



P E N G U I N  C O M P A N H I A

CLÁSSICOS

F. SCOTT FITZGERALD

*O grande Gatsby*

F. SCOTT  
FITZGERALD  
O grande Gatsby

*Tradução de*  
VANESSA BARBARA

*Introdução e notas de*  
TONY TANNER

PENGUIN   
COMPANHIA DAS LETRAS



## O GRANDE GATSBY

FRANCIS SCOTT KEY FITZGERALD (1896-1940) viveu, no auge de sua carreira, como seus personagens, abastados aristocratas nova-iorquinos. O casamento com Zelda Fitzgerald foi quase tão celebrado quanto seus romances, e sua escrita era considerada a crônica fiel da extravagante Era do Jazz. Estreou na literatura com o romance *Este lado do paraíso* (1920) e publicou, entre outros, *Tales of the jazz age* (1922), *Suave é a noite* (1934), *All the sad young men* (1926). Postumamente foram publicados o romance inacabado *The last tycoon* (1941), e *The crack-up* (1945), uma seleção de ensaios, notas e cartas editada por Edmund Wilson.

Ainda que tenha escolhido retratar a vida fácil dos endinheirados, ele pôs em toda a obra o próprio sentimento ambivalente sobre o “sonho americano”. Os problemas com o alcoolismo e a degeneração mental de Zelda mais tarde o afastariam da literatura. Estava quase esquecido, trabalhando em Hollywood, quando sofreu um ataque do coração fatal em casa, em Los Angeles.

VANESSA BARBARA nasceu em 1982, é jornalista e escritora. Publicou *O livro amarelo do terminal* (Cosac Naify, 2008, Prêmio Jabuti de Reportagem), *O verão do Chibo* (Alfaguara, 2008, em parceria com Emílio Fraia) e o infantil *Endrigo, o escavador de umbigo* (Ed. 34, 2011). É tradutora e preparadora da Companhia das Letras, cronista da *Folha de S.Paulo* e colaboradora da revista *piauí*.

PAUL ANTONY TANNER (1935-1998) foi um crítico literário inglês apaixonado pela literatura americana. Seu trabalho serviu de inspiração para que a Universidade de Cambridge incluísse na sua grade curricular os primeiros cursos sobre o tema. Em 1964, tornou-se diretor de estudos de língua inglesa no King's College, Cambridge, onde também lecionou durante 38 anos, de 1960 até sua morte em 1998. Entre as suas publicações estão *Adultery in the Novel* (1979), *Henry James* (1985) e *Jane Austen* (1986).

# Sumário

Introdução — Tony Tanner

O GRANDE GATSBY

*Notas*

Nota do editor: Os leitores que ainda não conhecem o livro devem levar em conta que detalhes do enredo serão revelados nesta introdução.

# Introdução

TONY TANNER

De início, não era para se chamar *O grande Gatsby*.<sup>1</sup> Numa carta a Maxwell Perkins (circa 7 de novembro de 1924), Fitzgerald escreveu: “Decidi que vou insistir com o título que dei ao livro, *Trimálchio em West Egg*”. Trimálquio é o novo-rico vulgar e de imensa fortuna do *Satyricon*, de Petrônio; um mestre das alegrias gastronômicas e sexuais que oferece um banquete de luxo inimaginável, do qual indiscutivelmente participa — ao contrário de Gatsby, que é um espectador sóbrio e isolado das próprias festas. É um verdadeiro glutão, ao passo que Gatsby mantém uma curiosa distância de tudo o que possui e exhibe, tanto que às vezes recua do próprio discurso e o submete à avaliação, como se fossem palavras alheias, e tanto que ostenta camisas que nunca usou, livros que nunca leu e convites para nadar na piscina que nunca utilizou.

Se Fitzgerald concebia Gatsby como uma espécie de Trimálquio americano urdido pela licenciosidade desenfreada dos anos 1920, por certo o sujeitara a uma notável metamorfose. (Gatsby é chamado de Trimálquio apenas uma vez no romance.) Mas há alguns claros traços genealógicos do remoto ancestral de Gatsby. Em *Satyricon*, Trimálquio é mencionado pela primeira vez na conversa entre dois amigos que discutem onde será a festa daquela noite: “Sabe onde vai ser hoje? Na casa de Trimálquio, um homem muito rico que tem um relógio e um corneteiro de uniforme na sala de jantar, sempre pronto a lhe anunciar quanto tempo de sua vida já passou”. A preocupação de Gatsby com o tempo — seu aprisionamento, recuperação, repetição — é igualmente obsessiva (assim como a de Fitzgerald, que, nas palavras de Malcolm Cowley, parecia escrever cercado de relógios e calendários). Um dos poucos e desajeitados gestos “pontuais” de

Gatsby quase resulta na queda de um relógio. Sem dúvida, uma parte dele gostaria de quebrá-los todos. A obsessão se explica em parte pelo medo trimalquiano da transitoriedade — há sempre pouco tempo restante — e, de mais imponente (e mais tolo), pela absoluta recusa em aceitar a irreversibilidade linear da história. “Expulsem o corneteiro”, diria Gatsby, “não quero mais ouvir seu anúncio.”

Quando o antepassado ilustre de Gatsby é visto pela primeira vez, está “intensamente ocupado com uma bola verde, que não podia mais apanhar se tocasse no chão”. Gatsby vem a orientar sua vida com base não numa bola verde, mas numa luz verde. “Há sempre uma luz verde brilhando a noite toda na extremidade do seu cais”, ele diz a Daisy. Vista do outro lado da água (e de tudo o mais) que o separa de Daisy, a luz verde oferece a Gatsby um foco apropriadamente inacessível para seu desejo, algo que dá definição ao anseio enquanto retarda indefinidamente sua consumação, algo para onde esticar os braços, como ele faz, em vez de agarrar, como tenta fazer. A frágil magia do jogo implica manter a luz verde à distância ou, pode-se dizer, manter a bola verde no ar. Ao tocar o chão, a bola verde seria um lembrete forte demais daquela gravidade inelutável que puxa os objetos de volta para a terra, sejam bolas ou sonhos. O mesmo ocorre com a anulação da distância: aproximadas em demasia, as luzes podem perder seu esplendor celestial e retornar à sua mediocridade entediante. Só é possível desejar uma estrela fora do seu alcance.

Daisy tomou o braço de Gatsby, mas ele parecia absorto no que acabara de dizer. Talvez lhe ocorresse que o significado colossal daquela luz se esvaíra para sempre. Comparada à enorme distância que o separava de Daisy, a luz lhe parecera antes muito próxima, quase a ponto de tocá-la. Tão próxima quanto uma estrela da lua. Agora era de novo uma luz verde no cais. Sua coleção de objetos mágicos havia diminuído.

Talvez sim, talvez não. Ou talvez lhe tenha ocorrido algo diferente. Sem dúvida, o romance tem grande avidez por “objetos mágicos”, um gosto pelo “colossal” e uma preocupação em estabelecer e diferenciar os períodos — momentos, configurações — em que uma luz pode ser

uma estrela de “significado colossal”, e não uma mera sinalização do cais. Essa é a versão de Nick Carraway, e podemos imaginar se, em retrospecto, a luz verde não teria brilhado mais para ele do que até possivelmente para Gatsby.

Dos inúmeros pratos servidos no banquete de Trimálquio, gostaria de citar um especificamente:

Foi colocado diante de nós, que estávamos ainda no antepasto, um prato tendo em cima uma cesta, na qual se via, encolhida, uma galinha de madeira, com as penas em leque como se estivesse chocando. Aproximaram-se logo dois escravos e, sempre ao som da música, introduziram as mãos na palha, tirando do interior dela ovos de pavão que distribuíram aos comensais. [...]

Deram-nos colheres pesando não menos de meia libra, com as quais quebramos a casca dos ovos, feita com pasta de farinha. Quase atirei fora o que tocara, pois me pareceu ver saltar um pintinho. Mas ouvi um comensal de profissão dizer:

— Quem poderá adivinhar o tesouro que está aqui dentro?

Continuei, então, a quebrar a casca com a mão, e encontrei um papa-figo dos mais gordos, nadando em gema de ovo apimentada.<sup>a</sup>

Em outubro de 1922, os Fitzgerald se mudaram para uma casa em Great Neck, Long Island, uma península às margens da baía de Manhasset. A casa era modesta em comparação com as opulentas residências de verão das velhas e verdadeiramente ricas famílias americanas — os Guggenheim, os Astor, os Van Nostrand, os Pulitzer — situadas na península do outro lado da baía. Aquilo, é claro, forneceu a Fitzgerald a topografia básica do romance: de um lado, o novo-rico Gatsby e o velho-pobre Nick, de outro, os ancestralmente endinheirados Buchanan (mas o que seria esse “ancestral” nos Estados Unidos?). Ao serem transportados para o romance, os “Necks” originais se tornaram “Eggs”.

A trinta quilômetros da metrópole, um par de ovos gigantes, idênticos no contorno e separados apenas por uma singela baía, se projetam sobre a massa de água salgada mais dócil do hemisfério

ocidental, esse grande celeiro inundado que é o estreito de Long Island. Eles não são perfeitamente ovais — como o ovo de Colombo, são achatados na ponta —, mas sua semelhança física deve ser fonte infinita de assombro para as gaivotas que os circundam. Para os que não voam, mais interessante é notar sua dessemelhança em todos os outros aspectos exceto a forma e o tamanho.

Esse é um dos questionamentos mais ricos e instigantes por trás do livro. Como resultado da “domesticação” do continente selvagem descoberto por Colombo, o que foi chocado? O que encontramos ao tirar a colher do grande ovo — ou seriam ovos — da América? Uma coisa repugnante, abortada, atrofiada e natimorta, passível apenas de se jogar fora? Ou um tesouro, algo especial (o papa-figo ou *beccafico* é considerado uma iguaria), maravilhoso e raro? Seriam os subprodutos da América tão “dessemelhantes” quanto esses dois Ovos sugerem, numa lógica em que os Buchanan de East Egg representam e incorporam uma espécie de materialismo voraz, autoindulgente e hipócrita que o sucesso implacável do capitalismo no século XIX encorajou e propiciou, enquanto a aliança entre Nick e Gatsby em West Egg acenaria para a possibilidade, a necessidade, de algo a mais que o materialismo nunca poderá suprir — um anseio nostálgico por algum tipo de ideal que se recuse a ceder ao domínio acidental dos assuntos do dia? Sob essa perspectiva, ao retrocedermos o suficiente na história americana, então arquetipicamente Benjamin Franklin seria o gênio propulsor de East Egg, enquanto Jonathan Edwards seria o espírito guardião de West Egg. Essa é uma compreensível e justificável leitura da notável “dessemelhança” dos dois tipos mais interessantes chocados pela América — o próprio Nick fala do “estranho e um tanto sinistro contraste” entre os dois Ovos. Porém, segundo seus próprios termos, essa é a perspectiva “dos que não voam”. Vistos de uma altura suficiente, é sua “semelhança física” que vira “fonte infinita de assombro”. Este romance de fato trata de dessemelhanças e semelhanças, e não há como ignorar as diferentes aspirações e destinos dos protagonistas sem asas. Contudo, perto do final, Nick resume: “Hoje percebo que, afinal, esta é uma história do Oeste — Tom, Gatsby, Daisy, Jordan e eu éramos todos do Oeste, e

talvez tivéssemos uma deficiência em comum que nos tornava sutilmente inadaptáveis para a vida no Leste”. Haveria um ovo Buchanan e outro ovo Gatsby? Este último, um aborto, e o primeiro, um tesouro? Ou será que, levando em conta as mutações e variações, o celeiro produzia uma única espécie de animal? Depende, é claro, da altura em que você voe e da distância de que você observa — o que aponta para uma questão essencial levantada pelo livro: o que seria uma visão “distorcida”? Que mistura de proximidade e distância permitiria uma percepção melhor e mais apropriada? Como Nick deveria enxergar o que viu?

No conto “Winter dreams” [Sonhos de inverno], escrito por Fitzgerald em 1922, Dexter Green é filho do dono de uma mercearia em Minnesota, um rapaz ligeiro e alerta do Meio-Oeste que é “guiado de forma inconsciente pelos seus sonhos de inverno”. Os invernos são caracteristicamente “deploráveis”; os sonhos, em contrapartida, se voltam para alusões de “grandiosidade”.

Porém, ainda que seus sonhos de inverno estejam de início restritos a reflexões sobre os ricos, não vá pensar que o rapaz é apenas esnobe. Ele não quer associar-se aos objetos e pessoas deslumbrantes — ele quer as coisas deslumbrantes em si. Às vezes, procurava alcançar o melhor sem saber por quê — outras vezes, deparava-se com as misteriosas negações e proibições às quais a vida se entrega [...]. Ele ganhou muito dinheiro. Era verdadeiramente maravilhoso.

Dexter Green é um Gatsby embrionário, e podemos ressaltar a curiosa distinção feita pelo narrador — “não quer associar-se aos objetos e pessoas deslumbrantes, [mas] ele quer as coisas deslumbrantes em si”: não a associação, mas o *controle*. No entanto, como seria possuir uma coisa ou uma pessoa deslumbrante? Poderia alguma vez essa tentativa de superar a associação, buscando a apropriação, *não* se deparar com “negações e proibições”? Essas são questões implícitas que irão permear o romance posterior.

Assim como muitos ambiciosos filhos de imigrantes, Dexter não podia se dar ao luxo de ser natural e espontâneo, pois isso poderia trair algo de sua origem “camponesa”. Ele se constrói cuidadosamente, tal qual seu próprio guarda-roupa. “Ele reconhecia o valor de tal maneirismo e o adotara.” Isso serve para proteger o eu do mundo lá fora, por assim dizer. O resultado é bom — “Ele ganhou muito dinheiro. Aquilo era maravilhoso” —, porém precário e vulnerável. Quanto mais ele ganha, menos ele tem. A certa altura, simplesmente se deixa dominar e cativar (e ser usado, e abandonado) por uma garota rica, descuidada, caprichosa, volúvel e superficial, Judy Jones, que se anuncia e se revela num sorriso “radiante, abertamente artificial — convincente” (como o sorriso de Gatsby). Mas ela talvez não seja mais artificial e autoconstruída do que o próprio Dexter, e podemos pensar nisso como um artifício agarrando outro artifício e reagindo a ele. Também podemos, pelo menos um pouco, pensar em Gatsby e Daisy dessa maneira. Para Dexter, é irrelevante se Judy é sincera ou está representando quando decide seduzi-lo mais uma vez, antes de tornar a desapontá-lo: “Nenhuma ilusão do mundo onde Judy crescera podia curar a ilusão de Dexter quanto ao seu caráter cobiçável”. Pode parecer que Judy era a coisa-protagonista deslumbrante de seus sonhos de inverno, mas, de forma curiosa, ela é uma personagem secundária, quase uma função em torno da qual ele agrega um vocabulário pessoal de deslumbramento inefável, entregando-se a ele: “beleza”, “romantismo”, “grandiosidade”, “êxtase”, “magia das noites”, “fogo e amabilidade”. Ele se relaciona mais com as palavras do que com Judy. Logo no início do namoro, ele confessa: “Não sou ninguém [...]. Minha carreira é basicamente uma questão de futuros”. No entanto — e esse é um estágio mais importante de seu relacionamento com Judy —, seu futuro é basicamente uma questão de passados.

Na juventude, Dexter trabalhou como *caddy*. Agora um homem rico, tinha recursos para pagar seus próprios *caddies* quando ia jogar golfe. Mas seguia olhando para eles, “tentando captar um vislumbre ou um gesto que lembrasse a si mesmo, que diminuísse o abismo entre o passado e o presente”. A intensidade do sentimento não vinha da posse, mas da iminência ou da efetividade de sua perda. “Mais belo ao

se esvair”, escreve Emily Dickinson; resplandecente porque está se extinguindo, sugere Fitzgerald (“Seu estado de espírito era de uma apreciação intensa, uma noção de estar magnificamente sintonizado com a vida e, ao mesmo tempo, irradiar um brilho e um glamour que ele poderia nunca mais conhecer”), resplandecente porque o brilho se enfraquecia. E quando de fato enfraqueceu e o mundo ficou embotado de vez, então o único futuro que importava emocionalmente *era* mesmo o passado.

O conto termina com um incidente ocorrido muitos anos depois que Dexter já se resignara à ausência de Judy em sua vida. Num encontro fortuito, Dexter fica sabendo que ela se casou com um brutamontes que “bebe e fica a vadiar” — uma sombra, ou melhor, uma alusão a Tom Buchanan. Também descobre que ela provavelmente o ama e que perdeu toda a sua beleza: em outras palavras, desleixo e degradação por toda parte. E agora Dexter se depara com uma perda ainda maior:

O sonho se foi. Algo lhe fora tirado. Com certo pânico, forçou a palma da mão contra os olhos e tentou trazer à memória a imagem da água batendo em Sherry Island, o alpendre à luz da lua, tecidos de algodão nos campos de golfe, o sol tórrido e sua penugem dourada da nuca. E seus lábios úmidos de beijos, seus olhos plangentes de melancolia e seu frescor feito um conjunto de lençóis novos e finos pela manhã. Ora, essas coisas não pertencem mais a este mundo! Chegaram a existir uma vez, mas já não existem.

Pela primeira vez em anos, as lágrimas correram pelo seu rosto. Mas dessa vez era por si mesmo que chorava. Não se importava mais com lábios, olhos e gestos. Ele queria se importar, mas não conseguia. Pois ele mesmo havia ido embora e nunca mais voltaria. Os portões se fecharam, o sol baixara e não havia beleza senão a beleza cinzenta do aço que resiste a todas as intempéries. Até o pesar que ele outrora suportava foi deixado no domínio das ilusões, da juventude e da riqueza da vida onde seus sonhos de inverno certa vez floresceram.

— Há muito tempo — ele disse —, há muito tempo havia algo em mim, mas agora isso se foi. Agora que se foi, está acabado. Não posso chorar. Não consigo me importar. Isso nunca mais voltará.

É a prosa de alguém muito jovem, e um lamento assim tão pungente não só pela perda, mas também pela perda do sentido da perda, tem um teor quase pós-adolescente. Citei o trecho inteiro para sugerir o quanto Fitzgerald teve que extirpar ou, digamos, absorver antes de atingir o comando perfeitamente tonal de *O grande Gatsby*. Com base nesse trecho e em inúmeros escritos iniciais de Fitzgerald, é possível dizer que o autor não se distanciou o suficiente da turbulência emocional de sua própria biografia. Ele precisava inserir alguma coisa ou alguém entre sua vida e os escritos para evitar cair num beco sem saída sentimental. O trecho também revela, de forma incipiente, uma percepção que acredito ser absolutamente central na obra de Fitzgerald; ou seja, que o Sonho Americano — a despeito de como o interpretamos — não é um indicador de aspiração, mas uma questão de privação. Porém, como *Gatsby* mostra, há outro agravante. Dexter cede um tanto avidamente à ideia de que seu futuro é uma questão de passado. *Gatsby* também reconhece isso, mas não fica por aí, pois insiste que o passado pode ser transformado em uma questão de futuro por alguém que já o fizera, incluindo ele. Adeus, corneteiro de uniforme!

“Não sei se lhe interessa saber que um conto meu chamado ‘Absolution’ [Absolvição] [...] era para ser um retrato da juventude de *Gatsby*, mas acabei desistindo por querer preservar a ideia de mistério” (carta a John Jamieson, 15 de abril de 1934). O quanto da grandeza de *O grande Gatsby* depende daquilo que Fitzgerald suprime é uma questão à qual retornarei adiante. Aqui iremos analisar o que ele inicialmente resolvera descrever como episódio crucial da infância de *Gatsby*.

Um garoto de onze anos chamado Rudolph Miller — o jovem *Gatsby* — se rebela contra o pai “incompetente” e é forçado a se confessar, porém acaba mentindo. Ele conta sua história ao padre Schwartz, a quem admite ser culpado de não acreditar ser filho dos pais (uma fantasia que o próprio Fitzgerald possuía — “de que eu não era filho dos meus pais, mas de um rei que governava o mundo inteiro” — exatamente como em “Romances familiares”, de Freud). Ele troca a tristeza de ser Rudolph Miller pela suntuosidade de

imaginar-se Blatchford Sarmenington. “Ao tornar-se Blatchford Sarmenington, uma suave nobreza emanou dele. Blatchford Sarmenington vivia grandes e arrebatadores triunfos.” Mas ele guarda a mentira do confessionário para si mesmo; de fato, tal qual a fantasia secreta, a mentira secreta vem a constituir sua personalidade essencial.

Cruzando uma linha invisível, ele se tornara consciente de seu isolamento — consciente de que a solidão se aplicava não só aos momentos em que era Blatchford Sarmenington, mas a toda a sua vida interior. Até então, esse fenômeno, composto de ambições “loucas” e pequenos medos e vergonhas, havia sido uma reserva pessoal, ignorada pelo trono de sua alma oficial. Agora ele percebia inconscientemente que suas reservas pessoais eram ele mesmo — sendo todo o resto uma fachada de enfeites e uma bandeira de convenções. A pressão do ambiente o conduziu ao mundo secreto e solitário da adolescência.

Com efeito, o garoto está rejeitando o pai biológico e rebelando-se contra o pai espiritual, como se afirmasse: o mais importante é que sou *essencialmente* minhas “reservas pessoais” — minhas recusas, meus repúdios, minhas fantasias e, sim, minhas mentiras culpadas. Se você quiser a *mim*, não chame por Rudolph Miller. Chame por Blatchford Sarmenington. Chame por Jay Gatsby.

Contudo, o aspecto mais interessante da história é o estado curiosamente perturbado do padre Schwartz. (Não me preocupo aqui em relacionar, de forma especulativa, sua figura à gente como o padre Sigourney Webster Fay, que sem dúvida teve grande influência sobre o católico Fitzgerald. André le Vot fez isso muito bem na biografia *F. Scott Fitzgerald*, Penguin, 1983.) No início do conto, o padre fica nitidamente perturbado pela “loucura cálida das quatro horas” — uma “terrível dissonância” composta do farfalhar de garotas suecas, luzes amarelas, aromas doces e os trigais de Dakota, que são “terríveis de olhar”. Após ouvir o relato do garoto, o padre irrompe num monólogo apreensivo, que é confuso, se não insano.

Quando muita gente se reúne nos melhores lugares, as coisas reluzem [...]. O segredo é pôr um monte de gente no centro do mundo, onde quer que ele esteja. Então, [...] as coisas reluzem [...]. Minha teoria é que, quando um bocado de gente se reúne nos melhores lugares, as coisas reluzem o tempo todo [...] Você já foi a um parque de diversões? [...] É tipo uma feira, mas muito mais reluzente. Vá a um parque à noite e fique um pouco afastado dele, num lugar escuro — sob árvores frondosas. Você verá uma enorme roda de luz girando no ar, e uma fila comprida de barcos cruzando a água. Haverá uma banda tocando em algum lugar, além do cheiro de amendoim — e tudo cintila. Mas você não vai se lembrar de nada parecido, sabe. Tudo ficará pairando no ar como um balão colorido — como uma lanterna amarela num poste [...]. Mas não se aproxime [...]. Porque, se o fizer, sentirá apenas o calor, o suor e a vida.

Essas são, de fato, as últimas palavras do padre, e podemos interpretá-las como a expressão de um delirante remorso por toda a sexualidade e glamour, o calor e as luzes que, na condição de padre celibatário, ele teve que reprimir e afastar. Mas, enquanto a trêmula expressão de avidez e excitação é estimulada pelo pensamento, pelos sentidos e pela apreensão de algum tipo de esplendor cintilante — sexual e imaterial, incandescente e transcendental — gerado pela reunião dos belos e abençoados (ou amaldiçoados), glamorosos e vistosos, num “centro” mítico e inatingível — um parque de diversões celestial —, suas palavras vêm atestar um desejo confuso e inarticulado — mas qual? Um desejo pela luz que não está na terra nem no mar? — isso se localiza no centro da obra de Fitzgerald, a fim de ser concedido ou discutido, conforme o caso. É uma espécie de neoplatonismo instintivo que brota entre os trigais infindáveis, as garotas intocáveis e o brilho ocasional de um Meio-Oeste em geral triste e deplorável.

Mas há uma diferença crucial entre a ânsia de Dexter Green em possuir as coisas deslumbrantes e o conselho do padre Schwartz de se afastar da luz ofuscante, e está precisamente na compreensão deste último de que pode ser perigoso aproximar-se demais, arruinando a

visão dos prazeres terrenos (e celestiais?). Rudolph Sarmenington Gatsby é parte Green e parte Schwartz (e André le Vot mostrou o quanto Fitzgerald era cuidadoso em sua atribuição de cores — falaremos disso mais tarde). Gatsby acha que pode tomar — ou retomar — a garota deslumbrante. De fato, ele tenta transformar sua casa num centro reluzente e glamoroso só para atraí-la: “A sua casa está parecendo a Feira Mundial”, diz Nick, vendo aquela mansão “iluminada do porão ao teto”. Sabemos que, na infância, Fitzgerald ficou maravilhado com o esplendor da Exposição Pan-Americana de 1901, em Buffalo, onde havia uma “deusa da luz cujo brilho podia ser visto de lugares tão distantes quanto as cataratas do Niágara” (Le Vot, p. 27), e Gatsby também utiliza a magia da eletricidade (ele é, afinal de contas, um leitor dedicado de Benjamin Franklin) para sinalizar o que espera e acredita ser mais que uma descarga elétrica. Porém, apesar de sua dedicada ânsia por retomada e reconstituição, ele acaba desfrutando (e até experimentando) melhor seus sonhos e desejos à distância. Gatsby não fica à vontade diante da luz que ele mesmo acendeu em sua casa e costuma ser encontrado, como aconselhou o bom padre, “um pouco afastado dela, num lugar escuro”. Quando ele de fato se aproxima e encontra “o calor, o suor e a vida” — sobretudo na pessoa de Tom Buchanan, na crueza presunçosa de seu discurso, na insolência altiva de sua hipocrisia, na brutalidade de seu “corpo cruel” —, Gatsby é de fato destruído. A parte Green se foi: tudo é Schwar(t)z.

Fitzgerald concebeu *O grande Gatsby* no verão de 1922, mas só foi escrevê-lo no verão de 1924, quando morava na Riviera (ele revisou de forma crucial as provas em Roma, nos meses de janeiro e fevereiro do ano seguinte). É exatamente quando Nick Carraway escreve o *seu* livro sobre o verão com Gatsby de dois anos antes — mas então ele já está de volta ao Meio-Oeste. Fitzgerald introduziu um narrador que se encontra a meio caminho entre o próprio autor e suas indulgências oniscientes. O livro de Fitzgerald é o livro de Nick, mas Nick não é Fitzgerald, a despeito da quantidade de fragmentos biográficos que julgemos discernir. Nick é um personagem de habilidades literárias

assumidamente limitadas (havia escrito apenas “uma série de editoriais muito solenes e óbvios para o *Yale News*”) e, quando Nick tenta descrever Gatsby, nós também lemos Nick.

Entre os escritores que admirava, Fitzgerald tinha inúmeros precedentes para a introdução do narrador. Ao discutir como um escritor pode extrair o máximo de importância de seu material, Henry James enfatiza o valor de escolher um tipo específico de narrador: “Tiramos o melhor de um assunto conforme a importância que ele tem para certos indivíduos”. Ele aponta a necessidade de se escolher um “meio reflexivo e enriquecedor” e acrescenta:

Queremos que seja claro, por Deus, mas também queremos que seja denso, e obtemos a densidade a partir da consciência humana que entretém e registra, que amplifica e interpreta [...]. Os prodígios, quando manifestados diretamente, têm um efeito arriscado; por outro lado, conservam toda a sua essência quando transparecem em uma outra história — a história indispensável da relação *normal* de um indivíduo com alguma coisa.

Gatsby é uma espécie de “prodígio” do estilo e da pretensão — prodigiosamente bandido e romântico — e Nick é, ou assim insiste, nada além de “normal”, embora acrescenta: “uma das poucas pessoas honestas deste mundo”. Gatsby é sem dúvida engrandecido — engrandecido e ofuscado — por meio da história de Nick, e Nick decerto o “amplifica e interpreta” — pode-se julgar que de forma excessiva.

Joseph Conrad fez uma de suas inovações mais importantes na arte da ficção ao introduzir e desenvolver o narrador-marinheiro Marlow, sobretudo ao tentar construir uma narrativa capaz de entender lorde Jim. Seria Jim um covarde ou um idealista? Covarde e idealista? Qual a importância e as implicações para “nós” — marinheiros, britânicos, confiáveis e decentes homens ocidentais — de suas aspirações e fracassos, sonhos e deserções? Marlow investiu muito em Jim, bem como em suas tentativas de recuperação e evolução narrativa. Sem dúvida, Jim era “um de nós”. E contudo... *Mutatis mutandis*, muito disso é análogo à relação entre o narrador-corretor Nick e o

enigmático Gatsby. Seria Gatsby romântico ou bandido? Bandido e romântico? Quais as implicações para nós, americanos, de seus planos grandiosos e da “poeira imunda” que inevitavelmente “flutuava na superfície de seus sonhos” e de seu desafortunado despertar? Nick investiu muito — muito *mesmo* — em Gatsby e em sua própria tentativa escrita de recuperá-lo, ou melhor, celebrá-lo de forma elegíaca. “É uma gente ordinária. [...] Você vale muito mais do que todos eles juntos.” De fato são ordinários, assim como Nick também o é — ou pelo menos é isso que nos transmite. Sem dúvida, a América pode produzir algo melhor do que os Buchanan e mais esplêndido do que os Carraway. Porém...

Não é possível avaliar até que ponto o livro *é* a versão de Nick. Em busca de certeza, ele reúne informações de diferentes fontes. Além da própria memória, há documentos, como o livro juvenil de Gatsby, *Hopalong Cassidy*, com a inscrição frankliniana “agenda” na guarda, e a lista infinitamente sugestiva do próprio Nick com os convidados de Gatsby no verão de 1922, que hoje está “esfarelando nas dobras”, sugerindo talvez a inevitável desintegração de outros repositórios de tempo — incluindo a memória do narrador. Então há o comprido relato oral dos primórdios do relacionamento entre Gatsby e Daisy, que lhe fora fornecido por Jordan Baker, e as informações sobre a vida passada de Gatsby, Dan Cody e os anos da guerra, dados pelo próprio Gatsby durante a funesta e desesperada vigília após o acidente fatal. Mas é Nick que transcreve esses relatos; não podemos saber o quanto ele reformulou e traduziu de suas fontes — transformando, embelezando, exagerando, reescrevendo. De acordo com as convenções da narrativa ficcional, quando um narrador põe o discurso de outro personagem entre aspas ou travessão, é que aquelas são as palavras exatas: ele tem a obrigação de lembrar tudo à perfeição, o que é ligeiramente implausível. Pois bem, pelas minhas contas rudimentares, cerca de 4% do livro está nas palavras do próprio Gatsby, e é revelador saber que Fitzgerald *reduziu* consideravelmente o montante de discurso direto dado a Gatsby no rascunho do romance. Por exemplo: “‘Jay Gatsby!’, ele gritou de súbito numa voz retumbante. ‘Lá vai o grande Jay Gatsby. É isso que as pessoas vão dizer — espere só para ver.’”. Com tais rompantes, Gatsby entregaria

a si mesmo, revelando-se de forma demasiado crua e inequívoca. Por meio da subtração sistemática, Fitzgerald torna seu herói muito mais misterioso, menos óbvio, uma figura essencialmente mais elusiva. Em lugar disso, temos mais espaço para Nick teorizar, especular e imaginar — e talvez suprimir, remodelar, fantasiar.

Seu relato é sempre marcado por palavras e expressões como: “Eu suponho”, “me parece”, “eu acho”; “possivelmente”, “provavelmente”, “talvez”; “ouvi dizer”, “ele parecia dizer”, “deve ter havido”, “sou da opinião de que”, “sempre tive a impressão”. Em mais de sessenta ocasiões, ele usa as expressões “como se” e “feito” para introduzir suas próprias analogias transformadoras e metáforas metamórficas ao relato. “Talvez lhe tenha ocorrido”, ou talvez não. Nunca poderemos saber. O que sabemos é o que ocorre a Nick. Por mais que possamos nos afeiçoar ou reagir ao personagem de “Gatsby” — “o homem que dá nome a este livro”, como, é curioso notar, Nick faz questão de explicar —, devemos sempre lembrar que estamos reagindo ao retrato que Nick faz dele. Desde a primeira impressão de Gatsby (“um homem aparentemente da minha idade”) até os dias subsequentes à sua morte, quando Nick é confundido com Gatsby ao telefone e passa a nutrir um “sentimento de desafio, de desprezo solidário a Gatsby contra todos eles”, ficamos cientes da forte inclinação do narrador em se identificar com Gatsby, bem como de torná-lo herói. Por isso é tão importante para Nick ser capaz de sentir que o relato de Gatsby sobre sua vida é “a mais pura verdade”, e por isso fica feliz de ter “um daqueles instantes de restauração absoluta da fé em Gatsby que eu já experimentara antes”. Fora do horário comercial, quando está basicamente fazendo circular o dinheiro gerado pelo próprio dinheiro, Nick investe tudo em Gatsby — no *seu* Gatsby.

Nick se revela, ou pelo menos se descreve, como a perfeita antítese de Gatsby, como um dos “jovens homens tristes” de Fitzgerald.<sup>c</sup> (Há certa semelhança com o emocionalmente tímido Lockwood construindo sua narrativa sobre o apaixonado Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*.)

Eu conhecia os outros funcionários e corretores pelo primeiro nome e almoçava com eles em restaurantes escuros e lotados, onde pedíamos pequenas salsichas de porco, purê de batatas e café. Cheguei inclusive a ter um breve caso com uma garota de Jersey City que trabalhava na contabilidade, mas seu irmão começou a lançar olhares zangados em minha direção, e por isso deixei o relacionamento acabar naturalmente quando ela saiu de férias, em julho.

Quando se trata de envolvimento emocional ou sexual, tudo aquilo que Nick não deixa morrer naturalmente é afastado por ele próprio — como fez com um “noivado” anterior e também com Jordan Baker. Ele é um voyeur exclusivista (às vezes de forma singular: ele fala da “sensação de querer olhar diretamente para todo mundo, e ainda assim evitar todos os olhares”). Nisso ele é como a sexualmente ansiosa Isabel Archer em *Retrato de uma senhora*, de Henry James, que deseja “ver, mas não sentir”). No campo do erotismo, a vida imaginada é mais segura do que a vida real.

Gostava de subir a Quinta Avenida, de eleger uma entre tantas mulheres românticas na multidão e imaginar que, em alguns instantes, eu entraria em sua vida, sem que ninguém ficasse sabendo ou pudesse desaprovar. Às vezes, em minha imaginação, eu a seguia até seu apartamento na esquina de uma rua escondida, e ela virava para trás e sorria, prestes a desaparecer por uma porta na cálida escuridão. No hipnotizante crepúsculo da metrópole, eu sentia muitas vezes a solidão à minha espreita e dos outros — jovens balconistas pobres que perambulavam diante das vitrines, esperando a hora de entrar num restaurante para um jantar solitário — jovens balconistas à luz do anoitecer, desperdiçando os momentos mais intensos da vida e da noite.

Em oposição a isso — o que é sem dúvida “deplorável” —, não surpreende que Nick procure avidamente por sinais de “grandiosidade” (uma de suas palavras favoritas) na vida e no estilo de Jay Gatsby. Ele mesmo insinua ser tudo o que Gatsby não é.