

# A CRISE DA NARRAÇÃO E A NARRAÇÃO DA CRISE EM DUAS OBRAS DE F. SCOTT FITZGERALD

THE CRISIS OF NARRATION AND THE NARRATION OF THE CRISIS IN TWO NOVELS BY F. SCOTT FITZGERALD

Roberta Fabbri Viscardi\*

\* rofavis@gmail.com

Mestre e doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – USP (São Paulo, SP) e membro da The F. Scott Fitzgerald Society. O presente artigo é decorrente da pesquisa de doutorado realizada com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**RESUMO:** Neste artigo, buscamos investigar como a crise de 1929 representou um ponto de inflexão decisivo para o modo como o escritor F. Scott Fitzgerald figurou a sociedade norte-americana da década de 1920 nos romances *O grande Gatsby* (1925) e *Suave é a noite* (1934). Para tanto, analisamos em *O grande Gatsby* o impacto das contradições que levaram à crise econômica e interpretamos o impacto da crise já deflagrada na narração de *Suave é a noite*. Em ambos os casos, nos interessa compreender de que maneira a iminência da crise de 1929 e sua deflagração evidenciam a crise da narração e os mecanismos por trás da ideologia do sonho americano.

**PALAVRAS-CHAVE:** crise de 1929; crise da narração; romance norte-americano.

**ABSTRACT:** In this paper, we aim at investigating how the 1929 crisis represented a decisive inflection point for F. Scott Fitzgerald's figuration of the 1920s American society in *The Great Gatsby* (1925) and *Tender Is the Night* (1934). In order to do so, we analyze in *The Great Gatsby* the impact of the contradictions that led to the economic crisis, and we interpret how such crisis impacted the narrative of *Tender Is the Night*. Regarding both novels, our focus is to understand in which way the imminence of the 1929 crisis and its deflagration highlight the crisis of narration and the mechanisms behind the ideology of the American dream.

**KEYWORDS:** 1929 crisis; crisis of narration; American novel.

A relação entre forma literária e processo social se apresenta em dois romances de F. Scott Fitzgerald de modo relativamente complexo. Quando comparamos *O grande Gatsby* (1925) e *Suave é a noite* (1934) no que se refere à maneira como em ambos essa relação se estabelece, observamos que a crise de 1929 representa um ponto de inflexão decisivo para o modo como o autor figura a sociedade norte-americana da década de 1920.

Se for possível falar em uma narração da crise, devemos entender essa expressão em um sentido preciso, ou seja: trata-se de compreender como se dá a narração sob o impacto da crise ou das contradições da sociedade norte-americana que levaram a ela – e não como supostamente se daria a figuração literária da própria crise econômica. No caso de *O grande Gatsby*, isso se deve ao fato de que no romance publicado em 1925, o narrador discorre sobre eventos ocorridos no verão de 1922, o que por si só torna impossível a narração da crise econômica de 1929. Ainda assim, entendemos que seja possível falar em uma narração da pré-história da crise, que é entrelaçada no romance à representação dos desdobramentos da Primeira Guerra Mundial. Não há como negar que *O grande Gatsby* tematiza em seu enredo e traduz por meio de recursos formais aspectos muito próprios do funcionamento da sociedade norte-americana que levaram ao *crash* da Bolsa de Nova

York e à Depressão. Se a crise econômica é “a manifestação real do caráter contraditório do capital”,<sup>1</sup> a crise de 1929 evidencia de modo drástico as contradições da sociedade capitalista e a própria crise da narração.

A crise da narração está associada à desintegração da experiência de que fala Theodor Adorno. O crítico constata, em meados da década de 1950, que a posição do narrador no romance contemporâneo se caracteriza por um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa.”<sup>2</sup> Se o romance pôde outrora ser a epopeia burguesa, conforme assinalou Lukács, ele já não pode sê-lo no século XX. Se no início do romance tratava-se da “experiência de mundo desencantado”, na atualidade já não seria sequer possível recuperar qualquer sentido imanente ao mundo. Como afirma Adorno, “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.”<sup>3</sup> O crítico não discrimina especificamente nesse texto quais seriam as determinações históricas da crise da narração, limitando-se a apontar que, para alguém que tenha participado da guerra, tornou-se impossível narrar tal experiência como alguém que antes contava suas aventuras, e mencionando a “reificação de todas as relações entre os indivíduos” e “a alienação e auto-alienação universais”<sup>4</sup>. Em Fitzgerald,

1. GRESPLAN. “A crise na crítica à economia política”, p. 103.

2. ADORNO. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, p. 55.

3. ADORNO. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, p. 56.

4. ADORNO. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, p. 57.

sugerimos que a narração da crise – e do processo de seu desdobramento – fornece um ponto de vista privilegiado para uma compreensão particular da desintegração da experiência supracitada e, mais especificamente, da falsidade da ideologia do sonho americano, que funciona como ilusão social e economicamente necessária no caso específico dos Estados Unidos.

Em *Suave é a noite*, a relação entre a cronologia do enredo e o tempo histórico é controversa. Entre os críticos da obra de Fitzgerald, não existe um consenso claro sobre o ano em que a linha do tempo do romance se encerra – se 1929 ou 1930. As localizações temporais da narrativa são, na maioria das vezes, imprecisas ou contraditórias. No plano inicial de *Suave é a noite*, traçado por Fitzgerald em 1932, o autor definiu que a última cena de Dick Diver, o protagonista do romance, se daria em 1929, e que a narrativa se encerraria em julho desse mesmo ano. Se considerarmos que o autor respeitou esse plano ao finalizar a versão publicada do romance, Dick deixa a Riviera Francesa antes da quebra da Bolsa de Nova York em outubro, o que sugere ao leitor que o parasitismo da classe ociosa em *Suave é a noite* estaria próximo do fim. Matthew Bruccoli, que defende essa interpretação, argumenta que ela pode ser justificada por uma afirmação do próprio Fitzgerald, que, às vésperas da publicação do romance, insistiu com

o editor Maxwell Perkins que *Suave é a noite* completava o seu relato dos “anos de prosperidade”, e que talvez fosse recomendável, para fins publicitários, “acentuar o fato de que ele *não* aborda a Depressão”.<sup>5</sup>

James West III, no entanto, defende que, ao analisarmos o romance publicado em 1934, não restam dúvidas: o enredo de *Suave é a noite* se encerra em 1930. Sua conclusão é a de que o autor reajustou a cronologia prevista no plano de 1932 para que a narração sobre o declínio de Dick se desenvolvesse de forma mais gradual e, portanto, de maneira mais verossímil. Para West, o encerramento da narrativa em 1930 enfatiza o caráter trágico da trajetória decadente do protagonista e apresenta uma crítica ainda mais dura à classe ociosa: a de que os milionários norte-americanos, imunes aos revezes da economia, continuariam a gozar os prazeres proporcionados por suas fortunas sem incômodos ou punições de qualquer natureza.<sup>6</sup> Ademais, podemos acrescentar, o fato de que o romance “*não* aborda a Depressão” não significa necessariamente que seu enredo não se estende para além do *crash* de 1929, visto que a quebra da Bolsa de Valores e os anos de Depressão são fenômenos distintos. Em suma, as interpretações de Bruccoli e West acerca da datação do enredo do romance implicam em conclusões contraditórias para o final de *Suave é a noite*: ou os expatriados da classe alta arriscavam perder seus

5. FITZGERALD apud BERG. *Max Perkins: um editor de gênios*, p. 246.

6. Cf. WEST III. “Introduction”, p. xxxvii.

privilégios ou continuariam a gozar os prazeres garantidos por suas fortunas sem nenhum revés.

O ponto decisivo, a nosso ver, não é se o enredo de *Suave é a noite* termina antes ou depois do *crash* de 1929, mas que o *crash* e a Depressão dos anos seguintes fornecem ao autor um ponto de vista privilegiado sobre a sociedade norte-americana dos anos 1920. Se em *O grande Gatsby* o sonho americano ainda parece possível de ser alcançado por meio do empreendimento individual – o que se revela a Nick impossível apenas ao final do romance, após a reflexão do narrador sobre a morte do protagonista –, em *Suave é a noite*, especificamente no caso do protagonista Dick Diver, a possibilidade da realização do sonho americano não é sequer cogitada e é prontamente apresentada como uma impossibilidade necessária. É apenas a consumação real da crise econômica, gestada no interior dessa sociedade no momento de sua máxima efervescência, que permite figurar literariamente os motivos pelos quais aquela impossibilidade sempre se devera a razões estruturais, isto é, imanentes ao desenvolvimento e ao funcionamento específicos do capitalismo nos Estados Unidos. Se pudermos arriscar uma fórmula, sugerimos que é a consumação da crise que permite revelar a falsidade ideológica inerente ao sonho americano.

A crise de 1929 representou uma ruptura profunda na sociedade norte-americana. Ela não foi, no entanto, um

acontecimento imprevisível e, também por esse motivo, o debate acerca de suas possíveis causas ainda é controverso. O auge da prosperidade daquele período significou justamente o esgotamento do consumo e, como consequência, da capacidade produtiva do país. Luiz Belluzzo e Luciano Coutinho apontam que, já a partir de meados da década de 1920, os sintomas de capacidade excedente eram manifestos, tornando-se generalizados em 1927, ano em que houve o início do declínio da construção civil e os investimentos produtivos na indústria de transformação começaram a perder fôlego.<sup>7</sup> O *crash* da Bolsa de Valores foi o fator catalisador da crise iniciada em 1929.

Tendo seu início registrado em 24 de outubro do mesmo ano, dia em que a Bolsa de Valores de Nova York entrou em colapso, a crise ocorreu, em grande parte, devido à superprodução fabril e sua consequente e brusca redução. Após a recessão do pós-Primeira Guerra, as indústrias norte-americanas sofreram uma vigorosa expansão, e o país assistiu embasbacado à multiplicação de seus lucros e dividendos. As grandes corporações se apropriaram, então, do mercado de valores como espaço para a valorização complementar do capital produtivo que não era aplicado na ampliação de sua capacidade de produção. Naturalmente, a cotação dos títulos na Bolsa de Valores, que refletia a produtividade desenfreada do período, registrou altas inéditas. Como o valor dos salários não acompanhava o crescimento da economia,

7. Cf. BELLUZO; COUTINHO. “Estado, sistema financeiro e formas de manifestação da crise: 1929-74”, p. 35.

a compra de títulos se tornou uma opção popular entre pessoas físicas como estratégia de complementação de renda e formação de reserva.<sup>8</sup>

A partir de setembro de 1929, a Bolsa de Valores de Nova York passou a operar com certa instabilidade. A indústria automobilística, enfrentando um mercado incapaz de absorver sua produção, decidiu frear a linha de montagem, reduzindo a compra de matéria-prima para a fabricação de automóveis. O valor dos títulos entrou em rápido declínio, até que em 29 de outubro daquele ano aproximadamente treze milhões de ações foram vendidas. Cinco dias depois, inflamados pelas notícias que circulavam incessantemente em veículos nacionais e internacionais, os investidores decidiram vender mais de quinze milhões de ações.

Foi apenas com o início do governo de Theodore Roosevelt em 1933 que uma saída da crise se tornou possível. As iniciativas que compuseram o *New Deal* resultaram da percepção de que nem a sociedade, nem a economia poderiam continuar a reproduzir indefinidamente a lógica da concorrência. A recuperação econômica significou, portanto, uma regulação do mercado. Os primeiros arquitetos do *New Deal* enfatizavam a importância não tanto da liberdade individual, mas da igualdade econômica e da segurança social da nação como um todo.<sup>9</sup> Isso se tornaria

possível por meio da criação de uma harmonia entre os interesses de classe sem a destruição do sistema de lucro, já que a unidade nacional teria prioridade sobre a luta de classes.

A crise iniciada em 1929 evidencia de modo drástico as contradições da sociedade norte-americana e, no caso específico da literatura de Fitzgerald, a própria crise da narração. Escrevendo retrospectivamente sobre os anos 1920, o autor faz um diagnóstico bastante agudo da época no ensaio “Ecos da Era do Jazz”:

O período de dez anos que, como se relutante em morrer fora de moda em seu leito, saltou para uma morte espetacular em outubro de 1929 começou por volta das manifestações de Primeiro de Maio de 1919. Quando a polícia atropelou os garotos recém-chegados da guerra que escutavam embasbacados os oradores na Madison Square, esse foi o tipo de medida destinado a alienar da ordem predominante os jovens mais inteligentes do país. Não nos lembrávamos da Declaração de Direitos até Mencken começar a alardeá-la, mas sabíamos que essa tirania era própria dos pequenos países em efervescência do sul da Europa. Se estufados homens de negócio tinham esse efeito sobre o governo, afinal talvez tivéssemos ido para a guerra para defender os empréstimos de J. P. Morgan.<sup>10</sup>

8. Cf. MAZZUCHELLI. *Os anos de chumbo*, p. 212.

9. Cf. PELLIS. *Radical Visions and American Dreams*, p. 78.

10. FITZGERALD. “Ecos da Era do Jazz”, p. 13.

Sua perspectiva crítica do momento pós-Primeira Guerra alia, de maneira indissociável, a denúncia tanto do poder do capital sobre os rumos da política e da sociedade norte-americana quanto das falsas promessas anunciadas pela Constituição do país, que se tornariam a base ideológica do incentivo à perseguição do sonho americano.

No ensaio publicado em 1931, o autor nota que “a decisão de cair na farra, que começou com os coquetéis de 1921, tinha origens mais complicadas”. A geração anterior à de Fitzgerald, mais velha e mais conservadora, e que só por volta de 1923 descobriria que “a vivacidade do álcool pode muito bem substituir o vigor do sangue jovem”, não suspeitava que houvesse contribuído para fomentar aquela “farra”, o comportamento hedonista que definiu a juventude da década de 1920 e todas as suas contradições. O moralismo puritano, a disciplina excessiva e o sem número de proibições não garantiram aos “cidadãos de bem” isenção nos rumos tortuosos percorridos pelos jovens da geração de 1920: “Os cidadãos honestos de qualquer classe que acreditavam numa moralidade pública rigorosa e tinham bastante poder para impor a legislação necessária não sabiam que as pessoas que trabalhavam para eles seriam necessariamente criminosos e charlatães”.<sup>11</sup> Mesmo os indivíduos que acreditavam na retidão de seus valores morais contribuíram, sem sabê-lo, para a violação das normas que

prezavam, permanecendo “firmes com toda a teimosia de pessoas envolvidas num caso sem importância, preservando a sua honestidade e perdendo os seus filhos”<sup>12</sup> para, entre outros vícios e desvios de conduta, o alcoolismo. Havia uma coexistência contraditória da moralidade tradicional, vinculada aos valores vitorianos, e da transgressão.

Foi apenas em 1927, quando os sinais da crise começaram a despontar de forma mais patente, que os excessos dos *anos loucos* começaram a vir à tona: “uma neurose difundida começou a ficar evidente, vagamente anunciada, como uma batida nervosa dos pés, e popular como palavras cruzadas”.<sup>13</sup> No ensaio sobre a década de 1920, Fitzgerald ressalta igualmente a onda de violência e desespero que assolou o *boom*, e da qual parecia não haver saída: suicídios, quedas “acidentais” de arranha-céus de Nova York, assassinatos decorrentes de brigas em bares e catástrofes familiares. “Mas àquela altura estávamos todos comprometidos demais; e a Era do Jazz continuou – todos tomaríamos mais uma dose”.<sup>14</sup>

Escrito no auge da Depressão, “Ecos da Era do Jazz” revela a consciência de Fitzgerald sobre seu próprio tempo. A publicação do ensaio coincide com o período de elaboração de *Suave é a noite* e com o momento de balanço de seu projeto literário. Consciência do tempo presente e consciência

11. FITZGERALD. “Ecos da Era do Jazz”, p. 16.

12. FITZGERALD. “Ecos da Era do Jazz”, p. 16.

13. FITZGERALD. “Ecos da Era do Jazz”, p. 20.

14. FITZGERALD. “Ecos da Era do Jazz”, pp. 20-21.

literária convergiriam na elaboração do romance publicado em 1934, e a sua pretensão de escrever “algo NOVO na forma, ideia, estrutura”<sup>15</sup> guiou o processo de composição de *Suave é a noite*.

Hugh Kenner acredita, no entanto, que Fitzgerald não foi bem-sucedido nessa empreitada. O crítico, que identifica uma repetição da estrutura de *O grande Gatsby* em *Suave é a noite*, acredita que essa similaridade suscita o questionamento sobre o suposto fracasso do experimento de 1934. Por outro lado, Kenner afirma que os leitores não seriam capazes de perceber tal similaridade porque tenderiam a não ter consciência da estruturação de *O grande Gatsby*, enquanto tenderiam a estar muito atentos à estruturação de *Suave é a noite* devido à evidente quebra temporal representada pelo Livro II do romance, que introduz um longo *flashback* à narrativa. Kenner interpreta a repetição de uma mesma estrutura como o “sinal mais seguro de desespero subconsciente” de Fitzgerald e considera a estruturação de *Suave é a noite* inferior ao feito anterior do autor. Para o crítico, a forma de *Suave é a noite* seria inadequada para o novo propósito de Fitzgerald, “um romance sobre o declínio do ocidente pós-guerra”.<sup>16</sup>

A nosso ver, Kenner peca em sua avaliação ao supor um descompasso entre o conteúdo, que, em sua opinião,

Fitzgerald teria pretendido retratar e uma forma inadequada para expressar tal conteúdo. A compreensão não apenas de *Suave é a noite*, mas também de *O grande Gatsby* supõe justamente a adoção da perspectiva contrária, isto é, a compreensão da maneira como a forma de ambos revela, para além do conteúdo expresso em seu enredo, um certo conteúdo histórico-social. Como observa Roberto Schwarz, baseando-se na teoria de Adorno, quanto maior o nível de uma obra, menos circunstanciais são suas fraquezas artísticas, que “deixam de remeter a limitações do autor, para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social”. Ao escrever sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Schwarz afirma que “aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos”.<sup>17</sup> Acreditamos que tal afirmação é válida, também, no caso dos dois romances de Fitzgerald analisados neste artigo.

As supostas falhas na composição de *Suave é a noite* devem, portanto, ser entendidas não como limitações do autor, como “sinal de desespero subconsciente”, mas como sinal de uma impossibilidade objetiva – nesse caso, a impossibilidade de realização do próprio sonho americano. Mais do que isso; aquilo que Kenner identifica como limitação do romance não deve ser tomado como falha, mas como limitação de uma certa configuração social historicamente dada. As contradições de Nick Carraway em *O grande*

15. FITZGERALD. “Fitzgerald to Perkins, 1 May 1925”, p. 104. Tradução minha.

16. KENNER. *A Homemade World*, pp. 44-45. Tradução minha.

17. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 161.

18. Emprestamos a expressão de Roberto Schwarz, que a utiliza para caracterizar a volubilidade do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Cf. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 31.

19. A expressão é de Richard Lehan, que desenvolve esse aspecto em um sentido diferente. Cf. LEHAN. *The Great Gatsby: The Limits of Wonder*, p. 30.

*Gatsby* são o “princípio formal do livro”.<sup>18</sup> É por meio dessas contradições que as fissuras na sociedade se deixam, pouco a pouco, ver. O mesmo vale, consideradas as devidas especificidades, para *Suave é a noite*. Acreditamos que a chave para a leitura do romance não está, portanto, na correção, mas na compreensão da suposta desordem temporal e do papel desempenhado pelos centros de consciência em cada um dos livros que o compõem.

Ao levarmos em consideração as diversas dimensões das contradições do narrador de *O grande Gatsby*, talvez possamos afirmar que este é “um romance sem centro moral”.<sup>19</sup> Ao narrar retrospectivamente os eventos do verão de 1922, Nick Carraway inicia seu relato com uma consideração sobre si mesmo. Ele destaca suas virtudes ao mesmo tempo em que contradiz, já no início do livro e ao longo de sua narração, a moral em que afirma assentar seu julgamento. O narrador parece se gabar de sua discrição, mas deixa claro que essa virtude é pautada pela necessidade de sobrevivência social. É ela que lhe permite transitar pelos diversos espaços do romance e entre as diversas classes sociais figuradas na narrativa. A discrição, portanto, vai de par com a urgência da suspensão dessa suposta virtude do narrador durante o desenvolvimento da narração: a inclinação de guardar para si todos os julgamentos é condição para que Nick Carraway garanta “infinitas possibilidades”,

facultando seu acesso a uma esfera social mais privilegiada, em cujos membros ele não confia. Em suma, as condições mesmas de sua narração – aquilo que permite sua posição simultânea de participante e observador dos eventos – são solapadas pelo próprio processo de sua narração. O mesmo poderia ser dito sobre a honestidade, virtude cardinal que Nick opõe à *carelessness* da aristocracia, uma atitude descuidada e irresponsável em relação a tudo e todos que se encontram excluídos do universo particular de privilégios da classe alta. A suposta pureza ética do narrador é manchada por sua própria *carelessness* quando colabora diretamente para o reencontro de Gatsby e Daisy – naquele momento, casada com Tom Buchanan – ou quando omite a informação sobre quem dirigia o carro que atropelou Myrtle Wilson.

A brevíssima exposição que fizemos do processo de desenvolvimento da sociedade norte-americana na década de 1920 permite notar que a falta de um centro moral, assinalada pelas oscilações e contradições do julgamento moral de Nick, tem uma determinação objetiva. É possível sugerir que não apenas a moralidade e o julgamento moral contraditórios do narrador refletem a contradição do padrão de avaliação dos indivíduos na sociedade retratada no romance, mas que ambos estão vinculados àquela combinação do triunfo do liberalismo econômico e do recrudescimento



do republicanismo no plano político. A reafirmação dos “valores nacionais” levou à perseguição dos inimigos da “moralidade pública rigorosa”, mencionada por Fitzgerald em “Ecos da Era do Jazz”. Vimos que os mesmos indivíduos que acreditavam na retidão de seus valores morais contribuíam para a violação das normas que prezavam. Em outra passagem do ensaio, Fitzgerald recorda o hiato que a Lei Seca gerou entre duas gerações: “mulheres e homens de cabelos grisalhos [...] que nunca fizeram nada deliberadamente errado em toda sua vida” asseguravam que a geração mais jovem “nunca [haveria] de sentir o gosto do álcool”; ao mesmo tempo, porém, “suas netas [...] quando se viram bem, provam gim ou uísque aos dezesseis anos”.<sup>20</sup> A combinação de efervescência econômica e conservadorismo político se adequava, pois, à coexistência contraditória da moralidade tradicional e da transgressão.

Podemos retornar à crise da narração sob um ângulo distinto. Em *O grande Gatsby*, Nick tem a pretensão de ser um narrador com senso prático, característica que Walter Benjamin associa a “narradores natos”. O romance que ele escreve aparentemente carrega a intenção de ser útil e, partindo do princípio benjaminiano de que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, sua narrativa “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”.<sup>21</sup>

Nick, no entanto, não compreende inteiramente o funcionamento do mundo narrado a ponto de ser capaz de produzir um conselho ou uma lição a partir da experiência de Gatsby, ou, ainda, de sua própria. Como aponta Benjamin, tal impossibilidade ocorre porque as experiências não são mais comunicáveis. A extinção da sabedoria – “o conselho tecido na substância viva da existência”, “o lado épico da verdade” – leva ao definhamento da arte de narrar. Como não é mais possível narrar, nos tornamos incapazes de dar conselhos, seja a alguém, seja a nós mesmos.<sup>22</sup>

A reflexão benjaminiana sobre a perda da experiência tem como pano de fundo uma reflexão sobre o tempo, mais especificamente sobre as mudanças na temporalidade causadas pela “predominância da técnica não apenas sobre outras formas de relação com a natureza, mas acima de tudo das relações entre os homens”.<sup>23</sup> A velocidade implicada pelas inovações técnicas e seus efeitos na relação entre os homens são tematizados por Benjamin a partir das mudanças introduzidas pela Primeira Guerra Mundial. No ensaio “Experiência e pobreza”, depois de caracterizar o conflito como uma das “mais terríveis experiências da história”, ele afirma: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”.<sup>24</sup> Não apenas houve um aumento da capacidade de destruição da própria vida, mas a velocidade e imprevisibilidade dos

20. FITZGERALD. “Ecos da Era do Jazz”, p. 16.

21. BENJAMIN. “O narrador”, p. 200.

22. Cf. BENJAMIN. “O narrador”, pp. 200-201.

23. KEHL. *O tempo e o cão*, p. 153.

24. BENJAMIN. “Experiência e pobreza”, p. 115.

ataques aéreos tornaram supérfluas as qualidades físicas e a experiência estratégica dos soldados. A “nova forma de miséria” que teria surgido a partir do “monstruoso desenvolvimento da técnica” afeta não somente aqueles que sobreviveram, mas a própria existência cotidiana dos homens. Nessa medida, a perda da experiência resulta na “disponibilidade permanente das pessoas para as inovações técnicas e para as modificações que a técnica introduz na vida social”.<sup>25</sup> Mais uma vez podemos observar um paralelo com *O grande Gatsby*, em que o narrador reflete sobre a continuidade da experiência da guerra, ainda que de maneira diversa e em menor escala, no ambiente hostil do mercado financeiro.<sup>26</sup> A narrativa salienta a euforia e as promessas da experiência da modernização que se apresentam aos rapazes recém-chegados dos campos de batalha na Europa, sedentos pela oportunidade de desempenhar um papel importante no desenvolvimento da nação. Treinados no *modus operandi* do combate, esses jovens, que se encontravam plenamente aptos a encarar as exigências do mercado de títulos, retornavam a um país com evidente notoriedade no capitalismo mundial desejosos de reproduzir profissionalmente o sucesso obtido no campo de batalha.

Além disso, nos Estados Unidos, a tecnologia industrial foi a base para as ideias sobre velocidade e rapidez. No romance, o personagem do mecânico George Wilson

empreende em seu sonho de enriquecimento com a garagem e a venda de carros usados. 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 se evidencia 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”.<sup>27</sup> A tentativa de 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. Não são as máquinas de guerra, mas o automóvel de Gatsby que resume sua riqueza e o tipo de vida à qual ele aspira mais do que a qualquer outro objeto, que expressa a velocidade e o poder destruidor da tecnologia, uma vez que ele se transforma, ao final do romance, em uma máquina assassina. Leo Marx observa que o automóvel e o Vale das 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 descartável.<sup>28</sup> A rotina de preparação das festas na mansão de Gatsby descortina esse descarte indiscriminado com grande economia descritiva:

25. KEHL. *O tempo e o cão*, p. 157.

26. Edmund Wilson enfatiza a popularidade da venda de títulos como destino comum aos jovens recém-formados e recém-chegados da Primeira Guerra no período em que o mercado financeiro florescia rapidamente e ganhar dinheiro parecia algo muito fácil. Cf. WILSON. *Os Anos 20*.

27. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, p. 31.

28. MARX. *The Machine in the Garden*, p. 358.

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 despolpados. 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.<sup>29</sup>

A máquina de suco de Gatsby, símbolo do desenvolvimento tecnológico que propicia ao indivíduo o controle da natureza que ele deseja dominar, é 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 do homem e de acordo com a sua vontade – e também nos lembra 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.

A diferença entre narrativa e romance, segundo Benjamin, pode ser evidenciada pela distinção entre “moral da história” e “sentido da vida”. No entanto, diferentemente da narrativa, cujo exercício já contém a “moral da história” que pretende transmitir, o romance possui um limite, resignando-se a escrever “na parte inferior da página a palavra *fim*”. O máximo que pode fazer é convidar o leitor a refletir sobre o sentido da vida.<sup>30</sup> Afirmamos que Nick se apresenta como alguém que pretende oferecer conselhos, mas cuja narrativa revela a impossibilidade de fazê-lo. Resta a Nick, na última página do romance, apenas refletir retrospectivamente sobre o fracasso necessário da busca de Gatsby. Em *Suave é a noite*, a pretensão mesma de Nick já não é possível. Sob o impacto da crise econômica e de suas consequências sociais, o romance é construído por meio do recurso à montagem temporal e a diferentes centros de consciência que, como um “vidro estilhaçado”, expressam o processo de degradação de Dick Diver e a própria destruição dos ideais que moveram os Estados Unidos durante a década de 1920.

Em um artigo publicado em 1960 na revista *Life*, o poeta Archibald MacLeish, contemporâneo de Fitzgerald, reflete sobre um certo mal-estar que ele diagnostica no espírito da nação norte-americana naquele momento. MacLeish atribui esse estado a um esquecimento do verdadeiro propósito da nação, assumido em 1776 na Declaração de

29. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, pp. 51-52.

30. Cf. BENJAMIN. “O narrador”, p. 213.

Independência. Antes disso, o propósito fora dominar seus vizinhos e rivais e, se possível, o mundo. Após a Declaração, esse propósito foi redefinido: tratava-se, agora, da libertação da dominação, mais especificamente, de libertar os homens. A esse respeito, o autor recorda algumas das proposições atribuídas a Thomas Jefferson que sustentavam a luta pela independência: *todos* os homens foram criados iguais, *todos* os homens foram dotados por seu criador dos mesmos direitos, entre eles, o direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. São tais direitos que definiriam a meta da nação: “nós *temos* um propósito nacional: nós temos tal aspiração, tal potencialidade, tal poder de esperança aos quais nos referimos – ou costumávamos nos referir – como o sonho americano”.<sup>31</sup> Mais do que existir meramente por existir, os norte-americanos existiriam para serem livres. Apesar de ter custado três gerações e uma guerra sangrenta para que esse credo pudesse ser pregado dentro das fronteiras do território norte-americano, e apesar da permanência de uma certa hipocrisia em certos recantos do país, tratava-se de um propósito real.

MacLeish se pergunta quando teria ocorrido aquele esquecimento, e a resposta, a seu ver bastante óbvia, está nas duas Grandes Guerras. A Primeira Guerra Mundial teria alterado não apenas a posição dos Estados Unidos no mundo, mas também sua atitude para consigo mesmos. O povo

norte-americano havia lutado para “tornar o mundo seguro para a democracia” e passou a agir como se não restasse nada além de “fazer dinheiro no mercado de ações, fazer gim na banheira e arruaça nas ruas”. Para MacLeish, parecia que o sonho americano havia se realizado, e que sua realização seria aquela orgia que vulgarmente caracterizou os *roaring twenties*. Foram necessários o desastre de 1929 e a Depressão que se seguiu para que todos se dessem conta do estrago causado. A essa altura, afirma o poeta, “tínhamos nos afastado da força que impulsiona nossa própria história”.<sup>32</sup>

Vimos que Fitzgerald já fizera um balanço dos anos 1920 em “Ecos da Era do Jazz”. No início da década de 1930, ele apontava as contradições que caracterizavam a sociabilidade da década anterior – moralidade tradicional e transgressão – e o clima de instabilidade que se instalou quando os sinais da crise começaram a despontar. Esses elementos bastam para observar o quanto a visão de Fitzgerald difere da visão de MacLeish. Para Fitzgerald, a crise não põe fim à ilusão da realização plena do sonho americano; ao contrário, ela põe a nu as razões pelas quais o sonho americano é uma ilusão, bem como o fato de que sua realização plena sempre esteve bloqueada.

31. MACLEISH. “We have a purpose... We all know it”, pp. 86 e 88. Tradução minha.

32. MACLEISH. “We have a purpose... We all know it”, p. 93. Tradução minha.

O sonho americano foi definido por James Truslow Adams em 1931 como “o sonho de uma terra na qual a vida deveria ser melhor, mais rica e mais plena para todos, com oportunidades disponíveis de acordo com as habilidades de cada um”.<sup>33</sup> A caracterização destaca o caráter coletivo do sonho; no entanto, o ímpeto de realizá-lo esteve, a partir de determinado momento, atrelado ao empreendimento individual. Esse conflito entre o sonho coletivo e a iniciativa individual tem uma explicação histórica, que remete à mudança de sentido que sofreu a expressão “sonho americano” desde sua origem. Sarah Churchwell localiza o surgimento da expressão “*American Dream*” no início do século XX.<sup>34</sup> O termo aparece, em uma de suas primeiras ocorrências, em um editorial do *New York Post* datado de 1900, reproduzido em diferentes jornais regionais dos Estados Unidos. Ao contrário do que talvez pudéssemos supor, os multimilionários mencionados no editorial não representavam a realização do sonho americano, pois sua “falta de crença na igualdade, sobre a qual as repúblicas estão fundadas” contribuiria para a destruição destas. O problema que o autor do texto diagnosticava era que os multimilionários raramente estavam “satisfeitos com a posição de igualdade”, pois insistiam em privilégios especiais, em suas próprias regras e exigiam ser tratados como uma classe de elite. Como sentenciava o editorial, se os ricos pudessem ser tratados de modo diferente dos outros americanos, “isso seria o fim do sonho americano”.<sup>35</sup>

Ao contrário da crença difundida atualmente – segundo a qual os multimilionários confirmam o sucesso do sonho americano –, Churchwell recorda que, quando a expressão surgiu, havia um consenso de que ela significava, acima de tudo, igualdade, e de que a riqueza entraria em conflito com ela. Ainda de acordo com a autora, não haveria antes de 1900 qualquer indício de uso da expressão para denotar um ideal econômico. Sua introdução se deu quase que exclusivamente em contextos que não tratavam da aspiração individual ou da oportunidade econômica. Ideais como a busca individual de prosperidade financeira já faziam parte do imaginário norte-americano, mas não estavam associados ao sonho americano. As primeiras ocorrências descreviam os sonhos políticos dos cinquenta e cinco membros da Convenção Constitucional da Filadélfia, ocorrida em 1787, e os direitos de liberdade, justiça e igualdade. A mudança de sentido que sofreu a expressão “sonho americano” decorreu, na prática, da dificuldade de conciliação desses três direitos, pois a liberdade de um indivíduo de alcançar a propriedade acabava por infringir os princípios de justiça social e igualdade democrática. Essa tensão não foi resolvida naquele momento, e a expressão passou a designar a busca individual pela propriedade. Podemos acrescentar que a ideologia do sonho americano como uma possibilidade tangível pelo empreendedorismo individual se combinava perfeitamente com a desregulamentação econômica

33. ADAMS. *The Epic of America*, p. 404. Tradução minha.

34. Cf. CHURCHWELL. *Behold, America*, pp. 21-24.

35. CHURCHWELL. *Behold, America*, p. 21. Tradução minha.

e com o *laissez-faire*. Basta que nos lembremos do lema do Presidente Warren Harding: “O negócio da América é o negócio de cada um na América”.<sup>36</sup>

Assim como a expressão “sonho americano” parece ter desaparecido por volta de 1924<sup>37</sup>, apesar – ou por causa – da prosperidade financeira que havia fomentado, ela não é mencionada em nenhum ponto de *O grande Gatsby*, publicado no ano seguinte, muito embora o livro represente literariamente a busca por esse ideal. Mais do que isso: segundo Marius Bewley, é possível ler *O grande Gatsby* como uma das críticas mais severas e agudas ao sonho americano. Contrapondo-se àqueles que leram o livro como “um documentário pastoral da Era do Jazz”, Bewley propõe lê-lo como uma “crítica da experiência americana – não dos costumes, mas da atitude histórica básica em relação à vida”.<sup>38</sup> Nesse sentido, o tema de *O grande Gatsby* seria propriamente a desintegração do sonho americano. De modo mais preciso, podemos dizer que o romance apresenta o descompasso entre um determinado período histórico – a década de 1920 – e o ideal representado pelo sonho.

O romance apresenta o modo como o sonho americano se situa contraditoriamente em um período de corrupção de uma moralidade tradicional e, portanto, de corrupção do próprio ideal representado por esse sonho ao figurar sua

transformação em um sonho individual de enriquecimento tanto no caso de Gatsby como no caso do narrador. Ao desenvolver a ideia da corrupção do sonho, Bewley afirma que a própria realidade passa a ser “uma promessa ao invés da posse de uma visão; uma crença nas possibilidades da vida, ainda que vistas parcialmente e dificilmente compreendidas”.<sup>39</sup> Disso decorreria o apagamento dos limites nítidos entre ilusão e realidade, visto que as ilusões se apresentam, por vezes, como mais reais do que a própria realidade. Esse apagamento se evidenciaria, por exemplo, nos dois planos de existência de Daisy em *O grande Gatsby*, isto é, na duplicidade da Daisy idealizada por Gatsby e de sua expressão real, duplicidade esta que reafirmaria a oposição entre, de um lado, as infinitas possibilidades do passado nostálgico e do futuro promissor – falsos ideais que alimentam o sonho americano – e, de outro, o presente estéril, em que nenhuma realização é possível.<sup>40</sup> A nosso ver, o romance dirige a crítica à crença na possibilidade de alcançar o sonho americano pelo empreendimento individual. Ainda que não mencione o “sonho americano” expressamente, Fitzgerald retoma a alteração de sentido que a expressão assumira, deixando de se referir a um sonho de justiça, liberdade e igualdade e passando a ser usada como justificativa para o egoísmo e a ganância.<sup>41</sup>

36. HARDING apud MAZZUCHELLI. *Os anos de chumbo*, p. 190.

37. “Talvez os americanos estivessem ocupados demais sonhando com riquezas fáceis para ter tempo para sonhar com qualquer outra coisa; uma fé eufórica de que a prosperidade sem fim estava à mão tomou conta de grande parte dos Estados Unidos durante esses anos. Na medida em que o sonho americano havia sido evocado, em primeiro lugar, para expressar ideais progressistas, ele parece ter sido parcialmente eclipsado, juntamente com o progressismo que havia defendido.” CHURCHWELL. *Behold, America*, p. 139. Tradução minha.

38. BEWLEY. *Scott Fitzgerald’s Criticism of America*, p. 125. Tradução minha.

39. BEWLEY. *Scott Fitzgerald’s Criticism of America*, p. 126. Tradução minha.

40. Cf. BEWLEY. *Scott Fitzgerald’s Criticism of America*, p. 136.

41. Cf. CHURCHWELL. *Behold, America*, p. 141.

Em *O grande Gatsby*, a ideia do empreendimento individual é retomada no último capítulo. Nick Carraway relata seu encontro com o pai do protagonista na entrada da mansão em West Egg. Depois de observar uma fotografia que Gatsby havia enviado ao pai, uma “fotografia [que] lhe parecia agora mais real que a própria casa”, o narrador descreve a lista que o jovem Gatsby rascunhara em 1906, sob a palavra “PROGRAMA”, na última página de uma cópia de *Hopalong Cassidy*. A lista de atividades diárias de Jimmy Gatz discriminava desde o horário em que ele deveria se levantar pela manhã até os períodos em que deveria praticar esportes e exercícios físicos, de dicção e postura, e estudar eletricidade e “invenções necessárias”. Além disso, a programação da vida do menino trazia algumas “resoluções gerais”, que incluíam ser um filho melhor, parar de fumar, ler materiais instrutivos e “economizar 5 dólares (riscado) 3 dólares por semana”. O Sr. Gatz mostra a lista, a qual, segundo ele, “dá bem uma ideia de como [Gatsby] era”, e afirma que acreditava que o filho estava destinado a progredir: “Tinha sempre resoluções como essas ou coisas que o valha. Notou o que ele escreveu acerca do cultivo do espírito? Ele sempre foi grande por causa disso. Certa vez, ele me disse que eu comia como um porco, e dei-lhe uma sova”.<sup>42</sup>

A lista de atividades diárias do jovem James Gatz recorda, em certo sentido, como notam Robert Sayre e Michael

Löwy,<sup>43</sup> a lista de atividades que consta na *Autobiografia* de Benjamin Franklin. Nela, Franklin relata ter escrito um livro para uso próprio em que dedicava uma página para cada uma das treze virtudes e dos preceitos associados a elas. Entre tais virtudes, constava “Ordem”, cujo preceito era “Fazer com que cada parte de sua ocupação tenha seu tempo”, e “Esforço”, cujo preceito era “Não perder tempo. – Estar sempre empenhado em algo útil. – Eliminar todas as ações desnecessárias”.<sup>44</sup> Em seguida, ele relata que o preceito relativo à ordem exigia uma ordenação de cada atividade segundo um horário definido: por exemplo, das 5h às 7h, levantar, se dirigir ao Senhor, planejar as ocupações do dia, levar a cabo o presente estudo e café da manhã; das 18h às 21h, colocar as coisas em seus lugares, jantar, ouvir ou tocar música, se divertir ou conversar, fazer o exame do dia. A similaridade entre as listas não está nas atividades que cada um define para si, mas no fato de ambos proporem um planejamento estrito do tempo diário. Assim, Franklin estabelece como um de seus preceitos “Não perder tempo”, e Gatsby o reproduz – em um registro rebaixado – nas suas resoluções gerais: “Não perder tempo em *Shafers* ou (um nome, ilegível)”. Em ambos os casos, trata-se do controle racional do tempo em função de um propósito específico, como veremos adiante.

Os preceitos de Franklin podem ser entendidos sob o pano de fundo do que Max Weber chamou de “espírito do

43. SAYRE; LÖWY. “Reificação e consumismo ostentatório no *Gatsby o Magnífico*”, p. 12.

44. FRANKLIN. *The Autobiography and Other Writings on Politics, Economics, and Virtue*, p. 69. Tradução minha.

42. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, p. 86.

capitalismo”. O estudo de Weber, intitulado precisamente *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, pretende revelar “um dos elementos componentes do espírito capitalista [moderno], e não só deste, mas da própria cultura moderna: a conduta de vida racional fundada na ideia de profissão como vocação”.<sup>45</sup> Interessava-lhe mostrar qual é a atitude espiritual que se evidencia na modernidade em todos os lugares em que o capitalismo se impôs de maneira exitosa, isto é, dos países e regiões em que prevaleceu o protestantismo ascético: o calvinismo, o puritanismo e o pietismo, entre outros. Weber pretende mostrar a afinidade eletiva entre uma certa ética protestante e o espírito do capitalismo e, para tanto, dá especial atenção à palavra alemã “*Beruf*” (vocação, profissão), cujo equivalente em inglês é “*calling*”. O teor religioso do termo permite distinguir o protestantismo do catolicismo, pois elucida a ideia de obrigação do indivíduo para com o aumento de seu capital, atividade essa que é suposta como um fim em si mesmo. Não se trata de uma técnica para a vida, mas de uma ética específica, que diferencia o espírito do capitalismo moderno dos ideais de conduta que desdenham dos bens terrenos.<sup>46</sup> Weber retira algumas passagens de certos escritos de Franklin para exemplificar esse espírito – incluindo a máxima “*tempo é dinheiro*” – e comenta: “No fundo, todas as advertências morais de Franklin são de cunho utilitário: a honestidade

é útil porque traz crédito, e o mesmo se diga da pontualidade, da presteza, da frugalidade também, e é por isso que são virtudes”.<sup>47</sup>

Embora se possa perceber certa semelhança entre as listas de atividades de Franklin e Gatsby, são suas diferenças que mais bem permitem caracterizar a postura do personagem. Os preceitos que Franklin define para si têm um caráter utilitário, isto é, são virtudes porque servem a um propósito específico: a acumulação de dinheiro como um fim em si mesmo. Isso faz parte daquilo que Weber chama de “*ascese intramundana*”. As atividades e resoluções gerais de Gatsby também são definidas como parte de um plano, mas em sentido diverso. A lista de atividades e resoluções gerais de Gatsby difere segundo seu propósito da ética protestante tal como caracterizada por Weber. Ainda assim, em outra passagem do romance, a invenção de si mesmo é conectada a uma certa religião: “A verdade é que Jay Gatsby, de West Egg, Long Island, surgira da concepção platônica de sua própria pessoa. Ele era filho de Deus – uma frase que, se é que diz alguma coisa, significa justamente isso – e, assim, devia dedicar-se a coisas de Seu Pai, ao serviço de uma vasta, vulgar e espúria beleza”<sup>48</sup>. Ao mesmo tempo em que parece não se adequar ao espírito do capitalismo moderno por não se adequar à ética protestante, o empreendedorismo do protagonista visa justamente atingir aquele ideal do sonho americano no seio

45. WEBER. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, p. 164.

46. Cf. SZONDI. *Teoria do drama burguês*, pp. 68-69.

47. WEBER. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, p. 45.

48. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, p. 122.



da sociedade capitalista. A narração de Nick Carraway sobre Gatsby desenvolve em mais de um aspecto a impossibilidade do alcance do sonho por ambos, narrador e protagonista, sonhadores corrompidos, e aprofunda nossa reflexão acerca da crise da representação e de sua inerência, no romance de Fitzgerald, à predação do capitalismo.

Devemos lembrar que a própria conduta prescrita pela ética protestante já não encontrava lastro social na década de 1920, ao menos nas grandes cidades.<sup>49</sup> A sociedade norte-americana do início do século XX mantinha uma atitude estrita em relação à moral e aos costumes apenas na aparência. Os padrões do puritanismo norte-americano eram, na verdade, uma forma “decadente”. O puritanismo havia deixado de ser um guia moral como o fora no século XVII ou na Nova Inglaterra durante o século XIX e continuava a sê-lo nas comunidades rurais do Meio-Oeste. No contexto urbano das grandes cidades, ele havia se transformado em um mero conjunto de convenções sociais. A conduta sexual aparentemente estrita era hipócrita, na medida em que convivia com bordéis e amantes secretas. A moralidade tradicional definida pelo puritanismo coexistia, como observamos, com a transgressão.

A transgressão pode ser vista, em *O grande Gatsby*, como uma face de uma forma de corrupção inerente à nação

norte-americana desde sua fundação. Howard Zinn reflete sobre as desigualdades perenes que pautaram a constituição do país ao enfatizar a exclusão dos povos nativos, escravos, mulheres e despossuídos e a violência do processo da Revolução para contar a história dos Estados Unidos da perspectiva dos 99% que foram suprimidos da Declaração de Independência. Zinn sustenta que os Pais Fundadores combinaram paternalismo com autoridade para criar um sistema muito eficiente de controle e conceberam a nova nação de forma a mais bem atender seus interesses ao garantir a manutenção do *status quo* e encontrar um equilíbrio adequado entre as forças dominantes daquele tempo sem que, para isso, tivessem de atribuir direitos iguais a todos os cidadãos.<sup>50</sup>

Tom Buchanan, herdeiro direto dos Pais Fundadores, é fruto de uma longa tradição que o encoraja na defesa dos valores da classe alta e no impedimento da inclusão de Gatsby. A trama armada por Tom a fim de culpar Gatsby pelo assassinato de Myrtle é exemplar a esse respeito. A principal testemunha do atropelamento, “um negro pálido, bem vestido”,<sup>51</sup> identifica com precisão o carro que atingiu Myrtle, mas é prontamente interrompido. Tom entra em cena para ludibriar Wilson, agindo não apenas segundo a legitimidade conferida a ele por sua posição social, mas em benefício de sua própria classe. A relação do personagem

49. Cf. WAY. *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*, pp. 3-4.

50. Cf. ZINN. *A People's History of the United States*, p. 58.

51. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, p. 172.

com as forças econômicas de produção da sociedade acentua seus laços com a classe alta e enfatiza o abismo existente entre a elite e os outros estratos da sociedade norte-americana. Esse abismo, bem como o comportamento corrupto de Tom, não é exceção ao funcionamento da sociedade, mas apenas o reverso da moeda, marcando a coexistência da modernidade e do atraso, da moralidade e da corrupção, da legitimidade concedida pela classe e da ilegalidade.

Não é apenas na construção do enredo, mas sobretudo na forma do romance que as contradições do ideal do sonho americano se deixam ver. A narrativa de *O grande Gatsby*, cuja única quebra temporal é dada com a inserção de um breve *flashback* que aprofunda nosso conhecimento sobre o protagonista, tem uma cronologia bem definida: toda a ação se concentra no verão de 1922 (exceto, obviamente, pelo relato sobre o passado do agora Jay Gatsby). Nick, o narrador, se apresenta – e se mantém – como única instância organizadora da narrativa. Essa característica parece transmitir ao leitor uma sensação de unidade narrativa, sendo que a trajetória de Gatsby, já finalizada, é um dado, e sua derrocada ocorre apenas ao final, quando temos acesso às conclusões de Nick e testemunhamos o desvelamento da ideologia do sonho americano.

Em determinados momentos da narrativa, o sonho americano parece alcançável tanto para o narrador como para Gatsby. Ao aderir à ideologia do sonho, o narrador adere,

consequentemente, à ilusão do protagonista. A construção do enredo, tomada isoladamente, se coaduna ao momento de efervescência econômica em que o romance foi escrito, momento este em que a apresentação do sonho americano como possibilidade era fortalecido, sobretudo na cultura urbana nova-iorquina. Ainda assim, as ponderações do narrador – que aparecem ao longo da narrativa, mas se apresentam de maneira mais evidente no final do romance – mostram que o sonho, como sugere o próprio termo, não se confirmava como possibilidade já durante a década de 1920. Há como que um descompasso entre o enredo, que segue o movimento de ascensão e queda, e a construção da narrativa em seus aspectos formais, que já prenunciam a derrocada. Se recordarmos que o princípio formal do livro são as contradições do narrador, vemos se anunciar uma nova contradição – uma contradição, por assim dizer, de segunda ordem – entre a adesão de Nick à ideologia do sonho americano como uma possibilidade facultada pelo empreendimento individual e as contradições de sua própria narração, as quais, se vistas em correlação com as contradições da sociedade norte-americana dos anos 1920, indicam a impossibilidade de realização do sonho. É apenas no final do romance que Nick tem consciência de que o sonho americano é simultaneamente uma impossibilidade e uma ilusão necessária que tem que ser constantemente repostas.

À luz da tese que sustentamos neste artigo, é possível afirmar que a meditação do narrador na cena final do romance se constrói pelo estabelecimento de um paralelo entre a visão dos colonizadores e a visão de Gatsby.<sup>52</sup> O “seio fresco, verde, do Novo Mundo” que florescera “ante os olhos de marinheiros holandeses”, e que reverbera a imagem do seio de Myrtle Wilson, “quase arrancado, pendurado como um trapo”,<sup>53</sup> se repete na “luz verde existente na extremidade do ancoradouro de Daisy”. O “último e maior de todos os sonhos humanos” encontra seu eco no sonho de Gatsby, que parecia a ele “tão próximo, que dificilmente poderia deixar de alcançá-lo”. A passagem deixa claro que o sonho dos navegadores europeus já representava uma corrupção. À referência ao assassinato de Myrtle soma-se a menção às “árvores extintas – as grandes árvores que cederam lugar à casa de Gatsby”, que estabelece a ligação entre o passado e o presente, e indica que a chegada dos colonizadores significaria a corrupção da natureza que suscitara o sonho. Desde o início, o sonho já revelava a destruição da paisagem intocada pelo impulso civilizador, assim como a eliminação daqueles que dela faziam parte. No presente da narrativa, a corrupção repercute nas contradições da sociedade norte-americana que impossibilitam a realização do sonho. Por último, o espanto advindo da “contemplação estética que ele [o homem recém-chegado ao Novo Mundo]

não compreendia e nem desejava, face a face, pela última vez na história, com algo proporcional à sua capacidade de espanto” se repete na incompreensão de Gatsby de que, enquanto sonhava, “seu sonho já havia ficado para trás”. Ele acreditara na “luz verde, no orgiástico futuro que, ano após ano, se afasta de nós”. Nick admite que a promessa futura também o iludira, mas a última frase do romance mostra que sua meditação se torna consciência crítica. O hiato entre um futuro que se revela agora inalcançável e o passado para o qual “prossequimos impelidos incessantemente” revela a impossibilidade presente. Conforme recupera as memórias para narrar e reflete sobre elas no momento da narração, ele alcança a visão da impossibilidade do sonho americano como estrutural. Mais do que isso, aquele “incessantemente” revela que se trata de uma ilusão socialmente necessária que tem de ser a todo tempo repostada. O funcionamento do capitalismo na sociedade norte-americana contraditoriamente exige a reposição da ilusão do sonho americano e bloqueia, de maneira inevitável, sua realização.

Esse é o ponto de partida de *Suave é a noite*. As possibilidades perdidas, que agora se configuram, desde o início, como impossíveis, dão a medida da impossibilidade de realização do projeto empreendedor do sonho americano. Se, em *O grande Gatsby*, a narração contraditória de Nick ainda

52. Para o trecho comentado neste parágrafo, cf. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, pp. 220-221.

53. FITZGERALD. *O grande Gatsby*, p. 169.

comporta a adesão parcial ao sonho americano – e, por isso, traça o percurso de Gatsby da forma como ele próprio o compreende, uma trajetória ascendente, a qual é de forma brusca interrompida somente ao final do romance –, em *Suave é a noite*, o ponto de vista inicial é majoritariamente o da decadência. A partir de uma perspectiva posterior à crise de 1929, a trajetória de Dick Diver, que se inicia no final da década de 1910 e percorre toda a década de 1920, se explicita desde o princípio como um percurso de derrota e de não adesão à ideologia do sonho americano. O que identificamos no relato do narrador em terceira pessoa é somente a sombra de um resquício bastante impalpável de possibilidade no horizonte de Dick e de outros personagens do romance. O protagonista, que por vezes insiste em tatear a promessa do sucesso futuro, é lembrado a todo momento de que seu fracasso é inexorável: a proposta de Baby Warren para seu casamento com a irmã mais nova, que ele identificara como uma facilitação do alcance do sonho, prova-se sua extinção na medida em que ele é obrigado a abandonar o trabalho científico para trabalhar vinte e quatro horas por dia em prol de Nicole. A possibilidade de redenção é igualmente inacessível a Abe North, que jamais alcança a fama como músico, e Rosemary Hoyt, que vê completa sua objetificação, a qual ela temia e já sabia ser inevitável.

Como o romance se inicia, do ponto de vista de Dick, *in medias res* (o que só descobrimos com o *flashback* no início do Livro II), somos apresentados ao personagem como funcionário da classe ociosa, preso ao trabalho de psiquiatra particular e gigolô da herdeira Nicole Warren, subjugado ao dinheiro da família da esposa e zelando para manter a harmonia do círculo social no qual está inserido, mas ao qual não pertence – tudo isso em detrimento do projeto profissional que havia traçado para si. O efeito dessa manobra indica que já está de início bloqueada para ele a possibilidade da realização do sonho americano. Somos, de saída, apresentados a Dick Diver em uma condição em que ele próprio não pode mais se iludir, ao contrário de Nick e Gatsby. A ilusão do sonho americano só faz sua aparição com o *flashback* no início do Livro II, quando o narrador onisciente nos relata a ascensão promissora de Dick e quando descobrimos que o médico ainda mantinha determinadas ambições de juventude. Quando perguntado, antes de conhecer Nicole, sobre seus planos, Dick responde ao amigo Franz Gregorovius: “Só tenho um Franz, e é ser um bom psicólogo, talvez o maior de todos os tempos”.<sup>54</sup>

Dick Diver, no entanto, aposta sua “busca pela felicidade” no contrato comercial de casamento apresentado por Baby Warren. Dick age de forma a permitir que o desejo de ser amado – “desejava também ser amado, se isso pudesse

54. FITZGERALD. *Suave é a noite*, p. 189.

encaixar-se no restante”<sup>55</sup> – o afaste das pretensões acadêmicas de escrever um tratado de psicologia. Privado da realização de sua obra e exaurido pelo vampirismo da classe ociosa expatriada, ele não encontra a felicidade nem como serviçal dos Warren, nem como psiquiatra responsável pela clínica em sociedade com Franz, comprada para ele pela cunhada. Dick não tem consciência plena disso porque, no momento em que tomou a proposta de Baby como uma oferta para si, apesar de ter uma formação moral sólida e ser ambicioso, ele era pobre – tendo, inclusive, durante o inverno de 1917, que “queimar quase cem livros didáticos, que viera acumulando”.<sup>56</sup> Dick se vale, então, da oportunidade de realizar o sonho americano por meio do dinheiro da família de Nicole. Contudo, os meios que ele achava que iriam lhe proporcionar a realização do sonho são precisamente os que impedem que isso ocorra, pois é a eles que Dick se vê subjugado moral, sexual e economicamente. Ao final do romance, Dick Diver perde tudo, e é inclusive levado a abrir mão de quem era e de quem pretendia ser.

*Suave é a noite* não promete uma visão totalizante de uma fatia da vida, ao contrário de *O grande Gatsby*, cuja narrativa é inteiramente dedicada ao fatídico verão de 1922. A trajetória de Dick, diferente da trajetória de Gatsby, não está finalizada; como é apresentada ainda em andamento, a narração ocorre de maneira fragmentada, por vezes

desconectada, com retomadas de episódios já narrados sob outros pontos de vista. Ainda que houvesse no romance de 1925 uma pretensão de narrar um processo de individuação pela introdução do *flashback*, por meio do qual Nick Carraway relata os anos de aprendizado de Gatsby, em *Suave é a noite* isso já não é mais possível. Dividido quase simetricamente pelo *flashback* que retoma os anos formativos de Dick, o romance trabalha com uma cronologia troncada, de vaivéns menos variados e confusos do que podem parecer aos olhos do leitor, mas que propõem um outro olhar sobre os eventos narrados, bem como com inserções de personagens e fatos isolados da aparente continuidade narrativa, que desaparecem tão rapidamente quanto surgiram. Baseado em experimentações familiares aos autores da época, que enxergavam um realismo mais real na fragmentação do que na construção linear da narrativa,<sup>57</sup> a obra foi aclamada por alguns, mas foi alvo de duras críticas, que colaboraram para o aumento da obsessão de Fitzgerald por “corrigir os problemas” do romance original e publicar uma versão revisada de *Suave é a noite*, projeto colocado em prática somente após a sua morte, sob a supervisão de Malcolm Cowley.

Outra maneira por meio da qual a impossibilidade do sonho americano é figurada em *Suave é a noite* consiste nas eclosões de violência que pontuam a narrativa: o

55. FITZGERALD. *Suave é a noite*, p. 191.

56. FITZGERALD. *Suave é a noite*, p. 166.

57. Cf. BOOTH. *A Retórica da Ficção*, pp. 185-224.

assassinato de Jules Peterson, motivado pela cobrança de algum tipo de dívida; um tiroteio sem motivo aparente na estação de trem; reminiscências da Primeira Guerra Mundial em manifestações visíveis, como as trincheiras de Beaumont-Hamel, e nas consequências psicológicas dos traumas legados aos sobreviventes do combate, como Abe North; a morte de Abe, decorrente de uma briga de bar; a violência por vingança, como ato de justiça individual ou, ainda, como forma de resguardar a honra, entre outros. A violência imposta cotidianamente, disfarçada de trabalho, de afeto familiar, de amizade e de amor erótico e romântico impõe a fragmentação das relações, da narrativa pessoal e da completude do todo. O efeito de desestruturação que se força na aparente unidade do romance impede a constituição do processo de individuação necessário para o projeto do empreendedorismo, como é reforçado pela desintegração física e mental da visão de Dick Diver. Michael North, que sugere uma analogia entre a instabilidade da narrativa e a instabilidade mental das personagens, propõe que entendamos o método para a “bagunça narrativa” de *Suave é a noite* como o método da loucura: “Os Livros I e II terminam com uma personagem em *breakdown*: Nicole gaguejando no banheiro no primeiro caso, Dick brigando com a polícia italiana no segundo”.<sup>58</sup> Esse processo de desintegração culmina no capítulo final do livro, em que Dick

passa de uma presença vaga na memória de Nicole para alguém cuja suposta existência em uma localidade distante é retratada, finalmente, como ausência. Se após o divórcio Nicole ainda se correspondia com Dick por meio de “cartas de negócio e sobre os filhos”, o deslocamento errático do médico colabora para seu total afastamento.<sup>59</sup>

Ao final de *Suave é a noite*, não acompanhamos, como ocorre em *O grande Gatsby*, a morte do protagonista seguida de uma meditação sobre o sentido dos eventos narrados, porque a impossibilidade é prefigurada desde o início. O andamento do último capítulo reproduz o percurso narrativo do romance, baseando-se em um certo padrão. A menção ao “caso com uma moça que trabalhava num armazém” retoma os casos amorosos de Dick ao longo da narrativa, repetindo o mesmo padrão de seus relacionamentos com mulheres mais jovens. A menção à “ação judiciária sobre um assunto médico” retoma a conduta médica contrária à ética da profissão, visto que a transferência desenvolvida entre Dick e Nicole extrapolara a relação entre médico e paciente, tornando-se a relação conjugal de ambos. A menção à Geneva, localizada no Estado de Nova York, retoma a Genebra suíça. Por último, a “pilha de papéis sobre a esquivaninha, que ele dizia ser um importante tratado, quase pronto, sobre um assunto médico qualquer” faz referência ao inacabamento, reiterado diversas vezes ao longo do

59. FITZGERALD. *Suave é a noite*, pp. 429-430.

58. NORTH. *Camera Works*, p. 133. Tradução minha.

romance, do trabalho que Dick acreditava ser a garantia do almejado reconhecimento profissional. Nesse caso, especificamente, não se trata apenas de uma repetição casual, mas da reposição de uma impossibilidade necessária: se em *O grande Gatsby* é apenas ao final que nos deparamos com a consciência de Nick sobre a necessidade de reposição do sonho como ilusão necessária, em *Suave é a noite* temos uma reposição constante dessa impossibilidade, dada pela repetição, ao longo de toda a narrativa.<sup>60</sup>

No início da passagem, Dick Diver ainda é uma memória que Nicole não deseja perder. Pouco a pouco, porém, ele desvanece até se transformar em um indivíduo despojado de suas propriedades pessoais, sendo identificado, de modo mais ou menos incerto, apenas pelas localidades onde reside. A satisfação de Nicole não diz respeito às atividades de Dick naquele momento, mas à oportunidade que se colocaria a ele como uma segunda chance – como aquela que foi concedida ao General Ulysses S. Grant, que saiu vitorioso da Guerra Civil e foi eleito o 18º presidente dos Estados Unidos depois do abandono prematuro da carreira militar devido, em parte, ao alcoolismo. O narrador em terceira pessoa revela que a possibilidade imaginada por Nicole recupera, em certa medida, o final de *O grande Gatsby*. Quando Nick projeta na ilusão corrompida do protagonista o ideal nostálgico do descobrimento do Novo Mundo, ele não se

esquiva de incluir em sua visão o caráter destrutivo e aniquilador da conquista do território pelos europeus “civilizados”. Nicole, por outro lado, enquanto herdeira e beneficiária do capitalismo industrial, não se coloca outra previsão para o protagonista de *Suave é a noite* a não ser a da superação individual por meio de algum tipo de desolação e extermínio da coletividade – à qual o próprio Dick havia se referido como uma “carnificina em atacado”.<sup>61</sup> O final da passagem, que também é o final do romance, no entanto, contradiz a crença de Nicole. A exemplo dos finais cinematográficos, assistimos à dissolução do próprio Dick em um *fade-out*, e o antes protagonista se torna, enfim, aos olhos da elite norte-americana – de maneira semelhante a *Gatsby* quando visto por Tom Buchanan – um “joão-ninguém, vindo de não se sabe onde”.<sup>62</sup>

A revelação da falsidade ideológica do sonho americano em ambos os romances traz à luz a impossibilidade do projeto original, de pretensão alcance coletivo, e do projeto deturpado do sonho de enriquecimento e ascensão social por meio do empreendimento individual. O desmascaramento dessa contradição evidencia que, na sociedade norte-americana dos anos 1920, tanto a coletividade como a experiência individual são desintegradas sob a égide do capitalismo. Podemos afirmar que esse é o sentido da crise da narração em *O grande Gatsby* e *Suave é a noite*: tomando

60. Para o trecho comentado neste parágrafo, cf. FITZGERALD. *Suave é a noite*, pp. 429-430.

61. FITZGERALD, *Suave é a noite*, p. 89.

62. FITZGERALD, *O grande Gatsby*, p. 159.

a herança da Primeira Guerra Mundial como ponto de partida, o autor aprofunda sua reflexão dessa crise da perspectiva particular dos Estados Unidos antes e depois de outra crise, a saber, a crise de 1929. É no exercício da narração dos processos sociais que se desenvolveram ao longo da década que ficou conhecida como a Era do Jazz – e a realização desse exercício narrativo à sombra desses processos, que também os ilumina – que se manifesta a crise da narração enquanto desintegração da experiência.

#### REFERÊNCIAS

- ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Boston: Little, Brown and Company, 1931.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, pp. 55-63.
- BELLUZO, Luiz Gonzaga de Mello; COUTINHO, Luciano. Estado, sistema financeiro e formas de manifestação da crise: 1929-1974. In: BELLUZO, Luiz Gonzaga de Mello; COUTINHO, Luciano (org.). **Desenvolvimento capitalista no Brasil: ensaios sobre a crise**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 9-33.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas, vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 114-119.
- \_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas, vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- BERG, A. Scott. **Max Perkins: Um Editor de Gênios**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- BEWLEY, Marius. Scott Fitzgerald's Criticism of America. In: Mizener, Arthur (org). **F. Scott Fitzgerald – A Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1965, pp. 125-141.
- BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- Churchwell, Sarah. **Behold, America: A History of America First and the American Dream**. London: Bloomsbury, 2018. Edição Kindle.



FITZGERALD, F. Scott. Ecos da Era do Jazz. In: **Crack-Up (O Colapso)**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2007. pp. 13-23.

\_\_\_\_\_. **O grande Gatsby**. Tradução de Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. **Suave é a noite**. Tradução de Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

\_\_\_\_\_. Fitzgerald to Perkins, 1 May 1925. In: Kuehl, John; Bryer, Jackson R. (Eds.) **Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence**. New York: Scribners, 1971, p. 104.

FRANKLIN, Benjamin. **The Autobiography and Other Writings on Politics, Economics, and Virtue**. Cambridge: CUP, 2004.

GRESPLAN, Jorge. A *crise* na crítica à economia política. **Crítica Marxista**, São Paulo, v.1, n.10, 2000, pp. 94-110.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: A atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2011.

Kenner, Hugh. **A Homemade World: The American Modernist Writers**. London: Marion Boyars, 1977.

LEHAN, Richard. **The Great Gatsby: The Limits of Wonder**. New York: Twayne, 1995.

MACLEISH, Archibald. We have a purpose... We all know it. In: **Life**, May 30, 1960, pp. 86, 88, 93.

MARX, Leo. **The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral in America**. New York: Oxford University Press, 2000.

Mazzucchelli, Frederico. **Os anos de chumbo: Economia e política internacional no entreguerras**. Campinas: Editora da UNESP e Edições FACAMP, 2009.

NORTH, Michael. **Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word**. Oxford: OUP, 2005.

Pells, Richard H. **Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years**. Chicago: UIP, 1998.

Sayre, Robert; Löwy, Michael. Reificação e consumismo ostentatório no *Gatsby O Magnífico*. **Revista Estudos de Sociologia**, Araraquara, n.11, 2001, pp. 7-21.

Schwarz, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Szondi, Peter. **Teoria do drama burguês [Século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WAY, Brian. **F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction**. New York: St. Martin's Press, 1980.

Weber, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

WEST III, James L. W. Introduction. In: Fitzgerald, F. Scott. **Tender Is the Night: The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald**. Cambridge: CUP, 2012, pp. xv-xlv.

WILSON, Edmund. **Os Anos 20: Extraído dos Cadernos e Diários**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ZINN, Howard. **A People's History of the United States: 1492–Present**. New York: Harper Collins, 2005.

*Recebido em: 27-04-2019.*

*Aceito em: 10-06-2019.*