

O GRANDE GATSBY E O SONHO AMERICANO

Luiz Angélico da Costa

1 A ESTÓRIA EM SI

Com seus nove capítulos intensamente concentrados, de início *O Grande Gatsby* parece apenas uma estória desapontadoramente simples, cujo enredo assim se poderia contar.

Num momento significativo dos anos 20 nos Estados Unidos, um jovem representante dos antigos valores do Centro-Oeste americano, Nick Carraway, aluga uma casa em Long Island, na parte denominada West Egg — “only fifty yards from the Sound, and squeezed between two huge places that rented for twelve or fifteen thousand a season”¹ — numa região que se poderia então considerar emblematicamente expressiva dos valores do Leste na histórica “Época do Jazz”. Do outro lado da pequena enseada que separa West Egg de East Egg (esta parte com seus palácios milionários), vive a desencantada Daisy com o rico e entediado marido, Tom Buchanan, antigo astro do futebol americano, que, no presente da ação narrativa, está prestes a desfazer mais um dos seus costumeiros casos amorosos — desta vez com a mulher do dono de

uma oficina de automóveis e posto de gasolina, de nome George Wilson. Vizinho a Nick, do lado oeste, numa fantástica mansão, mora Jay Gatsby, fabulosamente rico, mas alienado e misterioso, cujo sorriso — “with a quality of eternal reassurance in it”² — é o emblema paradoxal de suas próprias incertezas.

Indo visitar o casal Buchanan (a prima Daisy e o marido Tom), Nick é apresentado a Jordan Baker, uma jovem mulher tão charmosa quanto excêntrica, campeã de golfe, assim como da capacidade de manter os homens à distância — segundo as suas conveniências. E, no entender de Nick, incuravelmente desonesta e desinteressada pela sorte alheia até um ponto de fatal egocentrismo.

Através de Jordan, Nick vem a saber que, cinco anos atrás, no auge da Guerra, na cidade de Louisville, Kentucky, um romance houvera começado entre uma das mais belas e mais ricas moças da Cidade, Daisy Fay, e um jovem oficial do Exército Americano, de nome Jay Gatsby, que, filho de lavradores pobres, até os 17 anos se houvera chamado James Gatz. No ano seguinte, 1918, a Cidade surpreendia-se com a notícia de que a Sra. Fay houvera descoberto a filha a arrumar as malas, numa noite de inverno, com a intenção de ir secretamente a Nova York, onde (diziam) ia despedir-se de um soldado que ia partir para o front. Daisy jamais chega a fazer a pretendida viagem — que lhe custa o rompimento de relações com a sua própria família durante várias semanas. Entretanto, pouco depois do Armistício, casa-se com Tom Buchanan, um ricoço de Chicago, “with more pomp and circumstance than Louisville ever knew before.”³

A princípio loucamente apaixonada pelo marido, segundo Jordan, (sua amiga e dama-de-honra no casamento), gradativamente Daisy mergulha num desencanto que nem a vida faustosa e trepidante com Tom em dois continentes, nem o nascimento da filha conseguem desfazer. A ambigüidade de sua conduta amorosa para com o marido depois que lhe descobre a primeira aventura extra-conjugal e a intangibilidade de uma certa permanência de sua atração por Gatsby depois de cinco anos de afastamento total serão talvez os motivos principais do irônico desenlace do segundo romance de Daisy e Gatsby, nas circunstâncias seguintes.

A pedido de Gatsby, Nick — antigo companheiro de armas — consegue a reaproximação entre Gatsby e Daisy, que, ao menos por curiosidade, também desejava o reencontro com Gatsby — o agora misterioso dono da suntuosa mansão em que as noitadas alegres interminavelmente se sucediam, com os numerosos grupos de desconhecidos espalhados pelos compartimentos da casa, pelo imenso gramado, pela piscina — sem que a maioria deles jamais houvesse sido apresentada ao exótico anfitrião.

Como desde cedo aprendera a não beber, Gatsby não raro deixava de comparecer às suas próprias festas. Fosse como fosse, era tudo parte de um plano para estar perto de Daisy, para atraí-la, para reconquistá-la, ou, melhor dizendo, para recapturar o enlevo e o esplendor de cinco anos passados -- conforme cristalizados na mente obstinadamente romântica do pobretão James Gatsby, que então apenas iniciava o processo de auto-transformação para a pessoa de Jay Gatsby — para o qual agora tudo se condensava na imagem-símbolo maior do romance: **the green light at the end of Daisy's dock**. Por tudo isso é que verdadeiras fortunas saíam da grande mansão nas manhãs de segunda-feira — na forma de centenas de garrafas vãs e pilhas de cascas das variadas frutas com que Gatsby alimentara e entretivera no fim-de-semana os seus muitos convidados não-convidados, para os quais um dos grandes prazeres era especular sobre as origens humildes e os negócios secretos do anfitrião sob o seu próprio teto milionário. O casal Buchanan, todavia, ou, para dizer do que realmente importava, Daisy jamais comparecera a uma dessas festas.

Agora, entretanto, com a mediação de Nick e a ajuda de Jordan, (a quem a própria Daisy confessara o desejo de reaproximação com Gatsby), reinicia-se o romance de cinco anos atrás, e, em meio à indecisão de Daisy e a determinação de Gatsby de afastá-la do marido, Tom, profissional da infidelidade conjugal, vem a saber da infidelidade de Daisy. Mas não admite perdê-la para Gatsby: menos por amor a Daisy do que por amor a si próprio e por sentimento de classe.

Nesse mesmo dia, George Wilson, o dono do posto, confidencia-se com Tom, seu freguês, dizendo-lhe acreditar-se traído por sua mulher Myrtle — sem suspeitar de que era o próprio Tom quem o traía com ela. Horas mais tarde, depois de uma malograda noitada conjunta, (com Nick, Jordan, Tom e Daisy), em uma suite do Plaza Hotel em Nova York, Gatsby termina por revelar a Tom a sua intenção de lhe tomar Daisy. Na discussão que se segue, Gatsby consegue que Daisy declare que o ama e que ficará com ele. Mas Tom ganha a que seria a primeira batalha entre ele e Gatsby e que acabará também por ser a última. Com monstruoso desdém ele revela todas as suas descobertas sobre os negócios escusos de Gatsby, em presença de Daisy. E, num desafio tático, sugere que Daisy e Gatsby voltem sozinhos para Long Island — acrescentando que sabe que Daisy estará em casa quando ele voltar.

Quando Daisy e Gatsby estão voltando de carro, a caminho de Long Island, atropelam e matam a mulher de Wilson, amante de Tom, a qual se precipitara em meio à estrada, desatinadamente tentando interpelar a Tom — que ela erradamente julgava vir no grande carro amarelo de Gatsby (como Tom efetivamente o fizera na ida para Nova York, pedindo que Daisy e Gatsby viajassem no seu *coupé* azul). É o

engano fatal que destrava o acidente. Tudo muito simples, muito previsível, muito coincidente. Complexo, imprevisível, disparatado é o sonho de Gatsby — que começara a esfalçar-se na intrigante voz de Daisy, ao limiar da catástrofe, ainda na suite do Plaza Hotel: “Even alone I can't say I never loved Tom,” ela responde quando Gatsby lhe pede para discutirem o problema a sós, acrescentando: “It wouldn't be true.”⁴ E é o começo do fim para Gatsby.

De volta a Long Island, Daisy sente que não se pode separar de Tom — mormente agora que sabe que a fortuna de Gatsby provém de contrabando, extorsão e outros tantos atos ilegais típicos da época da Proibição. Por isso, ao final do cap. VII, enquanto do lado de fora Gatsby está “watching over nothing”, (julgando estar protegendo a Daisy), no interior da mansão dos Buchanans Daisy e Tom iniciam o caminho da reconciliação. Daisy permitirá que Tom diga a George Wilson (que já vinha suspeitando ser Gatsby o amante de sua mulher) que Gatsby é responsável pela morte de Myrtle. Gatsby, porém, levará o seu sonho até o fim, escondendo de todos, com exceção de Nick, a quem institivamente confessara a verdade, que Daisy, e não ele, Gatsby, vinha dirigindo “the death car”⁵ na hora do acidente.

No oitavo e penúltimo capítulo, George Wilson alveja e mata Jay Gatsby à beira da piscina e, ali mesmo por perto, suicida-se, em meio ao grandioso cenário de esplendor e agonia da grande Mansão Gatsby.

2 O GRANDE GATSBY, UMA NOVELA EXEMPLAR

Chegamos, então, ao nono e último capítulo. Para a polícia, para a imprensa, para a curiosidade pública, a morte do poderoso Gatsby teria sido tão somente obra de um louco — conclusão naturalmente facilitada pelo suicídio de George Wilson sem deixar explicações. Para os membros da **gang** secreta de Gatsby — aqueles que precisamente deviam ser os seus melhores amigos — o significado da morte do chefe solitário não poderia ser melhor expresso do que pelo sofrido cinismo das palavras de Meyer Wolfsheim, o homem que introduzira Gatsby na prática de negócios ilícitos:

“Let us learn to show our friendship for a man when he is alive and not after he is dead”. diz Meyer Wolfsheim a Nick. E acrescenta: “After that, my own rule is to let everything alone”.⁶ Diga-se de passagem que não poderia haver melhor retrato da solidão de Gatsby em particular e da imensa solidão da marginalidade em geral.

A quem importa, portanto, a morte de Jay Gatsby? A Daisy? Meia hora depois que o corpo de Gatsby fora encontrado na piscina,

Nick telefona para Daisy e fica sabendo que ela saíra — com o marido, as malas... e seu imenso e fatal desinteresse pela sorte dos outros.

As palavras de Nick no capítulo final são mais do que uma confissão de um narrador participante; representam igualmente um juízo de valor do próprio romancista — caracterizando a sua obra como uma novela exemplar:

I couldn't forgive him like him, but I saw what he had done was, to him, entirely justifiea. It was all very careless and confused. They were careless people, Tom and Daisy — they smashed up things and creatures and then retreated back into their money, or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...

I shook hands with him; it seemed silly not to, for I felt suddenly as though I were talking to a child⁷. Then he went into the jewelry store to buy a pearl necklace — or perhaps only a pair of cuff buttons — rid of my provincial squeamishness forever⁸.

A quem, pois, deveras afeta a morte de Jay Gatsby? Um pouco, talvez, ao ministro luterano que lhe oficia a cerimônia fúnebre? A quatro ou cinco criados da mansão Gatsby? Talvez um pouco ao homem dos óculos enormes, com aspecto de coruja, que chega atrasado ao cemitério e, sabendo, de tão poucas pessoas presentes ao funeral, comenta com Nick: “Why, my God! they used to go there by the hundreds”.⁹ A verdade é que nem mesmo para o velho e alquebrado Henry Gatz significa realmente muito a morte de Gatsby. O afastamento físico e cultural de longos anos substituíra a dor natural da perda de um filho pela surpresa orgulhosa e espantada de constatar a que alturas chegara o seu Jimmy. A realidade da Mansão Gatsby de muito ultrapassava a imaginação do pobre lavrador de Minnesota. A fotografia da casa (que o filho lhe mandara havia anos) — “He had shown it so often that I think it was more real to him now than the house itself.”¹⁰ Era um caso típico da fixação impossível de um limite entre a realidade e a fantasia.

Enfim, somente a Nick Carraway — o narrador-participante da estória — a morte de Jay Gatsby revela todo o significado desta estranha fábula do Oeste americano que se desenrola em terras do Oeste:

... gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes — a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.

And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out *the green light at the end of Daisy's dock*.¹¹ He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him,¹² ...

3 A SÍNTESE TEMÁTICO-ESTRUTURAL

3.1 A EXPERIÊNCIA NACIONAL COMO FONTE TEMÁTICA

O efeito extraordinário desse final, em que o sonho de Gatsby e o sonho americano se contundem, dá testemunho da imaginação histórica de F. Scott Fitzgerald. Ele sabia, por experiência própria, que, em sua geração, o homem do Centro-Oeste também havia-se tornado um americano típico e partira para o Leste com novos sonhos — em que o dinheiro era sempre o motivo central. Nick Carraway, o narrador da estória, naturalmente também concebido como homem do Centro-Oeste, é o fiel moral da balança com que vamos pesar os problemas e as perturbações do Leste abastado e dissipador. Malas prontas, de volta para o Oeste, (tema, aliás, freqüente na novelística americana), Nick nos dá a sua medida do significado da estória nas palavras seguintes:

I see now that this has been a story of the West, after all — Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I were all West-erners, and perhaps we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life.¹³

Aqui, outra vez, narrador e autor unificam-se em sua visão do mundo em geral e do significado especial desta fábula.

3.2 O PONTO DE VISTA NARRATIVO COMO PRINCÍPIO ESTRUTURAL

É este exatamente o sucesso maior que, como artesão e como artista, Fitzgerald vem a conseguir no seu romance: o fazer de Nick um elemento moderador do ponto-de vista da narrativa. O tom predominantemente tranqüilo e reflexivo de suas recordações dá à estória a atmosfera de trágica serenidade que a envolve, justificando assim que por vezes haja sido comparada a um poema pastoral.

4 O SENTIDO TRANSLATO DA FÁBULA DE O GRANDE GATSBY

4.1 REFERENTES CONCRETOS E INTENÇÕES SIMBÓLICAS

A par com tudo isso, muitos se têm preocupado em interpretar ou, pelo menos, determinar os “símbolos” de *O Grande Gatsby*. A verdade, porém, é que, ao nível da narrativa simples, direta, tais elementos dificilmente podem ser explicados de maneira universal. Que dizermos, por exemplo, de definitivo, com relação aos seguintes referentes concretos e suas possíveis intenções simbólicas?

4.1.1 Os olhos do Dr. Eckleburg — que devem significar mais do que uma simples tabuleta (abandonada) de propaganda de um oculista?

4.1.2 As palavras soturnas do desesperado George Wilson, após a morte de sua mulher — aparentemente apenas relatando uma conversa tida com ela, mas, na realidade, em seu subconsciente, com efeito dirigindo-se à estranha figura dos olhos do homem da tabuleta, que lhe deveria ser tão familiar e agora lhe parece tão provocadora? “You may fool me, but you can't fool God!” conclui Wilson a sua estória desconexa e repete: “God sees everything”¹⁴.

4.1.3 A conversa temática entre Nick e Jordan (cap. 3) que termina por prefigurar o rompimento entre eles (cap. 9)? E mais que o rompimento entre eles — o rompimento, talvez, entre uma velha e uma nova ordem na maneira de estar no mundo do homem americano?

Admitamos que respostas a estas ou outras perguntas da mesma natureza possam variar de acordo com diferentes leituras da obra, não coincidindo tampouco inteiramente com as possíveis intenções do autor ao tentar incorporar aqueles referentes à estrutura orgânica da estória — sem que isto signifique, **necessariamente**, um maior ou menor grau de abertura da obra. A questão aqui, entretanto, assim se poderia colocar: existe ou não uma natural aproximação entre o pretendido e o realizado?

4.2 APROXIMAÇÃO ENTRE AS INTENÇÕES DO AUTOR E A OBRA ACABADA

Pensa um crítico¹⁵, com certa razão, parece-nos, que o tema principal de *O Grande Gatsby* pouco tem a ver com as possíveis intenções simbólicas de certos elementos do romance. Na verdade, argumenta, aquilo que se poderia chamar o seu motivo subdominante freqüentemente obscurece aquele que Fitzgerald pretendia que fosse o seu motivo central. Acreditamos, porém, que, ao tematizar o motivo da

inutilidade da tentativa de recapturar-se o passado, *O Grande Gatsby*, certamente menos como uma narrativa linear do que como um complexo retrato dramático de uma época. ou ainda, antes como “poema pastoral” do que como romance (que deveras desafia exata classificação) nos diz muito mais do que o seu pretendido impulso temático. Também é verdade que parte da grandeza da obra está na determinação heróica de Gatsby **to beat against the current**, pois ele, e somente ele, Jay Gatsby — desbancando ao próprio Nick de sua privilegiada condição de consciência moral do artista — sobrevive como paradigma de um sonho: corrompido e proscrito socialmente, mas alegoricamente infenso à corrupção espiritual-ideal que o cercava — daqueles que haviam produzido a sua imagem pública mas que comodamente aceitavam como boatos ou mexericos o que se dizia das origens ilegais de sua fortuna.

Como, todavia, explicar o fato de que os vários possíveis símbolos do livro — que fazem a delícia dos inveterados caçadores de “símbolos” e “mensagens” na obra de ficção — não estejam primordialmente relacionados com o tema central, mas apenas com motivos aparentemente secundários da ação? Seria, pois, válido concluir que Fitzgerald não sabia exatamente o que queria dizer com sua estória? Se assim é, poderíamos repetir com D.H. Lawrence: **Trust the tale, don't trust the artist**. Mas isto não explicaria tudo. Tudo, no entanto, melhor se esclarece quando compreendemos que, por trás de Fitzgerald como Nick Carraway (ou seja Nick como narrador-personagem), Fitzgerald como Fitzgerald (ou seja Nick apenas como porta-voz do autor) desenvolve um segundo tema — com o qual se relacionam praticamente todas as intenções simbólicas da narrativa. Admitir isto, vale dizer, esta duplicidade de foco narrativo sob a aparente unidade do discurso de Fitzgerald através de Nick, não significa flagrar (**imperdoável**, talvez, pergunto) falha estrutural no romance? Para exemplificar, lembramos que em Nick estão perfeitamente a caráter as observações que é capaz de fazer sobre a grandeza ou a sordidez do fenômeno Gatsby ou o gesto de apagar as palavras obscenas garatuiadas sobre os brancos degraus da mansão deserta do falecido Gatsby. Mas concordemos que só o próprio Fitzgerald, ainda que subliminarmente, estaria melhor capacitado para elaborar e sutilmente introduzir, como de fato o faz, de permeio com as investidas conceptuais de Nick, os velados **comentários** sobre a natureza e os valores (ou a ausência destes) daqueles que não medem as conseqüências, dos incautos, dos imensamente descuidados, dos fatalmente desinteressados pela sorte alheia — como a heroína da estória. Em conclusão, acreditamos estar claro que os **comentários** acima aludidos não aparecem em forma discursiva, como matéria editorial do autor — vez que o mesmo já se impusera a relativa limitação de falar apenas através de um porta-voz (seu narrador participante) — e sim de forma dramática, indireta, qual seja mediante o relacionamento entre os personagens da estória, fazendo ressaltar a disparidade entre o que dizem e a maneira como se comportam¹⁶.

5 A POSIÇÃO DA CRÍTICA E A POSIÇÃO DO AUTOR DIANTE DE SUA OBRA

O consenso crítico de que algo essencial parecia faltar em *O Grande Gatsby* era compartilhado pelo próprio autor. Por outro lado, Fitzgerald considerava este livro a sua maior obra. Em carta à filha, datada de 12 de junho de 1940, (Fitzgerald morreria a 21 de dezembro do mesmo ano), escreve:

What little I've accomplished has been by the most laborious and uphill work, and I wish now I'd never relaxed or looked back-but had said at the end of *The Great Gatsby*: ve found my line — from now on this comes first. This is my immediate duty — without this I am nothing."¹⁷

No próprio ano da publicação do livro (1925), entretanto, admitira em carta a John Peale Bishop ser *Gatsby* "blurred and patchy" (turvo e fragmentário), acrescentando logo a seguir: "Nunca em tempo algum eu próprio consegui vê-lo [a *Gatsby*, o personagem] claramente — pois ele começou como um homem que eu conhecia e depois transformou-se em mim mesmo — e a amálgama nunca foi completa em minha mente."¹⁸

Em outra carta do mesmo ano, escrita a Edmund Wilson, passa a considerar que a grande falha de *Gatsby* (o livro) estaria no fato de não ter havido ele (o autor) bem definido "as relações emocionais entre *Gatsby* e *Daisy* da época de seu reencontro até a catástrofe." Faz então uma observação reveladora — especialmente reveladora para os problemas de ponto-de-vista narrativo que há pouco discutíamos — com respeito à existência intercorrente no livro de um Fitzgerald em sua própria pele a falar por trás do Fitzgerald-Carraway, o narrador-personagem. Diz o autor nesta carta:

Todavia, o que falta está tão astutamente escondido pelo retrospecto do passado de *Gatsby* e por *camadas de excelente prosa* que ninguém o notou — embora todos houvessem sentido a falta e a tivessem chamado por outro nome.¹⁹

Estaria Fitzgerald assim expressando o reconhecimento de uma falha de composição — que ele deliberadamente buscara **encobrir** com "blankets of excellent prose"²⁰? Não precisamos encampar a declaração do autor no particular: a natureza rapsódica do relacionamento entre *Daisy* e *Gatsby* (naturalmente partindo dele o caráter nebulosamente romântico do **affair**) dificilmente poderia ter permitido que o mesmo fosse desenvolvido por Fitzgerald em termos da realidade imediata do dia-a-dia. Ao contrário, é precisamente este fato — o ostensivo vazio do relacionamento emocional *Gatsby-Daisy* — que se constitui no

núcleo do tema central desenvolvido através de Nick Carraway- narrador-personagem: o da inutilidade do esforço de Gatsby para recapturar o passado. A grande ironia do seu destino é que é justamente através desse esforço pueril que Gatsby — em sua derrota física — atinge o amadurecimento que a ele e à sua saga confere as dimensões do reconhecimento trágico.

6 CONCLUSÃO. O GRANDE GATSBY E O SONHO AMERICANO

6.1 O GRANDE GATSBY COMO OBRA DE ARTE

Enfim, o que realmente falta em **O Grande Gatsby** não é exatamente um elemento específico de enredo ou tema ou qualquer outro componente de uma obra de ficção. Antes, a sensação de que algo falta no corpo da **ação significativa** da estória (seus incidentes lógicos, materiais) em contraste com a sua **ação significativa** (os incidentes psicológicos, espirituais da mesma), tal sensação provirá talvez de uma qualidade de impulsos, de que, é provável que não estivesse plenamente consciente o autor. Em outras palavras, em toda a sua grandeza, o livro terá deixado de realizar todas as suas possibilidades porque as “suas energias são gastas em dois sentidos”²¹: na revelação do protagonista — no que se constitui em uma obra admirável, dentro de seu escopo e suas intenções; na revelação do autor — tornando-se assim mais difuso e menos universal o caráter revelatório da obra. Esta, porém, é tão somente uma meia-verdade. Não é realmente **O Grande Gatsby** que deixa de realizar todas as suas possibilidades, mas antes o autor que teria ficado aquém de suas potencialidades. Afinal, um livro é o que é, na sua inteiração de formas, idéias e sentimentos: uma imagem viva e autônoma — acima mesmo dos signos verbais.

6.2 O GRANDE GATSBY COMO LEITURA DA VISÃO DO MUNDO DE UMA NAÇÃO

Publicado pela primeira vez em 1925, **O Grande Gatsby** já dá os primeiros passos a caminho do centenário. No entanto, talvez seja necessário que várias outras gerações ainda se interponham entre a lenda de Fitzgerald e a saga de Gatsby para que as duas imagens — a do autor, filtrada através do seu narrador-participante, em vários níveis e direções, e a do protagonista, filtrada através dos arquétipos da raça americana (na verdade uma explosão do entre-choque cultural na mente do autor) — melhor possam criticamente dissociar-se. Até lá, muito tempo estarão ainda a fundir-se numa bela porque artística imagem de uma estória de sonho — a de um livro cuja gestação terá custado nada mais nada menos do que o pesadelo de uma vida: a vida por vezes burlescamente trepidante, embora, no fundo, serenamente trágica de Francis Scott Fitzgerald.

O atarantado sonho de amor e dinheiro de Gatsby e a pujança de sua vontade romântica confundem-se em essência nesta fábula moderna com o sonho de uma nação que procura afirmar-se no mundo num papel inteiramente novo — altamente complexo e sofisticado — sem querer desfazer-se dos elementos de simplicidade e inocência que, no passado, haviam sido os seus traços mais autênticos.

1 Fitzgerald, F. Scott. *The great Gatsby*. In: _____. *Three novels of* ...New York, Scribner's, 1953. cap. 1, p.6.

2 *Ibid.*, cap. 3, p. 37.

3 *Ibid.*, cap. 4, p. 58.

4 *Ibid.*, cap. 7, p. 101.

5 *Ibid.*, p. 104.

6 *Ibid.*, cap. 9, p. 130.

7 Este e os grifos anteriores desta citação são nossos, destinando-se a ressaltar o que nos pareceu um momento de identidade de pontos de vista entre o narrador e o autor.

8 Fitzgerald, *op. cit.*, cap. 9, p.136.

9 *Ibid.*, p. 133.

10 *Ibid.*, p. 131.

11 Cf. referência a esta imagem-símbolo na parte inicial deste artigo sob a designação *A estória em si*.

12 Fitzgerald, *op. cit.*, cap. 9, p. 137.

13 *Ibid.*, p. 134.

14 *Ibid.*, cap. 8, p. 121.

15 Burnam, Tom. "The eyes of Dr. Eckleburg; a re-examination of *The great Gatsby*." In: Mizener, Arthur, ed. *F. Scott Fitzgerald; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1963. p. 104-11 (Twentieth Century Views Series).

16 Comparem-se outra vez as conversas entre Nick e Jordan (nos capítulos 3 e 9) anteriormente mencionadas, ou o encontro final entre Nick e Tom (Fitzgerald, *op. cit.*, p. 135-6).

17 Fitzgerald, *Letters to Frances Scott Fitzgerald*. In: _____. *The crack-up*, p. 286-307.

18 *Ibid.*, p. 271. Tradução do autor deste artigo.

19 *Ibid.*, p. 270. A expressão por nós destacada parece-nos claramente revelar a consciência artesanal do autor. Esclarecemos, entretanto, que nossa atenção para a frase — "blankets of excellent prose", no original foi despertada pelo artigo de Burnam, referenciado acima, nota 15.

20 Óptamos pela tradução livre de *blankets* por *camadas*, mas não podemos deixar de reconhecer que a sugestão da presença de elementos do inconsciente no processo criativo é mais vigorosa no emprego metafórico de *blankets*. O problema é que a "tradução" em português por *cobertores* não poderia sequer ser levada em consideração.

21 Burnam, *op. cit.*, p. 108.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FITZGERALD, F. Scott. *The crack-up*. Edited by Edmund Wilson. New York, New Directions, 1945. 347p.
- _____. *Three novels of...* New York, Scribner's, 1953. 656p.
- GRAHAM, Sheila. *The real F. Scott Fitzgerald*. New York, Warner Books, 1976. 311p. il.
- MIZENER, Arthur, ed. *F. Scott Fitzgerald; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1963. 174p. (Twentieth Century Views Series).
- _____. *The far side of paradise*. New York, Houghton Mifflin, 1951; Vintage Books, 1959.
- SHAIN, Charles E. F. Scott Fitzgerald. In: O'CONNOR, William Van, ed. *Seven modern American novelists*. New York, New American Library, 1968. p. 81-113.

RESUMO

O presente artigo, através de breve análise dos incidentes que compõem a estrutura linear de **O Grande Gatsby**, da apreciação das intenções comprováveis do autor no desenvolvimento temático do seu romance, assim como do estudo dos símbolos gerados pela sua maneira particular de manipular os elementos de sua visão pessoal do mundo, em conjunção com os determinantes históricos que o cercam, busca sugerir que a referida obra, à feição mesma da cultura que a produziu, é, a um só tempo, história e mito, registro de um momento de mal-disfarçado desencanto e alegorização de um sonho escapista.

SUMMARY

This article, through the brief analysis of the incidents that compose the linear structure of **The Great Gatsby**, the estimation of the verifiable intentions of the author in the thematic development of his novel, as well as through the study of the symbols generated by his private mode of handling the elements of his personal vision of the world, in conjunction with the historical determinants that surround him,

attempts at suggesting that the above mentioned work, after the very manner of the culture that has produced it, is, at one and the same time, history and myth, the register of a moment of ill-disguised disenchantment and allegorization of an escapist dream.