



O olhar cinematográfico em *O Grande Gatsby* de F. Scott Fitzgerald
The cinematic eye in *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald

Roberta Fabbri Viscardi¹

Resumo: Neste artigo, buscamos analisar como o escritor norte-americano F. Scott Fitzgerald incorpora técnicas do arsenal do cinema na construção do foco narrativo em *O Grande Gatsby* (1925), e entender o papel do olhar cinematográfico do narrador do romance, Nick Carraway, no movimento reflexivo de sua narração.

Palavras-chave: F. Scott Fitzgerald; romance norte-americano; modernismo; cinema; foco narrativo

Abstract: This paper aims at analyzing how American writer F. Scott Fitzgerald incorporates film techniques in the construction of the point of view in *The Great Gatsby* (1925), as well as to understand the role of Nick Carraway's cinematic eye in the reflexive movement of his narration.

Keywords: F. Scott Fitzgerald; American novel; modernism; cinema; point of view

Em 1925, Virginia Woolf registrou em seu ensaio intitulado “American Fiction” que os norte-americanos estavam desenvolvendo um novo vocabulário, uma linguagem que se adequaria à necessidade de uma nova forma de sociabilidade que então surgia, à maneira de William Shakespeare e seus contemporâneos. Para Woolf, dadas as evidências históricas e culturais do período elisabetano, não era preciso “ter uma visão muito aguçada para prever que quando palavras novas são criadas, uma nova literatura será criada a partir delas.” (CHURCHWELL, 2013, p. 31) Naquele mesmo ano foi publicado *O Grande Gatsby*.

O exercício de recuperação e “imitação consciente” das técnicas artísticas de escritores canônicos, entre eles Joseph Conrad e Henry James, foi apenas uma das estratégias que colaboraram para o desenvolvimento do projeto literário de F. Scott Fitzgerald, delineado com maior clareza a partir do início da redação do romance que viria a se tornar *O Grande Gatsby*. Aliada ao aproveitamento produtivo da tradição estava a elaboração necessária de novas estratégias literárias que colaborariam para a formalização do olhar de seu narrador, ao mesmo tempo comentador e participante ativo dessa nova sociabilidade que se formava nos Estados Unidos dos anos 1920, e que já se encontrava em processo desde a virada do século.

A narração de *Coração das Trevas* (1902), desenvolvida antes do advento do cinema mudo, faz jus à convenção literária da Inglaterra de sua época, especialmente na maneira como discute e questiona a visão socialmente estabelecida acerca dos conflitos entre o verdadeiro e o falso e entre o selvagem e o civilizado no contexto do

¹ É mestre e doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e membro da The F. Scott Fitzgerald Society. Estuda o romance norte-americano e seu diálogo com o modernismo, as artes plásticas e o cinema. O presente artigo é decorrente da pesquisa de doutorado realizada com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

imperialismo britânico. A descrição impressionista de Conrad foi desenvolvida e aperfeiçoada para um público cuja imaginação se baseava quase que exclusivamente no texto escrito. Apesar disso, o autor permite que seu protagonista desorganize o sentido de suas próprias experiências, numa total subordinação às limitações da visão de um personagem em particular. Especialmente em *Coração das Trevas*, Conrad enfatiza que é na interpretação subjetiva de Marlow, estabelecido como um narrador passivo e problemático, que encontramos a relevância do episódio, e não em sua concretude. O registro impressionista, aliado à perspectiva fixa e necessariamente restrita, contribui para constituir “uma série de flashes que registram percepções individuais” em detrimento da percepção coletiva, e permite o abandono definitivo do “preceito de objetividade e concretude épica.” (SOARES, 2013, p. 55-56)

Fitzgerald, nascido em 1896, vivenciou de perto o surgimento e os primeiros desenvolvimentos do cinema. Seu romance – assim como parte de sua produção anterior a 1925 – se baseia na familiaridade de seu público leitor com os signos e convenções do cinema após o contato com uma geração de filmes. O foco da narração de Nick Carraway, o narrador de *O Grande Gatsby*, portanto, torna-se mais restrito que o do narrador conradiano. A ação captada pelo olho humano se aproxima, nesse momento, da ação capturada pelo olho da câmera, e a cena muitas vezes adquire um caráter exclusivamente visual. Nick está imerso no momento e no espaço moderno, e parece ser inevitável que ele incorpore esse novo tipo de percepção a seu modo de ver. (BERMAN, 1996, p. 139) A tensão entre o novo e o velho, que opõe não somente os diferentes tipos de olhar, mas também os valores morais nos quais o narrador baseia seu julgamento, são marcas da contradição inerente de sua narração, e também do contexto histórico em que ele está inserido.

A dualidade da narração de Nick Carraway, que explora os acontecimentos passados no verão nova-iorquino de 1922, formaliza o sentimento de uma época em que “o mundo se partiu em dois”, conforme expressou Willa Cather. Para a escritora, essa cisão teria ocorrido por volta de 1922, precisamente – ano de publicação de *Ulisses*, de James Joyce, e de “A Terra Desolada”, de T. S. Eliot. (NORTH, 1999, p. 4) Ao determinar como centro geográfico de *O Grande Gatsby* o Vale das Cinzas, “o cenário em que as linhas do enredo praticamente e literalmente colidem”, Fitzgerald destaca a influência de Eliot naquele que Michael North identifica como o ponto de convergência espacial, temporal e estilística do romance: aquele “em que *Rua Principal* [romance de Sinclair Lewis, publicado em 1920] se cruza com ‘A Terra Desolada’, em que as vidas de cidade pequena da família Gatz trombam de frente com a modernidade, em que a antiga literatura realista encontra o novo modernismo literário.” (NORTH, 1999, p. 4) North sugere, ainda, que apesar de compreender o impacto formal e estilístico da obra de Eliot em romances realistas como os de Cather e Lewis, o que Fitzgerald buscava alcançar com suas obras era mais do que simplesmente registrar a mudança que o modernismo impôs à literatura, mas formalizar literariamente “um novo mundo social e cultural, do qual as novas obras eram apenas uma parte.” (NORTH, 1999, p. 4)

A ênfase do narrador de *O Grande Gatsby* na observação da vida a partir de uma única janela, defendida por Nick Carraway na abertura do romance, evidencia seu papel de espectador dos acontecimentos e salienta que a observação de toda a ação que se desenvolve na narrativa está concentrada unicamente na sua perspectiva.

Assim, a metáfora da “janela única” emprestada de Henry James – que sugere que o observador vê de um ponto de vista específico, intermediado por lentes que modificam a realidade, afastando-a ou aproximando-a dele (JAMES, 2011, p. 160) – pode igualmente sugerir que a aderência do narrador a uma definição subjetiva da verdade é acompanhada, e talvez até condicionada por uma mudança do literário para o visual, possivelmente motivada pela influência dos realizadores da época, a exemplo do produtor e diretor D. W. Griffith.

Baseado no desenvolvimento tecnológico da indústria do cinema, Griffith imagina a biblioteca do futuro como um espaço em que o leitor substituiria os livros por uma visão imediata e em primeira pessoa dos eventos do passado, com o acesso direto à história proporcionado por uma “janela única”. (NORTH, 2005, p. 111) Michael North, que recupera a visão do realizador norte-americano para pensar a utilização de técnicas do repertório do cinema em *O Grande Gatsby*, sugere, no entanto, que a aproximação dessa metáfora à visão de Nick desnuda seu desinteresse pela janela “devidamente ajustada” de Griffith e revela a forte atração do narrador do romance pelas possibilidades visuais contidas na difusão do olhar. Ainda que a reflexão de Nick também se dê como um exercício de correção da insuficiência da visão da “janela única”, o narrador fitzgeraldiano estaria, de acordo com North, mais propenso à capacidade de ver os acontecimentos de maneira inusitada, de forma a acolher as distorções possibilitadas pela câmera. A expressão dos eventos ocorridos no verão de 1922 pelo narrador de *O Grande Gatsby* se dá, como sugere o crítico, em termos cinematográficos, e revela ao leitor a “natureza mecânica e artificial das imagens fílmicas” como a base do apelo visual que o cinema exerce sobre a obra. (NORTH, 2005, p. 111)

Antes do estabelecimento das convenções atuais acerca do ponto de vista, o cinema experienciou momentos de maior liberdade ao questionar, em sua produção inicial, as noções contemporâneas de verossimilhança, espaço e tempo por meio de efeitos que proporcionavam maior desorientação e desestabilização do olhar. É dentro do que Michael North chama de “cultura visual alternativa” que o modernismo e a mídia moderna se encontram. E é também nesse novo ambiente que convergem as limitações confessadas de Nick – um narrador típico do modernismo, que se alimenta da opacidade e da dificuldade de decifração das imagens – e seu posicionamento como espectador da modernidade. (NORTH, 2005, p. 120) De fato, as primeiras impressões daquele verão são descritas pelo narrador por meio de uma metáfora do universo do cinema que somente um experiente consumidor de filmes seria capaz de produzir: “E assim, com o sol a brilhar e grandes rebentos de folhas a crescer nas árvores, exatamente como crescem as coisas nas rápidas películas cinematográficas, experimentei a familiar convicção de que a vida recomeçava com o verão.” (FITZGERALD, 1980, p. 9) À construção da cena, dada em termos semelhantes aos da visão impressionista de Joseph Conrad², é somada a manipulação cinematográfica do tempo.

² Fitzgerald emprega a técnica impressionista aperfeiçoada por Conrad ao reproduzir o modo de apresentação de impressões sensíveis e a rejeição a nomeá-las ou explicar seus significados imediatamente. Esse artifício narrativo, que Ian Watt chamou de “decodificação retardada”, combina a progressão temporal da mente conforme o narrador percebe os sinais do mundo exterior e, por meio do processo reflexivo, alcança a decifração do seu significado de forma muito mais lenta. Seu uso permite

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

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

Não pareciam felizes, e nenhum deles tocara o frango ou a cerveja; não obstante, tampouco pareciam infelizes. Havia, nesse quadro, um ar inconfundível de intimidade; qualquer pessoa diria que ambos se achavam entregues a alguma conspiração. (FITZGERALD, 1980, p. 178)

Do jardim, na escuridão da noite, o narrador observa os Buchanan sentados à mesa da cozinha iluminada, emoldurados por uma fresta da janela da copa, como se fizesse parte de uma plateia que assiste à cena na tela iluminada da sala de cinema. Como num filme mudo, Nick não ouve o que Tom e Daisy dizem um ao outro. Esse é um dos raros momentos da narrativa em que o casal não é definido pelas palavras que enunciam – precisamente porque, quando falam, os Buchanan raramente dizem a verdade. Em mais de um momento do romance, o narrador assinala a incapacidade de articulação de ambos os personagens, por exemplo, quando descreve o discurso moralizante de Tom como uma mera repetição de jargões, e também ao destacar que é a voz de Daisy, e não o conteúdo de sua fala, que cintila, repleta de promessas e de dinheiro. (BERMAN, 1996, p. 144) Ao narrar a cena da cozinha, Nick Carraway baseia-se exclusivamente nos indícios visuais disponíveis ao tentar compreender a ação que se desenrola à sua frente. O prato com pedaços de frango frito e as duas garrafas de cerveja, intocados, cumprem o papel de objetos cenográficos de uma situação doméstica aparentemente corriqueira, e que revela o que “qualquer pessoa” seria

ao leitor testemunhar todos os passos do processo pelo qual o intervalo semântico entre a percepção individual das sensações e sua verdadeira causa ou significado é vagarosamente e tardiamente preenchido pela consciência do narrador. (WATT, 1979, p. 175)

capaz de ver (ou, ao menos, qualquer espectador treinado na arte da decodificação fílmica): “que ambos se achavam entregues a alguma conspiração.”

Outros trechos do romance apresentam cenas que dependem da já mencionada familiaridade do público com a experiência do cinema para sua interpretação. O que se destaca na descrição dessas passagens é o silêncio e a consequente substituição das falas pelo gesto – enfaticamente expressivo em *O Grande Gatsby* –, “o que parece corresponder intencionalmente à percepção da lente do cinema mudo.” (BERMAN, 1996, p. 9-10) Seguindo a apreciação de Berman, somos capazes de identificar na passagem citada que o assunto contido no diálogo emudecido entre os Buchanan é revelado apenas por meio dos gestos percebidos e registrados pelo narrador, como “o ar grave” de Tom; sua mão, que cai sobre a de Daisy, “ocultando-a por completo”; o erguer dos olhos da mulher em direção ao marido, com eventuais acenos afirmativos de cabeça e o “ar inconfundível de intimidade” entre os dois. O foco preciso do olhar de Nick nos detalhes que compõem a interação física do casal antecipa os eventos que se viriam a se desenrolar em seguida: após a imediata ocultação de qualquer indício de participação de Daisy no atropelamento de Myrtle – ocultação essa orquestrada rapidamente por Tom Buchanan durante o breve diálogo que trava com George Wilson, o viúvo –, Daisy concorda com os próximos passos do plano do marido, que envolvem abandonar Gatsby sem maiores explicações e deixar a Costa Leste. A cumplicidade existente entre as partes, mantida e fortalecida por sua posição de classe, colabora para o apagamento final do papel de cúmplices dos Buchanan tanto no atropelamento de Myrtle Wilson quanto no assassinato de Gatsby.

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

Mais ou menos a meio caminho entre West Egg e Nova York, a estrada de rodagem junta-se apressadamente à via férrea e corre a seu lado numa extensão de um quarto de milha, de modo a afastar-se de uma certa área desolada de terra. Esse é um vale de cinzas – uma granja fantástica onde as cinzas crescem como trigo, convertendo-se em cumeeiras, montes e jardins grotescos; onde as cinzas adquirem forma de casas, chaminés e fumos que se evolvem para o alto e, finalmente, num esforço transcendente, de homens cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio ao ar pulverulento. De vez em quando, uma fila de vagões cinzentos rasteja por trilhos invisíveis, lança um rangido medonho e detém-se – e, imediatamente, os homens cinzentos sobem, em enxames, aos vagões, munidos de pás, e levantam uma nuvem impenetrável, que nos tolda a visão, impedindo-nos de ver suas obscuras operações. (FITZGERALD, 1980, p. 31)

A dualidade do narrador é novamente manifesta, dessa vez por meio das diferentes perspectivas cinematográficas mobilizadas para a descrição de personagens, espaços e eventos no romance. Aqui, o olhar de Nick Carraway não se assimila ao do

espectador do cinema, mas ao olho da câmera que examina a paisagem numa movimentação que, de início, se assemelha ao registro panorâmico. A documentação cinematográfica é enfática ao concentrar-se no apelo dos elementos visuais da cena que pretende construir em detrimento de estímulos de outra natureza, que remetem a outros sentidos que não a visão. A narração, que se utiliza de técnicas do arsenal fílmico para ampliar o efeito da descrição impressionista, reforça a adesão do narrador às possibilidades de apreensão da realidade contidas na visão defeituosa. A ênfase na difusão do olhar, diretamente associada à sua busca constante por foco nesse universo que tende a ser indistinto e nebuloso, expõe o processo de compreensão que se desenvolve por meio da rememoração, reflexão, organização e narração de Nick Carraway acerca dos eventos recuperados. Além disso, o registro da visão distorcida por meio de uma descrição que remete ao *soft focus*³ – cujo resultado é a produção de imagens difusas, frequentemente relacionadas ao universo onírico – produz uma cena fantasmagórica, que evidencia a recusa do narrador em reconhecer o Vale das Cinzas (cuja descrição transmite a mesma infertilidade árida da paisagem devastada de “A Terra Desolada”) e seus habitantes, desenhados de forma a se aproximarem dos “homens ocos” de Eliot. (ELIOT, 1981, p. 115-120)

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

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

³ O *soft focus* é um efeito visual que suaviza a imagem captada pela câmera com o auxílio de um véu ou vaselina, que é espalhada na lente com o intuito de “filtrar” e “borrar” parcialmente a imagem captada.

produção acelerada das prósperas indústrias do Leste –, um processo social, é descrito pelo narrador como um processo natural e autônomo no momento em que sua narração aproxima o Vale das Cinzas a “uma granja fantástica onde as cinzas crescem como trigo”. A visão do narrador nos remete à ideia de Lukács sobre o fato de que as leis sociais que governam o trabalho se igualam, para os homens, a leis naturais, adquirindo, dessa forma, o caráter objetivo das leis físicas. Estranhados do próprio trabalho que desempenham, caberia aos homens apenas contemplar os poderes intransponíveis que parecem reger sua atividade. (LUKÁCS, 2003, p. 199-200) Ao reforçar a impossibilidade de transformação dos trabalhadores do Vale das Cinzas, incapazes de interferir no processo real do trabalho que exercem por meio de sua atividade, o narrador visualiza nos montes de cinzas a materialização do cemitério da potencialidade da classe trabalhadora.

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

Sua casa era ainda mais imponente do que eu esperava, uma alegre mansão colonial georgiana, vermelha e branca, que se elevava sobre a baía. O relvado começava na praia e avançava em direção à porta principal, numa extensão de um quarto de milha, saltando, por cima de quadrantes solares, muros de tijolos e canteiros de evônimos – e, finalmente, ao chegar à casa, desviava-se para o lado em vistosas videiras, como se atingisse o momento culminante de sua corrida. A fachada abria-se numa sucessão de portas envidraçadas, refulgentes sob os reflexos dourados do sol e escancaradas à tarde cálida e ventosa, e Tom Buchanan em seu traje de montaria, achava-se de pé, as pernas separadas, no alpendre fronteiro. (FITZGERALD, 1980, p. 12)

Da mesma forma como o narrador demonstra não se deixar enganar pelas roupas de Tom, cujo “corte efeminado” não “conseguiu ocultar o enorme vigor daquele corpo” (FITZGERALD, 1980, p. 13), Nick faz questão de assinalar o caráter falseado da propriedade no subúrbio de Long Island. Numa época em que quase tudo podia ser comprado, a construção de uma aparência que superava a realidade também fazia parte do universo do desejo da classe ociosa. O olhar do narrador captura a propriedade à maneira do *travelling* cinematográfico⁴, um movimento de câmera que simula o percurso contínuo que se inicia na praia e se estende até o alto do terreno em que se estabelece a casa. O acúmulo das imagens que resultam na descrição completa da mansão e de seu entorno se dá de tal forma a reproduzir o deslocamento veloz do olhar que registra as posses dos Buchanan: o relvado, que “avançava em direção à porta principal”, adquire, ele próprio, a capacidade de se movimentar, pois “saltava” diferentes tipos de obstáculos até “chegar” à mansão, onde “desviava-se para o lado” e transformava-se em “vistosas videiras”, fundindo-se à suntuosa fortificação ao atingir a linha de chegada de sua “corrida”. Construção e natureza movem-se com certa autonomia no mundo do dinheiro: a casa “se elevava sobre a baía” enquanto a fachada

⁴ *Travelling* é o termo utilizado para designar o plano em que a câmera “viaja”, ou seja, se desloca horizontal ou verticalmente sobre algum tipo de veículo, rodas ou trilhos, ou na mão do operador, que normalmente faz uso de algum tipo de estabilizador para manter o controle sobre a maneira como as imagens são captadas.

“abria-se numa sucessão de portas envidraçadas”. Tom Buchanan, único ser animado incluído na cena, é também o único elemento que permanece imóvel, “de pé, as pernas separadas, no alpendre fronteiro”, confundido, assim como os homens cinzentos, embora de maneira totalmente diversa, com o cenário em que é apresentado. Se os trabalhadores pobres do Vale das Cinzas se desfazem no ar como as cinzas que manipulam, ao herdeiro da aristocracia norte-americana é atribuída a mesma imponência e fortitude que o narrador identifica em sua mansão.

A descrição do Vale das Cinzas, pautada pela difusão da visão do narrador, é desenvolvida de maneira a nos dar a impressão de que o tempo, ali, está em suspenso. Privados do consumo do momento moderno, seus habitantes se movem vagarosamente, moldando com suas pás natureza e propriedade, que também aqui são confundidas, mas sem a harmonia antes verificada pelo narrador em East Egg, reduto dos detentores das fortunas estabelecidas. No cemitério da energia que move a metrópole capitalista, as mesmas cinzas que formam a paisagem e os “jardins grotescos” são transformadas em “casas, chaminés e fumos que se evolvem para o alto”, determinando a impossibilidade material de se fincar os pés ou qualquer tipo de “fortaleza” naquele chão.

Se, como nos lembra Sergei Eisenstein, “o capitalismo norte-americano encontra seu reflexo mais claro e mais expressivo no cinema norte-americano” (EISENSTEIN, 2002, p. 177), é por meio da montagem paralela de Griffith⁵, inspirada no método literário da ação paralela de Charles Dickens, que devemos ler as descrições dos dois espaços, uma interligada à outra. O olhar de câmera do narrador de *O Grande Gatsby* somente completa o desmascaramento da falsificação da propriedade dos Buchanan quando a compara à imaterialidade do chão de cinzas, entrelaçando paralelamente os dois espaços isolados e proporcionando a intensificação de uma das imagens pela outra. O verde da grama do vizinho, no caso da aproximação entre o Vale das Cinzas e de Long Island, só é mais verde porque do outro lado não há grama. Assim como as roupas que vestem Tom, o relvado de sua propriedade se revela uma “máscara de poder” (MARX, 2000, p. 357-358) que reforça a devastação do domínio industrial, e por meio da desertificação de toda uma área (que, inevitavelmente, seria incorporada à metrópole), estabelece de maneira concreta o esvaziamento da ideologia do empreendedorismo nessa “cidade irreal” (ELIOT, 1981, p. 87-105) em que “uma espécie de Rua Principal compacta, situada junto a um descampado, [...] não conduzia a parte alguma.” (FITZGERALD, 1980, p. 33)

Nos Estados Unidos da virada do século, a tecnologia industrial serviu de base para as ideias norte-americanas sobre velocidade e rapidez. Antes do fim da primeira década do século XX, as corridas de automóvel, organizadas para desenvolver no público o desejo da posse e controle da velocidade, intensificaram o foco da sociedade na aceleração. O automóvel dominava a mídia no início da década de 1920, que atribuía a cada modelo valores simbólicos específicos, tais como segurança, poder ou satisfação. Em *O Grande Gatsby*, o carro do protagonista é descrito como

⁵ O cineasta russo define o conceito de montagem paralela de Griffith como “uma cópia de sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas de pobre e rico em direção a uma ‘reconciliação’ hipotética onde... as linhas paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão inacessível quanto a reconciliação.” (EISENSTEIN, 2002, p. 205)

“triumfante”. Parecia inevitável que a mesma rapidez que surpreendera toda uma sociedade com o advento do telégrafo, do trem e do automóvel passaria a fazer parte da vida cotidiana dos norte-americanos como um valor intrinsecamente moderno. (TICHI, 2017, p. 232)

O aumento imparável da velocidade nesse período também significava o distanciamento dos valores morais do passado vitoriano, dos quais o narrador do romance não se afasta completamente, e a ameaça à integridade física dos transeuntes, que se rebelavam coletivamente contra a rapidez das máquinas. (BITENCOURT, 2017, p. 113) A alta velocidade, no entanto, também significava oportunidades: John D. Rockefeller (que não por acaso é mencionado em *O Grande Gatsby*) fez fortuna com a *Standard Oil Company*, que se estabeleceu como a maior indústria de produção, refino e distribuição de petróleo da virada do século. No romance, George Wilson tenta a sorte como empreendedor com sua garagem e a venda de carros usados, tais como o que ele insiste, em vão, comprar de Tom Buchanan. O Vale das Cinzas, definido pela ausência, incorpora o negativo do desenvolvimento tecnológico como a fantasmagoria da produção da indústria que não alcança seus moradores e trabalhadores, o que fica evidente na relação estabelecida entre o automóvel e a comunidade, para quem o carro adquire a qualidade de objeto de contemplação, a ser observado somente quando passa pela estrada que corta a região “de modo a afastar-se de uma certa área desolada de terra.” A fuga de Myrtle, baseada no rápido deslocamento propiciado pelo carro, é interrompida brutalmente pela velocidade do mesmo veículo que impulsiona seu desejo de escapar da pobreza e da violência do Vale das Cinzas.

O carro de Gatsby, que resume sua riqueza e o tipo de vida à qual ele aspira mais do que qualquer outro objeto, transforma-se, ao final da narrativa, em uma máquina assassina. O automóvel e o jardim de cinzas pertencem a um mundo em que objetos naturais não têm valor intrínseco, um mundo em que toda a natureza visível – incluindo os seres humanos – é tão descartável quanto um pedaço de papelão. (MARX, 2000, p. 358) A rotina de preparação das festas na mansão de Gatsby descortina esse descarte indiscriminado com grande economia descritiva no início do Capítulo III:

Toda sexta-feira, cinco engradados de laranjas e limões chegava de seu fornecedor em Nova York – e todas as segundas-feiras essas mesmas laranjas e limões saíam pela porta dos fundos, convertidos numa pirâmide de meios frutos despulpados. Havia na cozinha uma máquina que podia tirar o suco de duzentas laranjas em meia hora – e o polegar de um mordomo apertava duzentas vezes um pequeno botão. (FITZGERALD, 1980, p. 51-52)

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

de sua energia vital em benefício da manutenção do sistema enquanto retorna à sociedade subjetividades cindidas.

Ao incorporar o deslocamento veloz como valor social básico, a experiência da vida no século XX assumiu a forma da passagem, seja ela vista pela janela do trem, do automóvel, ou mesmo pelo indivíduo que observa a massa em meio à locomoção de um ponto a outro. Cecelia Tichi aponta que, para o observador, essa experiência era qualitativamente nova, inicialmente momentânea, fugidia, elusiva. (TICHI, 2017, p. 247) Assim como diferentes escritores reconheceram e vincularam esse novo momento à literatura norte-americana, o olhar de Nick Carraway também não resiste a seguir os carros e as pessoas que passam rapidamente pela cidade em *O Grande Gatsby*. A descrição que o narrador faz do ritmo frenético de Nova York se aproxima da captura do deslocamento em alta velocidade pelo olhar da câmera, que também se movimenta para acompanhar o objeto que se desloca, em oposição ao olhar supostamente mais estático do pintor.

Duas passagens do romance tratam da satisfação cinemática com que o narrador observa os corpos humanos e metálicos em movimento. Na primeira delas, Nick comenta sobre a rotina na metrópole e o prazer que sentia ao caminhar pelas ruas movimentadas todas as noites: “Comecei a gostar de Nova York, da picante e aventureira sensação que ela produzia à noite, e da satisfação que o **incessante** desfile de homens, mulheres e máquinas causa aos olhos inquietos.” (FITZGERALD, 1980, p. 72, grifo nosso) Na segunda passagem, o narrador, que se dirige à cidade no carro e na companhia de Gatsby, comenta sobre a experiência de adentrar Nova York a partir de Long Island, após passar pelo Vale das Cinzas:

Atravessamos, agora, a grande ponte, com a luz do sol, através das barras de aço, a lançar sombras **palpitantes** sobre os automóveis que passavam, enquanto a cidade se erguia, do outro lado do rio, em brancos montes de edifícios, construídos sem se levar em conta o dinheiro. A cidade, vista da Ponte Queensboro, é sempre uma cidade vista pela primeira vez, em sua primeira e violenta promessa de todo o mistério e de toda a beleza existente no mundo. (FITZGERALD, 1980, p. 86, grifo nosso)

O que chama nossa atenção em ambas as passagens, primeiramente, é o uso do termo “*flicker*” (traduzido por “incessante” no primeiro e “palpitantes” no segundo trecho), utilizado à época para designar o caráter “trepidante” da imagem dos filmes mudos projetados na tela do cinema, o que fazia com que o espectador se tornasse automaticamente consciente de sua visão. (NORTH, 2005, p. 117) Ao utilizar-se do termo para qualificar o efeito das imagens ritmadas que resultava da observação do “desfile de homens, mulheres e máquinas” da cidade, e também para descrever a sensação visual causada pelas sombras entrecortadas das barras de aço da Ponte Queensboro contra os carros que a cruzavam em alta velocidade, o narrador chama a atenção do leitor para o que era considerado na época a limitação técnica mais óbvia da projeção de um filme: o defeito que impedia de maneira mais intrusiva a perfeita ilusão visual da sétima arte.

Ao insistir em evidenciar esse “tremor” visual, a narração de Nick Carraway frustra, de certa forma, o projeto de D. W. Griffith, cujo objetivo era fazer o espectador

esquecer completamente a natureza mediada da imagem fílmica e evitar que ele tomasse consciência da particularidade de seu próprio ponto de vista durante a exibição de uma película. O narrador de *O Grande Gatsby*, ao contrário de Griffith, não tem nenhum interesse em apagar os processos da representação fílmica. E mais: sua narração demonstra a constituição de sua perspectiva como a de um olho que, de fato, se deleita com a sensação da mediação da visão pela máquina. (NORTH, 2005, p. 118)

Michael North sugere que as diversas referências cinematográficas que surgem no texto, algumas delas de forma subliminar, se acumulam e até mesmo “dirigem” a nossa percepção da narrativa. De fato, o crítico é preciso ao identificar certa constância na descrição de movimento e imobilidade no romance, seja de carros, barcos ou trens, e também nas descrições que designam a passagem do tempo – sinalizada pelo movimento do sol e das estrelas – e os gestos corporais dos personagens, além do movimento mais sutil dos objetos, que notamos apenas ao compará-los ao nosso próprio movimento. North também ressalta que o “tremor” que atrai o olhar inquieto do narrador é geralmente registrado como o jogo de luz e escuridão observado nas ruas da cidade e no brilho dos rostos que se iluminam conforme os indivíduos passam pelos pontos de luz espalhados pelo caminho. Esse jogo configura, para o crítico, a experiência material do efeito do obturador sobre a tela de cinema, que parece ter oferecido a Nick Carraway um “modelo de indulgência visual”. Para North, o que o narrador do romance parece mais apreciar é um tipo de visão peculiarmente desconectada, indisponível ao olhar autônomo, e é essa a experiência que ele busca ao olhar pela janela para a paisagem real. A ênfase do olhar de Nick, que revela o mundo mecânico visto por meios mecânicos, revela igualmente o desejo do narrador pela experiência da visão mediada, que proporciona a desconexão e a distância típica do seu tempo e aproxima *O Grande Gatsby* de projetos modernistas mais radicais do mesmo período. (NORTH, 2005, p. 117-118)

A desordem proveniente do mundo industrializado visto pela lente da câmera “espectroscópica” – adjetivo associado pelo narrador à alegria própria das festas de *Gatsby* (FITZGERALD, 1980, p. 58) – abre novas possibilidades narrativas, culturais e até mesmo políticas, e a promessa de uma nova organização do mundo aos olhos de quem o vê. A atitude positiva de Nick em relação à mediação da visão pela tecnologia é prova do acolhimento da modernidade pelos personagens dos anos 1920, um símbolo da crença de que o envolvimento coletivo com a máquina guardava em si a promessa de produzir um prazer sensorial inédito e possivelmente revolucionário, o que não se configura totalmente em *O Grande Gatsby*. Para Ronald Berman, o narrador do romance reconhece, conforme avança no desenvolvimento da narrativa, que “a maneira como vemos as coisas está relacionada com o pouco que podemos fazer com elas,” (BERMAN, 1996, p. 154) e esse sentimento reforça a inatividade de Nick durante o desenrolar dos eventos.

É apenas após a reflexão sobre os fatos que se desenrolaram no verão de 1922 que o narrador pondera sobre a possibilidade de intervenção da catástrofe anunciada do atropelamento de Myrtle. A visão que se demonstra privilegiada no ato da recordação e da reelaboração dos fatos também emerge na descrição que o narrador faz do momento em que *Gatsby* mira o píer da casa de Daisy, isto é, apenas quando já não mais existe a possibilidade de Nick impedir o protagonista de seguir com seu plano de

reconquistá-la. A avaliação positiva do narrador sobre a visão mediada é repensada, então, no momento em que Nick conclui que a tomada de consciência sobre os eventos somente se configura quando ele os revê, ou seja, quando assiste novamente a eles exclusivamente como observador. Essa atitude do narrador dramatiza o isolamento do espectador e a ideia de que a avaliação subjetiva do objeto de contemplação somente pode ser registrada por outro observador. Concordamos, portanto, com Michael North quando o crítico defende que a subjetividade limitada de cada “janela única” é visível somente pelo lado de fora, e que nenhuma perspectiva, especialmente a do narrador, consegue agrupar todas as limitações simultaneamente. (NORTH, 2005, p. 113)

Bibliografia

- BERMAN, Ronald. *The Great Gatsby and Modern Times*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- BITENCOURT, Gabriela Siqueira. **Modernização urbana e experimentação formal em *Manhattan Transfer* de John Dos Passos**. 2017. 228f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CHURCHWELL, Sarah. **Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of *The Great Gatsby***. London: Virago, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ELIOT, T. S. A Terra Desolada. In: **Poesia**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 87-105.
- _____. Os Homens Ocos. In: **Poesia**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 115-120.
- FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Tradução de Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- JAMES, Henry. Prefácio a Retrato de uma Senhora. In: **A Arte do Romance: antologia de prefácios**. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Leo. **The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral in America**. New York: Oxford University Press, 2000.
- NORTH, Michael. **Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. **Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern**. New York: Oxford University Press, 1999.
- SOARES, Marcos. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013.
- TICHI, Cecelia. **Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017.
- WATT, Ian. **Conrad in the Nineteenth Century**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1979.