – Sarah, Sophia e Maria Eduarda – pelas inúmeras intromissões na minha sala de estudo - às vezes até sem alcançar a maçaneta da porta por serem tão pequenas – tendo isso servido para aliviar a tensão e estresse dos momentos de intensa leitura e pesquisa. Foi o lado bom da coisa.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado realiza uma análise histórico-literária do romance *O Grande Gatsby*, de autoria do escritor norte-americano Francis Scott Fitzgerald, publicado em 1925. Inicialmente analisamos o contexto sociocultural do período anterior à feitura da obra, com seus aspectos sociais, morais, religiosos e econômicos que formaram o embasamento da evolução da cultura e do desenvolvimento dos Estados Unidos como nação. Em seguida analisamos as relações de poder e sexualidade entre os personagens do romance, utilizando os conceitos dos teóricos Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Abordamos a temática social expressa por autores da época e as transformações econômicas e tecnológicas do início do século XX, juntamente com as considerações do filósofo Herbert Marcuse sobre o *homem ex machina* e as causas e conseqüências da Lei Seca e seus desdobramentos. Em seguida analisamos os elementos da construção do romance nos seus aspectos literários: narrador, personagem, simbologia e sociocultural-histórico: o sonho americano, o conceito de *self-made man* e a mobilidade social.

Palavras-chave: *O Grande Gatsby*; Foucault; sexualidade; poder; Anos Dourados.

ABSTRACT

The present master's degree dissertation carries out a literary historical analysis of the novel *The Great Gatsby* by the North-American writer Francis Scott Fitzgerald, published in 1925. Firstly, we analyze the sociocultural context of the time prior to the writing of the novel with its economical, religious, moral and social aspects which made up the foundations of the evolution of the culture and development of the United States as a nation. We then analyze the relations of power and sexuality among the characters of the novel based on the concepts of theoreticians Michel Foucault and Pierre Bourdieu. We also address the social issues expressed by the authors of the time and the economical and technological changes of the beginning of the twentieth century, as well as the considerations of philosopher Herbert Marcuse on *man ex machina* and the causes and consequences of Prohibition Laws and their unfoldings. We then analyze the elements of the novel construction in its literary components: narrator, character, symbology and historical sociocultural aspects: the American dream, the concept of the *self-made man* and social mobility.

Key words: *The Great Gatsby*; Foucault; sexuality; power; *Roaring Twenties*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Residência dos Vanderbilt, em Newport, Rhode Island, na Nova Inglaterra	19
FIGURA 2 - As <i>flappers</i> (as melindrosas)	23
FIGURA 3 – As <i>flappers</i>	24
FIGURA 4 – A <i>Era do Jazz</i> , símbolo dos <i>Anos Dourados</i>	24

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: A INFLUÊNCIA DO CONTEXTO HISTÓRICO NA PRODUÇÃO DE F. SCOTT FITZGERALD	11
1.1 A HERANÇA PURITANA: UMA REALIDADE DE CONTEÚDO SOCIOCULTURAL.....	11
1.2 <i>THE BIG APPLE</i> : A CONSTRUÇÃO DE NOVA IORQUE	14
1.3 <i>OS ANOS DOURADOS (THE ROARING TWENTIES)</i>	20
1.4 <i>A GERAÇÃO PERDIDA</i>	26
1.5 <i>O GRANDE GATSBY</i> : A IMPORTÂNCIA DE UM CLÁSSICO DO ROMANCE MODERNO DO SÉCULO XX	33
CAPÍTULO II: AS RELAÇÕES DE PODER E SEXUALIDADE ENTRE OS PERSONAGENS DO ROMANCE	38
2.1 A SEXUALIDADE NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A PERDA DA INOCÊNCIA APÓS A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL	38
2.2 ATIVIDADES REPRESSIVAS DAS AUTORIDADES AMERICANAS – A LEI SECA (<i>PROHIBITION LAWS</i>) E A <i>SCIENTIA POTUS</i>	47
2.3 DAISY E TOM BUCHANAN	54
2.4 JAY GATSBY E DAISY BUCHANAN.....	63
2.5 TOM BUCHANAN E MYRTLE WILSON	72
2.5.1 TOM E GEORGE WILSON	75
CAPÍTULO III: ANÁLISE DA IDEOLOGIA E DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE F. SCOTT FITZGERALD	80
3.1 NICK CARRAWAY: O RECURSO DO NARRADOR DISTANCIADO.....	80
3.2 DAISY BUCHANAN - UM PERSONAGEM COMPLEXO NA ESTRUTURA DO ROMANCE	87
3.3 A SIMBOLOGIA DE GATSBY: O AUTOMÓVEL COMO SÍMBOLO DE PODER E SÍMBOLO FÁLICO	91
3.4 A IDEOLOGIA DO <i>SONHO AMERICANO</i>	95
3.5 O CONCEITO DE <i>SELF-MADE MAN</i>	102
3.6 A ASCENSÃO DE UM CLASSE MÉDIA.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

O romance *O Grande Gatsby* se constituiu de uma obra representativa do início do século XX no sentido de descrever a efervescência econômica e cultural da sociedade americana de então, juntamente com o seu progresso tecnológico e as mudanças de seus paradigmas morais e comportamentais ocasionadas pelas consequências da Primeira Guerra Mundial. O período do pós-guerra era vivenciado por uma geração meio descrente dos valores herdados de seus antepassados e já corroídos desde a *Era de Ouro*. Esta geração convivia com um nível de riqueza nunca antes alcançado, quando a nação se transformara de uma nação rural para uma nação urbana e industrial, e os americanos puderam desfrutar de um padrão de vida mais elevado com as novas invenções, dentre as quais podemos destacar o automóvel, o telefone e a fotografia.

Fitzgerald captou o espírito desse momento e o utilizou na construção do seu romance, dando a seus personagens as características de indivíduos que vivenciaram, cada um a seu modo, a busca por realizações pessoais em um mundo capitalista e competitivo da grande metrópole.

Nossa análise histórico-literária abrange, inicialmente, o período de formação da sociedade americana na sua constituição pelos colonizadores puritanos ingleses na costa leste do Novo Mundo e as suas práticas religiosas, educacionais e socioculturais que mais tarde foram levadas para o Oeste quando de seu desbravamento e para as cidades pequenas que se formaram no interior do país e que adquiriram grande importância no cenário político e social da nova nação. Abrange também o desenvolvimento econômico e cultural da cidade de Nova Iorque e a sua transformação em centro cultural, econômico e em polo de atração para os milhões de imigrantes que buscavam as novas oportunidades que a América proporcionava. A cidade era também centro de atração para os cidadãos americanos que buscavam novas oportunidades de realização nos novos negócios que floresciam na metrópole. A narrativa do romance situa seus personagens nos arredores de Nova Iorque, na Ilha denominada Long Island e muitas das ações descritas ocorrem na própria cidade.

Em seguida analisamos os aspectos relacionados ao poder e à sexualidade existentes entre os personagens do romance, com embasamento nas teorias do francês Michel Foucault e seu estudo sobre a sexualidade humana e as relações de poder, apoiados nos estudos de Pierre

Bourdieu. Analisamos também os efeitos da Lei Seca sobre os hábitos da população e a sua questão moral-religiosa presentes na narrativa.

Por último, analisamos os elementos da construção do romance nos seus aspectos literários – narrador, personagem, simbologia – e sociocultural-histórico - o *Sonho Americano*, o conceito de *self-made man* e a mobilidade social.

CAPÍTULO I

A INFLUÊNCIA DO CONTEXTO HISTÓRICO NA PRODUÇÃO DE F. SCOTT FITZGERALD

1.1 A HERANÇA PURITANA: UMA REALIDADE DE CONTEÚDO SOCIOCULTURAL

A herança cultural, moral e religiosa da sociedade americana da Nova Inglaterra¹ data dos primórdios da sua colonização, desde a chegada dos Puritanos a bordo do navio *Mayflower* ao Novo Mundo, no início do século XVII, tendo esta herança se constituído a base de sua legislação. Seu objetivo principal era a busca de um espaço para a implantação e a prática da sua doutrina religiosa, uma vez que, mesmo nascida dentro da Igreja Anglicana, não poderia desenvolver-se em seu seio. Tendo se iniciado em 1567, dentro de um clima religioso reformista e num ambiente de efervescência reformadora no continente europeu, seu princípio básico era de que a vontade de Deus revelada na Bíblia tinha de ser realizada. Os Puritanos, segundo Breno Martins Campos, defendiam a rejeição do mundo através da radicalização das ideias de luta contra o mal, o pecado e a carne, de ascetismo e a favor de uma vida superior, de mortificação do corpo e da carne para a elevação do espírito, de desprezo da história em favor da eternidade, do exercício do autocontrole e da frugalidade contra o gozo dos prazeres.

A reforma da Igreja na Inglaterra, todavia, foi conservadora porque manteve o velho sistema de governo da Igreja e muitas das antigas formas de culto. Por isso o partido dos Puritanos desejava reformas mais radicais, tais como: simplificação do culto, abolição do episcopado, adoção do sistema presbiteriano de governo, congregacionalismo e disciplina religiosa. Contudo, muitos deles perderam a esperança de ver a Reforma da Igreja da Inglaterra e emigraram para a América à procura da liberdade religiosa (MENDONÇA, 1997, p.59 apud CAMPOS, 2014, p. 1).

Esse princípio moral e religioso foi implementado de imediato nas colônias que se formaram ao longo da costa do Atlântico, com exceção da colônia de New Amsterdam,

¹ Nome dado às primeiras colônias fundadas na costa leste dos Estados Unidos.

depois denominada Nova Iorque, colônias estas que mais tarde se transformariam nos Estados Unidos da América do Norte (FRIEDMAN, 2012, p. 14).

Em Plymouth (Massachusetts) e Jamestown (Virginia), foram fundadas as duas primeiras comunidades no Novo Mundo. Em Plymouth, a vida foi organizada de forma a seguir os princípios morais e religiosos estabelecidos pelo Pacto do *Mayflower*², sendo a relação entre as pessoas regida pela doutrina puritana (Ibidem, p. 8). Os Puritanos eram muito apegados a textos na difusão das suas práticas religiosas e por essa razão, a educação era altamente priorizada em suas comunidades:

Graduados em Oxford e Cambridge, os chefes espirituais incentivavam uma cultura bíblica cuja perenidade deveria ser garantida pela Universidade de Harvard, criada em 1636. Essencialmente puritana, a literatura religiosa e política proliferava em Boston, depois de ter sido banida na Inglaterra (ROYOT, 2009, p. 15).

Inicialmente na Universidade de Harvard e, posteriormente, nas Universidades de Yale e Princeton (fundadas em 1701 e 1746 respectivamente), os ensinamentos eram voltados para a difusão da religião e o estudo da teologia. Essas universidades, mais tarde, diversificariam suas atividades e se tornariam centros de referência educacionais para os Estados Unidos e para o mundo todo, transformando-se em símbolos de *status* para a população jovem americana, especialmente dos jovens pertencentes às camadas mais abastadas da população.

Os livros então produzidos eram, em sua maioria, voltados para o fortalecimento da fé ante o enfraquecimento do fervor dos colonos: “A partir de 1670, eram evocados os perigos da insubordinação e da renúncia da fé, suscetíveis de ameaçar o projeto messiânico da Nova Inglaterra” (Ibidem, p. 16). A dissidência sobre os ensinamentos puritanos já tinha se manifestado através de Roger Williams, ministro religioso em Salem, banido em 1635 por defender um ideal igualitário pleno de misticismo contra uma hierarquia de pastores inclinados à teocracia. O livro *Wonders of the Invisible World*, de Cotton Mather, justificava o movimento de caça às bruxas que afligiu a colônia em 1692. Em *Pecadores nas Mãos de um Deus Irado* (1741), Jonathan Edwards combatia as heresias que ameaçavam a graça divina das boas ações (Ibidem, p. 17).

Ao deslocar-se para o Oeste, durante a sua conquista e desbravamento, no início do século XIX, a população das colônias do Leste levou consigo os ensinamentos e princípios morais e religiosos então praticados. Esses ensinamentos e princípios se tornaram fundamentais na formação dos aglomerados urbanos, sobretudo, no desenvolvimento da

² Pacto de fiel obediência às leis e aos líderes escolhidos pelos Puritanos, feito ainda a bordo do *Mayflower*.

*small-town America*³, a qual se tornou um símbolo do estilo de vida e comportamento do interior dos Estados Unidos, com exceção de Utah, onde prevaleceu a religião mórmon. A importância dessas cidades foi refletida na força política e moral por elas adquirida e demonstrada por Baritz, conforme se lê a seguir:

A Ku Klux Klan, a Lei Seca e as restrições à imigração, foram todas sinais da vitória temporária dos americanos com origens rurais e cidades pequenas. A povoação, afirma, ‘estava com o controle virtual da vida pública da América, durante os anos 1920 e o desalento dos escritores e artistas não pode ser plenamente compreendido em qualquer outro contexto’. O intelectual e os outros moradores urbanos, lutando com problemas da vida moderna, dos quais os americanos provincianos pareciam completamente inconscientes, achavam grotesca a situação. Foi essa atitude que levou F. Scott Fitzgerald a escrever de Paris: ‘Você pode nomear um único artista americano, exceto James e Whistler (que viveram na Inglaterra), que não tenha morrido de bebida?’ (BARITZ, 1985, p. 20).

Havia uma insatisfação dos intelectuais, sobretudo os da *Geração Perdida*, como Ernest Hemingway e F. S. Fitzgerald, com a situação política existente, na qual encontravam-se as questões sociais referentes à Ku Klux Klan, ao fundamentalismo puritano, às inúmeras proibições estabelecidas por políticos e religiosos, à xenofobia e à afirmação do vice-presidente Calvin Coolidge de que os negócios da América eram fazer negócios (Ibidem, p. 245). Somavam-se a esse quadro de inquietações as atividades desencadeadas pelo Procurador Geral da República, A. Mitchell Palmer, em colaboração com seu jovem assistente John Edgar Hoover (fundador do FBI), como represália aos atos anarquistas e de sabotagem realizados por imigrantes radicais que foram perseguidos, presos e deportados (FRIEDMAN, 2012, p. 229). Sobre isso, Baritz acrescenta que:

Um resultado do poder político da cidadezinha e da pequena metrópole americana foi simplesmente uma decisão por parte de muitos intelectuais e escritores que se afastaram da política. A aversão pelo processo político que levou à guerra e para Versalles também contribuiu para a aquiescência política. Se o inimigo era *Babbitt* ou Woodrow Wilson⁴ ou – mais provavelmente – ambos, o resultado dava no mesmo: a vida de Fitzgerald era uma ‘questão pessoal’. Na América, os escritores identificavam facilmente o passado odiado com a cidadezinha odiada. [...] Supostamente, podia-se viver com a Proibição e com a Klan, mas a cidadezinha hegemônica também parecia poluir essa parte da atmosfera americana, essencial à arte (BARITZ, 1985, p. 244 e 258).

Muitos dos habitantes das cidadezinhas provincianas também eram atraídos pela exuberância das grandes cidades, onde as mudanças sociais e culturais aconteciam em ritmo acelerado, revestindo-se de oportunidades tanto para o imigrante em busca de melhores

³ Nome dado às cidades do interior, pequenas e ordeiras, rígidas seguidoras da lei e dos princípios morais-religiosos.

⁴ *Babbitt*: personagem do romance *Main Street*, de Sinclair Lewis e Woodrow Wilson, Presidente Americano.

condições de vida como para o americano do interior. Pelo seu desenvolvimento socioeconômico e cultural, Nova Iorque se tornou um dos principais polos de atração nessa mobilização social em busca de realizações. Exemplo dessa migração em direção a Nova Iorque pode ser notado no romance *O Grande Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, objeto de nosso estudo, o qual descreve o deslocamento de seus personagens do Centro-Oeste para esta grande cidade na costa leste.

1.2 *THE BIG APPLE*: A CONSTRUÇÃO DE NOVA IORQUE

No período do pós-guerra civil americana, até o final do século XIX, um surto de desenvolvimento atravessou os Estados Unidos, fomentado pelos investimentos maciços do governo americano na reconstrução dos estados sulistas devastados pela guerra e na implantação da infraestrutura do resto do país, com a construção de estradas, ferrovias transcontinentais, siderúrgicas, grandes fábricas e sistemas de comunicação. O país passou de uma república rural para um estado urbano. Esse período de reconstrução ficou conhecido como *The Gilded Age* (A Idade de Ouro)⁵, cunhado por Mark Twain em sua obra de mesmo nome (FRIEDMAN, 2012, p. 214).

Com a construção do Canal Erie em 1823, ligando Nova Iorque aos Grandes Lagos, na região norte dos Estados Unidos e sul do Canadá, a cidade passou a ter o porto mais importante do país, fomentando as exportações de produtos do Centro-Oeste e servindo de porto de entrada para os milhões de imigrantes de várias partes do mundo (HARRIS, 2002, p. 342).

Segundo Sven Beckert, a fundação do primeiro banco comercial na cidade, em 1784, fez Nova Iorque passar a dominar o sistema bancário nacional a partir dos anos 1830, o qual se expandiu rapidamente, especialmente após o fechamento do Segundo Banco dos Estados Unidos em 1836. Um número crescente de comerciantes de Nova Iorque achou o sistema bancário tão lucrativo, que deixou de comercializar. (BECKERT, 1993, p. 25).

O apelido *The Big Apple* (A Grande Maçã) parece ter surgido em função das corridas de cavalo em 1920, em Nova Iorque, quando a expressão “Apple” seria considerada como os prêmios mais importantes, atraindo inúmeros competidores do país todo. O primeiro a

⁵A expressão “*The Gilded Age*” foi traduzida como *A Idade de Ouro* e representa o período de grande prosperidade econômica e tecnológica gerado pela reconstrução do país após a guerra civil e se refere ao período de 1865 ao início da Primeira Guerra Mundial.

popularizar essa expressão teria sido o escritor e jornalista John Joseph Fitz Gerald (1893-1963), que escrevia para o jornal *New Morning Telegraph*. Ele teria ouvido essa expressão de corredores e treinadores de cavalo que desejavam participar das corridas de cavalos na cidade. Havia também um antigo ditado no *show business* que dizia: “Há muitas maçãs na árvore, mas existe apenas uma Grande Maçã”⁶. Nova Iorque teria se tornado o lugar mais importante para os artistas se apresentarem, e isso justificava a efervescência cultural na música, no teatro e na literatura. Podemos entender também que a “maçã” representa o aspecto sedutor e brilhante da sua casca, atraindo inúmeras pessoas com promessa de vida nova (vide os imigrantes) e começo de uma carreira de sucesso e fama (dos artistas).

Nas palavras de Joanne Reitano, além do seu papel econômico central, Nova Iorque era o centro das artes, da imigração e das comunicações: “(...) Nova Iorque nunca foi irrelevante, porque ela era sempre muito vibrante” (REITANO, 2010, p. 5), dando a entender o aspecto ilusório que a cidade despertava em quem se aventurasse a viver nela. Por outro lado, segundo John Lukacs, em a *Nova República, Uma História dos Estados Unidos no Século XX*, antes de 1914, a mais reconhecida moeda internacional era a libra inglesa, e a capital financeira do mundo era Londres; em 1918, o dólar substituiu a libra, e Nova Iorque, Londres (LUKACS, 2006, p. 105). Dessa forma, Nova Iorque passa a ser, depois de Londres e Paris, ainda mais com o fim da Primeira Guerra Mundial, uma das cidades mais importantes, se considerarmos que as transações comerciais movimentavam o país e o mundo. É preciso levar em conta também que os Estados Unidos não haviam se tornado a “terra devastada”, tal como T. S. Eliot (1888-1965) havia descrito a Europa em seu famoso poema épico, *The Waste Land* (1922), pois o país representava a ascensão de uma nova potência, com a derrocada do Império Britânico.

Entre 1910 e 1930, houve um grande fluxo de migração de afro-americanos do Sul para o Norte, em busca de trabalho e de liberdade pessoal. A maior parte deles fixou-se em áreas urbanas, em particular no Harlem na cidade de Nova Iorque, em Detroit e Chicago. Dessa imigração, surgiu um movimento afro-americano literário e artístico, chamado de *Renascença de Harlem*, como no caso da *Geração Perdida*, em que os seus escritores rejeitaram os valores da classe média e as formas literárias convencionais, mesmo quando tratavam das realidades da vida americana. Músicos afro-americanos fizeram do *jazz* uma parte importante da cultura americana na década de 1920 (FRIEDMAN, 2012, p. 233).

⁶ Informações retiradas do site <http://www.novayork.com/nova-york-big-apple>. Data de acesso: 20 de maio, 2015.

A descrição de Walt Whitman a seguir exalta, em forma poética, o aspecto cosmopolita da Nova Iorque da época, com sua aparência geográfica e dinâmica:

O esplendor, a exuberância e amplitude oceânica e a pressa... a situação insuperável, rios e baía (...) edifícios novos, caros e altos, fachadas de mármore e ferro, de grandiosidade original e elegância arquitetônica, com inúmeras cores alegres, a preponderância do branco e azul, as bandeiras tremulantes, navios sem conta, as ruas tumultuadas, Broadway, o estrondo musical pesado, baixo, quase nunca intermitente, até mesmo à noite, as casas dos corretores, as lojas ricas, os armazéns do cais, o Grande Central Parque ... esses, eu falo ... satisfazem plenamente meu sentido de poder ... e me dão, através desses sentidos e desejos, ... uma exaltação contínua e um absoluto preenchimento (WHITMAN, 1870 apud KESSNER, 2004, p. 45 – **tradução nossa**)⁷.

A inspiração de Whitman por Nova Iorque, no final do século XIX, descreve a pujança da cidade observada por uma pessoa com espírito poético e uma visão panorâmica externa das suas belezas, e é complementada pela visão interna de Nick Carraway, o narrador testemunha de *O Grande Gatsby*, cinquenta anos depois:

Comecei a gostar de Nova Iorque, da sensação estimulante, aventureira que ela transmite à noite e da satisfação que dá ao olho inquieto a constante vibração de homens, mulheres e máquinas. Gostava de caminhar pela Quinta Avenida escolhendo na multidão mulheres românticas imaginando que dali a alguns minutos eu entraria na vida delas e ninguém jamais saberia desse fato ou o desaprovava (FITZGERALD, 2013, p. 85).

Nesses momentos, Nick também observa a lenta movimentação dos transeuntes, como ele, jovens e solitários no crepúsculo metropolitano da grande cidade, no qual ele e os demais vivenciam um sentimento de solidão melancólica. Na esfera literária, Elliott observa:

Um apanhado bastante truncado do movimento regional mostra claramente que a Nova Inglaterra, apesar do seu enfraquecimento, permaneceu a região predominante na literatura americana até os anos 1900. No ano seguinte o verdadeiro gênio da região, Emily Dickinson, morreu em Amherst⁸, não publicado e desconhecido (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 718).⁹

⁷ The splendor, picturesqueness and oceanic amplitude and rush ... the unsurpassed situation, rivers and bay... costly and lofty new buildings, facades or marble and iron, of original grandeur and elegance of design, with the masses of gay color, the preponderance of white and blue, the flags flying, the endless ships, the tumultuous streets, Broadway, the heavy, low, music roar, hardly even intermitted, even at night; the Jobber's houses, the rich shops, the wharves, the Great Central Park ... these I say ... completely satisfy my sense of power ... and give me through such senses and appetites, ... a continuous exaltation and absolute fulfillment...

Todas as traduções de vocabulários, expressões e paráfrases extraídas dos livros em língua inglesa, foram por nós realizadas. Doravante suprimiremos a expressão “**tradução nossa**” com o objetivo de evitar repetições desnecessárias. Também as traduções que porventura pareçam conter erros ortográficos, na verdade são traduções feitas obedecendo às normas de tradução.

⁸ Amhearst, cidade no estado de Massachusetts, em plena região da Nova Inglaterra.

A mudança de W. D. Howells (1837-1920) de Boston para Nova Iorque, ocorreu em 1889, data que pode ser considerada o fim da preeminência da Nova Inglaterra como líder regional na literatura. Por ser um editor importante e escritor realista consagrado, Howells iria contribuir bastante para criar um círculo literário em Nova Iorque, ao publicar e divulgar autores que, até então, eram desconhecidos como a poetisa Emily Dickinson. A cidade, que era desprovida de um círculo literário, ao contrário de Londres e Paris, passa a ser vista com mais atenção pelos autores norte-americanos, isto é, os que não deixaram o país para se aventurar na Europa em busca de experiência, com a efervescência dos movimentos modernistas no início do século XX.

Essa mudança também ajudou a transformar Nova Iorque na capital da literatura norte-americana, desde esse momento até o presente. Ela seria – e tem se mantido como tal – o lugar para onde convergiam os aspirantes a escritores como Howells, por exemplo, em busca de uma vida literária. Era expansiva, volátil e incorporada ao crescimento capitalista (Ibidem, p. 769). Além de sua importância como polo comercial, turístico e cultural, Nova Iorque,

Era de uma vez intensamente americana, internacional e moderna. Na sua população poliglota, sua capacidade de se renovar, sua posição inquestionável como líder dos investimentos capitalistas e sua acelerada galgada rumo ao futuro, era a essência da mais pura energia americana. Para se usar uma frase emprestada de Harold Rosenberg, era a tradição do novo. Somando-se a isso o fato de que ela era, e se tornaria o indisputável centro das publicações e comunicações sem que alguém tivesse noção da sua identidade. Distante de representar uma região, como Boston tinha representado, ela era a verdadeira antítese do regional – uma ameaça consumidora contra o que o espírito regional teria de se definir da melhor forma que pudesse. O relacionamento das regiões com esta cidade teria de ser pela resistência. Nova Iorque poderia publicá-los, mas não fomentá-los (Ibidem, p. 770).¹⁰

Devido à importância adquirida nesse cenário de desenvolvimento, Nova Iorque passou a atrair também os milionários originários da *Idade de Ouro* e os *nouveau riche*, os quais passaram a residir em áreas selecionadas dos seus arredores, num processo

⁹ The highly truncated account of the regional movement makes clear how much New England, even as its literary force was waning, remained the dominant region in American literature until 1900. The next year the true genius of the region, Emily Dickinson, died in Amherst, unpublished and unknown.

¹⁰ New York was at once intensely American, international, and modern. In its polyglot population, its capacity to renew itself, its unquestioned position at the head of capital investment, and its accelerating drive into the future, it was the essence of naked American energy. It was, to borrow a phrase from Harold Rosenberg, the tradition of the new. Add to all this the fact that it was, and was to be, the undisputed center of publishing and communications, and one has no notion of its identity. Far from representing a region as Boston had done, it was the very antithesis of the regional – a consuming threat against which the regional spirit would have to define itself as best as it could. The relationship of the regions to this city would have to be resistance. New York might publish them but it would not nurture them.

característico na expansão das grandes cidades, onde o estilo de vida da *suburbia* passou a ser privilegiado. Duas dessas áreas selecionadas foram; *Great Neck*, com a propriedade denominada *King's Point*, e *Manhasset*, com a propriedade chamada de *Sands Point*, respectivamente *West Egg* e *East Egg*, localizadas em Long Island. É importante mencionar essa expansão imobiliária e a valorização desses espaços, pois eles seriam retomados por F. Scott Fitzgerald em *O Grande Gatsby*, quando o espaço dos personagens (os aristocratas, representando o “velho dinheiro”) e os novos ricos se situariam como oposições geográficas na cidade. Por exemplo, em *King's Point*, residiam os *nouveau riche* (novos ricos) com suas mansões, e em *Sands Point*, os magnatas milionários como os Vanderbilt, os Roosevelts, os DuPonts, entre outros.

F. Scott Fitzgerald e sua esposa Zelda moraram em *Great Neck* entre 1922 e 1924, tendo ele começado a escrever *O Grande Gatsby* naquele lugar, observando essa divisão de classes, costumes e valores. Segundo Ruth Prigozy, pesquisadora de Fitzgerald e suas obras, a convivência de Fitzgerald em *Great Neck* lhe proporcionou inspiração para seu novo romance, inclusive nos aspectos glamorosos de festas que eram oferecidas na propriedade de Herbert Bayard Swope, diretor do jornal *New York World*, das quais ele participava, e das personalidades que ele chegou a conhecer e que mais tarde seriam representadas no romance. Prigozy esclarece, ainda, que Nova Iorque e *Great Neck* definiram a geografia e o mundo social de *Gatsby* (PRIGOZY, 1998, p. X, Introduction).

Nascido em 1896, em Saint Paul, cidade de porte médio do estado de Minnesota, Francis Scott Fitzgerald já era oriundo de uma classe média alta, cujos pais eram de ascendência inglesa e irlandesa. Nascido e educado em ambiente católico, Fitzgerald já era conhecido desde os primeiros anos na escola como um aluno de grande potencial por sua inteligência. Aos treze anos, ele viu sua primeira publicação (uma história de detetives) e, antes de alcançar a maioridade, já era encorajado a seguir suas ambições literárias. Ele fez várias amizades com importantes intelectuais como Edmund Wilson, John Peale Bishop e escreveu para o *Triangle Club* da Universidade de Princeton.

Sua passagem por Princeton certamente lhe rendeu material o suficiente para descrever a elite americana e próspera, cujos herdeiros poderiam muito bem ser uma fonte para seus futuros personagens em *O Grande Gatsby*, e especialmente em *Esse Lado do Paraíso* (1920), com elementos autobiográficos. Após seu casamento com Zelda Sayre (1900-1948), eles se tornaram celebridades, apesar do casamento tumultuado, acentuando o alcoolismo do autor e resultando no internamento de Zelda em uma clínica psiquiátrica. Para sustentar um alto padrão de vida, já que o casal também frequentava Paris e festas com as

celebridades artísticas da época, como Isadora Duncan, Ernest Hemingway, dentre outros. Fitzgerald também trabalhou como roteirista, não se tornando bem sucedido nesta área.

Para Walter Fuller Taylor, em *A História das Letras Americanas*, “o jovem F. Scott Fitzgerald aprendeu pela primeira vez o temperamento de uma parcela da juventude do século XX que crescera no mundo do pós-guerra” para descobrir que “todos os Deuses mortos, todas as guerras travadas, todas as crenças no homem estavam abaladas”, contudo, soube descrever o senso de liberdade e o encanto de um período (TAYLOR, 1978, p. 406). Ele também viveria as “festas ruidosas”, dotado de uma alegria sofisticada e mesmo a desilusão de uma geração, cujas ilusões de beleza e encantamento durariam como lembrança de uma juventude dourada; o próprio autor, rico e famoso aos vinte e cinco anos (Ibidem, p. 406). Abaixo temos a figura da residência dos Vanderbilt, a qual o casal Fitzgerald e Zelda frequentaram inúmeras vezes:

FIGURA 1 – Residência dos Vanderbilt, em Newport, Rhode Island, na Nova Inglaterra¹¹



Essa imagem descreve a opulência dos milionários e suas mansões, riqueza retomada em outros romances de F. Scott Fitzgerald. Com as descrições da casa dos Buchanan e a propriedade de Jay Gatsby, em *O Grande Gatsby*, podemos concluir que o autor possuía um rico referencial para construir um espaço ficcional, repleto em detalhes na descrição de costumes, classes sociais e as expressões artísticas vigentes no início do século XX. Com essas descrições Fitzgerald dialoga com os ensinamentos de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1988), segundo Marisa Martins Gama-Khalil, o qual estabelece que,

¹¹Fonte: New England Antiques Journal New Port Mansions: THE BREAKERS. https://www.antiquesjournal.com/pages04/Monthly_pages/july06/newport.html

A descrição da narrativa literária possui uma abrangência muito diversa, não se restringindo apenas ao espaço ficcional. Ela, como explica o autor, pode ter, por exemplo, a função de gerenciar as informações acerca das personagens... (SILVA, 1988, apud GAMA-KHALIL, 2010, p. 217).

Esclarece, ainda, Aguiar e Silva (1988, p. 740), que a diegese é constituída por personagens, objetos, um universo espacial e temporal com seus valores reconhecidos ou atribuídos, constituindo esses a *ancilla narrationis* necessários para a construção do significado do romance como *cronótopo*. No romance supracitado, objeto de nosso estudo, temos o narrador testemunha – Nick Carraway – a quem cabe a responsabilidade pelo foco narrativo cujos referentes se situam, principalmente, nos espaços geográficos e sociais de *East Egg* e *West Egg*, em Long Island.

1.3 OS ANOS DOURADOS (*THE ROARING TWENTIES*)

A sociedade americana achava-se impulsionada pelo seu progresso material e pela busca de uma melhor qualidade de vida, idealizada pelo imaginário do *Sonho Americano* de prosperidade e bem-estar e amparada no seu credo do direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. Sua fase mais representativa – *The Roaring Twenties* - os *Anos Dourados*, como se tornou conhecida a década de 1920 - também representava os sentimentos prevaletentes na sociedade de então em relação aos seus ideais de mudanças sociais, emancipação feminina, as questões relacionadas à imigração, sua rebeldia em relação à imposição da Lei Seca, e suas frustrações com a recém-finda Primeira Guerra Mundial. Os *Anos Dourados* representam uma época entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o início da Grande Depressão¹².

Como consequência da Primeira Guerra Mundial, o ultranacionalismo surgido durante a guerra continuou a se manifestar nos anos 1920, e o radicalismo nos discursos e associações, especialmente de imigrantes recém-chegados, era visto como antipatriota e ameaçador. Influências do exterior começaram a ser sentidas nos Estados Unidos, especialmente a ameaça vermelha (*The Red Threat*, entendida aqui como o Comunismo), originada pela revolução bolchevista na União Soviética, que ocasionou o surgimento de grupos anarquistas e foi

¹² *The Roaring Twenties* foi traduzida como *Os Anos Dourados* por ser esta a expressão utilizada pela maioria dos autores. Representa a década de 1920 a 1930, com sua efervescência cultural, financeira e de mudanças de paradigmas morais e sociais. “Roar” significa rugir estrondosamente, por isso alguns autores a chamam de *Os Anos Estrondosos*. Optamos pela primeira expressão por achá-la mais de acordo com nossa linguagem.

marcada por intensa xenofobia nos Estados Unidos. Havia um medo de que os imigrantes trouxessem esses ideais antipatriotas, quando membros de sindicato, estrangeiros no geral e grupos políticos declaradamente comunistas, passaram a ser vigiados por órgãos do governo como o FBI e a CIA.

O FBI (*Federal Bureau of Investigation*)¹³ foi criado em 1908 justamente com o propósito de vigiar esses grupos e impedir que movimentos como o anarquismo, o comunismo e movimentos de esquerda, tidos como subversivos, atentassem contra o que consideravam os valores americanos. John Edgar Hoover (1895-1972) teve um papel importante para a criação do FBI, pois ele via a ameaça vermelha e os movimentos de esquerda como um grande atentado ao que era comumente chamado de “valores americanos”. Era conhecido por exercer abuso de poder, criar *dossiês* para controlar desde artistas a figuras políticas importantes. Quando se sentia ameaçado, ele utilizava os *dossiês* para chantagear pessoas, pois o conteúdo dos *dossiês* poderia afetá-las, e tinham papel importante para neutralizar o avanço de movimentos progressistas nos Estados Unidos.

A Primeira Guerra Mundial derrubou a ordem social e o império britânico, trazendo os Estados Unidos como um importante aliado para a reconstrução da Europa no pós-guerra. A prosperidade da classe média americana permitiu um estilo de vida aberto e hedonista (FRIEDMAN, 2012, p. 231). Os *Anos Dourados* foram também uma época de choque de culturas.

Alguns americanos expressaram seu descontentamento com o caráter da vida moderna na década de 20, voltando-se para a família e a religião, à medida que uma sociedade mais urbana e secular entrava em conflito com as antigas tradições rurais. Pregadores fundamentalistas como Billy Sunday representavam uma válvula de escape para aqueles que ansiavam pelo regresso a um passado de maior simplicidade (Ibidem, p. 232).

Esse choque de culturas manifestou-se em diversas áreas da vida da sociedade americana, notadamente nas áreas do nativismo, fundamentalismo puritano, segregação, como as atividades da Ku Klux Klan, as proibições, o movimento feminista e o estabelecimento de uma nova forma de moralidade. Uma das questões sociais mais importantes da fase dos *Anos Dourados* foi a aquisição do direito ao voto pelas mulheres, muito reivindicado através de vários movimentos desde 1848. Algumas personalidades femininas se sobressaíram na luta por esse direito: Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Stanton são algumas delas. Suas

¹³ A sigla significa Escritório Federal de Investigação em tradução literal, mas a sigla só foi alterada para FBI em 1935, uma vez que esse escritório teve suas operações iniciais em 1908 com outra sigla (BOI), pois ainda não era uma instância federal. A partir dos trabalhos de J. Edgar Hoover, houve a criação do FBI, e o Governo Federal criou inúmeros quartéis nos Estados Unidos para fiscalizar e controlar pessoas e movimentos no país.

reivindicações obtiveram sucesso em 18 de agosto de 1920, quando uma emenda à Constituição foi aprovada, e a mulher americana passou a ter o direito ao voto no país inteiro, uma vez que alguns estados, principalmente os do Oeste, que foram os mais liberais nessas reivindicações, já tinham concedido o direito do voto às mulheres (Ibidem, p. 131). Nos *Anos Dourados*, a atmosfera de mudanças sociais longamente almejadas alcançou seu ápice com as transformações realizadas pela sociedade americana, sobretudo pelo lado feminino, normalmente guiado pelas tradições puritanas:

Muito dos choques aos tradicionalistas, surgiu das mudanças nos modos e na moral evidenciados, inicialmente, entre os jovens e, especialmente, nos campi universitários. Na obra *This Side of Paradise*, uma obra sobre a vida estudantil em Princeton, F. Scott Fitzgerald escreveu sobre o grande fenômeno americano atual, a dança com acaricição. Nenhuma das mães vitorianas, disse ele, tinha alguma ideia de quão naturalmente suas filhas estavam acostumadas a serem beijadas. (TINDALL; SHI, 1989, p. 663).¹⁴

Segundo Tindall e Shi, através desse tipo de romance, revistas e filmes, muitos americanos ficaram sabendo sobre as grandiosas festas nas cidades, a bebida escondida e contrabandeada, a promiscuidade e os *speakeasies*. Passou-se a falar mais francamente sobre o sexo em decorrência do conhecimento das teorias de Sigmund Freud, o qual se surpreendeu ao visitar a Clark University em Massachusetts, em 1909, ao constatar que ele era bem conhecido até na América puritana (Ibidem, p. 663 e 664).

Nos anos 1920, as ideias de Freud estavam entrosadas na sabedoria popular, assim como os assuntos sobre libido, inibições, complexo de Édipo, sublimação e repressão, achavam-se espalhados na sociedade, na música e na literatura. Em 1919, as saias das mulheres ficavam seis polegadas acima do nível do chão, em 1927 elas ficavam na altura do joelho e as *flappers* (melindrosas, nome dado por Fitzgerald), usavam seus cabelos enrolados com *bobs*, meias enroladas, com cigarro, batom e uma dança sensual. Elas representavam um novo modelo chocante de feminilidade, reforçando, de certa forma com o sufrágio feminino, a descrição de Daisy e de Jordan, representando mudanças comportamentais importantes para as mulheres.

Para os moralistas e puritanos americanos, as melindrosas eram mais um sinal da sociedade decadente. Outros as viam como a marca de uma nova mulher, expressão do vigoroso individualismo americano que simbolizava a libertação do puritanismo e a cisão

¹⁴ Much of the shock to traditionalists came from the changes in manners and morals evidenced first among young people, and especially on the college campuses. In *This Side of Paradise* (1920), a novel of student life at Princeton, F. Scott Fitzgerald wrote of “the great current American phenomenon, the ‘petting party’”. None of the Victorian mothers,” he said, “had any idea how casually their daughters were accustomed to be kissed”.

entre o século XIX e XX, buscando uma modernidade até então inexistente em uma Nova Iorque ainda considerada tacanha e provinciana, se considerarmos a descrição de Edith Wharton (1862-1937), importante romancista realista americana que descreveu as últimas décadas do século XIX nos Estados Unidos em *A Época da Inocência* (1920). Nesse romance em particular, Edith Wharton recua no tempo e descreve uma Nova Iorque ainda distante das transformações que iriam ocorrer no início do século XX. Descreve o choque cultural entre os novos costumes americanos com o provincianismo, o xenofobismo e a repressão sexual. Esse romance também é um marco histórico, porque Wharton foi a primeira mulher a ganhar o prêmio Pulitzer, cujo valor é extremamente importante para o mercado editorial americano e mundial desde a sua criação, em 1917.

Em 1931, F. Scott Fitzgerald fez lembrar aos americanos que a *Era do Jazz* (apelido por ele dado aos *Anos Dourados*, época em que a cultura do jazz foi desenvolvida) foi reluzente para apenas dez por cento da camada alta da sociedade. Todavia, em 1930, a excitação da rebeldia contra o moralismo vitoriano tinha concluído o seu ciclo de vida. E, apesar da repressão por parte de órgãos públicos como o FBI, alguns modos comportamentais tinham permanecido – entre estes, a liberdade sexual.

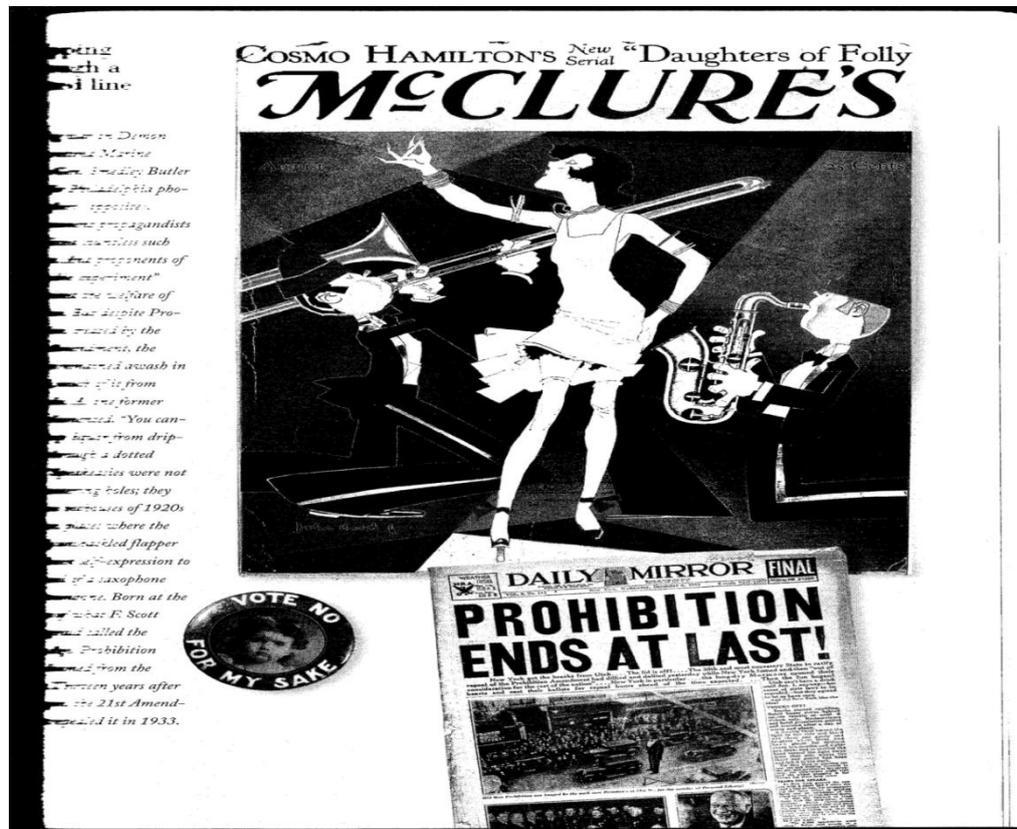
FIGURA 2 – As *flappers* (as melindrosas) representavam uma expressão da nova mulher americana. Podiam fumar, beber, dançar, usar maquiagem, frequentar universidades e votar.



Fonte: Filme *O Grande Gatsby*. Warner Bros Entertainment, Inc. Direção de Baz Luhrmann, edição 2013.

FIGURA 3 – As flappers¹⁵

FIGURA 4 – A Era do Jazz, símbolo dos Anos Dourados. Final da Prohibition America e de uma reivindicação da America puritana.



Fonte: The National Geographic Society. Survey 2000, p. 227. Washington, D. C

¹⁵ Imagem retirada do site <http://imgkid.com/flapper-1920-drinking.shtml> Data de acesso: 20/05/2015.

A partir dessas imagens, podemos observar a questão da efervescência cultural e as transformações culturais nos Estados Unidos. As mulheres começaram a frequentar ambientes antes estritamente restritos aos homens. Assim como a moda comportamental dialogava com o sufrágio feminino, iniciado pela primeira onda feminista no início do século XX. As “*flappers*” eram mulheres que ora podiam assumir uma representação do desejo masculino, a mulher liberal e livre da premissa puritana de recato, ora da rebeldia, contra os padrões impostos pelo próprio homem.

Em um conto famoso de Fitzgerald, *Bernice corta o cabelo*, publicado no jornal *Saturday Evening Post*, em maio de 1920, a protagonista, Bernice, irrita a família ao cortar seu cabelo à moda das *flappers*, curto e na altura da nuca. Ela é constantemente comparada à prima Marjorie, figura angelical e de longos cabelos, representando uma feminilidade padrão, que Bernice destruíra ao cortar seu cabelo. Por não suportar mais as provocações e queixas da família, Bernice aproveita para cortar os cabelos de Marjorie, enquanto essa dormia, como um gesto de retaliação¹⁶.

O símbolo de liberdade e poder gerado pelo automóvel também passou a fazer parte das manifestações de grandeza e extravagância da camada mais abastada da sociedade e uma das causas da sua felicidade. Para o cidadão comum, o automóvel passou a fazer parte, juntamente com sua casa, da realização do seu imaginário de prosperidade e bem-estar. Esse auge da opulência capitalista e da busca de riquezas, aliado ao nível extremo de consumo, originou a corrosão dos princípios da vida intelectual e do discurso público dos Estados Unidos, conforme observa Elliott:

Promover uma sociedade de consumo produtiva na qual todos os cidadãos teriam iguais oportunidades de participar dos benefícios do seu poder tecnológico prodigioso. (...) surgiu uma gama de transformações inquietantes (...). Virtualmente, tudo parecia incerto na nova sociedade de consumo que estava emergindo, inclusive a tarefa difícil de garantir uma fonte confiável da posição de cada pessoa no mundo. O discurso público do período de imediato se engajou e refletiu a dificuldade de se moldar um *eu* durável e funcional numa cultura dirigida pelos interesses empresariais corporativos (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 715).¹⁷

¹⁶ FITZGERALD, F. Scott. **24 contos de F. Scott Fitzgerald**. Trad. Ruy de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹⁷ To building a productive consumer society in which every citizen would have equal access to the benefits of the country’s prodigious technological power (...) believed a host of unsettling transformation (...). Virtually, everything seemed uncertain in the new consumer society that was emerging, including the difficult task of securing a reliable sense of one’s own “place” in the world. The public discourse of the period at once engaged and reflected the difficulty of fashioning a functioning, durable self in a culture driven by corporate entrepreneurial interests.

Esta situação recebeu fortes críticas por parte da produção literária do período, vindas de autores como Theodore Dreiser, Frank Norris, Sherwood Anderson, Jack London, Sinclair Lewis, John dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Nathaniel West, e Zora Neale Hurston; e na poesia de Hilda Dolittle, T. S. Eliot e Ezra Pound (Ibidem, p. 715), alguns autores tecendo críticas quanto ao estilo de vida esbanjador e extravagante, outros contrastando a pobreza existente em parte dos Estados Unidos, e ainda outros, retratando o estilo de vida dos *nouveau riche*.

1.4 A GERAÇÃO PERDIDA

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, Gatsby tentou por todos os meios voltar para casa, mas por alguma complicação ou mal-entendido, acabou indo para Oxford, na Inglaterra. “Sua preocupação era constante: havia um quê de desespero nervoso nas cartas de Daisy. Ela estava captando a pressão do mundo e queria vê-lo e sentir a sua presença, e queria ter a segurança de estar fazendo o que era certo, afinal” (FITZGRALD, 2013, p. 197). Esse seu estado de espírito encontrava-se desorientado em decorrência da intensa variedade de sentimentos vivenciados durante a guerra, quando ele se viu lado a lado com a morte, a destruição e o sofrimento. Segundo Ben Gunninck (2006, p. 4), a doença surgida no pós-guerra era caracterizada por uma melancolia heterossexual, o que afetou a América e o Ocidente de uma forma geral.

O sentimento da sociedade após a Primeira Guerra Mundial foi expresso também por John Maynard Keynes (1883-1946), importante economista inglês, no seu trabalho apresentado na Conferência pela Paz em Paris, o qual afirmava: “Estamos na época improdutiva da nossa vida. (...) a verdadeira voz da nova geração ainda não se pronunciou, e a opinião silenciosa ainda não está formada” (apud BARITZ, 1985, p. 229).

Keynes percebia que a guerra tinha produzido uma espécie de exaustão emocional que restringia a visão, o sentimento e o pensamento aos limites do ego. Ele acreditava que, especialmente na Inglaterra e na América, “por se terem comprometido tão intensamente com uma causa pública durante a guerra, já não podiam mais ser movidos pelos acontecimentos, qualquer que fosse sua magnitude ou intensidade” (Idem, ibidem). Os escritores da época depois da guerra pareciam concordar com Keynes, ao constatar o vazio que lhes fazia ter a sensação de que haviam chegado de lugar nenhum e eram conduzidos para nenhum destino.

Sua perda de identidade causada pela guerra lhes direcionava a um convencimento de que não tinham raízes nem objetivos, contagiando outros membros da sociedade com esse desencantamento.

Durante as primeiras décadas do século XX, a vida intelectual americana e o seu discurso público já apresentavam uma crise semelhante à crise da meia idade. Eram evidentes os símbolos de progresso material e social, e os americanos desfrutavam de uma qualidade de vida inigualável em outros tempos – eram mais bem educados e mais bem pagos do que em qualquer outra época da sua história. Nas palavras de Thorstein Veblen, em sua *The Theory of the Leisure Class*,

Era uma época de consumo óbvio. Mesmo durante os anos da Grande Depressão, os americanos produziam e consumiam mais produtos, inclusive com suas experiências manufatureiras, do que qualquer outra população no mundo (VEBLEN, apud ELLIOTT ET AL, 1988, p. 716).¹⁸

Walter Lippmann, crítico e comentarista cultural, anunciava em sua *The New Republic* em 1914 que “(nós americanos) estamos inquietos até as raízes do nosso ser, não existe uma relação humana, seja entre pai e filho, marido e mulher, empregador e empregado, que não se desenvolva numa situação estranha” (ELLIOTT ET AL, p. 717).¹⁹ A confiança dos jovens nos seus ideais políticos e a sua crença ingênua nos valores culturais tradicionais tinham começado a enfraquecer durante a Guerra Civil e continuaram a se desgastar durante a *Idade de Ouro*. No final da Primeira Guerra Mundial, a relação do homem com a natureza tinha mudado substancialmente. As vastas áreas planas do campo tinham cedido lugar a torres verticais de escritórios e chaminés. Na nova nação, o crescimento econômico dependia mais do trabalhador urbano, batendo seu cartão de ponto diário, do que do lavrador cultivando sua terra no ritmo lento da natureza:

O ideal do indivíduo rústico, autoconfiante, da tradição americana das fronteiras tinha cedido lugar ao ideal do empregado fiel, um provedor cuja identidade era frequentemente determinada pelos interesses corporativos que ele trabalhava para servir (Ibidem).²⁰

¹⁸(This was) an era of “conspicuous consumption.” Even during the years of the Great Depression, Americans produced – and consumed – more goods, including manufactured experiences, than any people in the world.

¹⁹ We are unsettled to the very roots of our being, there isn’t a human relation, whether of parent and child, husband and wife, worker and employer, that doesn’t move in a strange situation.

²⁰The ideal of the self-reliant, rugged individualist of the American frontier tradition yielded to the ideal of the faithful employee – a resolute breadwinner whose self-identity was often determined by the corporate interests he labored to serve.

Os jovens americanos, desiludidos, tornaram-se rebeldes em relação às causas e consequências da guerra recém-finda, culpando a geração mais velha pela grande mortandade e sofrimento por ela causados, enquanto algumas correntes intelectuais – escritores, poetas, dramaturgos, autores de literatura popular - inclusive adeptos da nova ideologia do marxismo, envolviam uma visão do mundo sem Deus, contribuindo para o desmoronamento dos valores tradicionais já enfraquecidos no final do século XVIII quando do desenvolvimento e progresso material da *Idade de Ouro*.

É nesse contexto que um grupo de americanos, desiludidos pela guerra e com as condições em seu país, se muda para Paris como uma forma de buscar novos horizontes para suas vidas já meio sem sentido. As cidades de Paris e Londres, após a Guerra, tornaram-se polos de atração para a vida intelectual e artística. Em Paris, os americanos podiam desfrutar de uma vida melhor, com menos recursos financeiros. Esse grupo passou a ser chamado de *Geração Perdida*, apelido criado por Gertrude Stein, escritora americana ali residente que se tornou, juntamente com Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald, figura proeminente na *avant-garde* cultural desenvolvida pela *Geração Perdida* na Europa. São considerados também os primeiros autores do modernismo americano.

Gertrude Stein havia se mudado para Paris em 1903 e, juntamente com seu irmão Leo, havia adquirido inúmeras obras de arte de pintores como Picasso, Renoir, Cézanne, Gauguin e Matisse, dentre outros, e com eles mantinha um relacionamento de amizade bastante intenso. Sua galeria tornou-se famosa e o centro de encontro da intelectualidade expatriada da época, incluindo vários escritores e poetas americanos – Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, James Joyce e outros. Sua atividade literária é representada pela criação da poesia de repetição, o que ficou conhecido também como uma escrita automática. Pela sua participação nas atividades culturais, sua influência e suporte aos americanos membros da *Geração Perdida*, Stein foi apelidada “a mãe de todos nós” (Ibidem, p. 878).²¹

Ernest Hemingway era amigo e contemporâneo de Gertrude Stein, por esta foi inspirado e tornou-se um porta-voz da sua geração, juntamente com Stein e Fitzgerald. Sua crença baseou-se nos ensinamentos de pensadores como Henri Bergson, F. H. Bradley, John Dewey e William James. De fato, a experiência de vida de Hemingway atribui um valor significativo a suas obras.

Escritores como Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway “tinham por objetivo criar formas literárias adequadas à vida moderna, em vez das formas de

²¹ Gertrude Stein – “The Mother of Us All.”

escritores vitorianos antigos, as quais julgavam enfadonhas, previsíveis e carregadas de preceitos morais nas suas velhas estruturas” (Ibidem, p. 873).²²

Seu objetivo era a obtenção de uma forma orgânica. O verso livre na poesia, o expressionismo no drama, ou o lirismo, impressionismo e o fluxo de consciência na ficção eram os termos para os estilos e técnicas emergentes. O estilo simplificado e lacônico e, mesmo assim possuidor de uma prosa intensa, de Hemingway se tornou uma marca da inovação. (...) Estilo, forma e significado se tornaram, então, parte integrante do seu discurso (Ibidem).²³

No romance em estudo, vemos essa linguagem expressa em diversas passagens, como, por exemplo, após a festa no apartamento de Tom e Myrtle, entre Nick e o Sr. McKee:

- Venha almoçar qualquer dia – sugeriu ele enquanto, ao som de gemidos, nós descíamos no elevador.
 - Onde?
 - Em qualquer lugar.
 - Tire as mãos da alavanca – disse irritado o ascensorista.
 - Perdão – desculpou-se o Sr. McKee com dignidade -, eu não sabia que estava com as mãos nela.
 - Tudo bem – concordei -, terei prazer em ir.
 Eu estava de pé ao lado da sua cama, e ele, reclinado entre os lençóis, vestido com a roupa de baixo, folheava uma grande pasta.
 - A bela e a fera... Solidão... O velho cavalo de entregas.. Riacho ponte...
 Depois eu estava deitado, semiadormecido no frio andar subterrâneo da Estação Pennsylvania, olhando para a edição matutinal do *Tribune* e esperando o trem das quatro horas (FITZGERALD, 2013, p. 62, 63).

Ao responder a uma carta de Fitzgerald, em 18 de novembro de 1924, Maxwell Perkins, editor de Fitzgerald na Editora Scribner, em Nova Iorque, lhe questiona sobre o personagem Gatsby: “o leitor não pode representá-lo mentalmente com clareza porque seus contornos são imprecisos. Tudo o que diz respeito a Gatsby é mais ou menos misterioso, quer dizer, mais ou menos vago...” (GILVARRY, 2013, p. 257 posfácio)²⁴. Esses exemplos constituem a nova linguagem fragmentada utilizada por Fitzgerald, já como um dos criadores do modernismo americano, devidamente corroborado por Edith Wharton,

O aconselhamento de Wharton sugere o grande distanciamento que *Gatsby* obteve do romance contemporâneo. Sem utilização de mecanismos modernistas como o fluxo de consciência o que significava experimentação com forma e estilo, Fitzgerald foi bem sucedido ao criar um novo tipo de

²² Having found the work of late Victorian writers dull and predictable, complete with telegraphed morals to old structures, Stein, Fitzgerald and Hemingway set out to create forms commensurate with the force of modern life.

²³ Organic form was their aim. “Free verse” or “vers libre” in poetry, “expressionism” in drama, or “lyricism,” “impressionism,” and “stream of consciousness” in fiction were terms for emergent styles and techniques. Hemingway’s spare, laconic, yet intense prose became a hallmark of innovation. (...) Style, form, and meaning were parts of an inseparable whole.

²⁴ No final do romance que estamos analisando, Alex Gilvarry, escritor, faz uma resenha de *O Grande Gatsby* e inclui várias cartas trocadas entre Fitzgerald e Maxwell Perkins, seu amigo e editor na editora Scribner.

romance o qual os críticos não puderam facilmente categorizar e, portanto, recusar (PRIGOZY, 1998, p. XII).²⁵

Ernest Hemingway (1899-1961) considerava-se um bom americano, consciente de que sua literatura deveria registrar o cotidiano americano, desde o mais prosaico, para descrever sua grandeza a partir dessa simplicidade. Sua linguagem lacônica de correspondente do jornal *Toronto Star*, na França e anteriormente do jornal *Kansas City Star*, nos Estados Unidos, lhe deram a habilidade de se expressar num tom irônico e eficiente, às vezes, utilizando formas de escrever usadas por Gertrude Stein ou vice-versa. Sua forma de escrever prosa era considerada pelos leitores como original e autêntica, justamente da forma que ele desejava e da mesma forma que alguns escritores modernistas desejavam, isto é, que sua arte estava baseada em dizer como ele queria dizer, sem floreios acadêmicos ou imposições de estilo.

Ao participar da Primeira Guerra Mundial na França, Hemingway atuou no Esquadrão de Ambulâncias da Cruz Vermelha, onde foi ferido e transferido para a Itália e depois para Petosky, Michigan, onde completou sua recuperação. Após casar-se com Hadley Richardson em 1921, ele mudou-se para Paris, onde passou a seguir as práticas literárias de Ezra Pound, Gertrude Stein, Ford Madox Ford, James Joyce, T. S. Eliot e F. Scott Fitzgerald, seu conterrâneo da região do Centro-Oeste americano. Suas obras – *O Sol Também Nasce* (1926), *Adeus às Armas* (1929) e *O Velho e o Mar* (1959) demonstraram sua habilidade em utilizar os vários modelos literários por ele absorvidos, mas foi a primeira que se transformou numa obra conhecida ao demonstrar sua astúcia na criação de cenas fragmentadas e personagens vivazes, inseridos no contexto da efervescência cultural parisiense, embora o romance pareça justamente criticar a fuga dos intelectuais americanos dos Estados Unidos. Suas obras normalmente representam sua maneira de conceber as várias formas em que os princípios tradicionais da ordem e da honra desapareceram da vida no pós-guerra.

Pode ser que, relido hoje, Ernest Hemingway seja conhecido como um dos maiores contistas do século XX ao descrever o cotidiano americano e inserir elementos como o existencialismo, a loucura e a morte no cenário americano, quando finalmente ele se volta para o seu país. No final da década de 1920, a prosa de Hemingway tinha superado a de seus contemporâneos como F. Scott Fitzgerald. Seus sobreviventes espelharam a honestidade, a

²⁵ Wharton's advice suggests how great a departure from the contemporary novel *Gatsby* proved to be. Without using such modernist devices as stream of consciousness that signalled experimentation with form and style, Fitzgerald succeeded in creating a new kind of novel which critics could not easily categorize and hence rejected (sic).

disciplina, a moderação e, até mesmo, algo dos efeitos que marcaram sua prosa (Ibidem, p. 877).

Por sua vez, Francis Scott Fitzgerald, outro ícone da *Geração Perdida*, nasceu em Saint Paul, a segunda cidade mais populosa de Minnesota, no Centro-Oeste americano, assim como Hemingway era de Illinois. Ambos nascidos no final do século XIX e portadores das mesmas dificuldades de conviver em um país com tendências a legislar a moralidade através de inclinações fundamentalistas, de endossar práticas injustas como o julgamento de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, um caso famoso de 1921. Eles eram acusados de anarquistas e assassinos, ambos condenados e executados mais por suas convicções anarquistas e origem étnica, do que por seu crime (TINDALL; SHI, 1989, p. 656). Fitzgerald também era contra a especulação praticada pela bolsa de valores nova iorquina, apesar de ser oriundo de uma família de classe média abastada do interior dos Estados Unidos.

Assim como Hemingway, Fitzgerald tinha uma visão da arte como meio de auto-realização, ele e sua esposa, Zelda Fitzgerald decidiram se mudar para Paris, onde encontraram uma atmosfera propícia para suas aspirações literárias. Quando se conheceram, em 1924, Fitzgerald já era famoso, pois já tinha publicado seu livro *Este Lado do Paraíso* (1920), com o qual tinha feito grande sucesso. Hemingway estava no início de sua carreira como escritor e pôde contar com o apoio de Fitzgerald e de outros intelectuais como Ezra Pound e Robert McAlmon, para a publicação de suas vinhetas. Fitzgerald foi um grande colaborador da carreira de Hemingway ao ponto de se tornarem muito amigos. Aos vinte e quatro anos, já bem sucedido e tido como um porta-voz da sua geração, Fitzgerald era considerado por Gertrude Stein como o mais talentoso de todos os escritores da *Geração Perdida* (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 881).

Outras obras de Fitzgerald incluem: *Flappers and Philosophers* (1921), *Tales of the Jazz Age* (1922), *All the Sad Young Men* (1926).²⁶ Em suas obras, Fitzgerald continuou explorando a extravagância autodestrutiva de sua época. As qualidades de Fitzgerald incluem um estilo deslumbrante, perfeitamente adequado ao tema do encanto sedutor, bonito e glamoroso (BRADBURY, 1991, p. 76).

²⁶ Optamos por colocar a tradução das obras publicadas no Brasil e que ainda continuam em catálogo. Durante a pesquisa, não foi encontrada a tradução das obras – não só as de Fitzgerald, quanto a de outros autores – em Português, portanto, resolvemos manter o título original e ano de publicação.

Apesar de estarem residindo em Paris, os temas desses autores eram sempre voltados para descrever o *Good Ol' Boy*. De acordo com o dicionário de inglês americano²⁷, o *Good Ol' Boy* era uma gíria americana que poderia ter tanto um significado positivo, quanto negativo. O termo pode ser utilizado para descrever homens que viviam em áreas rurais dos Estados Unidos, oriundos de famílias humildes, mas que, em determinado momento, enriqueceram e se tornaram referenciais, modelos para as demais pessoas de sua comunidade, independentemente da idade que tivessem. Podemos ver isso adiante no personagem Jay Gatsby de *O Grande Gatsby*, pela sua transformação em uma pessoa abastada. Certamente, o sonho de Jay Gatsby era sempre pertencer aos *Good Ol' Boys*. Contudo, segundo o mesmo dicionário, a expressão podia ser um termo pejorativo para quem pratica nepotismo ou fisiologismo político, levando em conta as ligações pessoais em um grupo restrito, para se favorecer em detrimento de outros ao concentrar poder e dinheiro. Nesse ponto, a questão de uma elite vazia e destituída de rumo pode ser um dos grandes temas de *O Grande Gatsby*, que discutiremos ao longo desse trabalho.

Dessa forma, escritores como Fitzgerald e Hemingway pareciam inserir questões discutidas pelos movimentos modernistas europeus no contexto americano, às vezes, sendo bem sucedidos e compreendidos, outras vezes não. É o caso de Fitzgerald que, no final de sua vida, não teve o mesmo reconhecimento artístico e financeiro, diferentemente de suas obras iniciais, que agradaram a crítica e fizeram parte dos livros mais vendidos. Ele terminou a vida quase falido, tomado pelo alcoolismo, sendo rejeitado por inúmeros editores que antes o idolatravam. Assim como Hemingway, ele foi um grande contista e apenas teve seu trabalho reconhecido e resgatado postumamente.

A respeito desses autores, Irving Howe assim se expressou: “Através das suas consideráveis realizações, eles ajudaram a levar a literatura americana à sua completa maturidade. Nesse desenvolvimento, poucos autores foram tão seminais” (apud ELLIOTT ET AL, 1988, p. 886).²⁸

²⁷The American Heritage Dictionary of the English Language (4th ed.). Boston: Houghton Mifflin Company. 2000, 2009. p. 757.

²⁸Through their considerable achievements they helped to bring American literature to full maturity. In that development, few were as seminal as F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, and Gertrude Stein.

1.5 O GRANDE GATSBY: A IMPORTÂNCIA DE UM CLÁSSICO DO ROMANCE MODERNO DO SÉCULO XX.

O Grande Gatsby (1925) descreve uma época em que a sociedade americana se achava motivada pelo seu progresso material após a *Idade de Ouro* (*The Gilded Years*), como ficou conhecida a época entre o fim da Guerra Civil e o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, período de grande progresso tecnológico, industrial, econômico e financeiro. Motivada, também pela busca da realização do seu imaginário, representado por um melhor padrão de vida idealizado pelo sonho americano. Sua fase mais marcante – *The roaring twenties* - os *Anos Dourados* - como se passou a chamar a década de 1920, também representa as aspirações da sociedade de então em relação aos seus ideais de mudanças sociais, emancipação feminina e suas frustrações com a recém-finda Primeira Guerra Mundial. É em Paris que F. Scott Fitzgerald, convivendo com os demais membros da *Geração Perdida* da literatura norte-americana, os já citados Ernest Hemingway, T. S. Eliot e John dos Passos, conclui *O Grande Gatsby*.

No romance, temos dois personagens – Tom e Daisy Buchanan – que representam plenamente os valores dessa sociedade no que se refere à beleza física, juventude, vigor, poder, sexualidade, riqueza, ócio e *glamour*, com o que essa sociedade tanto se identificava. O outro personagem – Jay Gatsby, que dá título ao romance – representa o outro lado da cultura capitalista americana, pois ele seria o *self-made man*,²⁹ conceito bastante apreciado pela cultura americana do homem bem sucedido, independente, valente (havia sido herói de guerra), não se importando com o mistério que envolve sua origem e sua fortuna.

O Grande Gatsby foi escolhido pela Modern Library como o segundo melhor romance em língua inglesa do século vinte, atrás apenas de *Ulisses*, de James Joyce. Isso demonstra a sua grande aceitação pelo público e crítica. Ele possui sua importância quanto à identificação do americano comum à tragédia de um homem bem sucedido, em choque com valores de uma aristocracia americana arrogante, cujo único defeito teria sido amar uma mulher fútil e incapaz de assumir seu desapego material em um casamento de interesse. É essa oscilação entre sucesso e fracasso, amor e decepção, choque de classes sociais e valores, que transformam *O Grande Gatsby* em uma das obras obrigatórias nos currículos de Literatura Americana Moderna.

²⁹ Indivíduo empreendedor, rico, bem-sucedido por seus próprios meios.

O romance foi também adaptado para o cinema quatro vezes, sendo a última delas pela Bazmark Films e distribuição da Warner Bros, lançado em junho de 2013, com Leonardo DiCaprio (Jay Gatsby) e Carey Mulligan (Daisy Buchanan), dirigido por Baz Luhrmann. A versão inicial para o cinema foi considerada um clássico pela crítica especializada. Esta última versão dividiu a opinião dessa mesma crítica, não se constituindo em um *blockbuster*.³⁰

A princípio, *O Grande Gatsby* não foi um grande sucesso de vendas. Seu reconhecimento maior como romance veio mais tarde, com a sua escolha como o segundo melhor romance do século XX. A representatividade de uma época reluzente, de mudanças de costumes, quebra de paradigmas morais, novas situações legais e de valores, efervescência cultural e financeira, insatisfação com as consequências da Primeira Guerra Mundial e de grande desenvolvimento industrial, justificam sua canonização. Segundo Malcolm Bradbury, o tema do romance é o derramamento do ideal sobre o material, da matéria-prima transformando-se em objeto encantado, em virtude da própria forma de Fitzgerald escrever, especialmente quando este investe as ações, as festas e as roupas de Gatsby com um brilho característico e simbólico (1991, p. 78). Uma das razões para a grande aceitação de *O Grande Gatsby* junto ao público, segundo Elliott et al,³¹

(...) é que a obra combina enredos em que o ingênuo é manipulado pelo vigarista (como em *Elmer Gantry*, de Sinclair Lewis, em 1927, ou *One Way to Heaven*, de Countee Cullen, em 1932), onde oportunistas espertos transformam a religião em propostas de ganhos financeiros, (...) onde o modo irônico de rebaixar um ao outro deixa tanto o realismo como o romance num impasse desconfortável (1988, p. 862).

O romance descreve o percurso de Nick Carraway, narrador testemunha, segundo os conceitos de Norman Friedman, ao desenvolver na costa leste a atividade de venda de ações, atividade lucrativa e atraente na atmosfera da efervescência financeira dos anos 1920. O espaço escolhido é Nova Iorque, juntamente com as comunidades elitizadas de *East* e *West Egg*, numa visão positiva, e o Vale das Cinzas, numa visão negativa pelo seu aspecto sombrio e pela miséria contrastante com as residências dos *nouveau riche*, onde se passa a maior parte dos acontecimentos. Nick, sendo do Centro-Oeste americano e acostumado ao estilo de vida ordeiro, seguidor dos princípios religiosos e morais herdados dos primeiros colonizadores puritanos, sente-se atraído pela atmosfera reluzente da grande cidade – *The Big Apple* – onde as coisas acontecem num ritmo alucinante.

³⁰ Sucesso de bilheteria, literalmente: arrasa quarteirões.

³¹ (...) it combines the manipulation of the naive by the cynical con man. In Sinclair Lewis's *Elmer Gantry* (1927) or Countee Cullen's *One Way to Heaven* (1932), clever opportunists turn religion (...) into a money making proposition. (...) The ironic undercutting of one mode by the other leaves both realism and romance in an uneasy standoff.

A história é narrada em primeira pessoa, embora Nick não seja o personagem principal. Através do romance, Nick assume um papel secundário, preferindo descrever e comentar os eventos, do que exercer o domínio das ações. Nick adota o papel de narrador testemunha, ao relatar os acontecimentos dos quais ele participa, alterando a narrativa para a terceira pessoa quando as descrições aumentam o seu afastamento, o que corresponde ao enunciado de Norman Friedman, “pois o eu da primeira pessoa já é um elemento interno da narrativa que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto” (apud LEITE, 1985, p. 25-70).

Podemos observar a ocorrência desse estilo de narrador criado por Fitzgerald num excerto da narração da festa no apartamento de Tom e Myrtle da qual Nick participa de uma forma impositiva, primeiro por Tom e depois por Myrtle:

Eu queria sair e ir para o leste da cidade atravessando o parque no crepúsculo suave, mas toda vez que ensaiava me levantar, me enredava em alguma discussão extravagante, estridente, que como uma corda me puxava para trás na cadeira. Lá fora, porém, nossa fileira de janelas amarelas no alto do prédio deve ter dado a sua cota de contribuição para o segredo humano a quem passava por ali despreocupadamente (...) e eu via também esse passante olhando para cima e imaginando. Eu estava ali dentro e lá fora, ao mesmo tempo atraído e repellido pela inesgotável variedade da vida (FITZGERALD, 2013, p. 60).

Essa passagem descreve a posição de Nick como narrador testemunha “Eu estava ali dentro”, executando a narrativa em primeira pessoa e como narrador distanciado “e lá fora”, utilizando-se do distanciamento para viabilizar uma narrativa a partir da periferia e ao mesmo tempo realizando essa narrativa em terceira pessoa. Aguiar e Silva considera Nick Carraway um narrador homodiegético, em virtude de este assumir uma posição secundária no desenrolar da narrativa (SILVA, 1988, p. 770).

O Grande Gatsby é um romance moderno em que a memória é o recurso estilístico utilizado por Fitzgerald, uma vez que Nick Carraway é um narrador testemunha que descreve os acontecimentos ao seu redor, sem interferir na ordem dos mesmos, proporcionando ao leitor um distanciamento crítico do que observa e sente pelos demais personagens e suas ações. Ao iniciar sua narrativa, Nick utiliza a primeira pessoa e descreve sua experiência pessoal situando o leitor no passado “quando eu era jovem e mais vulnerável, meu pai me deu um conselho que desde então tenho revirado na mente (...)” (FITZGERALD, 2013, p. 19) para em seguida prosseguir com a narração em uma ordem cronológica, mas que, em certas passagens, possui recuos no tempo, especialmente quando, em momentos de crise, Gatsby lhe conta sua história pessoal como na noite após o acidente em que Myrtle Wilson falecera.

Foi nessa noite que ele me contou a estranha história da sua juventude com Dan Cody. Fez isso porque ‘Jay Gatsby’ havia se estilhaçado como vidro diante da dura maldade de Tom, e a longa extravagância secreta havia terminado (Ibidem, p. 193).

Numa análise de seu personagem principal – Jay Gatsby- constata-se a sua busca obsessiva pela recuperação do amor de Daisy, uma busca intensa em que ele não mede sacrifícios nem meios para atingir seu desejo nostálgico de reviver o passado. Trata-se de um romance “que é uma tragédia simbolista – sobre a luta da imaginação simbólica para existir num tempo histórico mais baixo, e sobre a ambiguidade inata desse símbolo, sua maravilha e sua vulgaridade” (BRADBURY, 1991, p. 79).

Segundo Richard Lehan, *O Grande Gatsby* é um romance do pós-guerra, com muito do panorama americano, o qual nasce com o fechamento da fronteira e o surgimento da América urbana, escrito quando o Romantismo ainda tinha uma importância mítica e quando o sentido histórico do passado ainda podia informar uma consciência criativa. O romance só se tornaria um clássico moderno, quando os elementos do Modernismo fossem filtrados pela consciência especial do próprio Fitzgerald. Quaisquer que sejam as falhas que possamos encontrar, Fitzgerald deu vida a um momento histórico do qual ele foi também o produto, e produziu um texto que há muito temos reconhecido como uma das maiores realizações da literatura americana (LEHAN, 2010, p. 68).

Por outro lado, Henry Fuller Taylor afirma que “o mito da *Era do Jazz* representou mais que uma simples criação literária; permitiu-lhe [**a Fitzgerald**, grifo nosso] um papel que representou em sua própria vida, desde a deliciosa maluquice do começo da década de 1920, até a trágica desordem dos anos posteriores” (TAYLOR, 1978, p. 407). Fitzgerald estava consciente que, cedo ou tarde, a exemplo do fim trágico de seu protagonista em *O Grande Gatsby*, toda aquela opulência também continha sementes de desintegração. Era um sentimento escondido por trás da riqueza de que o trágico se misturava à alegria, sob a deslumbrante superfície da década de 1920.

Kirk Curnutt, estudioso das obras de Fitzgerald, considera Fitzgerald um membro da geração modernista - apesar das suas afinidades com o poeta romântico John Keats - a qual dispensou o idealismo sonhador e pastoral do início do século por considerá-lo irrelevante em relação à constância da guerra e das mudanças do século XX (CURNUTT, 2007, p. 97).

Ao declarar em carta para Maxwell Perkins que “queria escrever algo novo – algo extraordinário e belo e simples mais complexamente padronizado” (PRIGOZY, 1998, p.

IX),³² Fitzgerald adota certos aspectos do romantismo, ao mesmo tempo em que inicia a utilização de certas técnicas do modernismo, rompendo com a tradição do romance até então existente ao compartilhar a convicção modernista de que sua geração estava encarregada de formular um sistema de crença para substituir as tradições que a modernidade tinha considerado obsoletas (CURNUTT, 2007, p. 100). Os aspectos do romantismo por ele utilizados encontram-se no romance em estudo sob a forma de fantasia romântica contida na ambição ou heroísmo pessoal, na pessoa de Jay Gatsby, no comprometimento de uma vida em função de um ideal ou sonho, na utilização da beleza feminina como elemento de sedução na pessoa de Daisy Buchanan, na sensação de desencanto e no sentimento de perda, elementos comuns existentes nos romances de Fitzgerald (Ibidem, p. 98).

Aguiar e Silva, por sua vez, descreve um aspecto do romance moderno que julgamos aplicável à feitura de *O Grande Gatsby*, uma vez que esse aspecto permeia a narrativa de uma forma permanente, seja na pessoa de Jay Gatsby, na sua busca constante em pertencer à classe dos *Good Ol' Boys*, seja através da demonstração de riqueza e poder de Tom e Daisy Buchanan: “Ora o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo [com a sociedade], bem como o mundo que o rodeia” (SILVA, 1988, p. 677).

Além dos aspectos do romantismo e do modernismo adotados por Fitzgerald, Curnutt afirma que o autor também utilizou recursos do realismo e do naturalismo em suas obras, atraindo comparações com as obras de T. S. Eliot (*Terra Estéril*) e dos irmãos Frank (1870 – 1902) e Charles Norris (1881 – 1945) (CURNUTT, 2007, p. 105). Na visão de Curnutt, para que *O Grande Gatsby* seja elevado a uma categoria de clássico, a próxima geração teria de mudar o foco da sua discussão da pessoa de Fitzgerald para a sua habilidade artística.

³² I want to write something new – something extraordinary and beautiful and simple plus intricately patterned.

CAPÍTULO II

AS RELAÇÕES DE PODER E SEXUALIDADE ENTRE OS PERSONAGENS DO ROMANCE

2.1 A SEXUALIDADE NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A PERDA DA INOCÊNCIA APÓS A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

No início do século XX, a sociedade americana vivenciava uma nova era na vida política e nas suas relações internacionais; o continente estava povoado, e a fronteira estava a desaparecer. Uma antiga e pequena república em dificuldades tinha se transformado numa potência mundial. Suas bases políticas tinham superado o infortúnio da Guerra Civil, resistido às ondas de prosperidade e de depressão. A indústria e a agricultura tinham tido grandes progressos. O ensino público tinha sido concretizado e a liberdade de imprensa e de religião tinha sido assegurada.

Contra os abusos do capitalismo e da corrupção política, surgiu um movimento denominado progressivismo, cujo lema era o combate às práticas corruptas de líderes políticos e capitalistas enriquecidos ilegal e imoralmente (os barões das ferrovias, barões do aço, reis da mineração e os barões ladrões - banqueiros inescrupulosos). Era motivado pela crença de que a expansão no âmbito do governo asseguraria o progresso da sociedade americana e o bem-estar dos seus cidadãos (FRIEDMAN, 2005, p. 214). Tal movimento foi fortalecido pela participação de escritores e jornalistas, os quais protestavam fortemente contra as práticas e princípios herdados da república rural do século XVIII, não adequados a um estado urbano.

A primeira obra a expor a sociedade americana a um escrutínio crítico foi Mark Twain em *The Gilded Age* (A Idade de Ouro), em 1873, como já mencionado. Outros escritores e jornalistas produziram artigos mordazes contra as práticas abusivas, passando esses a serem denominados *muckrakers* (espalhadores de estrume). Nesse contexto, surgiram obras como *The Jungle* (A Selva) de Upton Sinclair, *The Financier* (O Financiador) e *The Titan* (O Titã) de Theodore Dreiser, *The Octopus* (O Polvo) e *The Pit* (O Fosso) de Frank Norris, todas atacando as práticas ilegais, imorais e desumanas dos capitalistas e políticos de então (Ibidem, p. 215).

O impacto dessas obras, juntamente com uma opinião pública cada vez mais mobilizada, forçou os líderes a tomar medidas práticas, e muitos estados aprovaram leis para

melhorar as condições de vida e de trabalho da população. A sociedade americana desfrutava, então, de uma grande fase de desenvolvimento material e tecnológico, enquanto na esfera psicológica conviviam com as descobertas da psicanálise de Freud e, no campo sexual, vivenciava o que Foucault chamou de hipótese repressiva, uma forma de comportamento sexual, posta em prática e herdada dos séculos anteriores.

É importante ressaltar que autores como Theodore Dreiser, John Steinbeck e Upton Sinclair iriam popularizar o romance de temática social. Havia uma preocupação desses autores, seguindo a tradição de escritores franceses como Emile Zola, de trazer o proletariado, as classes mais baixas como epicentro das narrativas ao descreverem a realidade dos americanos no período. Sobretudo, era importante falar das transformações ocorridas no século XX, ainda mais, o impacto da Grande Depressão sobre as camadas mais pobres como há de se perceber em romances como *As Vinhas da Ira* e *À Leste do Eden*, de John Steinbeck; *Petróleo*, de Upton Sinclair; *Uma Tragédia Americana* de Theodore Dreiser. Esses romances captavam o espírito da época sobre o triunfo da vontade individual de sobressair à crise econômica, cada autor e narrativa analisando um aspecto à sua maneira.

Em *As Vinhas da Ira* (1939), observamos a família Joads durante a Grande Depressão e sua luta para sobreviver, já que são agricultores e dependem do cultivo da terra para isso. O romance também descreve as transformações econômicas como o crescimento das instituições bancárias e a exploração dos pequenos agricultores, assim como a organização dos sindicatos, fato extremamente repreendido pela política americana do período. O mesmo se dá em *À Leste do Éden* (1952), que descreve o famoso Vale das Salinas nos Estados Unidos, onde vivem inúmeras famílias de agricultores. Como pano de fundo bíblico, existe o conflito dos dois irmãos (Caleb e Aron, respectivamente Caim e Abel) que encaram as dificuldades econômicas da família de maneiras distintas.

Em *Petróleo* (1927), de Upton Sinclair, adaptado livremente para o cinema como *Sangre Negro* (2007), temos a vida de um empresário da exploração do petróleo: sua ascensão e a construção de um império, proporcionando um panorama de como a sociedade americana se organizava para constituir sua fortuna a partir do ideal do *self-made man*, o homem independente que ascende socialmente ao utilizar de todas as formas possíveis para alcançar seus objetivos.

Theodore Dreiser (1871-1945) talvez seja o que mais dialoga com F. Scott Fitzgerald, embora seus romances sejam mais lembrados como narrativas extensas, próximas de uma idealização romântica e trágica, quando o proletariado procura se relacionar com as classes mais abastadas. *A Place in the Sun* (1925), mais conhecido por sua adaptação

cinematográfica, *Um Lugar ao Sol* (1951) com Elizabeth Taylor e Montgomery Clift, possui elementos que nos levariam a uma possível comparação entre Clyde (um rapaz inteligente, bonito e do proletariado) e a aristocrata Sondra Finchley e Jay Gatsby e Daisy Buchanan. Da mesma forma que Gatsby, Clyde cria e reproduz um comportamento aristocrático que seduz a família de Sondra e deseja fazer parte de um mundo totalmente diferente do seu. O empecilho para essa felicidade (ou ascensão social) é a antiga namorada de Clyde, Roberta, que ele havia conhecido enquanto trabalhava em uma fábrica. Roberta está grávida e Clyde decide matá-la para que possa viver “outra vida” na qual existe um apagamento da sua condição social. Existe um arrependimento quanto ao ato, mas, acidentalmente, Roberta morre afogada e Clyde é punido, remetendo ao título do romance (*Uma Tragédia Americana*) em busca do seu lugar ao sol (entendido aqui como felicidade e ascensão social).

Tanto Gatsby, quanto Clyde se apoiam na criminalidade à sua maneira, mas são obrigados a pagar um preço por suas ambições. Nesses romances, é possível ver também uma sociedade puritana ameaçada pela paixão e desejo, palavras que se misturam com ambição. Portanto, a repressão das classes mais baixas também passaria pelo crivo do desejo de alcançar algo maior, pois deveriam se contentar com o que o determinismo social havia lhes traçado como segmento, isto é, o proletariado não deveria se misturar com uma suposta nova aristocracia norte-americana; que não deixa de seguir padrões do puritanismo copiados da Era Vitoriana.

Segundo Michel Foucault, em sua hipótese repressiva, esse processo de repressão havia se iniciado há três séculos, juntamente com o desenvolvimento do capitalismo, em decorrência de uma imposição da classe burguesa, a qual determinava que o sexo devia ser banido das coisas ditas e, extintas as palavras que o tornavam presente de maneira demasiado sensível. O pudor moderno agiu sobre essa questão, através do mutismo e da censura que impôs ao uso do vocábulo. O que ocorreu, no entanto, foi uma verdadeira explosão discursiva - uma fermentação discursiva que se acelerou a partir o século XVIII (FOUCAULT, 1988, p. 23 e 24). Se entendermos que a repressão vitoriana reafirmava que a contenção sexual e a abstinência proporcionavam um equilíbrio, a subversão e os movimentos contrários a esse puritanismo seriam punidos ou repreendidos.

Quando da discussão sobre a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder e para cujo mecanismo a referida discussão se tornou essencial, Foucault aborda algumas proposições sobre o poder-saber através das relações de poder mais imediatas, o que ele chama de focos locais de poder-saber e cita como exemplo a confissão e o corpo da criança cuja mínima manifestação do seu sexo atrai toda a atenção dos parentes,

médicos e serviçais (Ibidem, p. 109). Ao descrever as reações às práticas do poder através das resistências que o poder origina, Foucault as chama de correlações de força e estabelece que essas se inserem numa estratégia global as quais se apoiam em encadeamentos sucessivos. Um desses focos locais de poder-saber, a família, através do seu dispositivo insular e heteromorfo, em relação aos outros mecanismos de poder, age também como fator de sexualização para reiterar o poder político através da sua utilização como suporte ao controle malthusiano da natalidade, às incitações populacionais, à medicalização do sexo e a psiquiatrização das suas formas não genitais (Ibidem, p. 111). Segundo Ana Cristina Salles e Paulo Ceccarelli, Foucault acrescenta a essa circunstância que,

Os discursos sobre a sexualidade aparecem em momentos sócio-históricos precisos como uma tentativa de normatizar as práticas sexuais de acordo com os padrões da época, pois o controle da via social e política só poderá ser alcançado pelo controle do corpo e da sexualidade (SALLES e CECCARELLI, 2010, p. 15-24).

Ainda segundo esses autores, a sexualidade é uma construção, uma invenção, inseparável do discurso e do jogo de poder dentro dos quais ela é constituída e, ao mesmo tempo, se constitui como um assunto do Estado, das elites dominantes e da religião. Cada uma dessas instâncias, por sua vez, através da sua moral específica, cria “tanto o discurso sobre a regulamentação da sexualidade, quanto os dispositivos que visam regulá-la, controlá-la ou mesmo curar as manifestações da sexualidade desviantes” (Idem, ibidem).

Salles e Ceccarelli observam que a religião sexualizou o pecado original, interpretando a nudez de Adão e Eva como o pecado principal, em lugar da falta maior causada pela desobediência a Deus (Idem, ibidem). De acordo com Maria José Garcia Werebe,

O moralismo – por influência de diferentes religiões – estigmatizou o desejo sexual e condenou o prazer, visto como móvel de crimes e perversões (...). Cada sociedade, em todos os tempos, procurou controlar a vida sexual de seus membros, tentando colocar limites e barreiras para o prazer sexual. Assim foram estabelecidas juridicamente regras e normas para assegurar o caráter politicamente conservador e a utilidade econômica da sexualidade (WEREBE, 1998, p. 3 e 5).

A esse caráter político conservador, Foucault denomina “puritanismo vitoriano” (1988, p. 28), “pois até a época de Freud, o discurso dos cientistas e dos teóricos não teria feito mais do que ocultar continuamente o que dele (**do discurso sobre o sexo**, grifo nosso) se falava” (Ibidem, p. 61). Esse “puritanismo vitoriano” refere-se ao conjunto de normas e regras surgidas com a necessidade do estado de exercer diversos tipos de controle sobre a população e o conjunto de orientações do clero, ambos destinados a gerir a sexualidade numa época de mudanças e de desenvolvimento econômico e tecnológico. Por “vitoriano”, Foucault faz

analogia com as práticas oriundas da concepção da religião, da moral e da ética praticadas durante o reinado da rainha Vitória da Inglaterra, de meados até o fim do século XIX, reconhecidas pela sua seriedade e rigidez. O termo “puritanismo” refere-se à doutrina puritana originária da Inglaterra, dissidente da Igreja da Inglaterra, e que tinha por objetivo a prática do ascetismo a favor de uma vida superior. Essa doutrina foi também difundida e implantada na América, por ocasião da colonização dos Estados Unidos, no início do século XVII, e se tornou determinante na formação dos costumes e da tradição moral do Novo Mundo.

Michel Foucault afirma que a colocação do sexo em discurso ocasionado pela repressão gerou uma crescente incitação em vez de sofrer um processo de restrição, a partir do fim do século XVI, e que “a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou – sem dúvida através de muitos erros – em constituir uma ciência da sexualidade” (1988, p. 19). Maria José Garcia Werebe esclarece que,

A definição do comportamento sexual é problemática. O próprio termo sexual é ambíguo e não possui um conteúdo claro e perfeitamente definível. As fronteiras entre o sexual e o não sexual são provavelmente flutuantes, sendo difícil distinguir estas noções. A questão é complexa e Freud (1950) reconheceu isso quando afirmou ‘(...) ainda não possuímos um sinal universalmente aceito que nos permita afirmar com certeza a natureza sexual de um processo’ (WEREBE, 1998, p. 5).

Segundo Werebe, a análise da relativamente recente história da pesquisa científica sobre a sexualidade evidencia os obstáculos enfrentados pelos seus pesquisadores, em todos os tempos e em toda parte, em virtude dos interesses políticos e sociais em jogo, além das barreiras culturais existentes. Após iniciar-se na Europa, em particular nos países anglo-saxões e germânicos, diversos trabalhos de pesquisa sobre a sexualidade humana foram realizados, destacando-se entre esses o de Freud, sobretudo a psicanálise, os quais tiveram grande repercussão internacional e deram origem a outros estudos e escolas, sobretudo nos Estados Unidos (1998, p. 7). Esses estudos sobre a sexualidade receberam um grande impulso após a Segunda Guerra Mundial, o que se constitui um paradoxo uma vez que, antes da Primeira Guerra Mundial, a sociedade americana se caracterizava por um profundo puritanismo protestante. Segundo as explicações do sociólogo americano Gagnon, a seguir, esse paradoxo se explicaria pelas mudanças ocorridas no país principalmente depois da Primeira Guerra Mundial, no campo da vida sexual:

As condições para a instauração de mudanças no domínio da sexualidade ou das normas pessoais de conduta sexual eram mais favoráveis na América do Norte do que na Europa em geral. Apesar do fato de que os Estados Unidos constituíram uma das sociedades mais puritanas, os diferentes grupos que aí

viviam tinham tradições sexuais diferentes; distribuídos em vastas regiões geográficas, engajaram-se em experiências culturais profundamente diferentes e que representavam um enorme potencial de mudança (GAGNON, 1975, apud WEREBE, 1998, p. 8).³³

Em alguns aspectos, a sociedade americana ainda mantém um certo puritanismo ou uma “hipocrisia moral”. Werebe exemplifica: no julgamento da conduta sexual de políticos e de personalidades em geral e na censura a filmes mais ousados, mas mantém, ao mesmo tempo, uma grande liberdade sexual em vários setores dessa sociedade. Nos Estados Unidos foram realizadas as mais audaciosas pesquisas sobre a sexualidade humana – o inquérito Kinsey (1948); os trabalhos de Masters e Johnson (1968) e foi o lugar onde a obra de Freud teve a melhor acolhida e um desenvolvimento notável (Ibidem, p. 9).

As ideias geradas pela sexualidade de Freud haviam penetrado a cultura popular e se manifestavam através da música e suas letras. Podiam se ver canções com os títulos *Hot Lips* (Lábios Ardentes) de Henry Busse, 1922 (1894-1955), *I Need Loving* (Preciso Amar) e *Burning Kisses* (Beijos Ardentes).³⁴ No cinema, a propaganda anunciava cenas quentes como “onde o coração, a alma e os sentidos se movem em harmonia, e o sangue é uma lava e o pulso está em chamas” (TINDALL; SHI, 1889, p. 664).³⁵ Freud foi também o mais importante estímulo ao tratamento da sexualidade na literatura e no cinema nos *Anos Dourados*, tendo seus trabalhos inspirado inúmeros filmes da época (Ibidem, p. 858).

O conceito de Modernismo já tinha se formado durante o curso do século XIX, segundo os historiadores, representando uma ruptura com o passado, e o seu significado básico era a consequência da transformação da sociedade originada pela industrialização e a tecnologia ao longo do século. Inicialmente, sentido mais intensamente nos maiores centros urbanos europeus, adquiriu um ritmo acelerado, ao mesmo tempo em que a autoridade institucional perdia sua legitimidade, enquanto as artes tomavam para si a tarefa de definir o novo horizonte humano (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 695). Os desafios impostos à Igreja e ao Estado eram menos diretos, mas mais eficientes do que os desafios impostos por movimentos anarquistas ou revolucionários sociais. Através das novas pinturas e peças expressionistas que surpreendiam as audiências e das músicas que provocavam tumultos, o público era avisado de

³³ Não nos foi possível localizar a edição de 1975 do livro de John H. Gagnon, sociólogo americano citado por Maria José Garcia Werebe. Nossa pesquisa continuará a buscar essa informação em outras edições desse autor.

³⁴ As referências da origem das canções *I need loving* e *Burning Kisses* não foram localizadas.

³⁵ Where heart, and soul, and sense in concert move, and the blood is lava, and the pulse is ablaze.

que as antigas convenções estavam ameaçadas. Outras formas de ruptura tratavam de romper com todos os estilos sociais, formas e valores de uma vez.

Depois de atingir Paris, o Modernismo atingiu Nova Iorque em 1915 sem, no entanto, causar algum furor. As ideias predecessoras daquelas apregoadas pelo Modernismo Europeu já tinham sido lançadas nos Estados Unidos desde os tempos de Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882), no século XIX, alertando sobre o apego monetarista da sociedade americana de então. Retrocedendo à época de Emerson, os americanos, cujas principais preocupações eram morais, intelectuais e literárias, já tinham feito amplas alegações sobre a capacidade dos indivíduos se definirem através de seus próprios meios subjetivos e constituírem sua visão da existência sem a ajuda da família, dos seus compatriotas ou da tradição. Na época de Emerson, a cultura americana caminhava no rumo de um domínio imaginário por aqueles que viviam em função do dinheiro e do lucro, ao ponto de o relacionamento entre as pessoas ser definido em termos monetários, em vez de valores da família, da comunidade ou da nação. A capacidade de percepção do indivíduo como um elemento comum achava-se reduzida. Os laços familiares e as necessidades práticas eram considerados elementos de importância secundária.

Emerson foi considerado por muitos americanos o pai espiritual de sua época, período em que os avanços tecnológicos e a busca incessante por riquezas modificavam os comportamentos e as relações entre as pessoas. Sua forma clara e objetiva de se expressar, juntamente com seus pontos de vistas filosóficos, lhe deram a alcunha de filósofo da democracia. De fato, Emerson foi o primeiro filósofo com espírito genuinamente americano, pois os escritores americanos de então se utilizavam de uma cultura importada em suas obras, seguindo as influências europeias de Scott e Addison, por exemplo, (ATKINSON, 1968, p. xi). Seu discurso provocador e, às vezes, inflamatório excedia o discurso de outros oradores, o qual, com conteúdo muito menor de ordem política e moral, já havia repetidamente mandado seus oradores para a cadeia ou para o exílio (Ibidem, p. x). Um exemplo de sua oratória provocadora ocorreu em 1837, quando do seu pronunciamento na *Harvard Phi Beta Kappa Society* sobre *The American Scholar* (O Estudioso Americano), o qual foi chamado por Oliver Wendell Holmes de *Our Intellectual Declaration of Independence* (Nossa Declaração Intelectual da Independência).

A fé de Emerson era dinâmica e por esta razão ele era considerado pelos jovens de sua época o grande libertador cultural. Sua exortação se constituía na evocação dos seus leitores a acreditar no seu valor próprio, a acreditar no seu próprio modo de pensar, a acreditar no que era verdadeiro para si em seu íntimo. Segundo ele, a sociedade exige cuidados, os costumes

sociais restringem a liberdade de ação e nada é mais sagrado do que a própria consciência do indivíduo (Ibidem, p. xxiii).

Segundo Atkinson, nos dias de Emerson havia suficientes razões para desespero. A política era corrupta; o materialismo dominava os corações e as almas dos homens; o país ainda traía seus acordos com os índios; a guerra contra o México traía o senso de justiça de todo homem decente, e a guerra civil, situação em que cidadãos compatriotas se matavam, extrapolava os ensinamentos apregoados por Emerson. Uma linha negra de ignorância e malícia era traçada através da América e muitos dos seus contemporâneos eram cheios de melancolia. Essas coisas eram do seu conhecimento e o faziam sofrer. No entanto, na sua maneira gentil, bondosa e honrada, ele foi o instrutor da América. O que ele pregou e escreveu se constituiu no Gospel mais facilmente entendido por todos (Ibidem, p. xxv).

Em 1910, o escritor Henry James (1842 - 1910) já afirmava que “nossa América não tem mais nenhuma virgindade a perder”³⁶, significando que o futuro tinha muito pouco a oferecer para se buscar a realização pessoal (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 733). No entanto, o país encontrava-se receptivo a mudanças e muitos dos entraves que bloqueavam essas mudanças tinham começado a enfraquecer. Uma nova palavra de ordem – *new*³⁷ - estabelecia uma nova conotação vigente para uma vasta área do pensamento e da expressão dos anos seguintes. Os americanos passaram então a ter contato com a nova história, a nova mulher, o novo teatro, a nova poesia, e na área política, a nova liberdade e o novo nacionalismo. Na área da política surgiu também o “*New Deal*” proposto pelo presidente Theodore Roosevelt.

O filósofo Herbert Marcuse, em sua obra *Eros e Civilização*, discorre sobre os efeitos das transformações tecnológicas sobre o indivíduo, nesse período de grande desenvolvimento, em que a máquina adquire uma predominância sobre o homem, a mulher e a criança nos diversos campos da atividade humana – na política, nos negócios, na cultura e na educação. O corpo contra a máquina, segundo Herbert Marcuse, “não contra o mecanismo construído para tornar a vida mais segura e benigna, para atenuar a crueldade da natureza, mas (...) a máquina que fundiu *benesses* e maldições num todo racional” (MARCUSE, 1975, p. 16). Acrescenta, ainda, que,

O continuo incremento da produtividade torna cada vez mais realista, de um modo constante, a promessa de uma vida ainda melhor para todos. Contudo, o progresso intensificado parece estar vinculado a uma igualmente intensificada ausência de liberdade. Por todo o mundo da civilização industrial, o domínio do homem pelo homem cresce em âmbito e eficiência.

³⁶ No texto original: “Our America has no longer any virginity to lose”.

³⁷ A palavra *new* possui os significados *novo(s)*, *nova(s)* ou ainda *original*.

Essa tendência tampouco se apresenta como uma regressão incidental, transitória, na senda do progresso (Ibidem, p. 26).

Vemos, desse modo, em *O Grande Gatsby*, as mudanças ocorridas no estilo de vida do indivíduo para se adaptar às transformações tecnológicas impostas pela máquina e pelo novo sistema produtivo do capitalismo. O comprometimento com essa produtividade e a consequente ausência de liberdade descrita por Marcuse, dialogam com as descrições de Nick Carraway ao adaptar-se ao seu novo estilo de vida de trabalhador urbano em Nova Iorque:

A maior parte do tempo eu trabalhava. No começo da manhã o sol lançava a minha sombra para o oeste enquanto eu me apressava pelos abismos brancos do sul de Nova Iorque em direção ao Probity Trust. Eu conhecia pelo prenome os outros funcionários e os vendedores de títulos, e com eles almoçava salsichinhas de porco, purê de batata e café em restaurantes escuros e apinhados. (...) Meu jantar era normalmente no Yale Club – por alguma razão era o acontecimento mais noturno do dia -, e depois eu subia para a biblioteca e durante uma hora eu estudava conscienciosamente investimentos e títulos. (...) Depois disso, se a noite era agradável, eu percorria a Avenida Madison, passava pelo Murray Hill Hotel e virava na Rua 33 até a Estação Pennsylvania. (...) Às oito horas, quando as cinco faixas escuras das ruas paralelas seguintes à Rua 40 estavam tomadas pela pulsação dos táxis que se dirigiam à região dos teatros, eu sentia novamente um aperto no coração. (...) Como se também eu estivesse me apressando a caminho da alegria e compartilhasse sua emoção íntima, eu lhes desejava boa sorte (FITZGERALD, 2013, p. 84).

A respeito das atrocidades da Primeira Guerra Mundial, Herbert Marcuse afirma que isso “não são recaídas no barbarismo, mas a implantação irreprimida das conquistas da ciência moderna, da tecnologia e dominação dos nossos tempos” (MARCUSE, 1975, p. 27).

Nos Estados Unidos, a sensação da sociedade, especialmente da juventude, depois da Primeira Guerra Mundial era de desilusão e desencanto. Esse sentimento foi expresso na literatura da época e encontra-se sintetizado nas palavras de Ezra Pound, no seu desacordo com a guerra: “Morreram aos milhares / E os melhores, entre todos / Por uma velha cadela desdentada / Por uma civilização estragada” (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 849).³⁸ Pound estava convencido de que havia uma necessidade de renovação da própria época do artista através da transformação da natureza da arte. Era necessário criar uma arte que representasse o mundo moderno na sua forma fragmentada, pluralista, doente e estranha, e confrontasse a civilização antiga com a moderna.

³⁸ “There died a myriad / And of the best, among them / For an old bitch gone in the teeth, / For a botched civilization.”

2.2 ATIVIDADES REPRESSIVAS DAS AUTORIDADES AMERICANAS – A LEI SECA (*PROHIBITION LAWS*) E A *SCIENTIA POTUS*

Desde o início da colonização dos Estados Unidos, o consumo de bebidas alcoólicas foi um tema preocupante para a sociedade puritana devido ao seu uso generalizado. Esse hábito havia sido trazido pelos primeiros colonizadores europeus, e muitos protestantes evangélicos, especialmente as mulheres, identificavam a bebida alcoólica (doravante chamaremos simplesmente *bebida*) com o pecado, os crimes, a pobreza e os espancamentos por parte de seus maridos. A bebida era também utilizada como instrumento de troca entre os colonizadores e os nativos. (FAHEY e MILLER, 2013, p. 20).

Através da Emenda nº18 à Constituição americana, em 1917, foi proibida a fabricação, a venda, o transporte e a importação de bebidas nos Estados Unidos, a partir de 16 de janeiro de 1920, uma aspiração da sociedade puritana que desde o século XVIII desejava abolir o consumo de bebidas no país (TINDALL e SHI, 1989, p. 661).

Iniciada primeiramente por diversos Estados, a Lei Seca, como ficou conhecida a Emenda Constitucional, dividiu a população em dois grandes grupos: os *Wets*, opositores da proibição, e os *Drys*, defensores da mesma.³⁹ Portanto, por um longo tempo, a sociedade puritana tinha pleiteado a referida proibição em território americano, tendo como seus defensores principais o pregador Billy Sunday e o político, representante do fundamentalismo, William Jennings Bryan. Sua aprovação em todo o território nacional representava uma vitória da *small-town America* anglo-saxã, branca, protestante. No entanto, a Lei Seca tinha nascido com uma série de empecilhos que, ao longo dos anos, dificultaria a sua fiscalização e geraria um número de contravenções, ocasionando um aumento da violência, da criminalidade e um maior número de danos do que benefícios. Seu fundamento legal dialogava com o preceito de Michel Foucault, ao afirmar que “nas sociedades ocidentais, o exercício do poder sempre se formula no direito” (FOUCAULT, 1988, p. 98). Sua implementação e fiscalização pelas autoridades, sua funcionalidade deficiente e a ausência de aceitação pelos cidadãos corresponde ao que esse teórico chama de caráter estritamente relacional das correlações de poder, as quais,

Existem em função de uma multiplicidade de pontos de resistências que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio (...). Elas (**as resistências**, grifo nosso) são o outro termo nas relações de

³⁹ O significado literal seria então: os *Wets* – molhados, os contrários à proibição, e os *Drys*, os secos, a favor da mesma.

poder; inscrevem-se nessas relações como o interlocutor irreduzível. (...) É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios (...) cuja pulverização atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais (FOUCAULT, 1988, p. 106 e 107).

Inicialmente, a lei não obteve o apoio de grande parte da população, foi constantemente desafiada nas cidades grandes e fielmente cumprida nas *small-town America*; não havia uma definição exata sobre quais eram os detalhes característicos da bebida embriagante, conforme a lei Volstead que regulamentou a Emenda Constitucional nº18. Os recursos alocados pelos governos federal e estadual para fiscalização do seu cumprimento foram mínimos, juntamente com um fraco apoio do Congresso e dos Governos Estaduais. Com a proibição, o Governo Federal perdia a sua segunda maior fonte de tributos, a qual ficava atrás apenas dos tributos gerados pela produção e comercialização dos automóveis. Após treze anos em vigor, foi abolida em dezembro de 1933. Seus efeitos, porém, foram maléficos de diversas formas (FAHEY e MILLER, 2013, p. 504).

No romance objeto de nosso estudo os acontecimentos ligando os personagens Gatsby e Meyer Wolfshiem, e ambos às atividades ilegais impostas pela Lei Seca, são descritos por Nick sob uma forma subtendida. Reiteradas vezes expressões como “(...) um mordomo apressado veio informar que Chicago⁴⁰ o estava chamando ao telefone” (FITZGERALD, 2013, p. 75); ou “Filadélfia está chamando o senhor no telefone” (Ibidem, p. 81); ou ainda “de repente ele olhou para o relógio, pulou da cadeira e saiu correndo da sala, deixando-me à mesa com o Sr. Wolfshiem. – Ele precisa telefonar – disse o Sr. Wolfshiem” (Ibidem, p. 101). Esse discurso narrativo de Nick Carraway de forma subtendida constitui o que Eni Orlandi chama de discurso dito e não-dito. E explica: “O subtendido depende do contexto (...) o não dito é subsidiário ao dito. De alguma forma, o complementa, acrescenta-se. De todo modo, sabe-se por aí, que ao longo do dizer, há toda uma margem de não-ditos que também significam” (Orlandi, 2013, p. 82). O discurso explícito e formal do envolvimento de Gatsby com a ilegalidade veio de Tom Buchanan, quando este afirma:

Descobri o que eram as suas *drugstores* – Ele se voltou para nós e falou rapidamente. – Ele e esse Wolfshiem compraram uma porção de *drugstores* em ruas secundárias daqui (**de Nova Iorque**, grifo nosso) e de Chicago e vendiam livremente álcool de cereais. Essa é uma das suas pequenas façanhas. Quando eu o conheci, achei que ele seria um contrabandista de bebidas, e não estava muito errado (FITZGERALD, 2013, p. 176).

⁴⁰ Na tradução livre da descrição de Chicago: “Chicago se tornou seca em 1918. Nesta cidade imensa e corrupta, onde personalidades do submundo imediatamente se tornaram contrabandistas de bebidas (...)” (BEHR, 2011, p. 95).

Contrariando a lei de mercado sobre a escassez de produtos proibidos, pela qual normalmente ocorre um aumento nos preços desses produtos, a proibição gerou um aumento da produção de bebidas clandestinas e o barateamento do seu preço, tornando-a acessível tanto pela produção local como pelo seu contrabando. A proibição tinha conseguido eliminar os tradicionais *saloons* (bares) e, por outro lado, fomentou o surgimento de milhares de *speakeasies* (bares clandestinos, literalmente “fale baixo”). Fomentou também o aumento da criminalidade com o surgimento da disputa sobre o controle do mercado clandestino de bebidas. Dessa disputa surgiram criminosos poderosos e famosos que enriqueceram com as atividades envolvidas na produção e o comércio ilegal de bebidas, juntamente com a prostituição e jogos de azar, dentre os quais destacou-se Al “Scarface” Capone em Chicago (TINDALL e SHI, 1989, p. 661).

Durante o período que antecedeu à Lei Seca, desenvolveram-se certos movimentos que visavam fazer retornar o modo de vida americano a um estágio de conformidade com os princípios morais dos seus antepassados. A União Feminina Cristã pela Moderação (*Women’s Christian Temperance Union*) e a Liga Anti-Salão (*Anti-Saloon League*) se tornaram dois grupos que mais pressionaram as igrejas protestantes a elegerem candidatos “drys,” sendo o seu objetivo alcançado em 1916 com a eleição da maioria de dois terços dos membros da casa dos representantes e do Senado. Estava, portanto, formada a base para a aprovação da Emenda nº18 e sua regulamentação pela lei Volstead de 16 de janeiro de 1919. (Idem, *ibidem*).

Nesse período, surgiram canções populares que bem representavam o espírito da época. Da parte dos “wets”, foram criadas canções cujos temas eram o amor, a atmosfera dos bares, os tipos de bebidas, como na canção de Big Bill Broonzy (1893 – 1958): *Uma boa bebida vai me fazer relaxar*⁴¹. Os “drys” produziram canções que relacionavam a bebida com o pecado, como na canção “*Washingtonian Song*” de E. C. Gavitt: (FAHEY and MILLER, 2013, p. 484)⁴²

*Ah não, nós não podemos tocar na caneca
Há morte em cada gole
Ela afunda nossa mente – Destrói a alma
Ela nunca tocará em nossos lábios.*

Os movimentos surgidos durante a década de 1920 foram criados, em parte, como uma reação à corrente social e intelectual que parecia varrer a América, removendo-a dos seus

⁴¹ Good Liquor Gonna Carry Me Down

⁴² Oh no, we cannot touch the bowl, There’s death in every sip; It sinks the mind – destroys the soul, It ne’er shall press our lip.

antigos padrões. Durante esse período, uma nova América cosmopolita e urbana passou a enfrentar uma América rural e da pequena cidade e o conflito cultural atingiu novos níveis de tensão (TINDALL e SHI, 1989, p. 663). Contudo, essa nova América ainda precisava lidar com sua herança puritana. Temos que levar em conta a moral defendida por Benjamin Franklin (1705-1790), pois ele pregava a abstinência e a temperança, sendo um dos precursores dos manuais de autoajuda sobre como o homem americano deveria ser controlado diante dos vícios.

Para os marxistas americanos, uma minoria mesmo nos tempos mais ativos do marxismo, a Lei Seca foi uma tentativa deliberada da burguesia dominante de mascarar os temas principais – pobreza, moradias em favelas, exploração econômica de todos os tipos – usando a Lei Seca como pretexto para mudar o foco das atenções do fato de que a classe trabalhadora estava pagando um preço altíssimo pela revolução industrial americana (BEHR, 2011, Introduction, p. 3). A Lei Seca foi, portanto, uma aspiração dos Puritanos desejosos de fazer a nação retornar aos seus modos culturais e morais praticados no início da colonização da América. Segundo Behr,

A proibição foi a ação protetora da sociedade de predominância rural protestante, anglo-saxã, branca e ainda dominante, ciente de que seus privilégios e seu direito natural de governar estavam sendo crescentemente ameaçados pela chegada maciça de amplamente detestados (e temidos) novos imigrantes americanos bebedores de cerveja e de vinho (Idem, *ibidem*).⁴³

A proibição imposta à bebida foi, portanto, uma vitória da classe burguesa americana, em pleno período de desenvolvimento econômico e tecnológico nos Estados Unidos, e a natureza da sua existência apresentou elevado grau de verossimilhança com a série de limitações, imposições e confinamentos do discurso sobre a sexualidade denominada por Michel Foucault como *scientia sexualis*, tanto na sua formação, implantação, seu desempenho e resultados, que julgamos, apropriadamente, por analogia, desenvolver a expressão *scientia potus* (ou seja, ciência das bebidas) para analisar os vários pontos convergentes entre estas e suas abrangências quanto às atitudes e os comportamentos dos indivíduos e, sobretudo, suas consequências nas determinadas épocas da sua existência.

Como visto acima, a principal razão alegada pelos proibicionistas puritanos, defensores da Lei Seca, era de que a bebida era associada ao pecado, à pobreza, aos crimes e aos espancamentos das esposas pelos seus maridos embriagados. Seu uso era, portanto,

⁴³ Prohibition was the rearguard action of a still dominant, overwhelmingly rural, White Anglo-Saxon Protestant establishment, aware that its privileges and natural right to rule were being increasingly threatened by the massive arrival of largely despised (and feared) beer-swilling, wine-drinking new American immigrants.

sinônimo de condenação. Esse uso indiscriminado tornou-se motivo de receio por parte dessa mesma população dominante, especialmente após a chegada dos milhares de imigrantes, tradicionalmente amantes das cervejas e dos vinhos, isso somando-se ao gosto já tradicional pelo uísque e pelo rum trazidos pelos primeiros colonizadores. O uso e consumo de bebidas tinha se tornado amplamente praticado na América, conforme descreve Behr:

Houve um tempo na América que a bebida era considerada um presente de Deus para a humanidade e uma cura para quase todo tipo de doenças. (...) e a boa obra de Deus – *aqua vitae*, a verdadeira essência da vida – era alimento, remédio, e, mais do que na Europa, o indispensável catalisador das ocasiões sociais civilizadas e apreciáveis (...). A partir do seu nascimento, os americanos desenvolviam um gosto pela bebida: as mamadeiras dos bebês eram temperadas com um pouco de rum para mantê-los tranquilos; mais tarde, já homens e mulheres crescidos, por essa razão, raramente passavam algumas horas sem uma bebida (Ibidem, p. 7).⁴⁴

Desta feita, a bebida passou a fazer parte do cotidiano dos cidadãos comuns, os quais a consumiam com ampla liberdade, de maneira semelhante à liberdade que Foucault encontrou na *ars erotica*, no seu estudo da sexualidade, num imaginário em que:

As práticas não procuravam o segredo, (...) tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade, (...) gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos pavoneavam (FOUCAULT, 1988, p. 9).

A liberdade era então predominante tanto na *ars erotica* quanto na época análoga, em relação às bebidas alcoólicas, que denominamos *ars potus* e o desenvolvimento destas apresentava outros pontos em comum. Por *ars erotica* Foucault considera a sexualidade praticada pelas sociedades antigas - China, Japão, Índia e Roma, onde “a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, (...) que o prazer é levado em consideração” (Ibidem, p. 65). Com essa afirmativa Foucault fazia referência ao estilo assumido pelo discurso sobre a sexualidade a partir do século XVII, no mundo ocidental, o qual através da sua evolução em direção à busca por uma produção de discursos verdadeiros sobre o sexo, adquiriu lentamente uma forma mais específica de ciência, a qual esse teórico passou a chamar de *scientia sexualis*.

⁴⁴ There was a time in America when liquor was regarded as God’s gift to mankind and a panacea for almost every type of ailment. (...) and the “good creature of God” – *aqua vitae*, the very stuff of life – was food, medicine, and, even more than in Europe, the indispensable lubricant for civilized, enjoyable social intercourse. (...) From the time they were born, Americans acquired a taste for liquor: as babies, their bottles were laced with rum to keep them “pacified”; later, “able-bodied men, and women, too, for that matter, seldom went more than a few hours without a drink”.

O surgimento da *scientia sexualis*, conforme explica Foucault (1988, p. 61), originou-se do despropósito sexual implantado e solidificado pela multiplicação do discurso sobre o sexo, o qual desempenhou, essencialmente, um papel de proibição.

E o simples fato de se ter pretendido falar dele do ponto de vista purificado e neutro da ciência já é, em si mesmo, significativo. De fato, era uma ciência feita de esquivas já que, na incapacidade ou recusa em falar do próprio sexo, referia-se, sobretudo, às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas. Era, também, uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas. A pretexto de dizer a verdade, em todo lado provocava medos (...) no final dos prazeres insólitos colocou nada menos do que a morte: a dos indivíduos, a das gerações, a da espécie (Ibidem, p. 61 e 62).

Foucault também identifica o elemento religioso na formação do discurso sobre a sexualidade, “em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão” (Ibidem, p. 66). Discorre, ainda, esse teórico, sobre as variadas formas criadas pela confissão para a produção da verdade sobre o sexo, desde a sua regulamentação como sacramento pelo Concílio de Latrão em 1215, o desenvolvimento das suas técnicas e a instauração dos tribunais de Inquisição, e conclui que: “a confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder” (Ibidem, p. 67).

Observamos, portanto, que a *ars potus* vivenciou vários aspectos semelhantes aos vivenciados pela *ars erotica* ao longo da sua evolução. Inicialmente praticada com ampla liberdade, em meados do século XIX, surgiu nos Estados Unidos um movimento que apregoava o uso da bebida com moderação – *The Temperance Movement* (O Movimento da Moderação) – com essa atitude se antagonizando ao uso da bebida, prática comum pela medicina de então e cuja aceitação pelos pacientes representava uma mudança radical nos paradigmas dos tratamentos, via estimulação do organismo pelos efeitos terapêuticos do uísque, vinho e *brandy*. Pelos anos 1850, o consumo de bebida havia diminuído mais de dois terços (FAHEY, MILLER, 2013, p. 19).

Na *scientia potus*, a medicina também realizava seu papel subordinado aos imperativos da moral, ao estabelecer que a bebida era prejudicial à saúde, ocasionando a redução da bebida por oitenta por cento do pastores protestantes e pela metade dos médicos no estado de Nova Iorque até os anos 1840. Dez anos mais tarde, metade da população americana, especialmente a residente na *small-town America*, praticava o absentismo (Ibidem, p 20).

A chegada dos imigrantes europeus, com seus hábitos de bebedores tradicionais mudou esse cenário. Contrapondo-se às campanhas proibicionistas, os irlandeses abriram os *saloons* e os alemães desenvolveram a indústria de cerveja. Pelos anos 1900, o consumo de bebida tinha se tornado crescente. Em 1910, o consumo atingia seu ápice de dois galões e seis décimos (nove litros e oito décimos) por pessoa com idade legal de quinze anos. A Emenda Constitucional nº18, em 1920, representou o esforço de proibir a produção, o consumo, o comércio e o transporte da bebida, anulando essa trajetória.

Em sua hipótese repressiva, Foucault estabelece que “a partir do fim do século XVI, a ‘colocação do sexo em discurso’, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação” (FOUCAULT, 1988, p. 19). Essa incitação foi vivenciada, também, nos resultados da imposição da Lei Seca. A lei tinha transformado em infratores todos os cidadãos comuns que ingerissem qualquer quantidade de bebida. E tinha, por outro lado, fomentado o surgimento de milhares de bares clandestinos – os *speakeasies* - onde a bebida produzida no país ou importada, era vendida a preços mais baixos do que os anteriores à Lei Seca. Outros fatos gerados pela Lei Seca encontram-se mencionados acima.

A proliferação do discurso sobre o sexo e o surgimento de inúmeros pontos de insurgência contra a Lei Seca constituem o que Foucault denomina de “caráter estritamente relacional das correlações de poder, pois onde há poder, há resistência” (Ibidem, p. 105). Em 5 de dezembro de 1933, através de outra Emenda Constitucional – de nº21, a Lei Seca foi abolida nos Estados Unidos. As palavras de H. L. Mencken, famoso crítico literário e colunista do jornal *Baltimore Sun*, expressam o ânimo prevalecente na ocasião: “A Lei Seca entrou em vigor em 16 de janeiro de 1920, e se explodiu finalmente em 5 de dezembro de 1933” (BEHR, 2011, p. 238)⁴⁵.

O início do século XX marca também uma ruptura na história da sexualidade a qual Foucault define como um afrouxamento da repressão e o surgimento de uma tecnologia do sexo inteiramente nova, fora da instituição eclesiástica, tendo apoio na pedagogia, na medicina e na economia. Ele não mais se refere aos temas da *scientia sexualis* ou da teoria repressiva, mas à posição singular da psicanálise.

O romance *O Grande Gatsby*, cuja narrativa se desenvolve durante a vigência da Lei Seca, demonstra, de diversas maneiras, como essa lei era desrespeitada pelas várias camadas da população, em ambientes domésticos – como nas festas suntuosas dadas por Gatsby - ou

⁴⁵ Prohibition went into effect on January 16, 1920, and blew up at last on December 5, 1933.

nos ambientes clandestinos dos *speakeasies*, especialmente no ambiente urbano de Nova Iorque. Demonstra, também, como o aspecto catalisador da bebida nas ocasiões sociais agradáveis e apreciáveis tinha se tornado popular na cultura da América. Fitzgerald descreve situações que corroboram essa prática como por ocasião da primeira visita de Nick Carraway à residência dos Buchanans, quando *drinks* são oferecidos (FITZGERALD, 2013, p. 31); na visita inesperada de Sloane, sua mulher e Tom Buchanan à residência de Gatsby e este, apesar de desconcertado, lhes oferece algo para beber (Ibidem, p. 138); na festa íntima de Tom e Myrtle no apartamento de Myrtle em Nova Iorque (Ibidem, p. 60), o consumo rotineiro de um *drink* tinha se tornado parte da etiqueta daquela sociedade. Os momentos de grande tensão são também acompanhados de uma bebida – seja ela uísque ou um *mint julep* - por ocasião da desconstrução de Gatsby por Tom Buchanan (Ibidem, p. 171) ou uma garrafa de *Sauterne*, quando Daisy, bêbada como um gambá, na véspera do seu casamento com Tom, balbuciava: “N-nuuunca tinha bebido, masss, hummm, é bom demaiss” (Ibidem, p. 107).

A era da Lei Seca, na visão de Edward Behr, foi descrita em centenas de filmes e clássicos, entre os quais encontra-se *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald (BEHR, 2013, p. 91).

2.3 DAISY E TOM BUCHANAN.

Após a despedida de Gatsby e a melancolia gerada pela família de Daisy, impedindo-a de ir a Nova Iorque se despedir dele na sua partida para a guerra, esta retornou à sua vida de jovem exuberante no seu mundo artificial. No início da próxima temporada, Daisy passou a ter uma vida social extremamente ativa, passando a ter, no mesmo dia, meia dúzia de encontros com meia dúzia de rapazes,

Mas algo dentro dela reclamava aos gritos uma decisão. Ela queria que sua vida fosse moldada logo – imediatamente - e a decisão precisava ser motivada por alguma força – amor, dinheiro, algum aspecto prático inquestionável ao seu alcance (FITZGERALD, 2013, p.197).

Essa expectativa se materializou na primavera, com a chegada de Tom Buchanan, oriundo de uma família extremamente rica, de status social semelhante ao da família de Daisy. Foi um encontro de afinidades e *status* recíprocos. Jordan Baker relata o acontecimento seguinte:

No outono seguinte ela estava novamente alegre, alegre como sempre. Fez o seu baile de debutante depois do armistício, e em fevereiro estava – ao que tudo indicava – noiva de um rapaz de New Orleans. Em junho ela se casou com Tom Buchanan, de Chicago (Ibidem, p. 106).

Ansiosa em relação à longa espera por Gatsby, noiva de um rapaz de New Orleans e, ao mesmo tempo, com uma necessidade psíquico-social de definir sua situação no mundo como uma mulher jovem, bonita e rica, filha de uma família aristocrática de Louisville. Esse era, portanto, o estado emocional de Daisy Fay até então. Sua decisão por um casamento de conveniência com Tom Buchanan foi a solução prática encontrada para essa situação conflituosa. Tão conflituosa que na véspera, pouco antes do jantar de casamento, na narração de Jordan Baker:

Eu fui uma das suas madrinhas. Entrei no quarto dela meia hora antes do jantar do casamento e a encontrei encantadora como a noite de junho, deitada na cama com seu vestido com estampa floral – bêbada como um gambá. (...)

- O que é que está acontecendo, Daisy? (...)

- Olha aaaqui, meu beem. – Ela remexeu em uma cesta de lixo que estava ao seu lado na cama e tirou de lá o colar de pérolas.

- Leve lá para baaaixo e devolva isso para seu dono, ssei lá quem é. Fale que a D-daaaisy n-nnão quer maiss casar. Diga: “a Daisy não q-quer mais casar!”

(...) No dia seguinte às cinco horas ela se casou com Tom Buchanan sem demonstrar nenhuma hesitação (Ibidem, p.107).

A decisão de Daisy parece ter sido coerentemente tomada em termos de sua realização como mulher, pois na visão de Francesco Alberoni,

A classe média emergente ainda se encontrava profundamente influenciada pelo modelo cultural provido pela nobreza e pelo clero. O tema do amor como base para o casamento explodiu na literatura do século XVIII, apesar de ter demorado muito a penetrar no mundo intelectual (ALBERONI, 1996, p. 17).⁴⁶

Segundo esse teórico, por milhares de anos os casamentos eram organizados entre as famílias e o enamorar-se (*falling in love*)⁴⁷ era uma consequência natural da convivência dos cônjuges, ao se ajudarem mutuamente e procriarem. Alguns estudiosos viam no casamento algo como um ato de prevaricação, um limite, uma prisão. Stendhal estudou vários tipos de amor, mas não considerou nenhum tipo de amor de casamento ou amor conjugal. Foi apenas durante o século XIX que os casamentos baseados no amor se tornaram comuns nas sociedades ocidentais. Ainda segundo Alberoni, o amor como base do casamento surgiu como

⁴⁶ The emerging middle class was still deeply influenced by the cultural models provided by the nobility and the clergy. The theme of love as a basis of marriage explodes in the popular literature of the 18th century, though it took much longer to enter the intellectual world.

⁴⁷ Tradução livre de *falling in love*= enamorar-se, apaixonar-se. Expressão comum na língua inglesa.

um produto da sociedade burguesa, quando os indivíduos começaram a surgir caracterizados pelas suas próprias escolhas pessoais e se espalhou pelo mundo graças à propagação feita por Hollywood (Ibidem, p. 17, 18).

No início do século XX, o casamento apresentava transformações adquiridas especialmente ao longo dos séculos XVIII e XIX, época de intenso desenvolvimento do capitalismo e de avanços na área tecnológica. Distante já da antiga “moral judaico-cristã, caracterizada basicamente pela apologia do casamento monogâmico e indissolúvel e pela condenação absoluta do desejo e do prazer” (VAINFAS, 1986, Introdução), encontrava-se distante também da “virgindade, palavra recorrente e tema obsessivo, eixo da moral acerca do desejo nesses primeiros séculos (...) e da *aphateia*, a serenidade da alma no corpo da virgem” (Ibidem, p. 11).

Podemos verificar então uma grande transformação sofrida pelo casamento através dos séculos, especialmente desde o início da era burguesa, a qual instituiu como seus fundamentos o amor-sexual e o amor-paixão, unindo, portanto, os elementos do amor, da sexualidade e do casamento como novos componentes da união conjugal, a qual passou a incluir também os valores e regras econômico-sociais, culturais e a se libertar do conceito original de procriação como seu objetivo principal, o qual era normalmente praticado pela realeza e pela nobreza em períodos anteriores ao surgimento da burguesia.

Em sua forma antiga, o casamento só tinha interesse e razão de ser na medida em que, mesmo sendo um ato privado, ele continha efeitos de direito ou pelo menos de *status*: transmissão do nome, constituição de herdeiros, organização de um sistema de alianças, junção de fortunas (...) e a uma política de castas: perpetuar as castas dos cidadãos (FOUCAULT, 1985, p. 81).

O casamento malthussiano, assim chamado o casamento embasado nos propósitos econômicos e psicológicos que passam a ser seu objetivo central, abandona o conceito de procriação como objetivo principal e torna a relação conjugal o seu elemento mais importante. Segundo Malthus, o casamento torna-se uma escolha racional sobre a qual a condição econômica pesa na decisão e na idade de casar (ARAUJO, 2002). Em sua discussão sobre o casamento, Foucault esclarece que,

O casamento não é mais pensado somente como uma ‘forma matrimonial’, fixando a complementariedade dos papéis na gestão da casa, mas também e sobretudo enquanto ‘vínculo conjugal’ e relação pessoal entre o homem e a mulher. Essa arte de viver casado define uma relação dual em sua forma, universal em seu valor e específica em sua intensidade e força (FOUCAULT, 1985, p. 152).

Ao dialogar sobre as razões que levam o indivíduo a se decidir por casar, Foucault se baseia nos argumentos de Musonius mediante o qual “se existe uma coisa conforme à natureza (*kata phusin*), esta coisa é casar-se”, o que é corroborado por Hierocles, o qual “afirma que é a natureza que leva nossa espécie a uma tal forma de comunidade” (Idem, *ibidem*). Foucault acrescenta que a força aproximadora entre o homem e a mulher, segundo Musonius, é representada por um violento desejo de conjunção e de união, o primeiro termo representando a relação sexual e o segundo, a comunidade de vida, havendo, portanto, uma relação de significante do desejo fundamental e originário no ser humano com seu significado representado pela aproximação física e o compartilhamento da existência. “É a mesma inclinação natural que leva, com uma intensidade igual e uma racionalidade do mesmo tipo, ao acoplamento das existências e à junção dos corpos” (Ibidem, p. 154).

Nada, portanto, estranho na atitude de Daisy ao se decidir pelo casamento como uma forma de definir seu *status social*, uma vez que o encontro indispensável do homem com a mulher com o objetivo da procriação, juntamente com o conjunto de atitudes de ajuda, comodidade e prazeres na vida a dois, com seus comprometimentos em relação à formação da família, “marcava as formas de uma existência que era em geral considerada como propriamente humana e racional” (Ibidem, p. 153).

Foucault esclarece que o casamento passou de uma esfera privada para uma esfera pública, quando o Estado passou a exercer o papel de disciplinador desse ato então transformado em ação jurídica, tornando a autoridade da família publicamente sancionada e relativamente limitada. Ocorreu também a sacramentalização do matrimônio pela igreja católica, e a norma jurídica do *consentius facit nupcias* passou a ser praticada, situação que se relacionava mais à iniciativa dos noivos, inclusive da mulher (VAINFAS, 1986, p. 26). “A sacramentalização do casamento foi a base, portanto, do triunfo político da igreja e matéria privilegiada da codificação moral da cristandade” (Ibidem, p. 36).

A pomposidade demonstrada no casamento de Daisy, conforme relato de Jordan Baker, descrevendo a imponência nunca vista em Louisville, juntamente com o grande número de convidados e o luxo da viagem nos quatro vagões de trem particulares e o aluguel do andar inteiro do Muhlback Hotel (FITZGERALD, 2013, p. 107), é condizente com a herança dos aspectos do casamento em épocas helenísticas e romanas mencionadas por Foucault ao se referir às descrições de Cl. Vatin e P. Veyne, segundo os quais o casamento era também uma instituição cívica, pois, quer seja por meio de um funcionário ou de um padre, era sempre toda a cidade que sancionava o casamento, o qual, mesmo com suas variações, continuava sendo uma cerimônia privada, uma festa (FOUCAULT, 1985, p. 80).

No romance objeto de nosso estudo, vemos a interferência da família de Daisy, ao se esforçar para recuperá-la do seu estado de embriaguês na véspera do casamento, e fazê-la mudar de ideia para não cancelar as núpcias com Tom Buchanan organizadas para o dia seguinte, pois Gatsby não representava um prospecto da mesma classe e origem de Daisy – “no alto, em um palácio branco, a filha do rei, a moça dourada”, segundo Nick Carraway (FITZGERALD, 2013, p. 160), coube a Daisy a decisão final de se casar e dessa forma satisfazer às exigências de sua família e exercitar essa prática social ao estilo do início do século XX, época em que acontecia a segunda ruptura da história da sexualidade descrita por Foucault como sendo:

O momento em que os mecanismos da repressão teriam começado a afrouxar; passar-se-ia das interdições sexuais imperiosas a uma relativa tolerância a propósito das relações pré-nupciais ou extramatrimoniais; a desqualificação dos perversos teria sido atenuada e, sua condenação pela lei, eliminada em parte; ter-se-iam eliminado em grande parte, os tabus que pesavam sobre a sexualidade das crianças (FOUCAULT, 1988, p. 126).

Ao se decidir casar com Tom Buchanan, Daisy não vivenciou o *nascent state*, descrito por Alberoni (1996, p. 91), uma vez que a praticabilidade inquestionável da sua decisão a fez se voltar para os aspectos econômicos, de segurança e de manutenção do seu *status social* que Tom iria lhe proporcionar, diferentemente da imagem distante e vaga de um amor onírico com Gatsby, em consonância com as novas práticas matrimoniais descritas por Malthus. O *nascent state* seria vivido por Daisy após seu casamento, conforme descrição de Jordan Baker, ao visitá-la, após sua lua-de-mel: “Eu os encontrei em Santa Barbara quando eles voltaram, e achei que nunca tinha visto uma mulher tão louca pelo marido” (FITZGERALD, 2013, p. 108).

O casamento de Daisy com Tom Buchanan tinha se realizado, portanto, sob os auspícios de um “período de profundas mudanças no contexto sociocultural e econômico, mas, principalmente, de transformações políticas da sociedade, do casamento e da família como núcleos promotores desta transformação” (FERNANDES, 2010, p. 84). Segundo Fernandes:

Os movimentos pelos direitos civis e feministas desestabilizaram a supremacia patriarcal, não apenas na sociedade, mas também no casamento e na família, pois a nova distribuição de poder sociocultural, econômico e político estabeleceu uma parceria complementar e mais igualitária, na qual o marido e a mulher deviam se auxiliar mutuamente para suprir as necessidades da família, abalando, assim, a posição de hegemonia do patriarca nas relações familiares e redefinindo uma participação mais equilibrada do casal nas decisões conjugais (Idem, ibidem).

Por outro lado, alguns aspectos antigos inerentes ao casamento não desapareceram totalmente das práticas modernas. Podemos observar o caso de infidelidade conjugal e de

concubinato perpetrados por Tom Buchanan no romance em estudo. O primeiro é relatado por Jordan Baker, ao visitar Tom e Daisy em Santa Barbara, após a sua viagem de três meses em lua-de-mel pelos mares do sul:

Ver os dois juntos nos deixava tocados e nos fazia rir, mas era um riso silencioso, fascinado. Isso foi em agosto. Uma semana depois que deixei Santa Barbara, Tom se chocou à noite com outro veículo na estrada de Ventura e perdeu uma das rodas dianteiras do carro. A moça que estava com ele também chegou aos jornais, porque teve o braço quebrado – era uma das camareiras do Santa Barbara Hotel (FITZGERALD, 2013, p. 108).

A aparente tolerância de Daisy para com o ocorrido teria sido condizente com a tradição cultural herdada de seus ancestrais e o desempenho do seu papel feminino no casamento como Anjo do Lar, quando a preservação do amor conjugal era a preocupação fundamental. Sua decepção com a atitude de Tom foi demonstrada de maneira sutil ao relatar a Nick a mudança na forma de pensar por ocasião do nascimento de sua filha Pammy:

Bom, ela tinha nascido menos de uma hora antes, e Tom estava sei lá onde. Eu acordei da anestesia com um sentimento de total abandono e perguntei imediatamente à enfermeira se era menino ou menina. Ela me disse que era menina, e então eu virei a cabeça para o lado e chorei. ‘Tudo bem’, disse eu. ‘Estou feliz por ser menina. E espero que ela seja uma tonta. É a melhor coisa que uma menina pode ser neste mundo: uma tontinha linda’ (Ibidem, p. 39).

Mais tarde, Daisy respondeu a Nick sobre a origem de Jordan e lembrou o passado delas em Louisville: “Passamos lá juntas a nossa infância inocente. Nossa linda infância ...” (Ibidem, p. 41). O discurso de Daisy deixa entrever o sentimento vivenciado por um estado opressivo da dominação masculina gerada pelo seu casamento com Tom. O estado emocional de Daisy fora percebido por Nick, que ao se afastar da residência dos Buchanan, pensa de forma conclusiva: “Achava que o que Daisy tinha de fazer era sair correndo daquela casa com a filha nos braços, mas ela não parecia ter essa ideia na cabeça” (Ibidem, p. 42). Apenas a mente perspicaz do narrador testemunha foi capaz de interpretar o estado emocional de sua prima, pois, através do romance, não é comum essa personagem falar sobre si mesma.

Fitzgerald também abordou a questão do concubinato entre Tom Buchanan e Myrtle Wilson, cuja prática antiga era permitida dentro do casamento, mas não mais aceita no âmbito das mudanças ocorridas no início do século XX. Os detalhes desse relacionamento serão analisados no nosso subitem 2.5.

O casamento de Tom e Daisy representa uma prática social entre os jovens ricos e belos do início do século XX, quando o casamento apresentava uma nova distribuição do poder sociocultural e econômico, com uma participação mais ativa da mulher comparada aos séculos anteriores. Representa também o núcleo familiar, um dos elementos que Foucault

denomina focos locais de poder-saber, se referindo à célula familiar como uma região atuante onde se desenvolvem as microrrelações de poder e que se constitui, conforme Foucault, em uma das matrizes de transformações. Estas, por sua vez, não poderiam funcionar se não estivessem inseridas numa estratégia global, a qual não poderia proporcionar efeitos, a não ser “apoiada em relações precisas e tênues que lhe servissem, não de aplicação e consequência, mas de suporte e ponto de fixação” (FOUCAULT, 1988, p. 110). Assim sendo, a família se constitui no lugar privilegiado onde as multifacetadas do poder,

São mutáveis e variadas, não se apresentando apenas como comumente são percebidas, isto é, como poder sobre alguém ou somente como relação de força e de enfrentamento, mas, também, como cooperação, compartilhamento, complementariedade, consenso, igualdade, criatividade e espontaneidade (BORIS, 2010, p. 15).

Vemos, portanto, que a família estabelecida por Tom e Daisy Buchanan se constitui no *oikos* onde suas inter-relações de várias formas de poder, de sexualidade e subjetividade são exercidas, estabelecendo o que Pierre Bourdieu denomina campo de poder, sendo cada campo caracterizado pelos seus mecanismos específicos de capitalização de recursos legítimos na sua pluralidade de capitais (cultural, político, etc, ou seja, o capital simbólico) e campos autônomos, cada campo definindo seu modo específico de dominação. Algumas dominações atravessam diferentes campos, dentre os quais se encontra o da dominação dos homens sobre as mulheres (ANDRADE, 2014).

Com referência ao estado da ordem sexual, Bourdieu ressalta a constância relativa das estruturas sexuais e dos esquemas através dos quais elas são percebidas como uma maneira condenável de negar e condenar as mudanças na situação das mulheres (BOURDIEU, 2002, p. 2). E se pergunta quais os mecanismos históricos responsáveis pela des-historização e pela eternização das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes (Idem, *ibidem*). Bourdieu explica, também o seu espanto com,

O paradoxo da doxa: o fato de que a ordem do mundo (...) a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo naturais. Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, vivência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas (Ibidem, p. 3).

No romance em estudo, podemos constatar exemplos do que Bourdieu se refere no texto acima, ao analisarmos o *habitus* de Tom Buchanan em certas passagens que demonstram a expressão do seu poder e as correlações por ela originadas.

Tom falava com uma voz de tenor rouca e grosseira, o que contribuía para a impressão de intratabilidade que ele transmitia. Havia nela um quê de desprezo condescendente, mesmo em relação às pessoas de quem ele gostava – e em New Haven alguns rapazes o odiavam. ‘Mas não pense que a minha opinião sobre essas questões é definitiva’, ele parecia dizer, ‘só porque sou mais forte e mais homem que você’ (FITZGERALD, 2013, p. 27).

As correlações do poder e dominação estão integradas às múltiplas funções sociais e políticas na sociedade, na qual o poder econômico:

É uma faceta muito importante nos jogos de poder macro e micros social que está presente tanto nas muitas transações realizadas pelos aparelhos do Estado quanto nas decisões políticas cotidianas realizadas pelos casais e pelas famílias (FOUCAULT, 2004, apud FERNANDES, 2010, p. 34).

A fama e a origem da riqueza familiar de Tom, foi expressa por Nick Carraway, ao descrevê-lo como o marido de sua prima Daisy e que tinha sido seu colega nos tempos de universidade:

O marido dela, entre várias façanhas físicas, tinha sido um dos melhores pontas do futebol americano de New Haven – era de certo modo uma figura nacional, um desses homens que aos vinte e um anos atingem uma excelência tão absoluta num campo restrito que tudo o que lhes acontece depois parece um anticlímax. Vinha de uma família absurdamente rica - até na faculdade sua liberdade com o dinheiro era censurada -, mas agora eles tinham saído de Chicago, e sua vinda para o Leste acontecera de um modo que deixou quase sem fôlego as pessoas: por exemplo, ele trouxe de Lake Forest uma quantidade de pôneis para o jogo de polo. Era difícil acreditar que um homem da minha geração fosse rico o suficiente pra fazer isso (FITZGERALD, 2013, p. 25).

Por outro lado, a beleza e sensualidade de Daisy estabelecem no relacionamento o que Foucault denomina,

A mecânica do poder, a qual toma a seu cargo a sexualidade, (...) açambarca o corpo sexual. Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob controle, mas também sensualização do poder e benefício do prazer. O que produz duplo efeito: o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício. (...) Os controles familiares funcionam como dupla incitação: prazer e poder, incitações que organizaram em torno dos sexos e dos corpos as perpétuas espirais de poder e prazer (FOUCAULT, 1988, p. 52 e 53).

Desenvolve-se, então, um jogo de poder entre Tom e Daisy Buchanan na atmosfera criada no seu ambiente social representado pela residência dos Buchanans, com todos os elementos de luxo e conforto que a riqueza dos *Old Money* pode prover, o que Pierre Bourdieu denomina campo de poder no qual os mecanismos de dominação exercerão

seus poderes através da dominação masculina simbólica e da violência simbólica com sua violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas (BOURDIEU, 2002, p. 3). Bourdieu descreve a lógica da dominação na relação social como exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante como pelo dominado, a qual funciona como:

Uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais (Ibidem, p. 9).

Fitzgerald descreve o papel de Daisy Buchanan, no romance, num cenário de dominação condizente com o descrito por Pierre Bourdieu, uma vez que esse era o *habitus* predominante no relacionamento homem-mulher nos *Anos Dourados* e que se encontrava em transformação pelas razões já mencionadas. A confrontação mais intensa das relações de poder entre Tom e Daisy ocorre no capítulo VII, por ocasião da desconstrução de Gatsby por Tom Buchanan, quando Daisy dá plena demonstração da sua passividade e de sua submissão, na narração de Nick Carraway:

Mas essa expressão (*de ódio intenso de Tom, grifo nosso*) se desfez, e Gatsby começou a conversar exaltadamente com Daisy, negando tudo, defendendo seu nome contra acusações que não tinham sido feitas. A cada palavra, ela se retirava mais em si mesma, e assim ele desistiu, e somente o sonho morto continuava se debatendo enquanto a tarde transcorria. (...) Os olhos amedrontados de Daisy diziam que quaisquer que tivessem sido as suas intenções, por maior que tivesse sido a sua coragem, agora tudo estava definitivamente acabado (FITZGERALD, 2013, p. 177).

Estava, portanto, exposta a fragilidade de Daisy ante a arrogância de Tom e a incerteza quanto à evolução do seu envolvimento com Gatsby. No entendimento de Fitzgerald, conforme esclarece o escritor Alex Gilvarry em seus comentários sobre *O Grande Gatsby* (Ibidem, p. 244, posfácio), as vendas do romance geradas aquém das expectativas foram o resultado por ele não ter criado personagens femininos fortes com os quais as leitoras pudessem se identificar, o que se constitui um equívoco, pois Daisy Buchanan é uma personagem complexa - ingênua, um produto do seu tempo.

2.4 JAY GATSBY E DAISY BUCHANAN

Esses dois personagens principais incorporam os aspectos de um conteúdo materialista do romance. Suas atitudes se baseiam em grande parte na busca de uma realização das suas subjetividades, direcionadas pelas suas necessidades de se afirmarem no meio social através dos seus atributos pessoais de riqueza e beleza que lhe proporcionam uma aura de poder numa sociedade que idolatra esses valores. O seu lado emocional, no entanto, representa o lado vazio e frívolo desta mesma sociedade. O relacionamento desses personagens é baseado em um modo de vida altamente consumista, característica da era tecnológica existente no início do século XX. Segundo Guy J. Reynolds,

O Grande Gatsby é uma história de amor, claro, mas o amor aqui é estilizado e moldado por outros desejos, especialmente por uma pulsão que é uma forma de materialismo. O amor de Daisy por Gatsby é condicionado por uma fascinação pela fortuna dele. A confissão soluçante de Daisy sobre seus sentimentos se torna, no romance, uma confissão pelo amor de coisas – a abundância de lindas camisas compradas da Inglaterra (REYNOLDS, 2001, p. XIII).⁴⁸

Reynolds descreve a premonição feita por Fitzgerald, de forma semelhante a um vidente, de que o século XX seria estruturado no consumismo, na especulação financeira e no crescimento da classe do lazer, argumento já apresentado anteriormente pelo escritor Thorstein Veblen em sua obra *The Theory of the Leisure Class* (A Teoria da Classe do Lazer), em 1899. O alto consumismo é representado no romance pelo colar de pérolas, presenteado a Daisy por Tom na véspera do seu casamento, no valor de trezentos e cinquenta mil dólares, juntamente com o fetichismo dedicado pela sociedade moderna a roupas e aparências, contribuindo para a diminuição e eventual corrupção do *Sonho Americano* de liberdade e a procura da felicidade, agora representado por uma ideologia consumista (Ibidem, p. XII). A exemplificação desses novos valores acha-se descrita na narrativa de Jordan Baker,

Em junho ela se casou com Tom Buchanan, de Chicago, com pompa e circunstância jamais vista em Louisville. Ele apareceu com uma centena de pessoas que viajaram em quatro vagões particulares e reservou um andar inteiro no Muhlbach Hotel, e na véspera do casamento deu a ela um colar de pérolas avaliado em trezentos e cinquenta mil dólares (FITZGERALD, 2013, p. 107).

Na descrição de Nick Carraway, temos a reação de Daisy ante o seu deslumbramento com as camisas atiradas por Gatsby:

⁴⁸*The Great Gatsby* is a love story, of course, but love is here fashioned and shaped by other desires, especially an acquisitive urge that is a form of materialism. Daisy's love for Gatsby is conditioned by fascination with his wealth. The lover's sobbed confession of her feelings becomes in Gatsby a confession about love of things – the plethora of beautiful shirts ordered from England.

De repente, com um som tenso, Daisy enterrou a cabeça nas camisas e começou a chorar convulsivamente. – ‘São tão lindas! – gemeu ela com a voz abafada pelas espessas camadas de tecidos. – Fico triste por não ter visto até hoje tão...tão lindas camisas como estas’ (Ibidem, p. 127).

Essa ideia de consumismo encontra-se também representada sob a forma materialista, quando Gatsby se expressa sobre a voz de Daisy: “a voz dela é cheia de dinheiro” (*her voice is full of money*) ao completar a descrição de Nick Carraway sobre o modo da fala de Daisy. Essa mesma voz que Nick havia descrito anteriormente como uma voz que despertava interesse em muitos homens, e os que a ouviam não conseguiam esquecer-la (FITZGERALD, 2013, p. 160). Para Nick, ficou subitamente esclarecida a atração que ele sentia na fala de Daisy. “Isso explicava o inesgotável encanto que subia e descia na sua voz, o seu tinido, a sua música de címbalos... No alto, em um palácio branco, a filha do rei, a moça dourada...” (Idem, *ibidem*).

No entanto, o choro convulsivo de Daisy, em consequência do aparente símbolo de riqueza representado pelas muitas camisas coloridas que Gatsby lhe atirava, pode ser interpretado como o extravasamento da sua imensa emoção nesse momento de seu reencontro com Gatsby e a lembrança da felicidade que eles poderiam ter juntos caso ela não estivesse casada com Tom Buchanan. Sua expressão sobre a beleza das camisas passa a ter um significado emocional em substituição ao materialismo por elas representado.

A busca do bem estar contido na Declaração da Independência dos Estados Unidos em 1776, que incluía o direito à vida, à liberdade e à procura da felicidade, elementos constituintes do *Sonho Americano*, serviu também de motivação para os “quinze milhões de imigrantes que, entre 1900 e 1915, entraram no país” (FRIEDMAN, 2012, p. 231). Esses imigrantes buscavam um novo estilo de vida e a realização de conquistas materiais para si e suas famílias, tendo em vista as grandes oportunidades que o Mundo Novo lhes apresentava. Para Celeste MacLeod, o *Sonho Americano* tinha despertado expectativas no mundo todo devido a América ser considerada terra da liberdade e da democracia (MACLEOD, 1999, p. 515). Segundo James Truslow Adams, o *Sonho Americano* inclui também o sonho da ordem social na qual cada homem e mulher pode atingir a capacidade completa das suas aptidões e o seu reconhecimento pelo que eles são, independentemente das circunstâncias do seu nascimento ou posição social (ADAMS, 1931). A realização individual e emocional da pessoa se constitui, portanto, um objetivo da sua procura pela felicidade num mundo em transformação. Para Gatsby, a reconquista do amor de Daisy seria a realização plena desse sonho de felicidade.

Entre outros elementos que compunham o aspecto materialista da época do romance e utilizados por Fitzgerald, podemos destacar as ações da bolsa de valores, o telefone, as máquinas em geral, inclusive, as de uso doméstico e, em especial, o automóvel, tendo todos se tornado parte integrante do cotidiano da sociedade americana. As ações da bolsa representam a verdadeira razão da vinda de Nick para Nova Iorque, pois era o centro efervescente do capitalismo, com as pessoas investindo e procurando multiplicar seus ganhos de forma rápida. Essa atividade era agora volátil, baseada em papéis, bem diferente das maneiras antigas da obtenção de lucro através do trabalho árduo das gerações passadas. Essa transformação do capitalismo é caracterizada pelo que Foucault denomina o seu segundo momento que corresponde ao *Spätkapitalismus* (capitalismo tardio):

Em que a exploração do trabalho assalariado já não exige as mesmas restrições violentas e físicas do século XIX, e em que a políptica do corpo já não requer a supressão do sexo ou sua limitação ao papel exclusivo de reprodução; passa, ao contrário, por sua canalização múltipla dentro dos circuitos controlados da economia: uma dessublimação superrepressiva (FOUCAUT, 1988, p. 125).

A aquisição de riqueza apresenta uma nova moralidade no início do século, pois a mobilidade social passa a ser medida em função monetária, conforme demonstrado no romance através das atividades ilícitas, mas não explícitas de Gatsby, especialmente, e Meyer Wolfsheimer, ambos tendo em comum a busca de riqueza por qualquer meio, sendo diferentes apenas as suas finalidades. Para Gatsby, a riqueza lhe proporcionaria a conquista do seu desejo supremo: recuperar o amor de Daisy.

Um dos ícones representantes do progresso tecnológico do início do século, o automóvel passou a fazer parte da vida do cidadão americano, disponibilizado pela produção em massa das linhas de montagem de Henry Ford, e seu uso estimulado pelos milhares de quilômetros de estradas pavimentadas durante a *Era de Ouro*. Como símbolo de poder, liberdade e *status*, tornou-se elemento permanente da realização do *Sonho Americano*. O significado do automóvel encontra-se bem definida na descrição de Elliott a seguir,

Na América do início do século XX, tudo - e todos - pareciam estar em movimento e a serviço do comércio. Mas, mais do que qualquer outra mercadoria, o automóvel permaneceu como a indicação mais visível da prosperidade da América e de sua mobilidade social; estimulados pela criação de uma malha nacional de rodovias pelo Governo Federal, sete milhões de consumidores adquiriram automóveis. Até 1929 esse número tinha subido para vinte e sete milhões. Em poucos anos essa quantidade chegava a trinta e dois milhões. As vendas a prazo, um subproduto da comercialização de automóveis, tinha mudado irrevogavelmente os hábitos de fazer compras da América. O assento traseiro dos automóveis havia oferecido aos jovens adultos da nação um novo lugar para vivenciar a nova moral em transformação. (...) o automóvel se tornou um importante fator na

redefinição do luxo e *status* (...). Em um sentido mais amplo, ele até ampliou os limites da autoidentidade e reorganizou as fronteiras entre as cidades, os subúrbios e o interior. (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 728).⁴⁹

Fitzgerald descreveu a importância do automóvel em diversas passagens do romance. Utilizou também com precisão uma grande variedade de cores e luzes em inúmeras passagens, criando com isso aspectos metafóricos do *glamour* e da superficialidade da *Era do Jaz* (REYNOLDS, 2001, p. 4). Podemos ver a sutileza dos detalhes da combinação de cores com os personagens do romance. Fitzgerald associa a cor branca ao carrinho de Daisy, que muito bem combinava com sua roupa branca como símbolo da pureza e elegância (FITZGERALD, 2013, p. 105), o carro amarelo de Gatsby, cor simbolizante da felicidade, jovialidade, esperança e otimismo; igualmente caro, luxuoso e potente, o *coupê* azul de Tom com sua cor simbolizante da confiança, segurança e autoridade (WANG, 2016). Todos contrastavam, na distância, com o velho Dodge de Nick, como se a simplicidade e a moralidade do seu dono não permitisse a ele fazer parte desse exclusivo círculo dos milionários (FITZGERALD, 2013, p. 161).

O carrinho branco de Daisy ficou guardado na memória de Jordan Baker, então com dezesseis anos, especialmente na ocasião em que ela visualizou Daisy, sentada no carro, conversando com um tenente que ela nunca tinha visto antes e que mais tarde viria a saber que se tratava de Jay Gatsby. Jordan não se esqueceu da maneira como o tenente olhava para sua amiga: “Enquanto a Daisy falava, o oficial olhava para ela do jeito com que todas as garotas querem ser olhadas alguma vez, e como isso me pareceu romântico, eu nunca esqueci a cena” (Ibidem, p. 106). Esse encantamento que Gatsby sentiu por Daisy marca o início do seu sonho e de sua construção como Jay Gatsby. Nick descreve esse momento:

Seu coração se acelerou quando o rosto alvo de Daisy se aproximou do seu. Ele sabia que quando a beijasse e para sempre unisse às suas visões inexprimíveis o hálito precívél daquela moça, sua mente nunca mais voltaria a fazer travessuras, como a mente de Deus. Assim, ele esperou, atento por mais um momento ao diapasão que soara contra uma estrela. Então a beijou. Ao toque dos seus lábios ela desabrochou para ele como uma flor, e a encarnação se completou. (Ibidem, p. 149).⁵⁰

⁴⁹ In early twentieth-century America, everyone – and everything – seemed to be in motion and in the service of commerce. But more than any other commodity, the automobile remained the most visible indication of America’s prosperity and social mobility. Spurred by federal legislation creating a national highway network, seven million consumers bought automobiles in 1919. By 1929, that number had soared to well over 27 million. In few years the figure increased to 32 million. Installment plans, a by-product of automobile sales, irrevocably changed America’s buying habits. The back seat of automobiles offered the nation’s young adults a new place to experience with America’s changing mores. (...) The automobile became an important factor in redefining luxury and status, (...) In a broader sense, it even extended the boundaries of self-identity and rearranged the borders among city, suburbs, and countryside.

⁵⁰ His heart beat faster and faster as Daisy’s white face came up to his own. He knew that when he kissed this

Até esse momento, Gatsby sentia-se livre para fazer as travessuras que quisesse, suas opções estavam abertas e suas possibilidades eram inúmeras. É Daisy então que, com sua encarnação completa, valida a criação de Jay Gatsby, o qual se acha agora, em sua visão, casado com o hálito perecível de Daisy, despojando-se das outras versões de James Gatz. Essa criação, além de torná-lo real, também o torna mortal, finito (BECNEL, 2008, p. 151). Daisy é também o nome predileto escolhido para heroína de várias obras na literatura, representando um certo aspecto nostálgico (ELLIOTT ET AL, 1988, p. 857). Para Gatsby, ela conduz a essência do significado do seu nome de flor, a inspiração para a criação de sua nova identidade ao construir seu sonho de realização do seu amor com ela.

Aparentemente, Gatsby e Daisy revivem o Romantismo sob a égide dos *Anos Dourados*, jovens e bonitos, sendo ele um homem rico, embora sua fortuna tenha origem no contrabando de bebidas. Aos olhos de Daisy, ele se tornara a imagem do *self-made man*, o homem que construiu fortuna com o seu próprio trabalho, embora ela não faça questão de saber da origem do dinheiro. Existe todo um mistério romântico criado por Gatsby para conquistá-la a partir da ostentação: festas em sua mansão, roupas e jóias, presentes. Embora não se importe se a natureza de Daisy esteja mergulhada no materialismo, preparada pela família para se casar bem, Gatsby deseja se afastar da imagem do soldado que um dia fora, porque ele reconhece que apenas assim poderia estar ao lado dessa representação solitária do amor romântico, único motivo pelo qual construía sua fortuna.

Ao relacioná-la a uma flor que desabrocha ao ser beijada, é interessante observar o próprio nome da personagem, *Daisy*, o nome de uma flor, a margarida. É uma flor delicada, branca e singela, cujas pétalas podem se desfazer ao vento e precisa de um cuidado maior. A simbologia da flor é interessante, porque Daisy, apesar da aparente fragilidade, consegue se adaptar entre as escolhas impostas pela família e as aceita como autopreservação. Como qualquer mulher, criada (ou cultivada como uma flor) e preparada para o casamento, em uma sociedade tomada pela ambição e o alpinismo social, ela apenas poderia ser cultivada, não vingaria no bosque. Apesar da sua fragilidade, ela dura se for bem cultivada e resiste muito depois de colhida.

Quando conhece o primo de Daisy, Nick Carraway, Jay Gatsby cria uma “história”, quase implausível, sobre suas origens, descendente de uma família proeminente do Centro-

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.

Oeste americano. Ele afirma também ter estudado em Oxford e vivido em todas as capitais europeias, quando resolveu se alistar para combater na Primeira Guerra, sendo condecorado a major rapidamente pelos aliados. Utiliza-se de fotos e medalhas para comprovar o que diz, embora Nick perceba sua hesitação ao perguntar de que cidade exatamente ele teria vindo.

As especulações em torno de Gatsby – seria ele um espião a serviço da Alemanha ou teria matado um homem a sangue frio? – acabam por transformá-lo em um mito ainda mais interessante para uma mulher, cujo casamento se tornara frio e sua função, apenas decorativa como esposa e mãe. O marido de Daisy, Tom Buchanan, não desperta o mesmo interesse romântico e não se preocupa muito em esconder seus encontros extraconjugais com a mulher de um mecânico, Myrtle Wilson. Esta liga para a casa dos Buchanan na tentativa de falar com o amante e fazer cobranças na expectativa de que Tom abandone a esposa.

Daisy parece tolerar esses telefonemas diante de testemunhas, a amiga Jordan Baker e o primo Nick Carraway, narrador do romance. Com o ressurgimento de um antigo amor, Jay Gatsby, Daisy parece desabrochar e reviver um passado de lembranças até então apagadas. Os pormenores do relacionamento entre Gatsby e Daisy são retomados a partir de reminiscências de outras personagens como Jordan Baker. Com o afastamento de Jay Gatsby, partindo como soldado para a guerra, Daisy parece não ter tido escolha ou se apressou para conseguir um casamento respeitável com um pretendente oriundo de uma família tradicional e conhecida, os Buchanan. Para Francesco Alberoni, o sonho erótico feminino reside,

Profundamente influenciado pelo sucesso, pelo reconhecimento social, pelo aplauso. (...) O homem quer fazer amor com uma mulher sensual. A mulher quer o homem famoso, líder, reconhecido e respeitado pela sociedade (ALBERONI, 1985, p. 22).

Segundo o psicanalista, a mulher, enquanto presa ao modelo do Anjo do Lar, a esposa abnegada e zelosa do lar, cuida e procura manter vivo o amor, nela ou no próprio homem. A preservação da sua casa seria uma de suas preocupações fundamentais. No erotismo feminino existe o prazer, mas ele tem que ser construído pelo relacionamento amoroso. O prazer do amor, para a mulher é moral (Ibidem, p. 49), ao passo que o erotismo masculino seria desprovido de ética. Todavia, ciente das traições de Tom, Daisy não hesita em fugir do seu ninho construído em uma das áreas mais ricas de Nova Iorque para reviver um passado romântico ao lado de Gatsby.

Não é possível afirmar categoricamente se o amor de Gatsby por Daisy é correspondido à altura ou, se a ambição da reconquista o teria transformado em um homem atormentado pelo fracasso. É certo que a beleza de Daisy e seu *status* podem corroborar uma leitura da posse, quando a beleza feminina é uma ostentação. Os homens que possuem

mulheres bonitas pertenceriam a algumas categorias restritas: líderes carismáticos, milionários, astros famosos, grandes atores, diretores e gangsteres, dentre outros. Nesse caso, a beleza seria atraída pelo poder, e o poder tenderia a monopolizá-la (Ibidem, p. 34), pois, embora não pareça demonstrar o mesmo amor do passado pela mulher, Tom não hesita em demonstrar o seu poder sobre Daisy aos olhos de Gatsby, reduzindo-o à condição de criminoso. Em outras palavras, Tom desconstrói o herói romântico, personagem criado pelo próprio Gatsby para reconquistar algo que não seria seu direito por ser “inferior”, um contrabandista de bebidas, disfarçado e treinado para viver em uma sociedade como se fosse um de seus membros.

A condição de “amante” não interessa a Gatsby, apesar de ignorar todas as questões que uma separação implicaria para Daisy. Ele está ciente que há o aspecto coletivo ligado ao casamento, quando ele representa a aceitação do amor pela sociedade. Sabe também que é preciso seduzir Daisy não apenas como um convite para a transgressão, mas um desejo obsessivo ao buscá-la, transformado em “caçador”, já que, independentemente do casamento de Daisy, ele tem a firme convicção de que ela lhe pertence. Existiria um outro significado em torno desse amor romântico que, a princípio, é retribuído por Daisy, porém, logo depois é totalmente descartado, quando ela se encontra entre escolher o que é mais prático (Tom) e o que significaria uma grande aventura (Gatsby). Gatsby havia transformado Daisy em seu mito individual. Nas observações de Nick Carraway sobre o reencontro de Daisy com Gatsby,

Deve ter havido momentos, até mesmo naquela tarde, em que Daisy ficou aquém dos seus sonhos – não por culpa dela, mas em razão da colossal vitalidade daquela ilusão, que excedera a sua pessoa, excedera tudo. Gatsby se havia lançado nela com uma paixão criadora, ampliando-a permanentemente, adornando-a com todas as plumas brilhantes que atravessavam o seu caminho. Nenhuma quantidade de fogo ou de frescor, por intenso que seja, é capaz de competir com o que um homem pode acumular em seu coração fantasmal (FITZGERALD, 2013, p. 131).

Segundo Harold Bloom, é possível que Gatsby não tenha sofrido por estar tão perdido no seu sonho. “Nós sofremos por Gatsby, assim como Nick Carraway sofreu, mas o que alivia esse sofrimento é constatarmos que nós (*americanos*, grifo nosso) estamos igualmente perdidos no nosso sonho de amor e riqueza” (BLOOM, 2006, p. 237). Bloom, consciente dessa ideologia do *Sonho Americano*, a conquista ilusória de qualquer sonho, parece estar ciente de que não é possível fazer um mapeamento interpretativo definitivo do romance, pois tanto os personagens, quanto os leitores estariam perdidos na tentativa de compreender a intrincada narrativa de Fitzgerald. O autor não abre mão da dualidade e coloca pontos de vistas diferentes, mesmo tendo um narrador testemunha, como Nick, passando por comentários de

outros personagens como um mosaico sobre impressões da realidade impalpável na tessitura do romance.

Em sua busca obsessiva para recuperar o amor de Daisy, tamanha era a intensidade da ilusão de Gatsby, que os meios por ele utilizados foram muito além daqueles que uma pessoa comum, mesmo milionária, teria utilizado para tal propósito. A ostentação da sua mansão e de sua riqueza se tornaram o principal instrumento dessa busca. Gatsby acreditava que dessa forma, e através das suas festas suntuosas que eram frequentadas por pessoas famosas, ricas e poderosas do mundo político e do *show business*, conseguiria atrair Daisy e reatar o antigo romance. Ele via nisso a maneira de comprovar para Daisy que era tão rico quanto Tom Buchanan, seu marido. Na visão de Gatsby, sua pessoa seria valorizada pela grandeza da sua fortuna, o que era condizente com a ideologia predominante do início do século XX, época de grande desenvolvimento tecnológico e de intenso consumismo nos Estados Unidos. Bloom faz a seguinte indagação sobre essa obsessão de Gatsby:

Porquê Gatsby fica tão obcecado por Daisy (sic). Afinal de contas, ele cria com sucesso uma nova identidade para si e se torna imensamente rico. Por que então, se imagina, ele não pode superar a paixão por Daisy e encontrar outra mulher com a qual ele possa compartilhar seu sucesso? (BECNEL, 2008, p. 150)⁵¹.

A encarnação de Daisy pode ser também interpretada ambigualmente como a encarnação de Gatsby, no momento de criação da sua nova identidade. A fórmula encontrada por Gatsby para se manter próximo de Daisy e poder vigiá-la constantemente possui uma analogia acentuada com o *panopticon* que Michel Foucault encontrou ao analisar a arquitetura hospitalar e prisional, na segunda metade do século XVIII e primeira parte do século XIX. Originalmente criado por Jeremy Bentham, segundo Foucault,

Em seguida, estudando os problemas da penalidade, me dei conta de que todos os grandes projetos de reorganização das prisões (...) retomavam o mesmo tema. (...) Eram poucos os textos, os projetos referentes às prisões em que o ‘troço’ de Bentham não se encontrasse. Ou seja, o ‘*panopticon*’ (FOUCAULT, 1979, p. 210).

O objetivo principal da criação do *panopticon* era manter uma vigilância constante sobre os presos em suas celas, numa construção circular, onde cada cela possuía uma janela para o interior do círculo e outra para o seu exterior, através das quais a luz penetrava causando um contraluz que denunciava qualquer movimentação do seu ocupante. Um vigia colocado numa torre central tinha, então, o poder de perceber toda e qualquer movimentação

⁵¹ Why Gatsby remains so obsessed with Daisy. After all, he successfully creates a new identity for himself and makes himself enormously wealthy. Why then, one wonders, can he not get over Daisy and find another woman with whom to share his success.

dos presos sem ter contato com eles. Os presos, por sua vez, tinham a sensação de estar sendo constantemente vigiados. Era uma inversão do princípio da masmorra onde a escuridão, no fundo, protegia (Idem, *ibidem*).

O relato de Jordan Baker esclarece para Nick Carraway o propósito da ideia de Gatsby ao adquirir sua mansão do outro lado da baía, numa posição exatamente oposta à mansão dos Buchanans: “Mas não foi de modo algum uma coincidência. O Gatsby comprou aquela casa para que a Daisy ficasse exatamente do outro lado da baía” (FITZGERALD, 2013, p. 110). De forma semelhante à construção de um *panopticon*, Gatsby tinha construído sua própria forma de vigiar os movimentos da musa dos seus sonhos, entre eles existindo não o espaço entre a torre central e as celas dos prisioneiros, mas o estreito de Long Island.

A luz ou a sua ausência, elemento fundamental para a vigilância dos presos no *panopticon* de Bentham, torna-se um símbolo de esperança para Gatsby, ao fixar a luz verde indicadora da marina de Daisy do outro lado da baía. Essa luz se torna também a certeza da presença viva de Daisy, embora Gatsby não veja os seus movimentos. A intensidade dessa vigilância de Gatsby é descrita por Nick, pouco depois da sua mudança para *West Egg*:

A silhueta de um gato em movimento ondulou ao luar, e, ao girar a cabeça para observá-lo, vi que não estava só: a uns quinze metros de distância uma figura havia saído da sombra da mansão do meu vizinho e estava de pé com as mãos nos bolsos, olhando os pontos prateados das estrelas. Algo em seu modo calmo de se mover e a posição segura dos pés no gramado me indicaram que era o próprio sr. Gatsby, que saíra para verificar que parte lhe cabia no céu daquele lugar.

Resolvi chamá-lo (...). Mas não o chamei, pois subitamente ele deu mostras de estar se comprazendo naquela solidão: estendeu curiosamente os braços para o mar e, apesar da distância entre nós, eu poderia ter jurado que ele estava tremendo. Involuntariamente olhei na direção do mar, e não distingui nada além de uma única luz verde, minúscula e muito distante, que talvez fosse a extremidade de um desembarcadouro (Ibidem, p. 43).

Essa pequena luz verde representa também o poder descrito por Pierre Bourdieu como “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2010, p. 8). Daisy não percebia, então, o poder de atração que sua sensualidade exercia sobre Gatsby e este não se preocupava em estar a ele submisso.

No final da sua narrativa, Nick descreve o encantamento de Gatsby ao ver pela primeira vez a luz verde da extremidade do desembarcadouro de Daisy. Ele acreditava na luz verde, no futuro orgástico e, ao extinguir-se essa luz, extinguia-se também o seu sonho de amor, voltando a prevalecer a escuridão das masmorras como em períodos precedentes à construção do *panopticon*.

2.5 TOM BUCHANAN E MYRTLE WILSON

Tom era descendente de uma família extremamente rica, representando no romance um personagem de origem aristocrática, detentor do poder e fama que a sociedade americana atribuía a um homem jovem, educado e exímio no esporte. Sua riqueza e classe social, somadas ao seu estilo de vida, o tornam admirado por muitas pessoas e, ao mesmo tempo, detestado por outras, o que Foucault denomina as correlações de poder, baseando-se no conceito de que todo poder gera resistência. (FOUCAULT, 1988, p. 105).

Alberoni descreve a riqueza, juntamente com a atração sexual e a demonstração de poder como elementos associados com o *nascent state*, isto é, com o estágio inicial de um relacionamento amoroso. As pessoas que, mesmo inconscientemente, tenham sonhado com um estilo de vida mais elevado, tendem a se apaixonar⁵² por uma pessoa que simboliza esse sonho (ALBERONI, 1996, p.169). Define-se esta, portanto, como a razão principal da atração despertada por Tom em Myrtle Wilson, mulher do mecânico George Wilson, dono de uma garagem no Vale das Cinzas (*Valley of Ashes*), região pobre e empoeirada, localizada entre as ricas regiões de *East* e *West Egg* e a cidade de Nova Iorque. A sensualidade feminina emanada de Myrtle foi percebida por Nick Carraway no seu primeiro encontro, quando Tom a apresentou a Nick na garagem de George:

Ela teria uns trinta e cinco anos, e seu corpo, embora um tanto avantajado, tinha a sensualidade que às vezes vemos nas mulheres cheias de carne. Seu rosto não tinha brilho e tampouco um único traço bonito, mas percebia-se imediatamente nela uma vitalidade, como se os nervos do seu corpo estivessem sempre em lenta ardência (FITZGERALD, 2013, p. 48).

Esta ardência parece ter despertado em Tom uma procura pelo prazer sexual, o qual é normalmente impulsionado pela inclinação sexual presente na natureza humana. E, na descrição de Myrtle e na linguagem de Fitzgerald, a paixão se completou:

Foi nas duas cadeirinhas que ficam uma em frente da outra, as que são ocupadas por último no trem. Eu ia visitar a minha irmã em Nova Iorque e passar a noite lá. Ele estava vestido a rigor e com sapatos de verniz, e eu não conseguia tirar os olhos dele, mas toda vez que ele olhava para mim eu precisava fingir que estava olhando para o anúncio em cima da cabeça dele.

Quando nós chegamos na estação, ele ficou do meu lado, e o peitilho da camisa branca dele espetou o meu braço, e então eu falei que ia chamar um guarda, mas ele sabia que era mentira. Eu estava tão agitada que quando

⁵² A expressão inglesa “*fall in love*” pode ser interpretada como *enamorar-se* ou *apaixonar-se*. Para maior ênfase usaremos a segunda interpretação no nosso texto.

entrei no táxi com ele quase nem percebi que não estava entrando num vagão de trem (Ibidem, p. 60).

A experiência e a malícia de Tom lhe comunicavam a atração despertada em Myrtle como o bom caçador desenvolve seu instinto em identificar sua presa. Isso ele próprio admitiu durante a calorosa discussão com Gatsby e Daisy, no capítulo VII, “de vez em quando eu caio na farra e faço umas loucuras, mas sempre volto, e no meu coração eu amo a minha mulher o tempo todo” (Ibidem, p. 173).

Nesses momentos Tom exercita uma atitude característica do que Foucault descreve como a fórmula do *Contra Nera*, atribuída a Demóstenes e a qual contém um aforismo tornado célebre na descrição do relacionamento conjugal entre marido e mulher na cultura grega: “As cortesãs, nós as temos para o prazer; as concubinas, para o prazer de todo dia; as esposas, para ter uma descendência legítima e uma fiel guardiã do lar” (FOUCAULT, 1984, p. 183). Segundo a filosofia do *Contra Nera* era comum o patriarca dispor dos serviços sexuais dos seus serviçais e das personalidades acima descritas. Por um lado essa filosofia fazia funcionar o princípio de uma única esposa legítima, mas colocava o campo dos prazeres fora do casamento cujo objetivo principal era a procriação. Não havia então a obrigatoriedade da fidelidade recíproca, esta só surgiu mais tarde na vida do homem casado como uma espécie de “direito sexual” de valor moral, com efeito jurídico e de componente religioso (Ibidem, p. 187).

Vemos, portanto, no comportamento de Tom, uma herança cultural dos valores herdados da cultura antiga, notadamente por ser ele, no romance, um representante de uma aristocracia decadente do novo mundo. Myrtle, por seu lado, se aproxima da imagem de uma cortesã com quem Tom busca satisfazer suas fantasias sexuais sem comprometer o seu casamento com Daisy. Nesse papel, Myrtle é ciente do despertar do interesse masculino em sua sensualidade, ao se apresentar como uma mulher, objeto privilegiado do desejo, conforme Georges Bataille (1987, p.86).

Ao relatar seu primeiro encontro com Tom, Myrtle descreve sua atitude com o objetivo de se esquivar do olhar de Tom e dissimular sua atração: “eu não conseguia tirar os olhos dele, mas toda vez que ele olhava para mim eu precisava fingir que estava olhando para o anúncio em cima da cabeça dele” (FITZGERALD, 2013, p.60). Segundo Bataille, “na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens” (1987, p. 86). E acrescenta:

Frequentemente, o objeto que se oferece à busca do homem se esquivava. Esquivar-se não significa que não houve proposição, mas sim que não houve as condições necessárias. Se houve, mesmo assim o primeiro gesto de

esquiva, aparente negação da oferta, serve para marcar o seu valor. O defeito da esquiva é a modéstia que lhe está logicamente subjacente (Idem, *ibidem*).

A convivência com a cortesã, no entanto, deixou o seu lado passivo de outras épocas, passando a acompanhar as mudanças ocorridas com o feminismo no início do século XX. Fitzgerald nos mostra as demandas feitas por Myrtle a Tom, buscando esta a se equiparar ao nível de esposa, ou, substituir Daisy, se dependesse da sua vontade. Desta feita, vemos Myrtle telefonar para a casa de Tom, sem nenhum receio de afrontar Daisy, agora sua concorrente (FITZGERALD, 2013, p. 34) ou, no auge da sua discussão com Tom, numa festa em seu apartamento em Nova Iorque, repetir raivosamente o nome de Daisy (certamente o motivo da sua discussão) e ser esbofetada por Tom numa demonstração grotesca da sua masculinidade (Ibidem, p. 62). A masculinidade de Tom era perceptível em toda a sua extensão, especialmente por Nick Carraway, seu amigo dos tempos de Yale:

Ele havia mudado desde os tempos de New Haven. (...) Dois olhos brilhantes e arrogantes tinham firmado seu domínio naquele rosto e o faziam parecer estar sempre inclinando-se agressivamente para a frente. Nem mesmo o estilo efeminado das suas roupas de montaria ocultava a enorme força daquele corpo – seus pés pareciam não deixar folga nas botas brilhantes e até pressioná-las na altura do laço, e podia-se ver um grande volume de músculos se deslocando quando seu ombro se movia sob o paletó fino. Era um corpo capaz de exercer uma enorme força – um corpo cruel (Ibidem, p. 26).

Myrtle buscava junto a Tom a concretização de um estilo de vida que George jamais poderia lhe dar. E foi nessa busca que, ao escapar do quarto onde seu marido a tinha trancado, ao ter descoberto sua traição, correu desesperadamente em direção ao carro que ela julgava dirigido por Tom, encontrando a sua morte em vez da sua liberdade (Ibidem, p. 180). Fitzgerald foi bastante determinado ao descrever a cena do acidente que causou a morte de Myrtle. Em carta de 24 de janeiro de 1925, endereçada a Maxwell Perkins, seu editor na Scribner e também seu amigo, foi enfático ao afirmar “Quero definitivamente que Myrtle tenha o seio arrancado – é o que convém, tenho certeza disso, e não desejo desarranjar as boas cenas com um exagero de rodeios” (GILVARRY, 2013, p. 265, *posfácio*).

Essa determinação expressa por Fitzgerald, ao direcionar o foco da narrativa para o seio esquerdo de Myrtle, nos leva a crer na sua construção de uma metáfora ao analisarmos o seu significado em relação a um ponto da história de Nova Iorque. Ela enfoca o deslumbramento do marinheiro holandês ao avistar a ilha de Manhattan, no início do século XVII, ao chamá-la de “um seio novo, verde, do novo mundo” (FITZGERALD, 2013, p. 233), expressando com isso uma evocação à vida que se deslumbrava no novo continente a espera dos seus desbravadores. Ao visualizarem o seio esquerdo de Myrtle que “balançava como

uma aba” (Ibidem, p. 181), Michaelis e o homem do outro carro concluíram que nada mais podia ser feito: a imagem do seio cortado simbolizava a imagem da morte. Esse seio cortado também pode ser a morte do *Sonho Americano* negado a Myrtle que não suporta mais uma existência de ostracismo em um casamento improdutivo. Diante da possibilidade de levar sua relação com Tom às últimas consequências, decide por fim à própria vida.

Por outro lado, não sabemos se o assassinato de Myrtle também é uma resposta de Daisy à traição imposta por Tom, uma vez que ela, encurralada pelo marido, não deseja abrir mão do amante (Gatsby), ultimato dado por Tom, porém ele também deveria ser punido ao matar Myrtle. Como Nick não teve como acompanhar a cena, mas o relato de testemunhas sobre o ocorrido, o leitor depende dessas “testemunhas” e fragmentos do acidente, manipulados por Tom para, enfim, provocar a morte do seu rival. Quando deseja finalmente se livrar de Gatsby, Tom faz com que George acredite que o outro era o amante de Myrtle, vítima de uma ilusão, quando os amantes são trocados. Gatsby, inconsciente, assume as responsabilidades de Tom e deve pagar por ter enganado Daisy, ironicamente, sendo acusado de matar Myrtle erroneamente.

Esse jogo de “amantes” descreve a tônica da narrativa, pois existiria uma espécie de jogo em que os menos conscientes das cartas jogadas (Myrtle e George) irão se opor ao jogador menos experiente (Gatsby). Ao proteger Daisy da acusação de matar Myrtle – atropelar e fugir seria um ato de covardia indefensável – Gatsby também se deixa levar por um amor que justifica a morte de uma inocente e acaba sendo punido por ter apostado um valor alto para pertencer àquela sociedade. Levada por um impulso ou não, Daisy mata Myrtle e foge do local do acidente, mas, em nenhum momento, Gatsby está disposto a sacrificar ou justificar o “provável acidente”. Tom possui um trunfo em mãos e se livra de Gatsby, Myrtle e George em uma jogada apenas como nas partidas de polo que praticava, da qual sempre foi campeão.

2.5.1 TOM E GEORGE WILSON

Fitzgerald acreditava ter criado o personagem mais forte de todas as suas obras quando ele criou Tom Buchanan, um dos personagens principais de *O Grande Gatsby*. Em carta dirigida a Maxwell Perkins, seu editor, em 20 de dezembro de 1924, enviada de Roma, Fitzgerald assim se expressou:

Ao ler a sua carta fiquei tentado a abrir mão dele como principal herói do livro para colocar Tom Buchanan nessa posição (acredito que ele seja até hoje o meu melhor personagem: parece-me que Tom, o irmão de *Salt* e Hurstwood, de *Carolina*, são os três melhores personagens da literatura americana dos últimos vinte anos – talvez sim, talvez não), mas Gatsby está no meu coração (GILVARRY, 2013, p. 262 posfácio).

Pelas descrições do porte físico de Tom por Nick Carraway, temos a imagem de um homem robusto, atlético, de seus trinta anos, herdeiro da grande fortuna de sua família, e detentor do poder e aceitabilidade social que essa fortuna lhe assegura. Tom representa a classe dos *Old Money*, dentre outras classes sociais que Fitzgerald habilmente incluiu na sua obra. Numa primeira análise, Tom apresenta as características do *self-made man*, incorporando os valores que a sociedade atribui aos homens que alcançaram o sucesso social e financeiro.

Ao incluir elementos representativos de outras classes sociais, Fitzgerald cria também um personagem antítese da ideologia do *self-made man* na pessoa de George Wilson, inicialmente descrito por Nick Carraway como sendo “um homem loiro, desanimado e anêmico, mas não era feio. Quando nos viu, um úmido brilho de esperança assomou aos seus olhos azul-claros” (Ibidem, p. 47). George via em Tom a possibilidade de comprar seu carro e revendê-lo ganhando algum dinheiro, o que lhe permitiria voltar para o Oeste com sua mulher, já que Myrtle falava nisso há algum tempo. Nem de longe lhe passava pela cabeça a ideia de que Tom e Myrtle estavam tendo um caso.

George era originário do oeste americano e seu cotidiano no Vale das Cinzas mantinha alguns traços do seu estilo de vida pacato, na descrição de Nick:

De modo geral ele era um desses homens esgotados: quando não estava trabalhando, sentava-se em uma cadeira no portal e olhava para as pessoas e os carros que passavam na Estrada. Quando alguém lhe falava, tinha invariavelmente um riso agradável, desenxabido. Ele era o marido da sua mulher, e não ele próprio (Ibidem, p. 180).

Ao anular a si mesmo em função do seu casamento com Myrtle, George adquire uma postura de vassalo, numa atitude subserviente, em contraste com a figura dominante de Tom, ao ponto de ser por este manipulado no intuito da sua vingança contra Gatsby. George e Myrtle representam os personagens da classe social menos favorecida criada por Fitzgerald. E apesar de sua lerdeza, no fim da narrativa, George dá demonstração de ser um indivíduo violento ao trancar Myrtle em seu quarto e assassinar Gatsby como vingança por acreditar que ele dirigia o carro que atropelou e matou Myrtle. Ao suicidar-se, em seguida, demonstra uma atitude corajosa, em ambas as ocasiões, o que constitui uma grande alteração no seu etos.

Ao analisarmos as personalidades de George Wilson e Tom Buchanan, apesar do grande distanciamento entre o seu *status social*, poder e riqueza, observamos que ambos possuem algo invisivelmente em comum: são ícones da decadência presente no meio da riqueza e euforia originada nos *Anos Dourados*, cada um à sua própria maneira. Essa decadência já tinha sido descrita e alertada por vários escritores desde a *Idade de Ouro* e acompanhava o grande progresso tecnológico e financeiro do início do século XX.

Financeiramente mal sucedido ao estabelecer-se no Leste, George não poderia contar com o benefício que uma localização próspera poderia lhe proporcionar, pois o Vale das Cinzas tinha muito pouco a lhe oferecer. O Vale das Cinzas, a julgar pela simbologia do próprio nome, estaria condenado a ser o resto de qualquer esperança para os que nele viviam. George apenas deseja, por reconhecer o fracasso desse plano de prosperar no leste americano, voltar para o Oeste, porque é capaz de reconhecer a divisão geográfica que o separa dos que realmente já pertenceriam a um ambiente próspero e inalcançável (no caso de Tom), mesmo sendo um homem aparentemente simples.

Por sua vez, Myrtle parece importunar o marido por não ser o homem que ela enxerga através da sua visão ilusória e romântica a partir do seu relacionamento extraconjugal com Tom. O casal vive uma relação de brigas e acusações, porque George representa o homem que “fracassou” ou teria nascido para o fracasso, fruto do determinismo social de um grupo de pessoas longe do *Sonho Americano*. Ao contrário de Gatsby, ele não é visionário ou se utiliza de meios ilícitos para enriquecer. Parece desejar o mínimo para se manter e, no caso, se mudar daquele lugar, ao passo que Myrtle já se encantou com a casa dos Buchanan e sonha com uma vida melhor.

Na opinião de Tom Buchanan, “Que lugar horroroso, hein?” (Ibidem, p. 49) e na descrição de Nick:

É um vale de cinzas – um lugar fantástico onde as cinzas crescem como trigo nas encostas, nos montes e nos horrendos jardins; onde as cinzas assumem a forma de casas, chaminés e fumaça que sobe, e finalmente, em um esforço extraordinário, de homens cinzentos que se deslocam obscuramente, desfazendo-se no ar poeirento. (...) O Vale das Cinzas é limitado de um lado por um riozinho imundo, e, quando a ponte elevadiça sobe para permitir a passagem de barcaças, os passageiros dos trens que ficam à espera podem contemplar durante meia hora aquela cena lúgubre (Ibidem, p. 46).

Essa era, provavelmente, a razão pela qual Myrtle expressava constantemente a George a sua vontade de retornar ao Oeste. No entanto, George precisava levantar determinado valor para efetuar sua mudança. Ao ser interrogado por Tom o porquê de ele precisar do dinheiro tão de repente, George responde: “Já fiquei aqui tempo demais. Quero ir

embora. Minha mulher e eu queremos ir para o Oeste. [...] Ela já fala nisso há dez anos” (Ibidem, p. 164), sendo que, apenas ao descobrir que Myrtle estava tendo um caso extraconjugal, George decide levá-la, “queira ou não queira”, conforme suas próprias palavras (Ibidem, p. 164), demonstrando assim o seu poder de decisão e sua determinação.

O *affair* de Myrtle com Tom representa para ela a oportunidade de se libertar de um casamento longamente decepcionante e permanecer no Leste como senhora Buchanan, daí a fúria de George em querer levá-la para o Oeste mesmo contra a sua vontade, como já citado. Tom Buchanan, como herdeiro da fortuna de sua família, representa o que na cultura americana muitos consideram um *self-made man*. No entanto, o autor Alberto Lana esclarece que, ao criar Tom Buchanan, o milionário de Long Island no romance, Fitzgerald lança um ataque devastador à classe alta americana. Inicialmente, argumenta Lana, Tom representa o milionário que está enraizado na tradição da riqueza socialmente aceita, porque herdada, e do poder dela oriundo. Sua participação na história americana é nula, assim como a de Gatsby. Em contrapartida, a riqueza de Tom lhe fornece uma identidade permanente, ao passo que Gatsby está tentando re-inventar-se constantemente. Assim como o romance descreve aspectos de declínio e decadência da classe alta americana, Tom passa a representar esses mesmos valores (LANA, 2010, p. 40).

A enorme herança de Tom, no entanto, o afasta do conceito de *self-made man* no verdadeiro sentido da expressão, quando analisada sob o ponto de vista da sua origem e evolução, o transformando em sua antítese. O conceito original da expressão *self-made man* enfatiza a ascensão do indivíduo na sua luta pela sobrevivência pelos meios naturais, sua riqueza, tornando-se um símbolo da sua adaptação ao seu meio. É considerado um agente da sociedade e o seu constructo algo positivo. Esse *status* era obtido por uma combinação de um trabalho firme, persistente e pela sua firmeza de caráter, independentemente da sua origem. (Ibidem, p. 41).

Lana faz referência a Andrew Carnegie em sua obra *The Advantages of Poverty* (As Vantagens da Pobreza), a qual esclarece que os criadores de riqueza que mereceram o cognome em análise se originaram da favela e não das mansões coloniais. A fortuna adquirida por herança legou aos seus herdeiros tendências negativas. São poucos os casos em que os filhos de milionários não são estragados pela riqueza (Ibidem, p. 43). Os maneirismos, as atitudes e a linguagem exercidos por Tom o colocam como um membro de uma aristocracia decadente, decidida a manter seu *status quo* através de barreiras artificiais e de meios a impedir o acesso de outros indivíduos. Na sua discussão com Gatsby, Tom utiliza os artifícios da ordem e da lei para ocultar sua decadência e sua amoralidade (Ibidem, p. 48). Ao

analisarmos os aspectos econômicos e morais de Tom e George, concluímos que, apesar da grande distância entre eles, a decadência da sociedade americana era por eles vivenciada.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DA IDEOLOGIA E DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE F. SCOTT FITZGERALD

3.1 NICK CARRAWAY: O RECURSO DO NARRADOR DISTANCIADO

A escolha por Fitzgerald do estilo de narração do romance em estudo é condizente com a sua pessoa e o seu modo de ver o mundo, conforme a expressão de Buffon⁵³ (1707 – 1788) “o estilo é o próprio homem” (MOISÉS, 2013, p.170). Através da narração de Nick Carraway, Fitzgerald se expressa sobre o seu ambiente espaciotemporal, também de acordo com a visão de Buffon:

As ideias, a substância do discurso, o escritor pode recebê-las do meio ambiente, ao passo que lhe pertence a forma que as reveste, a ponto de não poder ser nem transformada, nem alterada, nem imitada” (GUIRAUD 1954: 33 apud MOISÉS, 2013, p. 170)⁵⁴.

A forma de Fitzgerald se expressar no romance em estudo contém, portanto, as peculiaridades inerentes ao seu modo de ver as transformações dos hábitos e dos valores do início do século XX, uma época de intensas transformações econômicas e tecnológicas, época em que uma parte da classe alta demonstrava, com opulência, a riqueza recém adquirida ou herdada do período da *Era de Ouro* e a sociedade americana vivenciava as consequências da Primeira Guerra Mundial. Os lugares onde ele e Zelda viveram e visitaram, as festas suntuosas por eles frequentadas, as personalidades de sua época, todos serviram de inspiração para a feitura de *O Grande Gatsby*.

Esses aspectos se tornaram tão evidentes que, ao emitir sua crítica mordaz sobre o romance, H. L. Mencken, famoso crítico literário e co-editor do jornal *The Smart Set*, achou que o romance era “um conto glorificado”, uma história “obviamente sem importância” muito mais interessante pelo seu estilo de prosa do que pelo seu significado histórico (CURNUTT,

⁵³ Naturalista, matemático e escritor francês cujas teorias influenciaram cientistas dentre os quais Charles Darwin. Foi o primeiro a formular a teoria catastrófica para formação do sistema solar.

⁵⁴ Pierre Guiraud (1912 – 1983) linguista francês, estudioso do estilo literário.

2007, p. 115).⁵⁵ A escolha do estilo de narrativa com um narrador testemunha muitas vezes distanciado, e muitas vezes presente, narrando os acontecimentos na primeira pessoa, representa a presença do autor da obra e suas concepções em todas as fases do romance.

Na introdução do romance, no primeiro contato com o leitor, Nick Carraway estabelece o que podemos chamar de “contrato de leitura”, quando apresenta os moldes em que sua narração se desenvolverá, baseando-se no aconselhamento recebido de seu pai, o que, no seu entendimento, o guiará como uma homilia através do seu relacionamento e do relacionamento dos outros personagens do romance. Ao excluir Gatsby do grupo de pessoas e atitudes desprezadas por si, Nick dá indicação de que a narração baseada na recuperação de suas memórias terá uma tendência de aspecto moralista.

Sendo originário do Centro-Oeste, Nick traz consigo a cultura e os valores tradicionais praticados naquela parte do país, acrescidos da sua experiência como ex-combatente de guerra, e isso constituirá os fundamentos da sua convivência num Leste em ebulição moral e financeira, e na conseqüente prática da sua homilia. Em sua narração, Nick, embora de forma velada, orienta-se constantemente pelas orientações de seu pai ao emitir julgamentos em diversas passagens do romance.

Ao descrever sua origem e a de sua família, Nick esclarece que eles são uma espécie de clã, gente próspera do Centro-Oeste, descendentes dos duques de Buccleuch, cujo fundador de sua linhagem foi “o irmão do meu avô, que veio para cá em 1851, mandou para a Guerra Civil um substituto e começou o negócio de venda de ferragens por atacado de que meu pai se ocupa” (FITZGERALD, 2013, p. 21). Dessa ascendência se constata que Nick pertence à classe média, o que facilitará sua mobilidade junto aos demais personagens do romance.

No decorrer da narrativa, percebemos a ambivalência de Nick Carraway, ao ser aceito “nos ambientes frequentados pela classe alta, e tem a oportunidade de compartilhar de fragmentos dessa realidade que, simultaneamente, o repele e o atrai” (VISCARDI, 2011, p. 21). Observamos também essa ambivalência na narração de Nick ao admitir “eu estava ali dentro e lá fora, ao mesmo tempo atraído e repelido pela inesgotável variedade da vida” (FITZGERALD, 2013, p. 60). Ao mesmo tempo em que Nick desaprovava o relacionamento de Tom Buchanan, o marido de sua prima Daisy, com Myrtle, mulher de George Wilson, ele não deixou de se envolver, embora um pouco contra a sua vontade, no *rendezvous* realizado no apartamento que Tom mantinha para Myrtle. A utilização de premissas foi a maneira

⁵⁵ “A glorified anecdote”, and “obviously unimportant” story most interesting for its prose style than for its historical significance.

adotada por Fitzgerald para Nick se expressar de forma generalizada sobre as pessoas, valores e princípios ao longo do romance:

A voz da premissa, fundamentada na autoridade e sabedoria paternas, é um instrumento regulador para Nick – solene, estável, até mesmo peremptória – ao negociar a extravagância e a confusão moral de *West Egg* e Nova Iorque, excursões turbulentas às quais ele é tão irresistivelmente atraído (GILTROW; STOUCK, 2010, p. 99).⁵⁶

Em termos linguísticos, essas premissas se constituem generalizações proverbiais sobre a natureza e a experiência humanas e denotam um conhecimento e maturidade de quem as profere. Sendo genéricas em suas referências, não possuem uma referência temporal específica, suas verdades não possuem um objetivo particular ou indeterminado, pois constituem, no texto, um recurso do falante sobre uma ordem dos valores permanentes (Idem, *ibidem*).

Exemplos de premissas de cunho moralista proferidas por Nick Carraway, demonstrando o acima descrito, verificamos no momento em que Gatsby havia encontrado Daisy após uma longa espera e uma colossal ilusão: “Nenhuma quantidade de fogo ou de frescor, por intenso que seja, é capaz de competir com o que um homem pode acumular em seu coração fantasmal” (FITZGERALD, 2013, p. 131). Ou quando Nick ficou sabendo de Jordan a respeito do pedido de Gatsby para que ele convidasse Daisy para ir à sua casa: “Existem apenas os perseguidos, os perseguidores, os ocupados e os cansados” (*Ibidem*, p. 111). E, ao saber da proposta feita a seus vizinhos pelo cervejeiro que construiu a mansão comprada por Gatsby, Nick profere uma premissa a respeito da valorização da sociedade americana dos seus ideais de liberdade: “Os americanos, embora se disponham a ser escravos – chegando até mesmo a ansiar por isso -, sempre foram inflexíveis na sua recusa a se tornarem camponeses” (*Ibidem*, p. 122).

Nas premissas acima, Nick se expressa respectivamente de forma genérica sobre o enorme conteúdo emocional vivenciado por Gatsby, ao reencontrar Daisy; as relações de poder e suas resistências, o que Foucault chamou de correlações de poder, como já citado anteriormente; e a recusa da sociedade americana em se afastar dos seus princípios de liberdade preconizados no seu credo e dos princípios fundamentais do *American Dream*. As referidas premissas se identificam com os elementos constitutivos do afrouxamento dos mecanismos da repressão sexual do início do século XX. Apenas na parte final do romance Nick emite seus julgamentos de valor sobre os outros personagens, especialmente sobre Tom

⁵⁶ The voice of the maxim, grounded in paternal authority and wisdom, is a regulating device for Nick – solemn, stable, even magisterial – negotiating the extravagance and moral confusion of *West Egg* and New York, those “riotous excursions” to which he is so irresistibly drawn.

e Daisy, os quais chama de pessoas indiferentes (*careless people*)⁵⁷, caracterizando a sua condição de puritano, contradizendo sua apresentação inicial na ocasião do seu primeiro contato com o leitor.

Um dos estudiosos de Fitzgerald – Scott Donaldson -, no entanto, apresenta outros pontos de vistas sobre o narrador, ao discorrer sobre a atuação de Nick ao longo do romance. Na visão de Donaldson:

Nick Carraway é um esnobe. Ele não gosta das pessoas em geral e as denigra particularmente. Ele se esquia de envoltimentos emocionais. Nem seu código de ética nem seu comportamento são exemplares: o senso de adequação mais do que o sentido de moral é o seu guia. Ele não é inteiramente honesto sobre si mesmo e com frequência mal compreende os outros (DONALDSON, 2010, p. 157)⁵⁸.

No entanto, Donaldson acredita que Nick é o narrador perfeito para o romance e que o maior mérito de Fitzgerald foi a construção de uma voz narradora de dentro e de fora das ações, embora os aspectos acima citados o tornem às vezes não confiável. Viscardi explica esse aspecto não confiável da narração de Nick, ao descrever que a escrita do romance se desenvolve como uma tentativa de dar forma à experiência de Gatsby e, ao mesmo tempo, entender o sentido da própria existência do narrador (VISCARDI, 2011, p. 30):

Tal exercício de interpretação e entendimento leva Nick Carraway a oscilar – enquanto tenta recriar os acontecimentos passados dois anos antes – entre sentimentos como a ironia e a identificação, a fascinação e o desprezo (Idem, ibidem).

Esses sentimentos do narrador – especialmente a ironia, uma característica predominante na sua narração – são corroborados por Donaldson que descreve ao longo do romance as várias passagens nas quais Nick se utiliza da sutileza para manifestar seus julgamentos sobre as atitudes dos outros personagens ou sobre situações diversas, o que demonstra a maestria de Fitzgerald com o uso da linguagem irônica. Donaldson esclarece que, ao receber o conselho de seu pai, Nick o interpretou como se seu pai o estivesse aconselhando sobre as outras pessoas, pois “a noção das regras básicas do decoro é distribuída de modo desigual no nascimento” (FITZGERALD, 2013, p. 20). “É evidente que o pai de Nick o está aconselhando sobre tolerância, pois é provável que seu pai tenha detectado uma propensão preocupante em Nick de encontrar defeito nos outros” (DONALDSON, 2010, p. 157).

⁵⁷ A tradução da palavra “*careless*”- **indiferentes** - foi a mais próxima que encontramos do sentido utilizado no romance. Outras traduções: *negligentes, desatentos, descuidados, desleixados* não nos pareciam conter o sentido que buscávamos.

⁵⁸ Nick Carraway is a snob. He dislikes people in general and denigrates them in particular. He dodges emotional commitments. Neither his ethical code nor his behavior is exemplary: propriety rather than morality guides him. He is not entirely honest about himself and frequently misunderstands others.

Podemos entender desse contexto que o pai de Nick o admoesta a ter benevolência na prática do seu senso crítico em relação às pessoas de classes menos favorecidas, ao compartilhar uma sociedade de aparências em que pessoas menos escrupulosas como Tom Buchanan e, até mesmo, Daisy, compartilham.

Segundo Nick, “ponderar os julgamentos é questão de esperança infinita” (FITZGERALD, 2013, p. 20). No entanto, através do romance, são constantes os seus julgamentos sobre pessoas, atitudes e comportamentos. Logo após mencionar a sua ponderação sobre julgamentos, Nick descreve os “muitos peritos na prática da chatice” e a sua cumplicidade “das mágoas secretas de homens esquivos, desconhecidos” (Ibidem, p. 19). E se contradiz, pois ao longo do romance não se caracteriza como possuidor de uma esperança infinita.

Donaldson (2010, p. 158) detalha as diversas ocasiões em que julgamentos são sutilmente emitidos por Nick: Tom Buchanan tem o “cabelo cor de palha, com uma boca muito dura e um jeito presunçoso” (FITZGERALD, 2013, p. 26); Daisy faz um comentário intrigante após o qual “riu com escárnio penetrante [...] eu senti a insinceridade essencial do que ela havia dito” (Ibidem, p. 39). Nick não deixa de emitir seus julgamentos sobre os demais personagens. Suas descrições são menos elogiosas. Sobre Myrtle Wilson: “Ela teria uns trinta e cinco anos, e seu corpo, embora um tanto avantajado, tinha a sensualidade que às vezes vemos nas mulheres cheias de carne” (Ibidem, p. 48). Meyer Wolfschiem é descrito como “um judeu baixo e de nariz chato [...] com dois magníficos tufos de pelos vicejando nas narinas. Depois de algum tempo descobri seus olhinhos na semiobscuridade” (Ibidem, p.99). Catherine, a irmã de Myrtle, foi descrita como “uma mulher esguia, muito esperta, de cerca de trinta anos. Tinha o cabelo ruivo cortado curto e colado ao rosto [...]; suas sobranceiras haviam sido retiradas e redesenhadas em um ângulo mais arrojado” (Ibidem, p. 53).

Ao catalogar as pessoas que frequentavam as festas de Gatsby, essas eram rotuladas e depreciadas conforme os seus nomes. Assim vinham os *Dancies*, *S. B. Whitebait*, *Maurice A. Flink*, os *Hammerheads* e *Beluga*, o importador de tabaco (Ibidem, p. 90).⁵⁹ Donaldson (2010, p. 159) também descreve o discurso de Nick, o qual se transforma de irônico em um estado mais frívolo de sarcasmo. Perguntado por Daisy se as pessoas em Chicago sentiam a falta

⁵⁹ A ironia dos sobrenomes das pessoas que frequentavam as festas de Gatsby são assim traduzidas em tradução livre: *Dancies* – os dançarinos; *Whitebait* – isca branca; *Flink* – soa como flint (pedra de isqueiro); *Hammerheads* – tubarões cabeça-de-martelo; *Beluga* – um peixe dos Mares Negro e Cáspio cuja ova era transformada em caviar. É possível que por *East* e *West Egg* se situarem em Long Island, junto ao mar, haja havido uma influência desses nomes de peixes na construção do romance.

dela, Nick responde: “A cidade inteira está desolada. Todos os carros têm a roda esquerda pintada de preto com uma coroa fúnebre, e na margem norte do lago se ouve durante toda a noite um choro persistente” (FITZGERALD, 2013, p. 30). Noutro momento, quando Daisy lhe perguntou se gostaria que ela lhe falasse sobre o nariz do mordomo, Nick respondeu: “Vim aqui hoje só para saber isso” (Ibidem, p. 35). Ambas as elocuições de Nick caracterizam aspectos banais contidos no romance e a frivolidade de Daisy.

Aristóteles considerava o uso de premissas adequado para a fala de pessoas maduras para argumentar sobre assuntos de sua experiência. Essa prática por pessoas novas era considerada inadequada. Ele associava o efeito retórico dessas premissas a um sentido de classe social. Isso era demonstrado por pessoas provincianas que tinham uma predileção em cunhar premissas e estavam sempre prontas a expressá-las (GILTROW; STOUCK, 2010, p. 108). Esta é, portanto, a razão mais provável de Fitzgerald utilizar esse tipo de discurso uma vez que Nick, assim como Fitzgerald, era originário do Centro-Oeste. A utilização de elocuições constituídas em premissas de cunho estético-moral por Nick Carraway dialoga com os ensinamentos de Walter Benjamim, ao afirmar que:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...) (A natureza da verdadeira narrativa) tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa atitude pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIM, 1987, p. 200).

Na sua forma de narração e aconselhamento, pela sua experiência da guerra, Nick se identifica mais com o marinheiro comerciante do que com o camponês sedentário de Walter Benjamim, segundo o qual esses elementos representam os dois grupos formados pelos narradores que relatam experiências que passam de pessoa a pessoa e os narradores da obra escrita, grupos esses que se interpenetram de múltiplas maneiras (Ibidem, p. 198).

No primeiro posicionamento de Nick como narrador, ao descrever o ensinamento recebido de seu pai – o que consideramos sua homilia – ele se expõe ao critério do leitor em aceitá-lo como um narrador confiável, acreditando esse leitor na vivência de Nick na costa leste no verão de 1922, pois, segundo Benjamim “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Ibidem, p. 200). Essa sabedoria Nick procura deixar transparecer ao longo da sua narração ao retirar da sua própria experiência os detalhes sobre os eventos descritos ora de dentro, ora de fora da ação dos acontecimentos e das suas próprias observações.

Ao descrever sobre si mesmo, quando da sua apresentação, e o estabelecimento do contrato de leitura com o leitor, esse narrador se identifica com o que Foucault denomina aleturgia, ou seja, “etimologicamente, a produção da verdade e o ato pelo qual a verdade se manifesta” (FOUCAULT, 2011, p. 4). Foucault estabelece que “o sujeito, dizendo a verdade, se manifesta, e com isso quero dizer: representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade” (Idem, *ibidem*). [...] através “da fala franca, da *parresía* como modalidade do dizer-a-verdade” (Idem, *ibidem*). Desta maneira, o leitor considera Nick um narrador confiável, pois ainda desconhece as contradições que a narração apresentará ao longo do seu desenvolvimento. A prática da fala franca – *parresía* – segundo Foucault, implica em certas qualidades individuais do sujeito falante, condizentes com um estado de alma.

A preocupação de Nick com a verdade da fala nos remete ao momento em que seu pai lhe orientou nos termos que consideramos a sua homilia: “Sempre que sentir vontade de criticar alguém, lembre-se apenas de que neste mundo nem todos tiveram as vantagens que você tem” (FITZGERALD, 2013, p. 19). Nick faz a leitura da mensagem de seu pai de forma aprofundada, à qual seu pai parece ter acrescentado de forma silenciosa: “Procure sempre falar a verdade”. É, portanto, imbuído desse aconselhamento que Nick se dirige para Nova Iorque, para trabalhar no negócio de títulos, a febre financeira na grande metrópole.

No início do seu relacionamento com Jordan Baker, Nick desenvolve uma atitude que Foucault denomina personagem parresiasta, isto é, o indivíduo que pratica a fala da verdade (FOUCAULT, 2011, p. 9). Nick admite “e por um momento eu achei que a amava. Contudo, tenho o raciocínio lento e sou cheio de regras interiores que agem como freio sobre os meus desejos” (FITZGERALD, 2013, p. 88). Possuidor dos princípios morais do Centro-Oeste, Nick acha correto se desembaraçar do relacionamento, embora vago, com uma garota de lá antes de se envolver com Jordan.

E complementa seu raciocínio com uma expressão parresiasta: “Todos desconfiam que têm pelo menos uma das virtudes cardeais e a minha é esta: sou uma das poucas pessoas honestas que já conheci” (Idem, *ibidem*). Nick valorizava os seus princípios morais puritanos e a sua honestidade consistia em dizer sempre a verdade, mesmo que houvesse necessidade de superar seus sentimentos, como demonstra em sua última conversa com Jordan, ao ser informado de que ela estava noiva de outro homem. Jordan expressava sua decepção em tê-lo achado uma pessoa honesta e leal. Ao que Nick respondeu:

- Estou com trinta anos – Já passei cinco anos da idade em que poderia mentir para mim mesmo e chamar isso de honra. Ela não respondeu. Zangado, meio apaixonado por ela e tremendamente pesaroso, fui embora (Ibidem, p. 230).

Ao descrever seu relacionamento com Gatsby, Nick demonstra como este desconstruiu todo o seu princípio moral, pois segundo John W. Aldridge “sua indignação moral permaneceu até o fim serva do seu idealismo moral”. (ALDRIDGE, 2006, p. 59), o que Nick abordou de forma diferente com os outros personagens do romance. Dada a sua condição de seguidor dos princípios contidos em sua homilia, que pregava o discernimento na emissão de juízo de valor, não foi possível a Nick estabelecer o jogo parresiástico em virtude da ausência da alteridade necessária para a efetiva prática da parresía. Foucault estabelece que,

A parresía é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve (2011, p. 13).

No final da narrativa, Nick se convence de que as pessoas do Centro-Oeste - Tom, Daisy, Gatsby, Jordan, George e Myrtle, incluindo o próprio Nick, eram pessoas deslocadas do seu meio e de seus princípios. Pessoas que não tinham conseguido se adaptar aos modos da costa leste e aos seus modos.

3.2 DAISY BUCHANAN - UM PERSONAGEM COMPLEXO NA ESTRUTURA DO ROMANCE

Em suas obras Fitzgerald utilizou o elemento da feminilidade para a criação das suas beldades, após ter criado o termo *flappers* que representava o lado rebelde feminino em relação às convenções morais e culturais prevalecentes no início do século XX. Assim foram criadas Daisy, Nicole e Rosemary (estas últimas, personagens de *Tender is the Night*) – as mulheres de Fitzgerald, segundo Harold Bloom (BLOOM, 2006, p. 3). O autor estava ciente das transformações pelas quais a sociedade americana atravessava no período do pós-Primeira Guerra Mundial, inclusive do sufrágio feminino, do movimento feminista, da liberdade que homens e mulheres jovens estavam adquirindo e das suas frustrações em relação ao idealismo anterior à guerra. Seu autoexílio na França e sua participação no grupo da *Geração Perdida* foi sua forma de rebeldia a esse *status quo*.

Na construção do personagem de Daisy Fay, depois Daisy Buchanan, Fitzgerald evidenciava a evolução do papel da nova mulher na sociedade de então. Alguns críticos afirmam que ele tomou Zelda, sua esposa, como modelo de suas criações femininas. A criação

de Jordan Baker, outra personagem de *O Grande Gatsby*, representa o tipo feminino característico da nova mulher urbana e independente. Segundo Ben Gunnink, Jordan Baker torna-se,

Uma figura representativa da nova mulher da década de vinte - cínica, egoísta e desonesta, com a qual Nick Carraway se envolve emocionalmente, tendo ela, no entanto, se mantido constantemente distante. Esse não é um tratamento positivo para as mulheres da época, mas pode-se argumentar que essas características são consistentes com os protótipos masculinos de então, já existentes há séculos e que elas representam as mudanças no gênero feminino a partir da *Era do Jazz* (GUNNINK, 2006, p. 6).

Daisy era originária de uma família aristocrática de Louisville, tendo esse *status social* combinado com o *status* da família de Tom Buchanan, e facilitado o seu matrimônio. O casamento entre membros da mesma classe social era uma herança herdada dos regimes patriarcais e da nobreza. A nova mulher, no entanto, com as mudanças sociais do início do século XX, já detêm o seu direito de escolha com quem se casar sendo sua, portanto, a decisão final. Ao se casar com Tom Buchanan, Daisy passa a conviver com a personalidade dominante do seu marido, passando também a administrar sua subjetividade de modo a se ajustar à convivência tanto no campo familiar – como herdeira da cultura de Anjo do Lar – e como membro de uma sociedade dinâmica, progressista e urbana. Essa maleabilidade transmite um conceito ambíguo de uma pessoa aparentemente frágil, manipulada pelos outros personagens do romance que falam e emitem suas opiniões sobre ela.

A aparência física de Daisy é descrita de forma vaga no romance. Essa ausência fez com que se tornasse mais importante a sua incorporação da intensidade romântica e do aspecto cronológico da obra (LEHAN, 2010, p. 65). Fitzgerald expressa na pessoa de Myrtle Wilson a imagem sensual e do vigor físico feminino onde “ela teria uns trinta e cinco anos, e seu corpo, embora um tanto avantajado, tinha a sensualidade que às vezes vemos nas mulheres cheias de carne” (FITZGERALD, 2013, p. 48).

O próprio Fitzgerald relegava Daisy a um segundo plano entre os personagens do romance ao justificar suas baixas vendas: “o livro não tem nenhum personagem feminino de envergadura e hoje são as mulheres que dominam o mercado do romance” (GILVARRY, 2013, p. 274 posfácio). A convivência de Daisy com Tom Buchanan apresenta um amplo quadro de atributos contrastantes em relação às qualidades notadamente consideradas femininas que dão às mulheres uma qualidade passiva: delicadeza, modéstia, humildade, apoio, empatia, compaixão, meiguice, nutrição, intuição, sensibilidade e altruísmo. (TONG,

2003, apud ZAKIYAH, 2014, p. 10). Segundo esse autor, no passado as mulheres tinham amizade com a natureza, pelo que se explica que as primeiras sociedades eram matriarcais.

Tom Buchanan, por seu lado, apresenta características masculinas dentre as quais se situam a agressividade, a competitividade, a investigação, a ambição e as formas de exploração da natureza através da tecnologia desenvolvida para apoiar suas atividades. Nesse modo de interpretação, o homem passou a controlar a natureza e desenvolveu um papel autoritário sobre a existência feminina, construindo um sistema opressivo em relação à mulher (Idem, *ibidem*). No romance em questão, vemos a dominação masculina de Tom, a partir do pressuposto histórico de que a figura masculina incorpora a condição humana em geral. Segundo Vogt “nesta realidade patriarcal os homens e as mulheres são incompatíveis e potencialmente assassinos, porque existem enormes lacunas no seu mútuo entendimento. E essas lacunas são geralmente consideradas falhas femininas” (2006, p. 19).⁶⁰

Vogt refere-se, ainda, a Teresa de Lauretis, ao afirmar que a masculinidade e a feminilidade não são qualidades nem atributos, mas posições no processo simbólico de autoapresentação. E que a feminilidade é tradicionalmente concebida no lado inferior da masculinidade, sendo essas posições efeitos do discurso patriarcal pelo qual as mulheres se situam de forma oposta aos homens (LAURETIS, apud VOGT, 2006, p. 21).

O discurso de Tom Buchanan, expressa essa situação, quando Tom hesita em concluir seu pensamento sobre a questão racial: “- A ideia é que nós somos nórdicos. Eu sou, você é, você é, e... – Depois de uma hesitação infinitesimal, ele incluiu Daisy com um leve meneio de cabeça” (FITZGERALD, 2013, p. 34). Aparentemente a dominação masculina simbólica obstruía sua visão em considerar Daisy como membro de sua própria raça, embora fosse com ela casado e abominasse o casamento entre as diferentes raças (*Ibidem*, p. 171). Para conviver com essa ideologia, Daisy adapta sua subjetividade, pois fora preparada para o casamento com uma pessoa do seu próprio nível e classe social e sua adaptação representava uma maneira de conviver com a opressão exercida por Tom. Além do mais, havia exercido a maternidade, ao dar à luz uma filha de Tom, o que, para alguns estudiosos, se constitui uma maneira de demonstrar uma reação feminina à dominação masculina.

Ao manifestar sua preocupação com a dominação crescente pelas outras raças, conforme o livro de Goddard (*Ibidem*, p. 34), devido à sua ascendência aristocrática, Tom demonstra também o seu receio de perder o domínio sobre as classes inferiores e sobre as mulheres (VOGT, 2006, p. 36). A perda de poder em relação às outras classes sociais foi uma

⁶⁰ In this patriarchal reality, men and women are almost incompatible and potentially murderous, because there are huge gaps in mutual understanding. And these gaps are mainly considered female faults.

constante da raça branca, anglo-saxã protestante, conforme podemos observar ao longo da história dos Estados Unidos, especialmente na *small-town America*.

Muitos críticos teceram comentários negativos à personagem de Daisy Buchanan no romance. Dentre esses, Harold Bloom a denomina *absurdly vacuous* (absurdamente vazia) (BLOOM, 2006, p. 243). Reynolds afirma que o amor de Daisy por Gatsby era condicionado por uma fascinação à fortuna dele (REYNOLDS, 2001, p. xiii). A maioria julga Daisy interessada apenas em materialismo. Paul M. Levit, no entanto, apresenta uma conotação menos pejorativa da fala de Daisy quando Gatsby se expressa para Nick Carraway: “a voz dela é cheia de dinheiro” (FITZGERALD, 2013, p. 160). Segundo Levit, Daisy era tão acostumada à riqueza que sua voz e o dinheiro compunham uma metáfora, eram correlativos virtuais. O que Gatsby não conseguiu detectar na voz dela foi o tipo de dinheiro que ela valorizava – da alta classe social, da riqueza tradicional, e não dos *rags to riches*, dos inexperientes nem dos *gangsters* como Wolfshiem (LEVIT, 2011, p. 264).

Para outros críticos Daisy era o exemplo perfeito da beldade aristocrática sulista, uma sereia, uma flor desabrochante, o objeto encantado do *Sonho Americano*. Era considerada uma garota de ouro, um anjo incorruptível e todos os ideais platônicos que os artistas e poetas através dos tempos gostariam que suas musas fossem (BAKER, 2013).

Ao não construir um personagem feminino de envergadura, Fitzgerald optou pelo personagem *Gatsby*, muito embora tenha considerado abrir mão de *Gatsby* e construir Tom Buchanan como o personagem principal do romance, “mas *Gatsby* está no meu coração” (GILVARRY, 2013, p. 262, posfácio)⁶¹. No início do século XX os estudos da psicanálise estavam sendo desenvolvidos por Freud, que não aceitava a hipótese de que as mulheres eram iguais aos homens, contrário ao feminismo. Ele radicalizou “a tese de que há diferença entre os sexos, mas uma só libido, pois o inconsciente só conhece a inscrição do falo para designar a diferença sexual” (FUENTES, 2009, p. 18).

Desta maneira, por não possuírem voz na narrativa e termos personagens masculinos que parecem ditar normas e exercício de poder, as personagens femininas de *O Grande Gatsby* parecem silenciadas pela submissão.

⁶¹ A citação acima foi extraída da carta de 20 de dezembro de 1924, enviada por Fitzgerald de Roma.

3.3 A SIMBOLOGIA DE GATSBY: O AUTOMÓVEL COMO SÍMBOLO DE PODER E SÍMBOLO FÁLICO

Guy Reynolds considera *O Grande Gatsby* um romance de rápidas olhadelas mas de mínimos detalhes, fragmentos de reconhecimento gradualmente emendados para formar um mosaico da modernidade americana. O que o torna moderno é a sua pronta receptividade da cultura que tinha começado a surgir na época do nascimento de Fitzgerald (1896) e tinha se firmado pelos anos 1910 a 1920 (REYNOLDS, 2001, p. 4).

Fitzgerald tinha nascido na época da carroça, da iluminação a gás e das ferrovias. Em 1925 o mundo era feito de eletricidade, carros e telefones. Podemos observar a novidade desses elementos no romance. Os anos 1920 foram uma década de grandes inovações tecnológicas, momento em que essas e as demais invenções dos últimos trinta anos entraram em circulação na sociedade americana – eletricidade, especialmente a iluminação elétrica, o automóvel, o telefone, o cinema e a fotografia (Idem, ibidem).

Esses elementos acham-se presentes em toda a obra, no entanto, seus efeitos ambientais são fundamentados no detalhamento preciso das luzes e das cores por Fitzgerald. Para Harold Bloom, Fitzgerald se inspirou na poesia lírica de John Keats e na prosa poética de Joseph Conrad na construção do romance *O Grande Gatsby*. Esse crítico literário afirma que este romance é um gênero de Keats, de cujo espírito Fitzgerald nunca se separou em suas obras; Bloom considera que a cena das camisas multicoloridas de Gatsby e a irrupção de Daisy em lágrimas são o ponto máximo do romance e a apoteose da arte de Keats utilizada por Fitzgerald (BLOOM, 2010, p. 1).

São inúmeras as passagens do romance em que uma miríade de cores é utilizada por Fitzgerald na construção da simbologia representativa de elementos da narrativa. Dentre esses podemos citar o Vale das Cinzas, com seu aspecto cinzento, lúgubre, onde se localiza um painel com os grandes olhos do dr. T. J. Eckleburg; a luz verde do farol no ancoradouro de Daisy, símbolo da esperança do sonho obsessivo de Gatsby; suas camisas coloridas, objetos da fascinação de Daisy, e o automóvel. Segundo Reynolds “o automóvel é um item central do romance, usado tanto como um símbolo da nova civilização como uma parte dinâmica do seu enredo” (REYNOLDS, 2001, p. 6).

O Vale das Cinzas se constitui num dos símbolos da narrativa onde se vê o infortúnio de George e Myrtle Wilson por não possuírem o mesmo *status social* dos outros personagens. Na divisão das classes sociais e na sua busca de ascensão, eles representam a classe branca

proletária. Com seu aspecto sombrio, o lugar representa a destruição e morte. A opacidade do lugar é assim descrita:

Mas sobre a terra cinzenta e as massas de poeira desoladora que acima dela vagam incessantemente se percebem, depois de algum tempo, os olhos do dr. T. J. Eckleburg. Os olhos do dr. T. J. Eckleburg são azuis e gigantescos – suas retinas têm quase um metro de altura. Não olham de um rosto, e sim através de um enorme par de óculos amarelos que se apoia em um nariz inexistente. (...) Mas os seus olhos, um pouco vagos por estarem há muito tempo sob o sol e a chuva sem receberem tinta, ficam ali cismando sobre o lúgubre terreno do despejo (FITZGERALD, 2013, p. 46).

A morte de Myrtle Wilson no Vale das Cinzas acrescenta ao ambiente um aspecto de sofrimento e desolação, contrastantes com seus vizinhos *East* e *West Egg* e a cidade de Nova Iorque, ricos, coloridos e vivazes. Ao tecer críticas à sociedade americana do início do século XX, Fitzgerald lança um olhar julgador através dos olhos do dr. T. J. Eckleburg e de Nick Carraway sobre a moral e os costumes vigentes dos transeuntes de ida ou de vinda para Nova Iorque, pois “Vez por outra um comboio de vagões cinza rasteja por trilhos invisíveis, emite um rangido apavorante e descansa [...] Sempre há uma parada de pelo menos um minuto naquele lugar” (Ibidem, p. 45).

As críticas de Fitzgerald possuíam um conteúdo emersoniano sobre as práticas financeiras e morais desenfreadas, realizadas pela classe do lazer descritas por Thorstein Veblen e características do período de grande desenvolvimento tecnológico, financeiro e econômico do pós-*Era de Ouro*. Demonstra, também, que nem todos os indivíduos conseguiram ser bem sucedidos na sua busca do *Sonho Americano*.

Após o acidente e morte de Myrtle, ao tentar consolar George Wilson, Michaelis percebe que George olha fixamente para os olhos do dr. T. J. Eckleburg e exclama: “Deus vê tudo” (Ibidem, p. 208) se referindo à infidelidade de Myrtle que ele havia descoberto. E fazendo um esforço derradeiro para diminuir seu sofrimento, Michaelis esclarece que aqueles olhos são apenas a imagem de um anúncio. O julgamento de George, mesmo distorcido pelo seu estado de transtorno emocional intenso, estava profundamente assentado na sua crença religiosa.

A luz verde do desembarcadouro de Daisy, localizado no outro lado do estreito de Long Island, representa para Gatsby o símbolo da realização do seu sonho de amor. É o elemento mais próximo a indicar a presença viva de Daisy e o instrumento mais real a indicar essa aproximação. “Comparada com a enorme distância que o havia separado de Daisy, a luz havia parecido muito próxima dela, quase tocando-a. Tão próxima quanto uma estrela é próxima da lua” (Ibidem, p. 127).

Fitzgerald atribuiu tamanho significado à luz verde da marina de Daisy, em relação ao sonho obsessivo de Gatsby, que a transformou em elemento subjetivo deste personagem ao longo do romance, desde o início, no meio e no final da narrativa, isto é, no momento da apresentação de Gatsby ao leitor, no capítulo I; por ocasião do seu reencontro com Daisy no capítulo V e no final quando Nick Carraway faz sua elegia ao seu herói morto. Nesses momentos, Fitzgerald descreve a intensidade da emoção de Gatsby conforme descrito por Nick: “estendeu curiosamente os braços para o mar e (...). Involuntariamente olhei na direção do mar, e não distingui nada além de uma luz verde (...) que talvez fosse a extremidade de um desembarcadouro” (Ibidem, p. 43).

No reencontro de Daisy com Gatsby, após o choro convulsivo de Daisy sobre as suas camisas coloridas, este confessa a visão obtida através do seu *panopticon*: “-Se não fosse a neblina, daria para ver sua casa do outro lado da baía (...) – Tem sempre uma luz verde acesa, durante toda a noite, na ponta do desembarcadouro” (Ibidem, p. 127). A luz verde simbolizava para Gatsby a real possibilidade de realização do seu sonho de amor. Agora com Daisy ao seu lado, a neblina ajudava a desaparecer o elemento que tanto o encantou.

No final da narrativa, Nick medita sobre a trajetória de Gatsby em direção à luz verde e relembra seu sonho:

Ele tinha vindo de muito longe até aquele gramado azul, e seu sonho deve ter parecido tão próximo que seria difícil deixar de alcançá-lo. Não sabia que seu sonho ficara para trás, (...) Gatsby acreditava na luz verde, no futuro orgástico que ano após ano se afasta de nós. Ele nos escapou ontem, mas não importa – amanhã correremos mais depressa, estiraremos mais os braços... E uma bela manhã...” (Ibidem, p. 234).

Nick sintetiza assim a predisposição e otimismo de Gatsby na realização do seu sonho de amor com Daisy, retornando a Louisville para reviver o passado, desconstruindo aquela sensação nostálgica de perda que ele havia experimentado ao retornar, depois da guerra, a esse lugar onde ele tinha amado Daisy, e preenchendo o vazio que havia sentido ao partir de vez do lugar em que ela havia vivido. Dentre os símbolos já citados, utilizados por Fitzgerald na construção do romance, destacamos o automóvel como um dos mais importantes em virtude do mesmo se constituir um ícone de poder e do progresso tecnológico atingido pelos Estados Unidos no início do século XX. Conforme já mencionado, Reynolds o considera um símbolo da nova civilização e um item central do romance. Isso condiz com o valor atribuído ao automóvel pela sociedade americana, ao ponto de considerar a sua posse uma parte integral da realização do *Sonho Americano*.

Fitzgerald era ciente da paixão que o automóvel despertava na sociedade de então, se tornando “objeto de desejo, alvo de afetos intensos. Associado subjetivamente a atributos considerados viris, como velocidade e potência (...) o carro se tornou alvo de identificação masculina” (ZERBINATTI, 2007). Segundo Freud, “podemos pensar que a escolha de chegar até o limite máximo de velocidade do automóvel é, para algumas pessoas, uma forma de compensação, utilizada para nivelar traços pessoais deficitários e ostentar potência e força”, afirma o psicólogo italiano Francesco Albanese (Idem, ibidem).

Para Ricardo Pina, um dos grandes ensinamentos que se retira da literatura freudiana é o de que muitos conceitos reenviam não só ao que são, mas também, e sobretudo, àquilo que representam. Esses conceitos podem apresentar duas significações, em que uma delas substitui a outra, mascarando-a e exprimindo-a ao mesmo tempo. O campo do simbolizado é restrito: pais e consanguíneos, nascimento, morte, nudez, e, sobretudo, sexualidade. Em relação ao automóvel, as atribuições simbólicas, enquanto símbolo fálico, encontramos: potência, afirmação, volume e vigor. Em relação ao seu motor, encontramos: cilindrada, cubagem (apelo às noções de tamanho e volume) e os cavalos, animais carregados de simbolismo viril. O automóvel é para os homens um atributo fálico, uma representação de virilidade que assume especial importância no momento da condução. O homem tem orgulho de seu falo e o apelida utilizando-se de termos relacionados ao simbólico conceito de automóvel, buscando com isso uma forma de afirmação viril (PINA, 2006).

O automóvel se transformou em símbolo de *status* na sociedade americana ao ponto de ser praticamente humanizado e considerado uma prótese do corpo (ZERBINATTI, 2007). Sua potência, beleza e qualidade representavam o *status social* do seu dono. Fitzgerald utilizou esse conceito ao relacionar os personagens do romance com determinados tipos de automóveis. Desta forma, os personagens se relacionavam entre *East* e *West Egg* e Nova Iorque utilizando seus automóveis, elementos representativos do seu poder e de sua classe social.

George e Myrtle eram proletários, não possuíam automóvel. Nick Carraway possuía “um velho Dodge” (FITZGERALD, 2013, p. 22) perfeitamente descartável, “vendido para o marceiro” (Ibidem, p. 232) na véspera da sua despedida de *West Egg*, após o sepultamento de Gatsby. Tom Buchanan possuía um carro de luxo, o cupê, e outro veículo que George Wilson desejava comprar, consertar e revender com lucro. Daisy já não tinha mais seu “carrinho branco sem capota nem bancos traseiros” (Ibidem, p. 105).

Havia o Rolls-Royce luxuoso de Gatsby, “que tinha um belo tom de creme e um brilho niquelado, e era acrescido aqui e ali de triunfais caixas de chapéus, caixas de comida e caixas de

ferramentas, que aumentavam seu já descomunal comprimento” (Ibidem, p. 93), o principal elemento utilizado por Fitzgerald para o desfecho trágico do romance. “Nos fins de semana, entre nove da manhã e bem depois da meia-noite, o seu Rolls-Royce se transformava em ônibus, transportando grupos para casa e de volta para a cidade, enquanto sua perua disparava (...) para alcançar todos os trens” (Ibidem, p. 64).

O automóvel esteve presente em todos os momentos mais significativos da narrativa, e, em especial nas festas de Gatsby, para onde pessoas de variados *status sociais* eram trazidas ou vinham em seus próprios automóveis ou, ainda, chegavam de trem. O automóvel tinha se tornado parte integrante do cotidiano da sociedade, principalmente desde 1914, com a linha de montagem criada por Henry Ford e a popularização do seu preço.

3.4 A IDEOLOGIA DO *SONHO AMERICANO*

O conceito de *Sonho Americano* é algo profundo na tradição do povo norte-americano⁶² e tem suas origens nos primórdios da colonização do Novo Mundo, época em que os colonizadores, dentre os quais indivíduos com espírito empreendedor, buscavam a liberdade das restrições e das antigas estruturas de classe impostas pela sociedade do Velho Mundo. Esse espírito de liberdade e empreendedorismo foi depois fortalecido pela declaração da independência dos Estados Unidos pela qual “todos os homens são criados iguais, e são dotados pelo seu criador com certos direitos inalienáveis dentre os quais estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade” (CLEE; RADU-CLEE, 1999, p. 295).⁶³

Esses direitos do indivíduo constituíram o credo americano praticado desde então pela sociedade nos mais diversos campos da sua vivência – no campo social, moral, religioso e econômico, e se tornou a premissa básica das populações que migraram para outras partes do país durante o período de desbravamento do Oeste, especialmente em meados do século XVIII. Inicialmente utilizada por James Truslow Adams na sua obra *The Epic of America*, publicada em 1831, a metáfora *American Dream* (*Sonho Americano*) passou a ser representativa dessa obra e utilizada por inúmeros cientistas sociais e intelectuais dedicados ao estudo dos valores da sociedade americana.

⁶² Usaremos doravante a expressão “americano” para identificar o povo norte-americano, uma vez que esta expressão se generalizou no mundo todo.

⁶³ “All Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness”.

Apesar de o sucesso econômico ser um dos principais valores preconizados pela referida metáfora, outros valores também eram importantes. Dentre esses podemos destacar a oportunidade dos homens e das mulheres poderem desenvolver todo o seu potencial, livres das barreiras que lhe eram impostas em outras sociedades e das demandas sociais que eram criadas para o benefício de determinadas classes sociais ao invés do benefício do indivíduo mais simples de toda classe (SCHNEIDERMAN, 2012, p. IX). Preconizava também que o sonho só poderia ser alcançado através do trabalho duro e do esforço pessoal de cada indivíduo. Na realidade, Adams desejava dar o nome de *American Dream* à sua obra, mas não chegou a convencer seu editor. No entanto, sua obra passou a ser mais conhecida em virtude dessa metáfora por ele criada.

Schneiderman esclarece que a obra de Adams, por coincidência, foi publicada no momento em que a sociedade americana atravessava uma grave crise durante a Grande Depressão, e por essa razão foi considerada repleta de esperança e orgulho nacional e fazia lembrar que o *Sonho Americano* permanecia vivo, o que fez com que a obra tivesse um sucesso imediato (Ibidem, p. X). A obtenção de sucesso pelos indivíduos fundamentados no conceito do *Sonho Americano* serviu também para o entendimento da mobilidade social dentre as camadas da população. Schneiderman cita dois estudos comunitários importantes – *Middletown in Transition*, de Robert e Helen Lynd; e *Yankee City*, de W. Lloyd Warner - que utilizaram os conceitos do *American Dream* para compreenderem os valores sociais praticados nessas sociedades (Idem, ibidem).

Segundo Adams, o *Sonho Americano* tinha começado a se formar há muito tempo, no início do século XVII, com a chegada dos primeiros colonizadores europeus, sendo a motivação econômica seu principal objetivo, no entanto, havia um misto de esperança de uma vida melhor e mais livre, em que o homem pudesse pensar e agir segundo a sua vontade. A formação do sistema de classe da sociedade americana originou-se das soluções pragmáticas encontradas no ambiente iniciante da fronteira para a qual vieram indivíduos das prisões, de casebres, de pequenas choupanas nas fazendas, das tabernas, de residências dos nobres ou do clero, mas nunca dos palácios (Ibidem, p. XIII).

A ascendência social era também um dos pilares na nova terra da democracia e da liberdade, fundamentada no trabalho duro e na persistência daqueles que a buscavam. Dois outros fundamentos interrelacionados com o *Sonho Americano* foram a existência de inúmeras oportunidades e uma fronteira sem limites onde essas oportunidades vicejavam. Sem a existência dessa fronteira o *Sonho Americano* não teria sido possível (MACLEOD, 1999, p. 515). A ideologia do *Sonho Americano* se originou nos Estados Unidos, mas se

transformou em um conceito exportado para outras partes do mundo. A crença de que o trabalho diligente gera riqueza ajudou a elevar as expectativas sobre as realizações pessoais no mundo todo (Idem, *ibidem*). “Nada poderia ser mais adequado do que considerar a perspectiva do imigrante ao se tecer considerações sobre o *Sonho Americano*” (RATHER, 2001, p. XX).

Esse conceito desenvolveu-se durante a Grande Depressão, no período entre as duas grandes guerras, usado inicialmente pelo historiador James Truslow Adams (1878 - 1949) em seu artigo escrito para o *Catholic Worker* em 1931, e consistia na premissa de que era “o sonho de uma terra na qual a vida deveria ser melhor e mais rica e completa para cada indivíduo, com oportunidade para cada um de acordo com suas habilidades e seus feitos” (RATHER, 2001, p. XIV).⁶⁴ O Sonho era, portanto, uma promessa de liberdade e de oportunidade. A busca da sua realização tem sido, e ainda é, uma força modeladora poderosa no estilo de vida americano.

No romance *O Grande Gatsby*, vemos o deslocamento de Nick Carraway para Nova Iorque na busca da realização do seu sonho de enriquecimento no negócio de títulos que proliferavam na época. “Todo mundo que eu conhecia estava no negócio de títulos, o que me fez acreditar que ele comportaria mais um” (FITZGERALD, 2013, p. 22). Assim, como o empreendedor segue os preceitos do seu credo na sua busca de felicidade, Nick segue a sua homilia que o norteará na sua convivência na costa leste, segundo os ensinamentos morais de seu pai.

A convivência de Nick Carraway com o *Sonho Americano* apresenta duas fases distintas. Primeiramente, a vinda de seus ancestrais para o Centro-Oeste e o seu estabelecimento em Minnesota, onde se tornaram proeminentes com o negócio de venda de ferragens por atacado. Vemos, pois, que a família Carraway participou do movimento migratório em direção ao Oeste americano ocorrido no século XIX, em busca da realização do seu sonho – o *Sonho Americano* tinha ajudado a criar expectativas no mundo todo (MACLEOD, 1999, p. 515). Perfazendo um caminho inverso ao dos seus ancestrais, Nick executa sua busca da realização do *Sonho Americano*, agora na grande cidade, lugar em que se concentra a maioria das movimentações financeiras, tendo a cidade de Nova Iorque se tornado uma Meca dessa atividade econômica tanto para os americanos nativos ou migrados de outras partes do país como para os imigrantes desembarcados através do porto de Ellis Island. Todos com um objetivo comum: a realização de seus sonhos.

⁶⁴ The dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability and achievement.

No desenvolvimento da narrativa, vemos as diversas maneiras pelas quais os personagens do romance procuram realizar esses sonhos, todos repletos de esperança, buscando seu bem-estar na conquista das inúmeras oportunidades que as transformações dos anos 1920 pudessem lhes proporcionar. Isso leva alguns autores a considerar que o *Sonho Americano* é constituído de diversos outros sonhos, alimentados pelos mais diversos membros da *strata social* que compõem a sociedade americana, embora todos sigam os preceitos do credo americano baseado no trabalho intenso, na iniciativa e na persistência individuais.

Fitzgerald representou, no romance, as aspirações das várias camadas da sociedade na busca da realização de seus sonhos. Para Gatsby a riqueza significava a sua esperança de se tornar um membro da alta classe e reconquistar o amor de Daisy. Segundo as palavras de Nick sobre Gatsby: “Era um talento extraordinário para a esperança, uma prontidão para o romance que nunca encontrei em outra pessoa e provavelmente não voltarei a encontrar” (FITZGERALD, 2013, p. 21). Tom Buchanan, por já pertencer à classe dos *Old Money* por nascimento e desfrutar de uma imensa riqueza, tem por objetivo de seu sonho manter Daisy como sua esposa, consolidando o seu sentido de posse em relação a ela.

Daisy já havia realizado o seu sonho através do casamento com Tom Buchanan, desfrutando dos bens materiais que a riqueza dos *Old Money* podia lhe conceder, sem possuir sonhos de longo prazo. Apesar das frustrações com a infidelidade de Tom e do reatamento do seu antigo romance com Gatsby, Daisy realiza, de forma temporária, o sonho da sua busca de felicidade, o qual ela própria decide interromper ao decidir a continuar com Tom, desconstruindo por completo o sonho de Gatsby. Sua decisão firme lhe atribui, nessa ocasião, uma imagem mais segura, diferente da imagem frágil demonstrada no romance.

George Wilson, ao constatar que o Leste e o Vale das Cinzas lhe apresentavam ínfimas oportunidades de sucesso no seu empreendimento, decide retornar ao Centro-Oeste, mas, para tal retorno, depende de obter mais recursos com a revenda do carro que ele espera comprar de Tom e que Tom falsamente lhe promete vender. O fim do *Sonho Americano* para Wilson é apressado com a descoberta da traição de Myrtle e a tragédia do atropelamento e morte desta, juntamente com o assassinato de Gatsby, como vingança, por ele próprio, e seu próprio suicídio.

Myrtle Wilson buscava no *affair* com Tom Buchanan a realização de seu sonho de pertencer à classe alta, como a mesma chegava a demonstrar com atitudes e o entusiasmo da convivência com pessoas dessa classe no apartamento que Tom mantinha para ela em Nova Iorque. Esse sonho foi interrompido com o atropelamento e morte de Myrtle, de forma drástica, pelo automóvel dirigido por Daisy, o que nos leva a crer na ambivalência criada por

Fitzgerald para esse desfecho: foi uma vingança de Daisy ou desespero e pulsão de morte de Myrtle ao constatar que não conseguiria se casar com Tom? Como um dos precursores do modernismo, Fitzgerald leva seu leitor a emitir seu próprio julgamento sobre a questão apresentada no romance.

Nick Carraway, na busca da realização do seu sonho, depara-se com uma situação inusitada e, de certa forma, surpreendente. Ao alojar-se em *West Egg*, numa casa modesta de zelador, vê-se repentinamente no meio dos *nouveu riche*, com os quais passa a conviver e se relacionar, especialmente com seu vizinho Gatsby, em relação a quem Nick desenvolve certa amizade e admiração, especialmente após descobrir que ambos estiveram no *front* e lutaram muito próximos um do outro. Nick aceita, inicialmente, com uma certa incredulidade, o relato dos atos heroicos de Gatsby durante a guerra. A amizade que Gatsby lhe oferece, embora com o intuito não revelado de ajudá-lo a reconquistar Daisy, e as atitudes deste no decorrer da narrativa, fornecem a Nick os elementos necessários para adotar uma opinião positiva sobre Gatsby, conforme sua expressão:

Somente Gatsby, o homem que dá nome a este livro, ficou isento da minha reação – Gatsby, que representava tudo aquilo pelo qual tenho um autêntico desdém. [...] havia nele algo muito bonito, uma elevada sensibilidade para as promessas da vida, como se ele fosse aparentado com uma dessas máquinas intrincadas que registram terremotos a quinze mil quilômetros de distância. [...] Não; Gatsby se revelou correto no final. Foi o mergulho de rapinador sobre Gatsby, aquela poeira imunda que flutuou no rastro dos seus sonhos, que afastou por uns tempos o interesse que me despertavam as vãs tristezas dos homens e suas efêmeras alegrias (Ibidem, p. 21).

Por ter tido uma participação mais modesta na guerra, Nick passa a admirar a bravura de Gatsby e a pujança da sua fortuna, passando a considerá-lo seu herói, numa reverência normalmente designada aos *self-made men*. Para Harold Bloom, a empatia de Gatsby sobre Nick Carraway, assim como sobre o leitor, é maravilhosa e afetuosa. Na realidade, Gatsby salva Nick de um niilismo abismal assim como de uma pomposidade simplesmente moralizadora. E, numa forma sutil, ele parece dar a Nick uma imagem do modo masculino de um amor heterossexual que poderia ser levada de encontro à masculinidade sádica de Tom Buchanan. Não se sabe que tipo de vida Nick levará ao retornar para o Centro-Oeste, mas, certamente, será uma vida iluminada pelo sonho de Gatsby de um amor heterossexual romântico (BLOOM, 2006, p. 235).

Críticos de diversas gerações observaram como Fitzgerald utilizou seus conflitos pessoais para explorar as origens e o destino do *Sonho Americano*. Ele incorporou em sua pele e sistema nervoso as polaridades fluidas da experiência americana: sucesso e fracasso,

ilusão e desilusão, sonho e pesadelo. Uma vez que ele tinha dado nome e relatado em crônicas aquela década destemida e esquizofrênica, Fitzgerald não era estranho à dissipação de valores e à busca de sensações na *Era do Jazz* dos anos 1920. Em sua vida ele teve também de se fortalecer contra a tendência de se libertar da obsessão romântica e autodestrutiva de Gatsby e, como Diver (personagem do seu romance *Suave é a Noite*), teve de se desamarrar das barreiras opostas e afáveis de identificação e alienação do seu casamento com Zelda (CALLAHAN, 1985, p. 141).

Fitzgerald tinha uma verdadeira fascinação pela juventude, pelo encanto e pelo poder. Baritz o rotula “o eterno adolescente apaixonado pela superfície da existência material” (1985, p.259). Essa fascinação foi transferida para suas obras e à pessoa de Gatsby, ao qual imputou a esperança de que o dinheiro vivo pudesse comprar tudo o que um coração insaciável desejasse, inclusive a suspensão do tempo ou a erradicação do passado. Ainda segundo Baritz (Idem, ibidem), ao irmanar-se com a jovem melindrosa, sabia que, juntamente com seus personagens mais fiéis, estava insolavelmente envolvido numa busca infatigável por algo que acabaria se revelando uma fraude. Apesar do desencanto com sua geração, recusava-se a participar do moralismo americano sobre o mal do dinheiro e a corrupção do poder. O meio mais poderoso que Fitzgerald encontrou para representar a sociedade foi através da destruição desejada do ego através da autocondenação de Gatsby à solidão, à fragilidade e ao vazio. No final da sua vida, Fitzgerald chegou a aceitar o fato de que,

A vida é essencialmente uma enganação. E suas condições são aquelas de derrota, e que as coisas redentoras não são ‘felicidade e prazer’, mas as satisfações mais profundas que surgem com as lutas (CALLAHAN, 1985, p. 142).⁶⁵

Com o ambiente de Hollywood e o produtor Stahr como protagonista (personagem do seu romance *O Último Magnata*), o *Sonho Americano* se torna ainda mais identificado com a necessidade de se integrar às procuras públicas e privadas pela felicidade do que nos outros romances de Fitzgerald (Ibidem, p. 144). De forma semelhante a Keats, que se manteve até o fim com a esperança de estar entre os poetas ingleses, Fitzgerald aspirava ficar entre os romancistas. No entanto, ele comprometeu seu sonho artístico por se envolver com a mesma coisa que o inspirou – o amor romântico. Por outro lado, o que deu fascinação à sua vida e obra foi justamente o sonho de misturar habilidade e realização com amor – primeiramente com Zelda e depois sob um estilo mais reservado com Sheilah Graham, sua companheira em

⁶⁵ the sense that life is essentially a cheat and its conditions are those of defeat, and that the redeeming things are ‘not happiness and pleasure’ but the deeper satisfactions that come out of struggle.

Hollywood. Na sua forma de disfarce americano, o sonho que Fitzgerald buscava realizar fluía dos direitos mais originais e fugidios proclamados pela declaração da independência – a busca da felicidade – o que aumentou o *Sonho Americano* para uma promessa aceitável e quase sagrada.

Inúmeras são as críticas à evolução do *Sonho Americano* através dos anos. Existem críticos que acreditam que o sonho acabou. Outros acreditam que o sonho não existiu, pois as oportunidades não foram as mesmas para todas as camadas da sociedade, dele sendo alienados os negros, os imigrantes e as mulheres. Outros críticos se manifestaram contra o vazio existencial gerado pelo estilo de vida moderna, baseado na transformação tecnológica e no consumismo. No campo literário, dentre outras manifestações, destacamos a peça teatral de Edward Albee intitulada *The American Dream (O Sonho Americano)*, lançada em 1961, a qual se identifica, segundo Nicholas Canaday, Jr., como o melhor exemplo de uma resposta cômica ao vácuo existencial da sociedade americana através da sua encenação no teatro do absurdo (BLOOM, 2009, p. 12).

Bloom analisa o ensaio de Canaday intitulado “*Albee’s The American Dream and the Existential Vacuum*”, o qual leva em consideração o papel representado por cada personagem da peça na vida sem sentido dessa sociedade. Nesse contexto, o jovem que surge no final da peça representa o símbolo do *Sonho Americano* – lindo em aparência, mas sem essência, enquanto os outros personagens representam formas de responder ao vazio da vida moderna. Ao analisar os demais personagens, Canaday conclui que a Avó (*Grandma*) se constitui a única pessoa a fornecer uma atitude positiva em relação ao *Sonho Americano*, ao sugerir,

Que qualquer significado que seja possível alcançar é alcançado através de uma atitude corajosa que possa permitir ao homem se conduzir com dignidade, através do simples desfrutar de qualquer experiência que possa ser desfrutada, e através do ato criativo do artista (CANADAY, 1966).⁶⁶

Canaday considera o Pai (*Daddy*) um fatalista, a Mãe (*Mommy*) uma fanática que tenta manipular e dominar as pessoas para obter sua própria satisfação. A Senhora Bakker é uma representante das organizações e a Avó é uma realista que aceita a falta de sentido da vida respondendo de uma forma criativa.

Bloom esclarece que as muitas investigações em torno do âmago da vida, na nossa época, no seu aspecto sociológico, filosófico, religioso ou literário, são tão conhecidas nossas que os termos sofrimento, abandono ou niilismo fazem parte do nosso cotidiano ou, pelo menos, do jargão da academia. Na sua interpretação, através da caricatura e da irrelevância da

⁶⁶ “that whatever meaning is possible is achieved through an attitude of courageous realism that can enable man to conduct himself with dignity, through the simple enjoyment of whatever experience can be enjoyed, and through the creative act of the artist”.

sua linguagem, a peça reflete a falta de sentido da vida americana e o niilismo localizado no centro da vida moderna é a conjectura básica em que ela se fundamenta. No entanto, Bloom acredita que existem valores positivos na peça e que não foram considerados pela crítica por serem valores intrínsecos ao sonho, mesmo que esse centro tenha se deslocado da vida, todas as formas esmagadas e, repetindo uma expressão clichê, Deus esteja morto (BLOOM, 2009, p. 12).

Ao compartilhar o sentimento do vazio existente na sociedade americana, Bloom dialoga com Fitzgerald, possuidor do mesmo sentimento de niilismo expresso em sua obra *Este Lado do Paraíso*, publicada em 1920 e que lançou à fama o jovem autor. Na expressão de Fitzgerald,

Aqui estava uma nova geração, bradando seus velhos choros, aprendendo os velhos credos, através de uma reverência de longos dias e noites; destinada finalmente a se lançar naquele tumulto sujo e tenebroso para seguir o amor e o orgulho; uma nova geração dedicada mais do que a anterior ao medo da pobreza e à adoração do sucesso; crescida para encontrar todos os deuses mortos, todas as guerras combatidas e toda a fé nos homens abalada (FITZGERALD, 1920, p. 240).⁶⁷

No encerramento do romance, o *leitmotiv* sintetizado na expressão de Fitzgerald “E assim, avançamos, barcos contra a corrente, incessantemente empurrados de volta ao passado” (p. 234), referindo-se ao imaginário do sonho de amor de Gatsby em tentar reviver o passado, condiz com a opinião de um dos críticos mencionados por Bloom ao afirmar que, na peça *The American Dream*, o papel realista e honesto da *Grandma* representa a origem pioneira da qual o Sonho Americano poderia ter se originado, se, em vez disso, o mesmo não tivesse sido corrompido.

3.5 O CONCEITO DE *SELF-MADE MAN*

O conceito de *self-made man* originou-se no pós-guerra civil americana, durante a segunda revolução industrial, no final do século XIX, quando novos empreendimentos governamentais e invenções tecnológicas ajudaram a transformar certos indivíduos em homens ricos e famosos, e novas fábricas surgiram da noite para o dia. O exemplo desses indivíduos era uma alternativa para o costume tradicional dos jovens que normalmente seguiam as profissões dos pais nos negócios de família. Era a oportunidade deles se

⁶⁷ “Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a reverie of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken”.

desmembrarem de seus laços familiares e buscarem seu sucesso individual. Para o jovem disposto a trabalhar duro e se tornar bem sucedido, a nação oferecia inúmeras oportunidades.

O personagem reconhecido nacionalmente a incorporar o conceito de *self-made man* foi o homem de negócios americano, de acordo com Irvin G. Wyllie, autor americano, em sua obra *The Self-Made Man in America*, publicado em 1954.⁶⁸ O termo foi inicialmente utilizado por Henry Clay (1777–1852) a um grupo de fabricantes em 1832 e ganhou uso generalizado na cultura popular, passando a permear todos os aspectos da vida americana. Depois da Guerra Civil, os industriais e empreendedores bem sucedidos passaram a ser o alvo de admiração popular e modelo para os jovens mais ambiciosos.

Benjamin Franklin foi um dos primeiros a escrever sobre o termo *self-made man*, ao descrever as qualidades e aptidões necessárias para o indivíduo se tornar rico e famoso: um trabalho diligente e persistente, qualidades morais e empreendedorismo. Em sua autobiografia, Franklin exalta a doutrina da ética puritana baseada nos escritos de Cotton Mather (1663–1728) e herdada de seu próprio pai como os elementos necessários para a obtenção de sucesso e fortuna. Após sua morte em 1790, foi considerado o primeiro *self-made man* devido ao seu estilo empreendedor e criativo, tornando-se fonte de inspiração para a geração seguinte. Seu crescimento de um estado de pobreza, quando jovem, até atingir uma posição de cientista famoso, patriota influente e diplomata, além de um empreendedor rico, o tornaram o primeiro *self-made man* na história americana (SWANSBURG, 2014).

Alguns autores, historiadores e filósofos associaram o conceito do *self-made man* à imagem do indivíduo rústico da fronteira, independente, autoconfiante, livre das convenções sociais e bem sucedido pelos seus próprios méritos. Na sua visão, eles procuravam encontrar um ponto de apoio no passado da cultura americana, agora em transição, no final do século XIX e início do século XX, fustigada pela industrialização, pelas ondas de imigrantes e pela descoberta de que a nação tinha crescido além dos seus limites.

Esses intelectuais associaram o conceito de *self-made man* a um mito que passou a ser representado pelo *cowboy* solitário a explorar as vastas áreas da natureza, vivendo sob seu código moral, alienado da sociedade que ele dignificava. Os contos populares escritos pelo escritor Horatio Alger (1832–1899), no início do século XX, sobre jovens talentosos, que foram bem sucedidos pela sua sorte e bravura, ajudaram a transformar o conceito de *self-made man* em um mito popular (GRAVILAX, 2012). O *cowboy* representou uma figura popular na *media* desde antes do fechamento da fronteira, em 1890 pelo *U. S. Census Bureau*, mas é possível

⁶⁸ *The Self-Made Man in America*. By Irvin G. Wyllie. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1954. Illustrations, note on sources, and index.

que ele tenha simplesmente sido um trabalhador comum, recebendo seu pagamento como qualquer outro empregado, distante das jornadas solitárias dos montes e planícies do vasto Oeste (Ibidem). Para a formação da mitologia do *cowboy* muito contribuiu a profunda reverência que os americanos possuem em relação ao individualismo contido no caráter de cada cidadão.

A inexistência de heróis na história americana, nos moldes da mitologia clássica na qual existiram heróis como *Hércules*, *King Arthur*, *Siegfried*, *Bewolf*, para citar alguns, fez os americanos buscarem criar seus heróis nos moldes do homem rústico da fronteira. Surgiram, assim, heróis como *Davy Crockett*, *Daniel Boone*, *Mike Fink*, *Kit Carson* e *Buffalo Bill Cody*. Os feitos desses heróis possuíam pouco de verossímil, no entanto, seguiam o padrão dos antigos contos da mitologia clássica. O êxodo populacional em direção às cidades, gerado pela atração da industrialização, pelo progresso tecnológico e pelo desenvolvimento urbano fez com que o foco da mitologia se dirigisse aos indivíduos bem sucedidos na *Era de Ouro* (The Gilded Age), como Thomas Edison e Henry Ford, dentre outros.

Fitzgerald adotou um dos heróis da mitologia americana identificado com o Oeste na pessoa do *cowboy* *Hopalong Cassidy* como herói de Jay Gatsby. É comum os admiradores de heróis ou celebridades possuírem objetos ou fotos de seus ídolos. Com Jay Gatsby, jovem menos favorecido de Dakota do Norte, no Centro-Oeste americano, não foi diferente. Vemos isso no reencontro do Sr. Gatz, pai de Gatsby, com Nick Carraway por ocasião do funeral de Gatsby:

Ele pareceu relutar em guardar a foto; segurou-a por mais um minuto, demoradamente, diante dos olhos. Depois guardou de volta a carteira e tirou do bolso um exemplar todo rasgado de um livro chamado *Hopalong Cassidy*.

- Veja isso; ele tinha este livro quando era menino. Isso mostra bem como ele era (FITZGERALD, 2013, p. 223).

Os feitos heróicos de *Hopalong Cassidy* devem ter servido de inspiração para o jovem ambicioso James Gatz e sua decisão de seguir os ensinamentos transmitidos por Benjamin Franklin e descritos por Horatio Alger foram delineados em seu livro em data de 12 de setembro de 1906, demonstrando a firme decisão de James de ser bem sucedido se seguisse os preceitos de disciplina e conduta por ele anotados, fundamentos necessários para o indivíduo ser reverenciado como um *self-made man*. “-Jimmy estava fadado a progredir” disse Mr. Gatz. “Ele sempre tomava resoluções como essas ou parecidas” (Ibidem, p. 225).

O isolamento adotado por Gatsby representa uma verossimilhança por Fitzgerald aproximar Gatsby da imagem do herói mitológico solitário, afastado da família e do convívio

social, bem sucedido por seus próprios méritos. A diferença entre o herói mitológico americano e Gatsby é a firmeza de propósito – o herói se propunha a fazer algo positivo para a sociedade com a qual ele não convive ou à qual ele não pertence. O propósito de Gatsby, através das suas festas suntuosas e de sua riqueza, é atrair Daisy e reatar seu antigo romance, um propósito, portanto, pessoal.

A criação de uma nova identidade por James Gatz foi uma maneira do mesmo se libertar de um passado pobre e se igualar à classe de Daisy e assim poder merecer o seu amor. Sua nova identidade havia brotado da sua “concepção platônica de si mesmo. Ele era um filho de Deus – [...] e precisava tratar das questões do Seu Pai, o culto a uma beleza vasta, vulgar e espalhafatosa” (Ibidem, p. 134). Daisy representava essa beleza.

Ao analisarmos a analogia entre Gatsby e o herói mitológico americano, vemos que o herói é enaltecido pelos seus feitos, a celebridade (Gatsby) pela sua fama ou sua marca. O herói se autoconstrói, a celebridade é criada pela sociedade. O herói é um grande homem, a celebridade é um grande nome (CLEE; RADU-CLEE, 1999, p. 345). Vemos, então, a posição do personagem Gatsby já distante do personagem rústico da fronteira e mais próximo do empreendedor urbano *yankee*⁶⁹. Ao optar por fazer uma crítica à sociedade capitalista e consumista do início do século XX, Fitzgerald optou por mostrar uma outra face do enriquecimento milionário de alguns indivíduos – como Gatsby - fora dos parâmetros legais mais comuns seguidos pelos barões das ferrovias, barões da mineração, os barões ladrões e os magnatas do aço e do petróleo. Embora os métodos de enriquecimento utilizados por esses indivíduos nem sempre tenham sido moralmente ou socialmente aceitos, muitos deles são reverenciados como *self-made-men*. Ao analisarmos a trajetória de Gatsby no sentido *rags-to-riches* (da pobreza extrema à riqueza) podemos considerá-lo também um *self-made man*.

A sociedade americana tende a enaltecer os seus heróis, relevando o lado negativo das suas atividades. Desta forma, Al Capone, o reconhecido *gangster* de Chicago, era ovacionado quando entrava nos estádios de *baseball*.⁷⁰ Seu mérito era ter mantido um restaurante onde sopa era servida aos necessitados, na era da Grande Depressão, gratuitamente. John Dillinger, outro renomado fora-da-lei, era admirado por uma boa parte da população pelos seus assaltos aos bancos. A população detestava os banqueiros milionários ao ponto de apelidá-los de “barões ladrões” em virtude da execução de hipotecas daqueles indivíduos que não conseguiam pagá-

⁶⁹ Apelido dado originalmente ao habitante da Nova Inglaterra, depois generalizado para o americano do norte.

⁷⁰ Esporte popularmente praticado nos Estados Unidos, no qual uma bola pequena, de couro, é arremessada a uma grande velocidade e rebatida pelos jogadores usando tacos de madeira.

las. Eram também responsabilizados pelos malefícios da Grande Depressão, após a quebra da bolsa de valores e dos bancos.

Para Nick Carraway, Gatsby era o seu herói, apesar da sua consideração negativa - “Gatsby, que representava tudo aquilo pelo qual tenho um autêntico desdém” (FITZGERALD, 2013, p. 20). A exaltação ao herói estava contida nas palavras do narrador em diversas passagens do romance: “[...] era um talento extraordinário para a esperança, uma prontidão para o romance que nunca encontrei em outra pessoa e provavelmente não voltarei a encontrar” (Ibidem, p. 21).

E após a constatação de que a morte de Myrtle não apresentava nenhuma preocupação para Tom e Daisy, possuído por uma grande admiração pela atitude nobre de Gatsby, por este assumir o papel de Daisy, exclamou: “Eles não prestam. [...] Você vale mais que toda essa gente podre junta. Ter dito isso é algo que sempre me deixou satisfeito [...], pois eu o desaprovava desde o início até o final” (Ibidem, p. 200). Era o princípio pastoral de Nick, originário do Centro-Oeste, orientando-lhe em seu julgamento.

No final da narrativa, Nick faz sua elegia à memória do seu herói, sempre possuidor de uma grande esperança – relembra a esperança de Gatsby na luz verde e no futuro orgástico do qual ele se distanciava ano após ano, e a crença de que algum dia no futuro seu sonho poderia ser realizado. Nick interpretava assim o legado futurista de seu herói que ele ajudou a vislumbrar.

Fitzgerald construiu o herói do romance na segunda fase do mito do *self-made man* que surge no início do século XX,

E tem a noção de personalidade como preponderante, com destaque, a princípio, para questões psicologizantes como ‘estados mentais’ e ‘magnetismo pessoal’, e para a mudança de foco da esfera de produção para a de consumo (CASTELLANO; BAKKER, 2015, p. 35).

Nessa fase, segundo essas autoras, o conceito de *self-made man* dá ênfase aos traços de personalidade individual associados à forma de se apresentar ao mundo em vez dos valores morais e virtuosos característicos da fase anterior. “Nessa etapa, a literatura do sucesso passa a incorporar como público-alvo mulheres, negros e imigrantes, que não tinham espaço nas narrativas do século XIX” (Ibidem, p. 36).

Temos, então, como corroboração do anunciado acima a inclusão da pessoa de Meyer Wolfshiem no romance, “um judeu baixo e de nariz chato” (FITZGERALD, 2013, p. 99) e a preocupação de Tom Buchanan ao questionar Nick sobre “a leitura do livro *A Ascensão dos Impérios da Cor*, escrito por um sujeito chamado Goddard” (Ibidem, p. 33). O comentário de Tom explicita a razão da sua preocupação como membro da classe alta americana: “-Bom, é um livro formidável, que todo mundo devia ler. A ideia é que, se não tivermos cuidado, a raça

branca vai acabar sendo totalmente submersa. É uma coisa científica; foi provada” (Ibidem, p. 34). Nesse contexto, Fitzgerald lança sua crítica à classe alta americana no seu anseio de permanecer no topo da estratificação social, sem permitir que outras classes tenham acesso à mesma, o que caracteriza uma continuação de uma antiga prática da aristocracia europeia.

A terceira fase da evolução do conceito de *self-made man*, segundo Castellano e Bakker, surge no final do século XX e se caracteriza pelo papel desempenhado pela *media* e pelas celebridades na era digital (CASTELLANO; BAKKER, 2015p. 37). Como exemplos reais desses heróis, citam Steve Jobs, o fundador da empresa *Apple*, na área da Informática, e Mark Zuckerberg, o fundador do *Facebook*, *site* de relacionamentos sociais. O primeiro representando o empreendedor visionário que galgou os degraus da ascensão profissional e social até tornar-se um *self-made man* e o segundo, fundamentado na “perspicácia de saber fazer render uma ideia lucrativa” (Ibidem, p. 33), tendo, assim, se tornado um *self-made man* de forma ágil e concomitante.

Para o pesquisador Jeffrey Louis Decker, conforme Castellano e Bakker, o conceito de *self-made man* é uma figura de retórica dentro da cultura dos Estados Unidos, “um traço ideológico que não é nem atemporal nem transcendental, historicamente localizado e socialmente construído” (Ibidem, p. 35).

As alterações e adaptações do conceito de *self-made man* têm acompanhado a evolução da sociedade americana desde a época de seu *status* de uma nação rural até seu *status* de uma sociedade tecnológica urbana, representado seja pelo *cowboy* solitário do vasto Oeste ou pelo empreendedor *yankee* da metrópole, sempre presentes no imaginário popular, fundamentados na premissa do credo americano do direito à vida, à liberdade e à procura da felicidade.

3.6 A ASCENSÃO DE UM CLASSE MÉDIA

Através dos papéis representados pelos personagens do romance, Fitzgerald apresenta um corte da estratificação social existente no início do século XX na sociedade americana. Os membros das classes sociais distintas são assim representados por Tom e Daisy Buchanan – a aristocracia decadente do estilo europeu e mais presente na região sul dos Estados Unidos; a classe média, representada por Nick Carraway e a sua descendência nobre dos duques de Buccleuch e Jordan Baker, esportista profissional famosa. Jay Gatsby, apesar da sua fortuna, é considerado um classe média, não medindo esforços para chegar ao nível da aristocracia.

A classe proletária, menos favorecida, é representada por George e Myrtle Wilson, empenhados numa luta constante pela sua sobrevivência. Os imigrantes, que totalizavam dezenove milhões no período de 1890 a 1920 (FRIEDMAN, 2012) são representados por Meyer Wolfshiem, judeu, Michaelis Mavros, grego (vizinho de George Wilson) e a empregada finlandesa de Nick “que arrumava minha cama, me preparava o café da manhã e resmungava sabedoria finlandesa para si mesma diante do fogão elétrico” (FITZGERALD, 2013, p. 22).

Para realizar sua crítica à sociedade americana do início do século XX, Fitzgerald lança mão de uma amostragem dessa mesma sociedade, descrevendo suas atitudes e comportamentos, com vistas à realização dos seus sonhos, através da aquisição de riquezas e, especialmente, através de esforços para escalar a pirâmide social, característica tradicional normalmente buscada pelos indivíduos desde os primórdios da humanidade.

A estratificação social, segundo Richard W. Murphy, é um processo que se assemelha a uma escada – os indivíduos mais poderosos e estimados ocupam os degraus de cima. Os menos importantes, conforme os padrões de determinada sociedade, ocupam o último degrau. Os outros ocupam os degraus intermediários entre esses dois extremos (MURPHY ET AL, 1976, p. 7). Nesse esquema de estratificação, as pessoas agem sob uma forma de impulso universal. Pelo simples fato de viverem juntos, os indivíduos selecionam uns dentre outros e lhes atribuem mais prestígio e importância do que aos demais. Através da história, os indivíduos são classificados em categorias que os consideram superiores ou inferiores. A desigualdade é tão antiga quanto o próprio homem (Ibidem).

A escolha por Fitzgerald das localidades de *East Egg* e *West Egg* serviu para demonstrar a desigualdade das pessoas nelas residentes, no sentido de descrever suas diferenças de classe social e *status*, diferenças baseadas no *Old Money* dos aristocratas residentes em *East Egg* e os recém-endinheirados *nouveau riche* de *West Egg*. Para este último se deslocaram Gatsby e Nick Carraway, ambos originários do Centro-Oeste e em busca de sucesso na costa leste.

East Egg é como um sonho de fadas, caracterizado por suas referências a palácios, torres, princesa e ouro. A cor predominante é o branco, sugerindo um domínio anglo-saxão branco. Representa o lugar de uma classe aristocrática com herança puritana, possuidora de uma posição privilegiada pelo seu direito divino de lá permanecer, estabelecendo fronteiras e evitando a interferência de outras classes ou etnias. Era o lugar de Tom e Daisy Buchanan e de Jordan Baker (VOGT, 2006, p. 50).

As propriedades podem se constituir em elementos de distinção entre as classes sociais, demonstrando o refinamento de seus donos. Tal distinção, vemos na descrição de uma delas: “uma coisa colossal – uma imitação cabal de algum Hôtel de Ville da Normandia, com uma torre de um lado (...), com uma piscina de mármore e mais de quarenta acres de gramado e jardim. Era a casa de Gatsby” (FITZGERALD, 2013, p. 24). E na descrição das residências do lado oposto: “Do outro lado da baía de cortesia, os palácios brancos do elegante *East Egg* cintilavam ao longo da água” (Ibidem, p. 25).

Murphy esclarece que o *status social* do indivíduo lhe é atribuído desde o seu nascimento e o acompanhará até o fim de sua vida, durante a qual lhe ditará muitas das suas opções e escolhas que nortearão seu estilo de vida. A crença de que os indivíduos nascem de forma igual é mais mito do que realidade (MURPHY ET AL, 1976, p. 8). Existem elementos que fomentam a formação de uma atmosfera de conformidade num ambiente (como *East Egg*, **grifo nosso**), tais como a interatividade dos seus membros, um sentido de pertencimento, o papel individual e um sentido de autorealização, o que contribui para um estado de integração do indivíduo com seu grupo (Ibidem, p. 31).

Desta forma, ficava evidente a difícil posição social de Gatsby na busca da realização do seu sonho de amor, pois, embora fundamentada na sua fortuna, sua origem não lhe permitia alcançar o *status social* necessário para se equiparar a Tom e Daisy Buchanan. Seu casamento com Daisy representava sua ascensão ao nível da alta classe, pois “o casamento era concebido como uma forma burguesa de mobilidade social descrita no romance” (VOGT, 2006, p. 60).

Dentre os elementos utilizados pelos pesquisadores para distinguir as diferenças entre os níveis sociais das pessoas encontram-se o vestuário, a linguagem, seus modos, a educação, a recreação e suas atividades de lazer. Em toda cultura os pesquisadores identificaram o gênero masculino e a riqueza como indicadores de níveis de classes sociais superiores (Ibidem, p. 14).

Fitzgerald representou a busca da ascensão social de Gatsby e Myrtle Wilson, personagens que demonstraram de forma mais contundente essa busca ao longo do romance. Gatsby, através da sua biblioteca Merton College, “com uma porta de aparência imponente (...), com almofadas de carvalho inglês e talvez transportadas integralmente de alguma ruína europeia” (FITZGERALD, 2013, p. 71), procurava transmitir um nível de educação baseado numa alegação falsa de que “Cresci nos Estados Unidos mas estudei em Oxford, porque todos os meus ancestrais estudaram lá durante muitos anos. É uma tradição familiar” (Ibidem, p. 94). E procurava corroborar tal afirmativa para quem se dispusesse a visitar sua biblioteca

particular. Seu visitante, o homem dos olhos de coruja, estava deslumbrado e transmitiu seu deslumbramento a Nick e Jordan Baker quando esses entraram na biblioteca:

Vejam! – gritou ele triunfante. É um exemplar impresso autêntico. Ele me tapeou. Esse cara é um verdadeiro Belasco. Isso é um triunfo. Que perfeição! Que realismo! Sabia onde tinha de parar também: deixou as páginas unidas, sem cortar. Mas o que é que vocês querem? O que é que vocês esperam? Ele arrebatou o livro da minha mão e o recolocou apressadamente na prateleira, resmungando que, se um tijolo era retirado, a biblioteca inteira podia desmoronar (Ibidem, p. 72).

É provável que, devido ao seu estado de embriaguês, o homem dos olhos de coruja não tenha raciocinado de formas a observar que, a ausência do corte das páginas dos livros intactas indicava que os mesmos não eram lidos e que o hábito de leitura não era uma atividade constante do Sr. Gatsby. Em suma, a biblioteca tinha apenas o objetivo de ser um impressionante instrumento visual decorativo.

Myrtle considerava o seu *affair* com Tom Buchanan uma forma de ascender a um *status social* superior ao que desfrutava com seu marido, George Wilson, no Vale das Cinzas, lugar sombrio e desolado, destoante da riqueza de *East e West Egg*. Sua ambição era proporcional ao seu entusiasmo, como observado por Nick Carraway por ocasião da festa no apartamento de Myrtle, de que Nick participou meio a contragosto. Sua mudança de estilo de linguagem era notável ao falar com ares de uma mulher de classe superior:

Sua risada, seus gestos, as afirmações que fazia tornavam-se cada vez mais flagrantemente artificiais, e à medida que sua presença se tornava mais espaçosa, a sala ficava menor à volta dela, até ela parecer girar sobre um eixo que rangia no ar enfumaçado (Ibidem, p. 54).

Segundo Murphy (1976, p. 9), o indivíduo que tenta ascender seu *status social* pode descobrir que a escada é escorregadia, e que é extremamente difícil colocar um pé no próximo degrau acima, assim como é igualmente doloroso descer para um nível abaixo. O primeiro julgamento de Nick Carraway sobre a origem de Gatsby lhe causa estranheza, pois no seu modo de ver as pessoas:

Eu teria aceitado sem questioná-la (a Jordan Baker) a informação de que Gatsby saíra dos pântanos de Louisiana ou do *Lower East Side* de Nova York (sic). Isso seria plausível. Mas um homem não sai tranquilamente do nada e compra um palácio à margem do estreito de Long Island – pelo menos era o que, na minha experiência provinciana, eu achava (FITZGERALD, 2013, p. 76).

Nick se referia à ascensão de classe social de Gatsby, ainda crente nas conquistas proporcionadas pelo *American Dream* e pelos contos de Horatio Alger. E desde então passa a

admirar Gatsby, embora um pouco descrente dos feitos pessoais e bravuras contados pelo próprio Gatsby.

A questão da mobilidade social é um tema constante do romance. A ela junta-se a questão racial sendo estudada no início do século XX, ambas consideradas por Fitzgerald em várias passagens. Tom Buchanan, membro da classe aristocrática, torna-se o porta-voz das alegações explícitas sobre esses dois fenômenos que representam a atitude da classe branca anglo-saxã, temerosa de perder seus privilégios na sociedade americana de então. Ao conversar com Nick, no jantar em sua mansão, na primeira visita deste à mansão de Tom e Daisy, Tom assim se expressa:

- A civilização está se despedaçando – [...] Estou me tornando um terrível pessimista. Você leu *A Ascensão dos Impérios da Cor*, escrito por um sujeito chamado Goddard? - Não – respondi, um tanto surpreso com o seu tom.
- Bom, é um livro formidável, que todo mundo devia ler. A ideia é que, se não tomarmos cuidado, a raça branca vai acabar sendo... vai acabar sendo totalmente submersa. É uma coisa científica; foi provada (Ibidem, p. 34).

Fitzgerald utiliza-se de um panorama em que o antagonismo sutil das raças é descrito por Nick, ao chegar à ponte de Queensboro, com Gatsby:

- A cidade vista da Ponte Queensboro é sempre a cidade vista pela primeira vez, em sua primeira promessa infundada de todo o mistério e toda a beleza do mundo. [...] Ao atravessarmos *Blackwell's Island* uma limusine nos ultrapassou, dirigida por um motorista branco e com três negros bem vestidos, dois homens e uma mulher. Ri alto ao ver as gemas dos seus glóbulos oculares girarem para nós em uma rivalidade altiva. ‘Tudo pode acontecer, agora que nós atravessamos esta ponte’, pensei; ‘simplesmente tudo...’
- Até Gatsby podia acontecer, sem que isso causasse espanto (Ibidem, p. 98).

Segundo Meredith Goldsmith, Fitzgerald recusava a possibilidade de qualquer identidade, fosse ela racial, de classe, ou de etnia como verdadeira (GOLDSMITH, 2006, p. 187). E ele demonstra esse pensamento nas palavras de Nick, após a expressão de receio de Tom Buchanan sobre a submersão da raça nórdica: “Havia algo de patético na sua concentração, como se a sua presunção, mais manifesta que nos velhos tempos, já não lhe fosse suficiente” (FITZGERALD, 2013, p. 34).

A contestação mais explícita sobre a questão racial e de classe de Gatsby foi feita por Tom Buchanan, por ocasião da desconstrução do imaginário de Gatsby, no confronto entre Tom, Gatsby e Daisy, presenciado por Nick e Jordan, na suíte do Plaza Hotel. Após um questionamento mais brando sobre as atividades ilícitas de Gatsby, Tom lhe questiona de forma abrasiva:

- Que tipo de briga você está tentando provocar na minha casa?
- [...] Autocontrole! repetiu Tom incrédulo. – Imagino que a última moda seja se sentar e deixar o senhor Ninguém, vindo de Lugar Algum, namorar sua mulher. Bom se a ideia é essa, você não precisa contar comigo... Hoje em dia as pessoas começam torcendo o nariz para a vida familiar e para as instituições familiares, e depois mandam tudo para os ares, e os brancos se casam com o negros (Ibidem, p. 171).

Tom manifestava assim seu preconceito racista por não aceitar Gatsby como um membro da raça branca. E destruía as aspirações de Gatsby de ascender a escala social e se tornar semelhante à Daisy e a ele, por não possuir uma estrutura socioeconômica e familiar condizente. Mesmo com sua grande fortuna, Gatsby não conseguiu transformá-la em *Old Money* – apesar das suas alegações de herdeiro de uma família rica (Ibidem, p. 94) - o que lhe permitiria ascender a um *status social* não tão distante de Tom e Daisy. Um *status* apenas econômico não é uma garantia de aceitação pelos membros de uma classe superior.

Quando Gatsby e Daisy se conheceram em Louisville, ele foi aceito por Daisy como um membro da alta classe em virtude do seu uniforme militar que não o diferenciava dos outros oficiais. Essa forma de disfarce permitiu que não se tornassem evidentes seu *status social* e sua estrutura socioeconômica. Sem o uniforme militar, sua aceitação seria nula. Fitzgerald nos mostra a importância da estrutura familiar e socioeconômica na busca da ascensão a um *status social* mais elevado, onde a estratificação social se apresenta muito difícil, às vezes até impossível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma releitura de *O Grande Gatsby* com um intervalo de cinquenta anos – a primeira leitura foi nos anos 1960 em uma *high school* (escola secundária) nos Estados Unidos, com o entendimento de um estudante de nível secundário - nos permite constatar o crescente interesse por esse romance através desses anos ao ponto do mesmo se tornar, como já mencionado, um item de leitura obrigatória nas universidades americanas. Segundo Ruth Prigozy, uma das pesquisadoras de Fitzgerald e suas obras, anualmente são vendidos mais de trezentos mil exemplares desse romance no mundo todo, um número aproximadamente quatro vezes maior do que todas as outras obras de Fitzgerald juntas (PRIGOZY, 1998, p. vii).

Esse crescente interesse despertou a motivação de certos estudiosos a se dedicarem aos estudos de Fitzgerald e suas obras, sendo grande o número de obras por eles produzido, sem que o tema tenha se exaurido. Dentre esses estudiosos podemos mencionar Ruth Prigozy, Arthur Mizener, Matthew Bruccoli, Malcolm Cowley, Kirk Curnutt, Scott Donaldson e Glenway Wescott. O ressurgimento do autor foi iniciado em outubro de 1941, com o lançamento *post-mortem* do romance *O Último Magnata* (*The Last Tycoon*), o qual recebeu críticas mais favoráveis do que Fitzgerald tinha recebido por qualquer de suas obras durante sua vida (CURNUTT, 2007, p. 118).

Outro elemento que contribuiu para o ressurgimento desse autor foi o colóquio *New Republic* (Nova República) contendo contribuições de vários admiradores seus, inclusive Cowley e Glenway Wescot (Idem, *ibidem*). Outros comentários favoráveis surgiram de órgãos importantes da *media* como o jornal *Washington Post* que afirmava ter Fitzgerald conseguido – com a edição de *O Último Magnata* – espantado o espírito que assombrou os anos 1920 que ele tinha ajudado muito a criar. Clifton Fadiman, do jornal *New Yorker* expressava sua opinião de que “este homem nem um pouco merece ser rotulado de escritor laureado da *Era do Jazz* e depois esquecido” (Idem, *ibidem*)⁷¹. John Dos Passos, escritor americano famoso, também emitiu sua opinião sobre os críticos que julgavam a obra de Fitzgerald como algo passageiro:

Escrever sobre a vida de um homem tão importante para as letras americanas como o autor de *O Grande Gatsby*, como se fala da moda dos chapéus femininos do último verão, mostrava uma incompreensão sobre o que a

⁷¹ This man ... hardly deserves to be ticked as the laureate of the Jazz Age and then forgotten.

literatura realmente era [...] a celebridade estava morta, o romancista continuava vivo (Idem, p. 119).⁷²

No final da década de 1940, Arthur Mizener (1907 – 1988), o primeiro estudioso a se especializar em Fitzgerald e suas obras, publicou um quarteto de artigos investigando as qualidades morais e literárias do autor. Ao argumentar que o trabalho de Fitzgerald era um apanhado sobre a natureza humana como um todo, Mizener foi fundamental para que Fitzgerald se tornasse respeitável tanto para ser estudado como para ser ensinado (Idem, p. 119).

Para o crítico literário Harold Bloom Jay Gatsby foi o maior personagem literário do século XX. Segundo esse crítico, “nenhum personagem criado por Faulkner ou Hemingway ou por nossos principais dramaturgos foi uma presença tão importante na nossa mitologia nacional quanto Gatsby” (BLOOM, 2006, p. 233).⁷³ Para a criação de Gatsby, Bloom afirma que Fitzgerald se inspirou em duas influências principais: o poeta John Keats e o escritor Joseph Conrad. Nas palavras de Bloom: “Gatsby é profundamente keatsiano, um descendente direto do poeta-inquiridor na obra *The Fall of Hyperion*” (Ibidem, p. 235).⁷⁴ E retrata o narrador Nick Carraway nos modos de Conrad, de forma semelhante à intermediação de Jim por Marlow na obra *Lord Jim* (Idem, ibidem). Para Harold Bloom (2006, p. 1),

O Grande Gatsby combina a sensibilidade lírica de Keats e o modo fictício de Conrad, e faz dessa combinação tão estranha uma história singularmente americana, com certeza uma candidata à [melhor] história americana de sua época (1925) [...] A crença keatsiana na santidade das afeições do coração é fundamental para Fitzgerald [grifo nosso].⁷⁵

Ao descrever os costumes e atitudes dos aristocratas de *East Egg* e dos *nouveau riche* de *West Egg*, Fitzgerald lançava uma crítica à sociedade americana que buscava mais a sua realização através da aquisição de bens materiais em detrimento das qualidades morais herdadas de seus antepassados. Escritores como Walter Lippmann e Ralph Waldo Emerson já se tinham manifestado a respeito da deterioração das relações humanas. Para Lionel Trilling, crítico literário, Fitzgerald era um moralista em sua essência (CURNUTT, 2010, p. 119). Marius Bewley em sua obra *Scott Fitzgerald's Criticism of America* (A Crítica da América

⁷² To write about the life of a man as important to American letters as the author of *The Great Gatsby* in terms of last summer's styles in ladies' hats, showed an incomprehension of what [literature] was all about ...

⁷³ No single figure created by Faulkner or Hemingway, or by our principal dramatists, was as central a presence in our national mythology as Gatsby.

⁷⁴ Gatsby is profoundly Keatsian, a direct descendant of the poet-quester in *The Fall of Hyperion*.

⁷⁵ The Great Gatsby does combine the lyrical sensibility of Keats and the fictive mode of Conrad, and makes of so odd a blending a uniquely American story, certainly a candidate for *the* American story of its time (1925). The Keatsian belief in the holiness of the heart's affections is central to Fitzgerald.

por Scott Fitzgerald – 1954), que colocou Fitzgerald entre os maiores escritores da prosa americana, argumentou que o tema de *O Grande Gatsby* era o *Sonho Americano* e que seu enredo criticava a ampliação romântica das possibilidades da vida em um nível em que o material e o espiritual se tornaram indissolúvelmente confusos (Idem, ibidem).

Fitzgerald utilizou os recursos da fotografia – uma descoberta da época - na construção do romance ao incluir o casal McKee e a sua profissão de fotógrafo. O estilo de narrativa com seus recuos no tempo possuem uma verossimilhança com as tomadas cinematográficas em *flashback*, uma novidade da arte do cinema. Em virtude de serem belos, jovens e famosos, Fitzgerald e Zelda gostavam de ser fotografados. Essa beleza e juventude tornaram Fitzgerald o porta-voz dos jovens da época após a publicação do seu romance *Este Lado do Paraíso* em 1920.

Os estudiosos e admiradores das obras de Fitzgerald encontram, na atualidade, organizações especializadas sobre Fitzgerald e Zelda, seu estilo de vida e sua carreira, no periódico *F. Scott Fitzgerald Review*, na *International F. Scott Fitzgerald Society* e no *Scott and Zelda Fitzgerald Museum*, em Montgomery, Alabama, Estados Unidos.

Ao escolhermos esse romance para ser analisado, conforme nosso projeto de pesquisa e nossa visão limitada, considerávamos apenas a relação de poder e sexualidade entre Tom e Daisy Buchanan. No entanto, ao aprofundarmos nossa análise, vimos que os outros personagens eram indispensáveis para se fazer uma análise mais completa da obra. Acreditamos que nosso trabalho possa colaborar ou servir de ponto de partida para outras análises do romance, pois, segundo a crítica especializada, as interpretações e análises das obras de Fitzgerald são inexauríveis. A visão que temos hoje de *O Grande Gatsby*, após essa análise, é uma visão muito mais ampla e aprofundada do romance, de seus personagens e do seu significado literário. A escolha feita foi, portanto, uma questão pessoal.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Transaction Publishers. New Jersey: 1931.
- ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. São Paulo: Record, 1985.
- ALDRIDGE, John W. The life of Gatsby. In: **Bloom's Modern Critical Views. F. Scott Fitzgerald**. New York: Chelsea House, 2006.
- ALLEN, T. B; HYNAN, C. O. (Ed.).**The National Geographic Society**.Survey 2000, Washington, D.C.
- ANDRADE, Pericles. **Agência e Estrutura: O conhecimento praxiológico em Pierre Bourdieu**. Estudos de Sociologia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v. 12. n.2, p. 97-118. Disponível em: <www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/viewFile/.../187> Acesso em 06/12/15
- ARAUJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 22, n. 2, p. 70-77, June 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext>. Acesso em 22/10/2015
- ATKINSON, Brooks (ed.).**The selected writings of Ralph Waldo Emerson**. New York: Modern Library, 1968.
- BAKER, Katie. **The problem with The Great Gatsby's Daisy Buchanan**. The Daily Beast. Disponível em: <http://www.thedailybeast.com/witw/articles/2013/05/10/the-problem-with-the-great-gatsby-s-daisy-buchanan.html> Acesso em 23/03/2016
- BARITZ, Loren, **A cultura da década de vinte**. In: O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana. Tradução de Elcio Gomes e Neide Loureiro Pinto. Rio de Janeiro: Anima Produções Artísticas e Culturais, 1985.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BECKERT, Sven. **The Monied Metropolis**. New York City and the Consolidation of the Bourgeoisie, 1850 – 1896. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- BECNEL, Kim E. **Bloom's How to Write about F. Scott Fitzgerald**. New York: Chelsea House, 2008.
- BEHR, Edward. **Prohibition**. New York: Arcade Publishing, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. 3ª. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Views. F. Scott Fitzgerald**. New York: Chelsea House, 2006.

_____. **Bloom's Literary Themes – The American Dream.** New York: Infobase Publishing, 2009.

BORIS, G. D. J. B. **Apresentação.** In: Fernandes, A. R. *O Poder nas Relações Conjugais: uma investigação fenomenológica sobre as relações de poder no casamento.* São Paulo: Annablume, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 2ª. ed. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRADBURY, Malcolm. **O Romance Americano Moderno.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

CALLAHAN, John F. **F. Scott Fitzgerald's Evolving American Dream: The "Pursuit of Happiness" in Gatsby, Tender is the Night, and The Last Tycoon.** In: Bloom's Modern Critical Views. F. Scott Fitzgerald. New York: Chelsea House, 2006.

CAMPOS, Breno Martins. **Puritanismo e a construção político-social da realidade.** Revista Pandora Brasil nº60. Janeiro de 2014. ISSN 2175-3318 – "Políticas: teorias e práticas" Disponível em: <revistapandorabrasil.com/revista_pandora/politica_60/breno.pdf> Acesso em 14/05/2015.

CANADAY, Nicholas Jr. **Albee's The American Dream and the Existential Vacuum.** In: Bloom's Literary Themes – The American Dream. New York: Infobase Publishing, 2009.

CASTELLANO, M.; BAKKER, B. **Renovações do self-made man: meritocracia e empreendedorismo nos filmes "À procura da felicidade" e "A rede social".** *Ciberlegenda*, [S.I.], n, 32, p. 32, June 2015. ISSN 1519-0617. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/800/399>>. Acesso em: 23/02/2016

CLEE, Paul.; RADU-CLEE, Violeta. **American Dreams – Readings for writers.** 2nd ed. Mountain View, California: Mayfield Publishing Company, 1999.

CURNUTT, Kirk. **The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald.** New York: Cambridge University Press, 2007.

DONALDSON, Scott. **The Trouble with Nick: Reading Gatsby Closely.** In: Bloom's Modern Critical Interpretations. *The Great Gatsby – New Edition.* New York: Infobase Publishing, 2010.

ELLIOTT, Emory. (Ed) et al. **Columbia Literary History of the United States.** New York: Columbia University Press, 1988.

FAHEY, D. M.; MILLER, J. S. **Alcohol and Drugs in North America: A Historical Encyclopedia.** Volume 1: A-L Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2013.

FERNANDES, A. R. **O Poder nas Relações Conjugais: uma investigação fenomenológica sobre as relações de poder no casamento.** São Paulo: Annablume, 2010.

FITZGERALD, F. Scott. **O grande Gatsby**. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

_____. **24 contos de F. Scott Fitzgerald**. Trad. Ruy de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **This Side of Paradise**. Edição 1920. Disponível em <www.feedbooks.com> Acesso em 30/06/15.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 21 Reimpressão. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **História da Sexualidade III – O cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRIEDMAN, Michael J. **Um esboço da História Americana**. Departamento de Estado dos Estados Unidos. Escritório de Assuntos Públicos 2012. Disponível em <<http://photos.state.gov/lib>> Acesso em 22/09/2014

FUENTES, M. J. Sota. **As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino**. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2009. Tese de Doutorado. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde.../Fuentes_DO.pdf> Acesso em 21/5/14

GAMA-KHALIL, Marisa M. **O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários**. Revista Anpoll, Vol. 1, No. 28 (2010). Disponível em <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166>> Acesso em 24/06/2015.

GILTROW, J.; STOUK, D. **Pastoral Mode and Language in The Great Gatsby**. In: Bloom's Modern Critical Interpretations. The Great Gatsby – New Edition. New York: Infobase Publishing, 2010.

GILVARRY, Alex. **Quando eu era jovem e mais vulnerável**. In: O Grande Gatsby. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

GOLDSMITH, Meredith. **White Skin, White Mask: Passing, Posing, and Performing in The Great Gatsby**. In: Bloom's Modern Critical Views. F. Scott Fitzgerald. New York: Chelsea House, 2006.

GRAVILAX. **The American Myth of the Self Made Man and the Loner Hero**. In: DAILYKOS. Posted 2012/03/11 Disponível em: <www.dailykos.com/story/2012/3/11/1071231/-The-American-Myth-of-the-Self-Made-Man-and-the-Loner-Hero> Acesso em 25/02/2016

GUNNINCK, Ben. **The Great Waste Land: Sexual Normativity in Two Works of Modernism.** Rev. 27 September, 2006. Disponível em <http://heliologue.com/pdf/the_great_waste_land.pdf> Acesso em 20/07/2012.

HARRIS, S. E. (Ed). **American Economic History.** Washington, D. C.: Beard Books, 2002.

KESSNER, Thomas. **Capital City: New York and the men behind America's rise to economic dominance.** New York: Simon & Schuster, 2004.

LANA, Alberto. **Deceitful Traces of Power: An Analysis of the Decadence of Tom Buchanan in The Great Gatsby.** In: Bloom's Modern Critical Interpretations. The Great Gatsby – New Edition. New York: Infobase Publishing, 2010.

LEHAN, Richard. **The Greet Gatsby – The Text as Construct: Narrative Knots and Narrative Unfolding.** In: BLOOM'S Modern Critical Interpretations. New York: Infobase Publishing, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão).** São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios. (p. 25-70)

LEVIT, Paul M. **The Great Gatsby and Revolution, in Theme and Style.** International Journal of Humanities and Social Science. Vol. 1 No. 17 (Special Issue – November 2011). Boulder, Colorado. Disponível em: <www.ijhssnet.com/journals/Vol_1.../28.pdf> Acesso em 20/3/16

LUKACS, John. **Nova República, uma história dos Estados Unidos no século XX.** Tradução de Vera Galante. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MACLEOD, Celeste. **The American Reality.** In: American Dreams – Readings for writers. 2nd ed. Mountain View, California: Mayfield Publishing Company, 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização – Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud.** Tradução de Álvaro Cabral. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MURPHY, R. W. et al. **Status and Conformity.** Alexandria, Virginia: Time-Life Books Inc., 1976.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos.** 11 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

PINA, Ricardo. **Uma Expressão Actual do Simbolismo Fálico (I).** Rio de Janeiro, 10/07/2006. Disponível em: <psicologizando.blogspot.com.br/2006/07/uma-expressao-actual-do-simbolismo.html> Acesso em 28/3/16.

PRIGOZY, Ruth (Ed.). **The Great Gatsby.** F. Scott Fitzgerald. Oxford World's Classics. New York: Oxford University Press Inc., 1988.

RATHER, Dan. **The American Dream**. New York: Harper Collins Publishers, 2001.

REITANO, Joanne. **The Restless City**. 2nd ed. New York: Routledge, 2010.

REYNOLDS, Guy J. **Introduction to The Great Gatsby**. Wordsworth Editions. Faculty Publications – Department of English. University of Nebraska, Lincoln, 2001. Disponível em: <<http://digitalcommons.unl.edu/englishfacpubs/56>> Acesso em 21/02/2015.

ROYOT, Daniel. **A literatura Americana**. Tradução de Maria Helena Vieira de Araújo. São Paulo: Ática, 2009.

SALLES, Ana Cristina T. da C.; CECCARELLI, Paulo Roberto. **A Invenção da Sexualidade**. Reverso, Revista do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais. Belo Horizonte: Ano 32, n^o 60, p. 15-24. Setembro de 2010. Disponível em <<http://ceccarelli.psc.br/pt/wp-content/uploads/artigos/portugues/doc/invensexu.pdf>> Acesso em 20/05/2015.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. 8^a ed. Coimbra: Almedina, 1988.

SCHNEIDERMAN, Howard. **Introduction**. In: *The Epic of America*. James Truslow Adams, 1931. New Jersey: Transaction Publishers – First Transaction printing: 2012.

SWANBURG, John. **Benjamin Franklin: The industrious printer**. The self-made man – The story of America's most pliable, pernicious, irrepressible myth. Disponível em: <www.slate.com/articles/news_and_politics/history/2014/09/the_self_made_man_history_of_a_myth_from_ben_franklin_to_andrew_carnegie.html> Acesso em 25/2/16

TAYLOR, Henry Fuller. **A História das letras americanas**. Trad. Luiza Machado da Costa e Ruben Rocha Filho. Lisboa: Edição Fundo de Cultura, 1978.

TINDALL, G. B.; SHI, D. E. **America: A narrative history**. 2nd ed. New York: Norton & Company, 1989.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, Amor e Desejo no Ocidente**. São Paulo: Ática, 1986.

VISCARDI, Roberta Fabbri. **A posição do narrador em The Great Gatsby de F. Scott Fitzgerald**. Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2011, 80 f. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2011_RobertaFabbriViscardi.pdf> Acesso em 16/2/15

VOGT, Loiva Salete. **A study of The Great Gatsby as a national allegory**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, 2006. . Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/7911>> Acesso em 13/2/2016

WANG, Cristina. **O espectro do simbolismo: O significado das cores ao redor do mundo**. Disponível em: <<http://www.shutterstock.com/pt/blog/o-espectro-do-simbolismo-o-significado-das-cores-ao-redor-do-mundo>> Acesso em 03/01/2016

WEREBE, Maria José Garcia. **Sexualidade, Política e Educação**. Campinas, SP: Editora Autores Associados Ltda., 1998.

ZAKIYAH, Nim. **Reading Daisy as the oppressed character reflected in Fitzgerald's The Great Gatsby**. Ensaio de Graduação de Bacharelado em Literatura Inglesa. English Department, Faculty of Adab and Cultural Science, State Islamic University Sunan Kalijaga, Yogyakarta, 2014. Disponível em: <digilib.uin-suka.ac.id/.../10150090_bab-i_iv-atau-v> Acesso em 10/3/16.

ZERBINATTI, Emanuela. **Carros: Paixão Masculina**. Revista Scientific American: Mente Cérebro, outubro de 2007. Disponível em <www2.uol.com.br/vivemente/reportagens/carros_paixao_masculina.html> Acesso em 28/3/16.