

## F. SCOTT FITZGERALD E THE GREAT GATSBY : UM ENCONTRO COM O MODERNO

Se a evocação dos cinquenta anos da morte de um escritor é uma efeméride tão circunstancial como qualquer outra<sup>1</sup>, nem por isso deixa de ser um facto que a história de F. Scott Fitzgerald se acaba por misturar com a história americana dos primeiros quarenta anos deste século. Mas este assumido praticante de uma escrita ligada a uma intencionalidade temporalmente localizada, muito para além de ser, por exemplo, o inventor da chamada *Jazz Age* e não obstante outras situações biográficas e históricas particulares que permitem enraizar factualmente contos, romances ou ensaios, é um autor intimamente ligado a uma outra amplitude do histórico em duplo sentido: história como riqueza de passado com sentido ou incidência para a reflexão sobre o presente; história como escrita exercida na proximidade do quotidiano vivido, dele retirando profundidade para uma consciência do mundo e da transformação do homem enquanto ser no mundo. A ponto de fazer sentido afirmar que Fitzgerald se constitui como uma personalidade literária pela qual podemos julgar o dilema do homem e do artista de inícios do século XX, oscilando entre arte e progresso, entre sensibilidade e energia, entre paradigmas que Henry Adams lapidarmente fixou em duas ideias-chave: a «Virgem» e o «Dínamo», ou seja, por um lado a sùmula e suporte da ordem e de valores humanos, sociais e religiosos estabelecidos há vários séculos e, por outro lado, à volta de 1900, o advento da idade científica, também chamada idade da máquina.

Escreve Fitzgerald em 1936: «the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time,

---

<sup>1</sup> Esta comunicação foi apresentada no *Colóquio Internacional Evocativo dos 50 anos da Morte de F. Scott Fitzgerald*, organizado na FLUP pelo Instituto de Estudos Norte-Americanos, nos dias 6 e 7 de Dezembro de 1990.

and still retain the ability to function»<sup>2</sup>. O modo particular de funcionamento de Fitzgerald dentro dos seus romances, especialmente a partir de *The Great Gatsby*, reconhece a existência de uma ambiguidade incontornável no cerne dos negócios humanos, dá conta da ultrapassagem da visão maniqueísta que sufoca os seus dois primeiros romances — *This Side of Paradise* e *The Beautiful and Damned* — e acolhe, em torno da história de Jay Gatsby, a deslocação do religioso anunciada por Henry Adams para altares tecnológicos onde se projectam divindades de grau diverso que vêm a desempenhar papel de relevo na fenomenologia do espírito moderno.

Quer dizer: será limitativa qualquer leitura que confine *The Great Gatsby* a uma representatividade caracteristicamente americana, quer se queira falar do valor do sonho americano, das potencialidades da história de sucesso à americana, ou de dicotomias requeitadas em que a crítica ao romance insistiu durante longo período, tipo Oeste/Este, «West Egg»/«East Egg», rural/urbano. Em *The Great Gatsby*, Fitzgerald assume-se como historiador para o moderno enquanto tempo de rupturas, fragmentos, cinzas e continuidades, mas também tempo de uma rotação de sensibilidades particularmente receptiva à atemporalidade do mito.

James Gatz, ao renomear-se Jay Gatsby, instrumentaliza símbolos da modernização ao longo do seu trajecto como Trimalchio à deriva, que busca na plataforma material de uma neo-religiosidade a sua própria condição de existir. Fitzgerald é, assim, sintomático da visão que Nick Carraway tem de Gatsby, configurando-se como alguém que experimenta o terreno sensorial e a topografia do seu tempo «as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away»<sup>3</sup>. Concomitantemente, a partir de *The Great Gatsby*, o universo romanesco de Fitzgerald afasta-se da certeza inicial de Nick Carraway — «life is much more successfully looked at from a single window...» (GG, p. 4) —, impulsionando

---

<sup>2</sup> FITZGERALD, F. Scott — «The Crack-Up», in *The Crack-Up with other pieces and stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977 [1965], p. 39.

<sup>3</sup> FITZGERALD, F. Scott — *The Great Gatsby*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953 [1925], p. 2. Futuras referências ao romance serão seguidas da sigla GG e da respectiva página.

um vasto discurso reiterante, sistematicamente convocando uma multiplicidade de representações do tempo histórico e cultural, a partir de uma profusão de janelas que permitem a extensão do olhar para além da América.

O tempo como linha universal por onde tudo se desloca e com um começo ao qual nunca se regressa, senão por analepses da memória, é o modo dominante da escrita de Fitzgerald que *The Great Gatsby* consagra e que consagra o sonho como meio de transporte para a busca de momentos perdidos do passado. Nick Carraway não é senão um contador de sonhos, sombras do real, onde vêm ao de cima não só toda a paisagística interior de Jay Gatsby, como também a presença de outras imagens que se encontram no centro mais activo dos inquietantes horizontes do tempo presente.

Há em *The Great Gatsby* um nível simbólico onde a obsessão do protagonista pela recuperação do passado como memória apaziguadora ou exaltadora contracenava com as novas engrenagens da modernização, o que faz do romance o trajecto sempre desencaminhado ou retardado de «um filho de Deus»<sup>4</sup> até à peripécia final trágica, trajecto semeado de sinais ominosos que, perto do desfecho, aponta para uma ânsia de sobrevivência para o sonho ou para uma esperança de memória. Tudo isto sob qualquer forma de sinal que transfigurasse, talvez por intervenção divina ou por um passe de mágica, a desrazão e a deriva sem propósito vividas até ao fim no perímetro de uma piscina e na confidência do silêncio. A prática da ideia de Deus por parte de Gatsby é marcada por um trejeito de convenção e de conveniência e pela descoberta da distância e da ausência a que essa mesma ideia se reduz, sem que isso signifique a quebra de um certo sentido religioso que podemos assinalar no romance.

De matéria de Deus ou de «filho de Deus», na extravagante definição de Nick Carraway, Jay Gatsby arvora-se em deus daquela matéria em que faz assentar a sua demanda romântica, deus ortografado com minúscula por se configurar como uma divindade que não pertence ao Cristianismo enquanto corpo doutrinário, mas como alguém que, oriundo da «concepção platónica de si próprio»<sup>5</sup>, é

---

<sup>4</sup> Cf. *The Great Gatsby*, p. 99.

<sup>5</sup> Cf. *The Great Gatsby*, p. 99.

muito mais um produto da sua imaginação do que de Henry C. Gatz. São numerosos os críticos que referem o facto de, aquando do primeiro encontro do leitor com a figura de Gatsby olhando a luz verde no extremo da propriedade dos Buchanan, se adensar um clima típico de respeitoso temor religioso, de um momento de ritual ou de adoração. Considere-se o seguinte passo, inserido no referido contexto:

«The wind had blown off, leaving a loud, bright night, with wings beating in the trees and a persistent organ sound as the full belows of the earth blew the frogs full of life. The silhouette of a moving cat wavered across the moonlight, and, turning my head to watch it, I saw that I was not alone». (GG, p. 21).

A Gatsby é atribuída uma auréola de magia profundamente necessária a quem pretende vencer o tempo e também a sua própria condição mortal, como se a morte sempre lhe estivesse presente como necessidade de vida, como fenómeno sempre interligado ao exercício dos seus transformantes poderes mágicos. O mais elucidativo exemplo de transformação no romance é a translação de identidade James Gatz — Jay Gatsby. «His blue gardens», «his guests», «his raft», «his two motor-boats», «his Rolls-Royce» — eis algumas faces do *seu* mundo e inerentes adereços que sintetizam o poder mágico da riqueza, que autorizam a aposição de máscaras, que contaminam os vários ambientes frequentados por Gatsby e que se constituem como evidências a partir das quais o próprio Gatsby se confronta com o mundo, até que a trágica revelação do real se interponha e destrua uma pose de divindade para uso social.

Num dos momentos iniciais do romance, Daisy Fay Buchanan e Jordan Baker, sentadas num sofá, são afectadas por um toque de irrealidade própria de quem habita o castelo mágico que é a mansão dos Buchanan em 'East Egg', a ponto de a própria natureza circundante se apresentar volúvel e acrobática, assombrada por espíritos necessariamente estranhos e sobrepostos ao real. Estranhamento e metamorfose repassam o romance, e é precisamente nesse sentido que vai o comentário de Nick — «Anything can happen now that we've slid over this bridge (...) anything at all» (GG, p. 69) — quando vê

três seres negros, versões negras de Gatsby, que atravessam Queensboro Bridge a caminho de Manhattan:

«As we crossed Blackwell's Island a limousine passed us, driven by a white chauffeur, in which sat three modish negroes, two bucks and a girl. I laughed aloud as the yolks of their eyeballs rolled toward us in haughty rivalry». (GG, p. 69).

No mesmo sentido vai o episódio em que Myrtle Wilson compra um cachorro a um velho absurdamente semelhante a John D. Rockefeller, uma outra vertente do tema da alteração do real. E se atentarmos nas genealogias da família Carraway encontramos uma dupla tradição:

«... we have a tradition that we're descended from the Dukes of Buccleuch, *but the actual* founder of my line was my grandfather's brother, who came here in fifty-one, sent a substitute to the Civil War, and started the wholesale hardware business that my father carries on to-day». (GG, pp. 2-3, sublinhado meu).

*But the actual* é aqui expressão-chave na medida em que, sendo afirmação da verdade do real, automaticamente aparta Nick do mundo mágico de Gatsby, mundo que o narrador compreende melhor a uma certa distância do que quando se cola às irradiações sedutoras desse universo em que Gatsby é sismógrafo global e entidade controladora. Aqui se impondo como mago ou divindade com os correspondentes ornatos divinos, entre os quais essa quadriga do moderno que é o automóvel, deslumbrante com os seus guarda-lamas em forma de asas, «a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hat-boxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of wind-shields that mirrored a dozen suns». (GG, p. 64).

O gosto pelo automóvel abunda na literatura do primeiro quartel do século XX. Para não insistir em Henry Adams, recordem-se as impressões de um Proust, talvez o primeiro formulador do binómio automóvel/literatura, e especialmente de Marinetti, que compreendeu o significado profundo do automóvel muito para além de simples meio de transporte. As páginas do Manifesto Futurista celebram o automóvel como expressão acabada do moderno, enquanto máquina controlada

pelo próprio indivíduo e enquanto expressão última da autonomia desse mesmo indivíduo. Mais do que uma manifestação de gosto ou de vontade, a máquina oferecia a quem a conduzisse o dom da velocidade, o dom de anular o espaço do mesmo modo que Gatsby pretendia anular o tempo. A este propósito, gostaria de enviar para o Jean Baudrillard de *América* quando diz:

«A velocidade é (...), em si mesma, um objecto puro, porque apaga o solo e as referências territoriais, porque torna a subir o curso do tempo para o anular, porque vai mais depressa do que a sua própria causa, e inverte o seu curso para a aniquilar. A velocidade é o triunfo do efeito sobre a causa, o triunfo do instantâneo sobre o tempo como profundidade, o triunfo da superfície e da objectalidade pura sobre a profundidade do desejo. A velocidade cria um espaço iniciático que pode implicar a morte, e cuja única regra é apagar rastros»<sup>6</sup>.

Em *The Great Gatsby*, o automóvel pressente-se em sinais que, lembrando Marinetti, se distribuem pelo romance não como valor decorativo mas como um processo de sentido, encadeado e articulável com os traços dominantes da personalidade dos respectivos proprietários. Não valerá a pena repetir o que a crítica, ao longo dos anos, tem dito sobre os automóveis que integram a acção do romance enquanto configurações do mundo interior de algumas personagens; nem valerá a pena insistir que o nome de uma dessas personagens — Jordan Baker, a detentora de uma visão moral ambígua, precária e quase lúdica — é a junção de duas distintas versões de automóvel: o *Jordan Playboy*, um vistoso carro desportivo dos anos 20 e o *Baker Electric*, mais lento e mais adaptado ao gosto conservador. Mas se atentarmos bem, as estradas e o automóvel representam uma tentativa caracteristicamente moderna de experimentar e recriar aquilo que Nick Carraway descreve como «the old island (...) that flowered once for Dutch sailors' eyes — a fresh, green breast of the new world». (GG, p. 182). Tentativa só acessível, em certos momentos, aos detentores das mais recentes máquinas modernas, sem contudo ser possível apagar «o solo e as referências territoriais». Só de carro é possível chegar ao «valley of ashes», um dos grandes símbolos

<sup>6</sup> BAUDRILLARD, Jean — *América*, trad. Tereza Coelho, Lisboa, João Azevedo, Editor, 1989, p. 14.

modernos da ruína material e do humano, lugar de catástrofe e de desgaste do tempo onde o carro de Gatsby acaba por perder o brilho até se reduzir a um «carro da morte»<sup>7</sup>. Essa morte que sempre está presente naquele lugar e que surgirá como foco desintegrante da interioridade anímica e dos ímpetos românticos de um Gatsby incapaz de sobreviver à ânsia de imobilidade das coisas e dos seres, por trás da mobilidade que a máquina propicia, enquanto que o que perdura para além das cinzas, em tranquila irresponsabilidade, é o mais puro estilo filisteu de Tom Buchanan.

Gatsby postula que o mundo e a vida são a realização particular de um conjunto de possíveis, e cada possível caminha para a sua própria realização segundo um mecanismo coercivo que transformará o virtual em real. Se a si próprio outorga um poder superiormente determinado em que o dinheiro funciona como agente de transformações mágicas, o exercício de inspiração divina desse poder processa-se em moldes que denunciam as heresias de Gatsby nas suas transacções com o real e com o tempo no tempo moderno. A relação paródica com Deus, que faz de Gatsby um falso deus, um gnóstico ou um prestidigitador, não resiste à exacerbação do passado, à insensibilidade em relação ao presente moderno e a uma especialíssima amálgama de real, devaneio e mito gerada pelo descontrolado uso do dinheiro, poder obscuro e secreto que, na economia do romance, tem como oráculos Midas, Morgan e Mecenas. Curioso jogo aliterativo este, em que o plano do mito se cruza, na mesma ordem de grandeza, com o plano do real histórico, arrastando a evocação de J. P. Morgan para uma companhia de potencialidades mágicas. Quando já não ouve os ecos da voz de Daisy, quando constata que o tempo é real, que Daisy tinha de facto casado com Tom Buchanan, que idealismo e transgressão só precariamente coexistem, que as possibilidades humanas são limitadas e que a estrutura objectiva do real não se ultrapassa nunca, Gatsby, se foi um certo deus de uma certa matéria, fica reduzido a um ser esvaziado, a boiar nas águas, para si traíçoeiras, do moderno.

Quando o mundo interior de Gatsby se sente confrontado com o mundo real dissipado e quando, pela memória, as coisas vividas já não impõem a sua força e decididamente não são recuperáveis, o tom elegíaco é mais notório no romance, enquanto o retorno memoriante tem o sabor romântico do impossível. É impossível a conjugação de

---

<sup>7</sup> Cf. *The Great Gatsby*, p. 138.

tempos dispersos e desligados, e daí que a grandeza de intencionalidade de Gatsby como Hopalong Cassidy esbarre com a realidade objectiva do tempo, cuja presença insistente no romance, literal e simbolicamente, mais acentua a falência de um projecto solitário e desapoiado.

Anular o tempo é uma tentativa de negar a realidade da existência objectiva do homem *no* tempo, é negar a inevitabilidade do homem como ser para a morte, negação que corresponde à heresia última de quem se assume como ser de transcendência perante um real em última análise indissociável de um «vale de cinzas». Esta imagem dramatiza os modos segundo os quais a sociedade sufoca os esforços individuais e, por outro lado, assinala a revogação de valores e sentidos no século XX. O «vale de cinzas» é a versão moderna e paródica do «vale da sombra da morte» de que fala o Velho Testamento no Livro dos Salmos-23, onde a expressão «tu estás comigo» já não remete para o Senhor-pastor mas sim para a impessoalidade do Dr. T. J. Eckelburg.

O imaginário de Gatsby é o de uma consciência que, embora impregnada do moderno, dele apenas recolhe as franjas de certos ambientes de negócio e de comércio, de álcool e de dinheiro, como reinvestimento em alquimias inconsequentes. «Dimly I heard someone murmur 'Blessed are the dead that rain falls on ...'» (GG, p. 176), diz Nick Carraway na altura do funeral de Gatsby. Parece ser um eco litúrgico adequado para quem, ainda segundo Nick, pagou o preço elevado e trágico de perseguir um sonho que o leva a perder um mundo que, na verdade, nunca dominou. O idealismo de Gatsby sucumbe à poalha cinzenta que não deixa nunca de o absorver. A densidade da sua fé laica na organização e distribuição dos ímpetus criativos poderá ser reactivada por quem consiga partilhar uma pluralidade de representações: de um mundo interior entre o arrebatamento e o solitário esmagamento perante a ordem social; de um universo conflituoso por onde a prontidão romântica se reorganize e questione; de uma consequência do amor em torno de referências ao feminino.

Tudo isto subjaz ao carácter obsessivo da escrita de Fitzgerald, sem que, contudo, as personagens fitzgeraldianas se esgotem no seu criador, por muito que a leitura de um Mizener, de um Turnbull ou de um André Le Vot configurem uma moldura biográfica onde poderia caber a demanda de Gatsby, a nostalgia desencaminhada de Charlie Wales ou as fissuras de Dick Diver.

A estética de Scott Fitzgerald e a sua visão regressiva não são exclusivamente enfocadas pelo prisma do testemunho geracional.

A largueza de *The Great Gatsby* mede-se pelo modo como o equilíbrio narrativo agarra um clima de rupturas e transferências, de ausência de oportunidades para actos heróicos no mundo ocidental de inícios do séc. XX. A desconjunção entre sensibilidade e experiência que o encontro com o moderno acarreta prolonga-se para a nossa própria contemporaneidade, sobretudo através da evocação pertinente e actualizada do universo eliotiano de *The Waste Land* que Fitzgerald integrou como linha dominante da sua visão do mundo e que, numa outra extensão, levou Harold Bloom a afirmar que *The Great Gatsby* tem mais afinidades com *The Hollow Men* do que com romances da época como *Arrowsmith*, de Sinclair Lewis, ou *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos<sup>8</sup>.

E se qualquer mudança do real requer uma nova sensibilidade ou um novo processo de fixação desse mesmo real, também há linhas de permanência em que *The Great Gatsby* se funda, nomeadamente a necessidade de uma certa veemência heróica para que o homem se auto-descubra em tempo de incertezas. A deambulação citadina de Jay Gatsby acaba por ser uma peregrinação da busca de si mesmo que, pelas vicissitudes dos itinerários, se transforma numa odisseia. Só que, desta vez, e como cruamente ensinam as consequências do moderno, uma odisseia sem os finais gloriosos do regresso a Ítaca ou do acesso à Ilha do Amores.

Carlos Azevedo

---

<sup>8</sup> Cf. BLOOM, Harold (ed.) — *F. Scott Fitzgerald*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, p. 1.