
O GRANDE GATSBY: AMORES E O ACÚMULO DE CAPITAIS FINANCEIROS E SIMBÓLICOS*

Gilson Vedoin**
Ingra Cristina Silvestre***
Victor Vinícius do Carmo****



Resumo: *o presente trabalho se propõe a evidenciar as relações capitais que permeiam a narrativa O Grande Gatsby, de Francis Scott Fitzgerald, considerada aqui como o hipotexto, texto fundante na concepção de Gerard Genette (2010) e sua adaptação cinematográfica mais recente, hipertexto (GENETTE, 2010, p.12) que funciona como transposição e/ou atualização do texto anterior realizada pelo diretor australiano Baz Luhrmann em 2013. Nesse sentido, a partir das formulações teóricas propostas por Pierre Bourdieu (1996) acerca da arte como fenômeno social, histórico e cultural, produto de uma sociedade estruturada e estratificada, utilizamos as noções de capital e poder simbólico para evidenciar a lógica financista que articula as relações pessoais e afetivas na narrativa de Fitzgerald, sobretudo, a partir de uma leitura analítica de seus elementos estruturais. Nessa análise, enfocamos as células de conflito estabelecido entre as personagens, o discurso do narrador, os espaços e a dinâmica temporal que se estabelece na interação do hipotexto escrito com o hipertexto fílmico.*

Palavras-chave: *Narrativa. Hipertexto. Cinema. Literatura.*

INTERSEÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Escrever já era uma forma de fazer filmes [...].
(Jean-Luc Godard)

* Recebido em: 03.03.2017. Aprovado em: 26.06.2017.

** Doutor em Letras pela UFG. Professor adjunto da UEMS/UUJ.

*** Mestre em Letras pelo PPGL/UFG.

**** Mestre em Comunicação, Mídia e Cultura pela UFG.

Walter Benjamin (1985) em célebre ensaio, da década de 30, já observara que, com o advento da modernidade artística, a literatura, ao tornar-se tributária do aprimoramento da imprensa, sob o influxo do aparelhamento midiático da sociedade industrial, acabou criando um novo campo artístico, pautado por um regime estético condicionado pelos avanços técnicos e que abriu caminho para o estabelecimento de um diálogo cultural entre o texto literário e a heterogeneidade, constitutiva que articula a linguagem cinematográfica. Mas como bem nota Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2011), nessa conjuntura,

[...] a literatura não era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer, era, assim como as outras artes mais antigas, também um exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo; ou seja, tratava-se, para o cinema, de alcançar o patamar de “dignidade cultural” que a literatura havia conquistado ao afastar-se tanto das narrativas populares quanto da incipiente cultura de massa sujeita à lógica do mercado. Em tempo concentrado, uma vertente do cinema repete esta trajetória, distanciando-se tanto de suas origens como espetáculo popular como de sua vocação comercial. Para afastar-se do prestígio visual do cinema espetacular, cabia, então, ao cinema de arte, contrapor-se à obsessão realista que estava na origem de sua invenção e que [...] dominou todas as técnicas de reprodução da realidade que vieram à luz no século XIX, desde a fotografia até o fonógrafo (FIGUEIREDO, 2011, p.16-7).

Nesse quadro em que o cinema realiza uma interseção com o texto literário, a ideia de fidelidade na transposição texto/filme vai sendo suplantada pela noção de diálogo cultural, uma vez que nessa tarefa de transposição do material escrito para o material fílmico, o contexto de realização das obras e o diálogo operado entre as artes, identificando e atualizando os valores expressos no texto de origem assegurarão, necessariamente, a consistência para manter o vínculo entre as duas modalidades artísticas.

As adaptações cinematográficas levam em conta tanto a fábula do romance, que na acepção dos formalistas russos estaria condicionada ao enredo, a estória em si, quanto à noção de trama, condicionada aos recursos estéticos utilizados para articular a estória. Dessa forma, todo texto literário coloca à disposição do realizador cinematográfico o material conteudístico para se estabelecer a feitura da *diegese* fílmica. Porém, caberá a esse cineasta, na transposição da semiose escrita para a semiose fílmica, uma capacidade operativa para empregar estratégias de representação, em que o dispositivo tecnológico acabará estruturando o material recebido pelo viés da câmara cinematográfica que, valendo-se de múltiplos planos e angulações, tonalidades, ritmos diversos, sequências, cortes cênicos e atmosferas equivalentes ao enredo romanesco, acabarão contribuindo, numa relação cultural e interacionista. As semioses da narrativa literária e fílmica caminham juntas, cada qual no seu contexto composicional particular, mas articulando linguagens que se complementam no âmbito narrativo e se aproximam no âmbito cultural.

Assim sendo, este trabalho se propõe a evidenciar as relações capitais que permeiam a narrativa *O Grande Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, considerada aqui como o hipotexto, texto fundante na concepção de Gerard Genette (2010), e sua adaptação cinematográfica mais recente, o hipertexto

(GENETTE, 2010, p.12) que funciona como transposição e/ou atualização do texto anterior e é realizada pelo diretor australiano Baz Luhrmann em 2013. Nesse sentido, a partir das formulações teóricas propostas por Bourdieu (1996) acerca da arte como fenômeno social, histórico e cultural, produto de uma sociedade estruturada e estratificada, utilizamos as noções de capital e poder simbólico para evidenciar a lógica financista que articula as relações pessoais e afetivas na narrativa de Fitzgerald, sobretudo, a partir de uma leitura analítica de seus elementos estruturais. Nessa análise, enfocamos as células de conflito estabelecidas entre as personagens, o discurso do narrador, os espaços e a dinâmica temporal que se estabelece na interação do hipotexto escrito com o hipertexto fílmico.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD E A POMPA PERVERSA DAS RELAÇÕES CAPITAIS

Deixem que eu lhes fale dos muitos ricos. Eles são diferentes de nós, de mim e de vocês. Habitaram-se a possuir e usufruir desde muito cedo e isso os influencia, tornando-os brandos onde somos duros, e cínicos onde somos confiantes, num processo difícil de compreender, a não ser que se tenha nascido rico. Lá no fundo de seus corações se acham melhores do que nós, porque tivemos de descobrir sozinhos as compensações e os refúgios da vida. Mesmo quando penetram profundamente no nosso mundo, ou descem abaixo do nosso nível, continuam a pensar que são melhores do que nós. São diferentes.

(Francis Scott Fitzgerald)

A nação *yankee* experimentou um período de grande soberania econômica após a primeira grande guerra. Os anos 1926-1929 foram responsáveis por alavancarem a industrialização de mais de 40% dos produtos manufaturados, postos em circulação no mercado ocidental; e ainda, os Estados Unidos figuraram no pódio, em primeiro lugar, na produção de carvão, eletricidade, petróleo, aço e ferro fundido, metais não ferrosos e fibras têxteis artificiais.

Esse é o período em que surge uma gama de artistas – e dentre eles Francis Scott Fitzgerald – a apresentarem uma visão cruel e desencantada do *american way of life*. Como bem observa Royot (2009, p. 63), após a primeira grande guerra,

[...] a matança cometida no coração da civilização ocidental deixou uma lembrança dolorosa nas consciências em luto pelos valores humanistas. Os “anos loucos”, que se embriagaram na prosperidade, foram marcados pela emancipação feminina, pela era do jazz e pelo novo papel dos negros na cultura dos Estados Unidos. No tempo da Lei Seca, os jovens escritores americanos expatriados procuravam em Paris um sentido para a vida, e muitos deles se identificavam com a cultura da primeira metade do século XX. Eles pertenciam a uma “geração perdida”, segundo expressão da mentora Gertrude Stein – autora, em 1933, de A autobiografia de Alice B. Toklas. Para ela, a criação literária [desses autores] situa-se num “presente contínuo” de visões instantâneas.

Nesse “presente instantâneo”, os americanos experimentavam o deslumbramento de uma era que os permitia desfrutar todas as benesses possíveis que o sistema capitalista propiciava. Foi uma época de incrível prosperidade econômica, principalmente em relação aos países europeus. No entan-

to, junto com esse crescimento econômico, a sociedade passou por mudanças drásticas no comportamento e no modo de se portar, com relação à vivência social, ou ainda, no modo de aproveitar a vida.

Nesse sentido, o *jazz* veio justamente para representar na música os novos valores que a população americana agora almejava, expressando um sentimento de quem queria aproveitar a vida, viver intensamente de maneira inconsequente. Os jovens da década de 1920 eram festeiros, o espírito da população daquela época dizia para aproveitar o dinheiro que ganhavam e, para isso, viviam esbanjando e oferecendo festas, como se o dinheiro não fosse ter fim. Até por isso, a década ficou conhecida também como *o longo feriado dos anos 20*.

Perspicaz observador de sua época, Fitzgerald teceu pertinentes observações com relação à década de 1920 num texto autobiográfico de 1931. De acordo com o escritor, a *Jazz Age* se constituiu numa “[...] era de milagres, foi uma era de arte, foi uma era de excessos e foi uma era de sátira [...] A palavra *jazz*, no seu trajeto rumo à respeitabilidade, significou primeiro sexo, depois dança, então música” (FITZGERALD, 2007, p. 14). O que se pode notar é que o autor, poucos anos depois de terminada a década em questão, já a considera como um período de grandes extravagâncias.

A trajetória de Fitzgerald, de certa forma, se configura como síntese de duas épocas que ele presenciou: a década de 1920 (de extravagâncias) e o período pós-1929 (de depressão). Nesse ponto, sua produção perpassa dois eixos: a diferença entre as classes sociais, e o antes e o depois da guerra. Desse modo, dentre

*[...] os assuntos recorrentes em seus escritos estão o conflituoso relacionamento entre membros de classes sociais distintas, expresso pelo tema *poor boy meets rich girl*, presente tanto em *This Side of Paradise* quanto em *The Great Gatsby* e *Tender is the Night*; o mito do *self-made man*, figurado em *Jay Gatsby* e *Monroe Stahr*, protagonista de *The Love of the Last Tycoon*, e o contraste entre a realidade do pré e do pós-guerra, especialmente nos Estados Unidos em *The Great Gatsby* e na Europa em *Tender is the Night* (VISCARDI, 2011, p.12).*

Os personagens de Fitzgerald, também, são representativos do mundo em que o autor vivia, mais especificamente, a personificação glamorosa da década de 1920, e eram, ainda mais, a personificação das aparências e da superficialidade individualista desse período. Foi uma época de muitos excessos, de pessoas voltadas exclusivamente para o material, isto é, o que se almejava era apenas o que se poderia desfrutar, aquilo que se poderia gastar e usufruir de maneira efusiva e momentânea, burlando as regras – sobretudo as impostas pela Lei Seca – e as convenções morais pequeno-burguesas. Dessa forma, não era possível se pensar em nada além do mundo materialista, nada de espiritualismo ou bem estar da alma; era uma sociedade elitista e extremamente voltada aos prazeres da superficialidade e do luxo.

Isso levou a teórica Carolina Nabuco a criar um termo *Sophistication* para enquadrar a narrativa de Fitzgerald. Tal termo teria relação com uma sapiência mundana e superficial da realidade dos anos 1920, uma visão de mundo embasada pela futilidade, pela sordidez, pela frustração e pelo pessimismo. Sobre o termo, diz Nabuco (2009, p. 197):

Ressuscitado da filosofia grega por intelectuais, o vocábulo, em completo desuso, tornou-se repentinamente moeda de grande circulação. Na literatura americana patrocinou o advento

de uma mentalidade acidamente cética, muito voltada para questões de elegância ou estética e abrindo caminho para um nível cultural que o país não estivera antes preparado a atingir. Desviando-se do sentido puramente intelectual e argumentativo que lhe davam na Antiguidade, a palavra passara a significar apuro cultural sem nada sacrificar das atitudes sutis e insinceras que se atribuem aos antigos sofistas.

De fato, a prosa de Fitzgerald era caracterizada por uma linguagem elegante, mas que mascarava as mazelas nos seus interstícios. Nesse sentido, a dissimulação era um tema recorrente nas relações pessoais, marcadas por um verniz falso, em que o refinado e o elegante ocultam o grotesco e o sombrio. Ou seja, a crueldade e a torpeza das personagens eram dissimuladas pela elegância dos temas enfocados e pelo refinamento da escrita.

Essa superficialidade perversa encontra-se perfeitamente realizada na narrativa de *O Grande Gatsby*, tanto no romance (hipotexto), cujo lançamento se deu em 1925, quanto na adaptação cinematográfica mais recente (hipertexto), realizada por Baz Luhrmann em 2013. Em ambas as obras, o enredo centra-se na história de amor de Jay Gatsby e Daisy Buchanan. Por intermédio de recuos temporais (analepses textuais e/ou *flashbacks* cinematográficos), é apresentado o passado de ambas as personagens. Cinco anos antes dos fatos narrados na história, que se desenrola em 1922, Daisy Fay é apresentada como uma jovem de Louisville que tem um breve romance com James Gatz, um humilde oficial da marinha as vésperas do embarque para a I Guerra Mundial. Apesar de se considerar apaixonada por James, Daisy resolve ignorar esse sentimento, e antes de Jay regressar para a América, acaba se casando com Tom Buchanan, descendente de uma linhagem aristocrática, indivíduo extremamente rico, porém insensível, instável e truculento. Com o fim da guerra, James regressa a América, mas ao descobrir que fora preterido por Daisy por causa de sua condição financeira, se dedica enriquecer, unindo para isso, um senso extremo de disciplina e a utilização de meios escusos (venda de ações “podres” e contrabando de bebidas) para tentar reconquistar Daisy. Milionário em pouco tempo, se reinventa como Jay Gatsby, compra uma suntuosa mansão vizinha à dos Buchanan’s, em Long Island, e promove festas extravagantes na tentativa de que um dia Daisy irá aparecer em alguma delas.

A história é contada por um desalentado Nick Carraway, primo distante de Daisy, e que aluga uma modesta casa ao lado da mansão do Gatsby, enquanto tenta adentrar com sucesso no mercado financeiro, deixando sua antiga carreira de escritor para trás. Daisy e Gatsby resgatam a antiga paixão após um encontro arranjado por Nick, até que, num hotel de Manhattan, Tom percebe as intenções de Gatsby para com Daisy e confronta-o. Então, suas pretensões começam, paulatinamente, a desmoronar.

Após pesquisar sobre o passado de Gatsby e a origem de sua riqueza, Tom o acusa de se portar como um gângster, pois sua fortuna foi construída a partir de uma conduta ilícita e de práticas criminosas. Gatsby busca justificativa no amor que sempre nutriu por Daisy e tenta forçá-la a se separar de Tom, dizendo a ele que jamais o havia amado, que o casamento fora um equívoco. Mas sua tentativa de fazer com que Daisy renegasse qualquer vínculo afetivo com Tom nos últimos cinco anos, se revela infrutífera e desastrosa. Daisy, perturbada com as acusações proferidas por Tom a Gatsby, hesita em romper com sua união matrimonial. Assim, Tom tem a certeza de que Daisy jamais abrirá mão da sua comodidade financeira, e ridicularizando Gatsby por sua posição social, obriga ambos a voltarem juntos para West Egg, terminando assim, com qualquer pretensão afetiva entre ambos.

No trajeto de volta para casa, transitando pelo Vale das Cinzas, Daisy atropela acidentalmente Myrtle Wilson, amante de Tom. Gatsby, para protegê-la, assume a culpa pela tragédia, e vítima de uma maquinação de Tom, acaba sendo morto por George Wilson, que depois se suicida acreditando ter lavado sua honra com sangue. Após sua morte, Gatsby é difamado pelo sensacionalismo midiático e relegado ao ostracismo por uma sociedade devota dos valores ortodoxos, das aparências amesquinhas e do catecismo capital. Caberá a Nick Carraway, a tentativa de mudar essa lógica perversa a partir da construção de seu relato:

– Essa gente toda não presta – gritei através do gramado. – Você vale mais do que todos eles juntos. Foi muito bom ter dito isso. Foi o único elogio que jamais fiz a ele, porque, na verdade, nunca concordei com as coisas que havia feito. Primeiro, ele aquiesceu, e então seu rosto se abriu naquele sorriso radiante e fraternal, como se tivéssemos estado o tempo todo conspirando para esconder aquele fato. Seu lindo terno rosado, agora um tanto amarfanhado, formava um ponto de cor brilhante contra os degraus brancos, e lembrei-me da noite em que visitara pela primeira vez seu “lar ancestral”, três meses antes. O jardim repleto de rostos que se esforçavam por adivinhar que tipo de corrupção ou dinheiro mal havido construía toda aquela riqueza... E ele tinha permanecido nesses mesmos degraus, escondendo deles seu sonho incorruptível, enquanto lhes acenava um adeus. Agradei-lhe por sua hospitalidade. Estávamos sempre lhe agradecendo por isso... tanto eu como todos os outros. – Até logo – gritei (FITZGERALD, 2011, p. 81-2).

De maneira oscilante, o enredo articulado por Fitzgerald revive os momentos da era do jazz na sua produção; seu foco ora se deixava levar pelo fascínio ao adentrar nesses “anos loucos”, ora procurava se distanciar na medida em que criava narradores que procuravam focar friamente esse contexto, as causas e as consequências desse mundo marcado pela *pomp de glamour et de la cruauté*. Nesse aspecto, Royot (2009, p. 67) bem nota:

Crônico da ‘era do jazz’, expressão criada por ele, Fitzgerald observava, elegante e desencantado, a decadência da alta sociedade. Nostálgico do Meio-Oeste, ele contrapunha o espírito pioneiro aos costumes burgueses da costa leste e confrontava o ideal de um país autêntico, pleno de esperança, com o cínico egoísmo dos herdeiros das grandes famílias. No conto ‘O diamante do tamanho do Ritz’, o espírito de lucro e riqueza reduz o Oeste distante a um deserto espiritual. Vindo do Meio-Oeste, o personagem Nick Carraway é o lúcido narrador de O Grande Gatsby (1925). Nesse romance, [...] ele representa o sonho americano nascido na fronteira, cujo idealismo não se reduz unicamente ao acúmulo de riqueza.

De fato, um dos principais fatores que fundaram esse hedonismo esmagador presente na narração, estaria vinculado ao que Max Horkheimer (2002) definiria em termos de uma instrumentalização da racionalidade humana, ou seja, a incidência de uma razão formalizada que se voltaria apenas para a burocratização produtiva, promovendo o descarte dos princípios humanitários, éticos e metafísicos, fundando assim, uma desumanização do pensamento racional. Segundo Horkheimer, a razão teve seus conceitos

[...] ‘aerodinamizados’, [...] tornaram-se instrumentos de economia de mão de obra. É como se o próprio pensamento tivesse se reduzido ao nível do processo industrial, submetido a um programa estrito, em suma, tivesse se tornado uma parte e uma parcela da produção. Toynbee descreveu algumas das consequências desse processo no ato de escrever a História. Ele fala da ‘tendência para o oleiro tornar-se escravo do seu barro...’ [...] (HORKHEIMER, 2002, p.26).

Horkheimer associa a burocratização da racionalidade humana, com o advento da mercantilização de uma sociedade que reduz o ser à categoria de mera engrenagem nesse sistema. Na nefasta ótica capitalista, as pessoas passaram a ser vistas como meras geradoras de lucros e prejuízos. Enquanto isso, a dimensão humana de cada um cai no esquecimento, transformando-se apenas em índice quantitativo ou qualitativo, orientado para se atingir determinado fim.

Essa sociedade legislada pela razão instrumental – representada no hipotexto e no hipertexto de *O Grande Gatsby* – se estabeleceu, na opinião de Pierre Bourdieu (1996), como um espaço de posições estruturadas, porém desiguais, onde as relações de poder são postas a prova incessantemente, uma vez que dominantes e dominados digladiam-se pela manutenção e pela obtenção de determinados postos, dentro de uma estrutura que é ordenada por aquilo que Bourdieu denomina em termos de *capital social*. Essa luta em busca do capital social, no interior de cada campo específico, implica a retomada dos conceitos de ortodoxia e heterodoxia – conceitos formulados por Webber em seus estudos acerca da religião. Do lado ortodoxo, corresponde os dominantes, que para manter seu capital social, recorrem a uma série de mecanismos e apoio de instituições para manter-se na posição privilegiada. Pelo lado dos dominados, a prática heterodoxa consiste em formular estratégias para minar e subverter o poder dos detentores dos bens simbólicos.

Na perspectiva de seu pensamento teórico, Bourdieu evidencia que a sociedade ocidental, norteadada pelo sistema capitalista, é uma estrutura hierarquizada e aparelhada para funcionar a partir de uma divisão desigual de bens e poderes – capital. Suas reflexões procuram esmiuçar como se organiza essa distribuição desigual de bens e poderes, e como as estruturas sociais capitalistas conseguem manter os grupos sociais e os indivíduos hierarquizados, perpetuando uma situação ortodoxa de dominação entre tais grupos sociais. Nesse contexto, como bem nota Bourdieu (1996, p.107-8):

Tudo remete à concentração de um capital simbólico de autoridade reconhecida que, ignorado por todas as teorias sobre a gênese do Estado, surge como a condição ou, pelo menos, como o acompanhamento de todas as outras formas de concentração, se elas tem uma certa permanência. O capital simbólico é uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entende-las (percebe-las) e reconhece-las, atribuindo-lhes valor. (Um exemplo: a honra nas sociedades mediterrâneas e uma forma típica de capital simbólico que só existe pela reputação, isto é, pela representação que os outros se fazem dela, na medida em que compartilham um conjunto de crenças apropriadas a fazer com que perce-

bam e apreciem certas propriedades e certas condutas como honrosas ou desonrosas.) Mais precisamente, e a forma que todo tipo de capital assume quando é percebido através das categorias de percepção, produtos da incorporação das divisões ou das oposições inscritas na estrutura da distribuição desse tipo de capital (como forte/frágil, grande/pequeno, rico/pobre, culto/inculto etc.). Segue-se que o Estado, que dispõe de meios de impor e de inculcar princípios duráveis de visão e de divisão de acordo com suas próprias estruturas, e o lugar por excelência da concentração e do exercício do poder simbólico.

Desse modo, Bourdieu evidencia que toda estrutura social é tida como um sistema hierarquizado e assentado no poder e no privilégio. Esse sistema é determinado por três tipos de relações dialéticas que se dão entre os agentes e a sociedade: relações materiais e/ou econômicas (renda monetária), relações simbólicas (*status*) e por fim, as relações culturais (formação acadêmica e intelectual). No enfoque teórico de Bourdieu, a diferente localização dos grupos, em tal estrutura social, será determinante para a distribuição desigual de bens e poderes. Nesse sentido, as noções bens e poderes são compreendidas por Bourdieu de quatro maneiras: o *capital econômico* (renda, salários, imóveis), o *capital cultural* (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), o *capital social* (relações que podem ser capitalizadas) e por fim, mas não por ordem de importância, o *capital simbólico* (*status*, prestígio e/ou honra).

Assim sendo, as posições de privilégio ou não privilégio – dominantes e dominadas – sustentadas por determinados grupo ou agentes, sempre serão definidas a partir do *volume* e da *composição* de um ou mais *capitais*, obtidos ou incorporados ao longo de suas trajetórias sociais.

O Grande Gatsby: amores e o acúmulo de capitais financeiros e simbólicos

– ... sua voz está cheia de dinheiro – afirmou ele, de repente. Pois era isso mesmo. Nunca havia entendido antes. Sua voz estava cheia de dinheiro... Era esse o encanto inexaurível que subia e descia enquanto ela mudava de tom, era o tinir de moedas, a canção de um címbalo contida nela. No alto da torre de um palácio branco, a filha do rei, a garota dourada...

(Francis Scott Fitzgerald, *O grande Gatsby*)

O narrador de *O Grande Gatsby* é Nick Carraway, interpretado no filme homônimo de 2013 por Tobey Maguire. Nos domínios do hipotexto, trata-se de um narrador-personagem, um eu-testemunha, para usar uma designação de Norman Friedman (2002) e que se coloca junto aos eventos narrados. As informações são condicionadas ao seu campo visual, que não é restrito, uma vez que transita pelos espaços de West Egg (Mansão de Gatsby) e East Egg (Mansão dos Buchanan) e assim dialoga e reflete sobre o comportamento das personagens, recorrendo também a outras fontes (diários, manuscritos) para oferecer uma visão psicológica, dessas personagens, por intermédio de inferências.

Jovem culto, letrado, ex-combatente de guerra, indivíduo de perfil reservado e detentor de um vasto capital cultural (BOURDIEU, 1996), Carraway é fruto de uma América estratificada e desigual, em cujo contexto “[...] a herança se reduziu a quase nada em comparação com o passado, e pela primeira vez na história do trabalho os estudos se tornaram o caminho mais seguro para alcançar o topo da distribuição de renda” (PIKETTY, 2013, p. 311). No entanto, o próprio sistema hipócrita da socie-

dade americana se encarregou de desmontar tal ideia, e se prendendo às medidas ortodoxas, fez valer a lógica perversa que a livre iniciativa em perseguir o *american way of life*, centrada na oportunidade e no estudo, jamais atingisse o mesmo nível de vida – de capital simbólico – daqueles que se valiam das rendas de patrimônio, da herança e da nobreza do nome – no caso, Tom Buchanan, personagem interpretado no filme por Joel Edgerton.

É por isso que Carraway abandona seu projeto anterior de se tornar escritor e se insere no campo financeiro da bolsa de valores. Contudo, na sua trajetória de fascínio e repulsa nesse universo social em que se insere, o que se sobressai ao fim é o total desencantamento pela natureza humana e seus conflitos materiais, sobretudo a partir da constatação da mesquinhez sórdida, personificada pelas pessoas que gravitam ao seu redor.

Oriundo de uma tradicional família de empresários ferragistas, e típico descendente da Costa Oeste, Carraway despreza os endinheirados do Leste, sobretudo os Buchanans, apresentados como devotos da ostentação, da arrogância, do perdularismo e do desapego afetivo:

Eles eram pessoas muito descuidadas, Tom e Daisy. Quebravam e esmagavam coisas e criaturas e, então, se entrincheiravam atrás de seu dinheiro ou se escondiam por trás de sua indiferença ou seja lá o que fosse que os mantinha juntos enquanto deixavam que outras pessoas limpassem a sujeira que haviam feito... (FITZGERALD, 2011, p.131).

A conduta de Tom Buchanan (Joel Edgerton) e Daisy Buchanan, interpretada por Carey Mulligan, aliás, destoaria do perfil do *self made man* americano personificado por Jay Gatsby, que no filme de Luhrmann é interpretado por Leonardo Di Caprio, pioneiro, que fez a sua fortuna sem um nome e nem uma herança para lhe amparar como *status*. Aproveitando-se, assim, das oportunidades legadas pelo contexto da época – mesmo que escusas e imorais aos olhos míopes de uma sociedade hipócrita e desprovida de senso moralizante quando se trata de negócios; uma sociedade que difunde a ideia de que todos podem atingir o *american dream*, desde que tenham sólida conduta disciplinar e livre iniciativa, mas que conspira para que poucos consigam se manter nesse patamar. Mas apesar de Gatsby representar também uma parcela da sociedade que o narrador tanto despreza, o seu caráter decente e sua integridade acabam cativando-o:

Quando voltei da Costa Leste no último outono, descobri que desejava que o mundo todo estivesse sempre uniformizado e permanecesse em uma espécie de posição de sentido moral; não queria saber de mais investigações escandalosas sobre os meandros e sutilezas do coração humano. Somente Gatsby, o homem que empresta seu nome para esse livro, estava isento dessa minha reação, justamente Gatsby, que representava tudo aquilo que eu desprezava. Se a personalidade é uma série ininterrupta de atitudes bem-sucedidas, então existia alguma coisa de grande beleza nele, uma espécie de sensibilidade aguda para as possibilidades de prazer que a vida oferece, tal como se ele estivesse ligado a uma daquelas máquinas complexas que registram terremotos a quinze mil quilômetros de distância. Essa capacidade de reação aos estímulos não tinha nada a ver com aquela volúvel inconstância que costuma ser dignificada pelo nome de ‘temperamento criativo’. Era um dom extraordinário para o otimismo, uma presteza romântica

tal como nunca encontrei em qualquer outra pessoa e que provavelmente nunca mais encontrarei. Não – Gatsby demonstrou-se correto no final; aquilo que o perseguiu – uma poeira imunda que flutuava na esteira de seus sonhos – foi a mesma coisa que, por um tempo, fez com que eu me desinteressasse por infelicidades fortuitas e pelos entusiasmos temporários dos outros homens (FITZGERALD, 2011, p. 4).

Aliás, o filme de Baz Luhrmann explora, a partir da utilização de recursos como *closes* e transições cinematográficas, a condição de Carraway como um observador moral e comprometido com a estrutura social ortodoxa a sua volta. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, na sequência em que o diretor faz uso do recurso denominado *fusão*, produzindo uma cena emblemática, em que o olhar esmaecido, condenatório e sisudo do oculista Dr. T. J. Eckleburg, presente em uma placa estrategicamente localizada entre as divisas do Vale das Cinzas e Nova York, funde-se ao olhar de Carraway e sua visão amargurada e dolorida, [...] a contemplar com melancolia o terreno coberto de escória (FITZGERALD, 2011, p. 19). No hipertexto fílmico, o recurso da fusão sugere uma das principais características do narrador, que assim como Eckleburg, também lança um olhar condenatório e cuja miopia é suplantada pela nitidez das lentes corretivas que visam enfocar uma América, onde os valores éticos, morais e afetivos foram deturpados pelo materialismo e pela individualidade das relações capitais. Um olhar que visa corrigir as falhas e a visão embaçada e distorcida do *american dream*. Olhar severo que não furta em enfocar todas as relações estabelecidas entre as personagens que entram no seu raio de visão quando estão a caminho de Nova York: a relação adúltera de Tom (Edgerton) e Myrtle Wilson (papel de Isla Fisher), a emoção inconsequente e fugaz de Daisy (Mulligan) e Gatsby (Di Caprio), as maquinações e humilhações impostas por Tom a George Wilson (Jason Clarke), e, ainda, as obscuras negociatas travadas por Gatsby e Meyer Wolfshiem (Amitabh Bachchan).



Figura 1: Plano médio no olhar do Dr. T.J. Eckleburg, que funciona como extensão do olhar do narrador

A solidez moral e de compromisso social de Carraway (Maguire) é ainda reforçada na sequência fílmica em que o narrador acompanha Tom (Edgerton) e Myrtle (Fisher) em Nova York, participando de uma festa no apartamento que Buchanan mantém para sua amante. Em meio aos excessos da festa, que culminam com a agressão de Tom a Myrtle, Carraway resolve se retirar do apartamento, deslocando-se para o terraço, local aberto. A partir daí, o narrador é enquadrado por um *close* intercalado com o recurso aludido por Sergei Eisenstein (2002), como montagem vertical ou polifônica, em que a sobreposição de registros e sua combinação almejam constituir o sentido fílmico subjacente. Nessa cena, a imagem de um melancólico Carraway é sobreposta a imagem de várias janelas de um prédio de muitos andares. Todas as janelas funcionam como recortes da vivência diária de indivíduos, às voltas com suas redes de conexões e sociabilidades construídas no dia a dia da metrópole, ou seja, um mosaico cujo desenrolar da realidade cotidiana, funciona para mostrar uma multiplicidade de vozes sociais e interconectadas, destoando da voz autoritária e egoísta de Tom, ecoando num cômodo fechado, registro de uma individualidade preocupada somente com seus prazeres materiais.



Figura 2: Montagem vertical/polifônica

A consciência social de Carraway o impele a demonstrar empatia para com a conduta de Jay Gatsby. Para ambos, muito mais relevante que o acúmulo de capital financeiro, encontra-se a ideia de capital cultural – para Carraway - e capital afetivo – para Gatsby. Mas, ao final, a falência da utopia de Gatsby, que confrontada com a brutalidade do pensamento ortodoxo de Tom e da sociedade americana, acaba por se desvanecer, culminará com o abandono das pretensões de Nick em adentrar o mundo das finanças, comprovando, assim, que na América cínica e materialista de Fitzgerald, o que dá a tônica são as relações capitais balizadas pela ortodoxia do sistema capitalismo.

Quanto à temporalidade, a enunciação narrativa pode classificar-se, segundo Gerard Genette (1995), como uma narração ulterior, que é quando narração é posterior à história, procedimento utilizado tanto no hipotexto, quanto no hipertexto. Dessa forma, no hipotexto, o emprego de verbos no passado, além da utilização de elementos narrativos relacionados à questão da ordem e da duração temporal da narração, recursos definidos por Genette por *analepses parciais* e *pausas*, tornam reconhecíveis tal procedimento. Para Genette, (1995), *analepses* são definidas como evocação retardada de um aconteci-

mento anterior ao momento em que a narração se desenvolve. Nesse sentido, o hipotexto se caracteriza por fazer uso de *analepses parciais*, um tipo de retrospectiva que serve, unicamente, para trazer ao leitor uma informação complementar acerca de algo. *Pausa*, por sua vez, é um recurso relacionado à questão da velocidade do relato, e representa uma forma de tornar suspenso o tempo da história em benefício do tempo do discurso. Tanto no hipotexto, quanto no hipertexto, o narrador interrompe a história, por determinados momentos, para se alargar em descrições e reflexões acerca do passado e da conduta de Gatsby e das outras personagens. No hipotexto, isso se dá a partir do uso de *analepses parciais* e *pausas*, empregadas com o propósito de eximir e justificar as ações de Gatsby perante os olhos da sociedade americana, além de detalhar, ainda mais, o caráter materialista de Daisy e Tom. Nesse ponto, tais recursos são estrategicamente empregados no transcorrer da diegese, sobretudo quando enfocam fatos relacionados ao passado de Gatsby (capítulo VI), a relação amorosa anterior de Gatsby e Daisy (Capítulo VII), e, por fim, os eventos ocorridos na oficina de George Wilson, após o atropelamento de Myrtle, na qual resultarão na morte de Gatsby mediante as maquinacões de Tom (Capítulo VIII). Já no hipertexto fílmico, o recurso utilizado pelo diretor é apresentar Carraway como paciente de um sanatório, e que após sofrer um colapso nervoso, interna-se por livre iniciativa para recuperar seu equilíbrio e lucidez. Nessa sua recuperação, é encorajado por seu médico a relatar os acontecimentos, visando o entendimento pleno da situação que o conduziu a tal estado de desalento.

A partir desse ponto, a dinâmica temporal, tanto do romance, quanto do filme, articula que o tempo da história não corresponde ao tempo da feitura de seu relato, uma vez que os fatos transcorrem em 1922 e a narração é articulada em 1924. No hipertexto, no entanto, a linguagem cinematográfica faz uso de *flashbacks*, em que diversos fatos, ocorridos no passado, são inseridos no momento atual do desenrolar narrativo, e a voz em *off* de Carraway desempenha a mesma função das pausas e das *analepses parciais*, presentes no hipotexto.

O propósito que move a narração de Carraway, para reabilitar Gatsby perante a sociedade americana, é fundado em valores ortodoxos e que não permite qualquer tipo de subversão heterodoxa. Desse modo, por mais que Gatsby tenha se utilizado de meios ilícitos para construir sua fortuna pelo acúmulo de *capital financeiro*, todo seu empenho e disciplina foram direcionados na frustrada tentativa de resgatar seu passado afetivo com Daisy Fay. Passado cujo resgate se revelará impossível, uma vez que Daisy já havia sido tragada pela rotina das relações capitais personificada no seu casamento de aparências com Tom. Nesse sentido, a cena do reencontro de Gatsby com Daisy na casa de Carraway é modelar. A ansiedade e o nervosismo de Gatsby fazem com que ele quebre acidentalmente um velho relógio que se encontra em cima da lareira. A reação desesperada e patética de Gatsby em tentar reparar seu ato após destruir esse relógio, apenas confirma sua ingenuidade em tentar retomar – e reformar – as engrenagens do tempo é algo totalmente impossível. Reabilitar Gatsby perante a sociedade ortodoxa seria uma maneira de Carraway também se reabilitar, tanto moralmente, quanto psicologicamente.

Aliás, a ingenuidade da personalidade de Gatsby não se reflete só no seu propósito e na sua ignorância de entender o funcionamento da lógica perversa dessa sociedade capital – lógica essa que lhe é violentamente exposta por Tom, e seu poderio simbólico sustentado pelo seu nome, uma vez que não hesita em afirmar que sua linhagem é pertencente [...] à raça dominante. Temos de ficar de olhos bem abertos e ter cuidado com todas essas outras raças, caso contrário eles vão assumir o controle das coisas (FITZGERALD, 2001, p.12) – mas aparece personificada na escolha de suas roupas,

acessórios, e no espaço de sua mansão, em West Egg, local ocupado pelos *new rich*, detentores do capital financeiro, mas desprovidos do capital simbólico:

West Egg, este “lugar” sem precedentes que a Broadway tinha gerado em uma aldeia de pescadores de Long Island. Estava espantada pelo vigor selvagem, que ocultava os velhos eufemismos, e assustada pela intromissão exagerada do destino, que encurralava seus habitantes em um atalho que conduzia do nada para parte alguma (FITZGERALD, 2011, p.80).

O efusivo e o exagerado são personificados na escolha de suas roupas, o terno rosado, o carro amarelo e, sobretudo, o ambiente de sua mansão, mescla de estilos de diversos períodos e combinações de cores aliadas a uma parafernália de móveis e objetos decorativos, numa estética muito próxima ao *kitsch*. O próprio Carraway não hesita em afirmar: “– Sua casa parece a Feira Mundial de Nova York – ironizei. (FITZGERALD, 2011, p.60)”; e Daisy também reage com surpresa: “– Sua casa é aquela *coisa imensa?* – gritou ela, apontando (FITZGERALD, 2011, p.67)”.

Em contrapartida, a descrição da Mansão dos Buchanan’s, em East Egg, lugar ocupado pelos detentores do *Old Money* exala a sobriedade marcial, imponente e excludente de seus donos:

A casa deles era ainda mais imponente do que eu esperava, uma mansão em estilo georgiano colonial, construída junto à baía, pintada em tons alegres de vermelho e branco. [...] Tom Buchanan, vestido em roupas de montaria, estava de pé, em frente ao pórtico de entrada, com as pernas bem afastadas uma da outra. [...] Atravessamos um saguão de teto alto e entramos em um espaço pintado de um rosa brilhante, ligado fragilmente ao restante da casa por meio de portas envidraçadas de cima a baixo situadas em ambas as extremidades. As portas estavam escancaradas e sua pintura branca brilhava contra a grama fresca do gramado, que parecia prolongar-se casa adentro. A brisa soprava através da sala, fazendo com que as cortinas balançassem de um lado para o outro como pálidas bandeiras, retorcendo-as e fazendo-as subir em direção ao teto, que lembrava o glacê de um bolo de casamento; depois elas caíam sobre o tapete cor de vinho, provocando ondulações e sombras sobre ele, como o vento sobre as ondas do mar. O único objeto imóvel na sala era um enorme sofá no qual duas mulheres jovens flutuavam como se estivessem sobre um balão ancorado. As duas estavam vestidas de branco e suas roupas drapejavam e balançavam, como se o vento as tivesse levado para um voo rápido ao redor da casa e recém as tivesse trazido de volta. Devo ter ficado parado por alguns momentos escutando o som do vento nas cortinas e os grunhidos de um quadro que roçava a parede. Então houve um estrondo, quando Tom Buchanan fechou as portas envidraçadas do fundo e o vento aprisionado morreu ao redor da peça, e as cortinas, os tapetes e as vestes das duas jovens pousaram lentamente no assoalho – Eu tenho uma bela propriedade aqui – disse ele, seus olhos inquietos cintilando ao redor. Segurou-me por um braço e fez com que me visses, enquanto movimentava a outra mão, larga e achatada, em um gesto que abrangia toda a vista da frente da casa, incluindo um jardim em estilo italiano, que fora construído em uma parte mais rebaixada do terreno, uns dois mil metros quadrados de roseiras que exalavam um aroma profundo e penetrante, e um barco a motor de proa arredondada que enfrentava a maré

junto à praia.– Pertencia a Demaine, o homem do petróleo – disse ele, fazendo-me virar de novo, com educação, mas depressa. – Vamos entrar (FITZGERALD, 2011, p.7-8).

Inseridos em ilhas individuais, o espaço dos Buchanan's funciona como componente especular de suas atitudes arrogantes, segregadoras e impositivas. E, na descrição do narrador, as atitudes controladoras de Tom, detentor do capital financeiro, e mais ainda, do capital simbólico, são exemplarmente representadas, tanto nas suas ações, quanto no seu discurso individualista e propenso a conduzir tudo de maneira autoritária, conforme bem demonstra o narrador a partir da dicção empregada por Tom: “eu tenho”; “segurou-me”; “fazendo-me virar”; “vamos entrar”.

O enredo da narrativa deixa claro que Daisy e Tom mantêm um relacionamento instável e ancorado no jogo das aparências sociais. Logo no início da narrativa já fica evidenciado, através das palavras de Jordan (Elizabeth Debicky), que Tom possui uma relação extraconjugal com Myrtle Wilson – mero objeto que o dinheiro compra e depois é descartado –, e que Daisy sabe disso. Mas se Daisy tem consciência de que é traída, porque continua no casamento? A resposta vem em duas palavras: *status* e dinheiro.

Daisy nasceu numa família rica, de prestígio e cercada pela alta classe. Em sua juventude se apaixonou por Gatsby, mas isso não a impediu de fazer do casamento uma negociata, escolhendo para marido Tom Buchanan. Daisy se entrega a Tom porque ele é visto como alguém que manteria o seu nível social e lhe daria tudo o que quisesse. O amor viria em segundo plano, já que com o tempo e a convivência ela poderia começar a gostar dele. Nessa *mise em scène* regida pela lógica capital, Daisy e Tom desempenham seus papéis sociais com o intuito de preservar a postura dos Buchanan diante de uma sociedade dominada pelo culto ao dinheiro. A conduta dessas personagens pode ser evidenciada, de maneira mais consistente, se retomarmos aqui o esquema actancial proposto pelo teórico Greimas (2008) para evidenciar as relações capitais estabelecidas pelas personagens no desenvolvimento da narrativa:

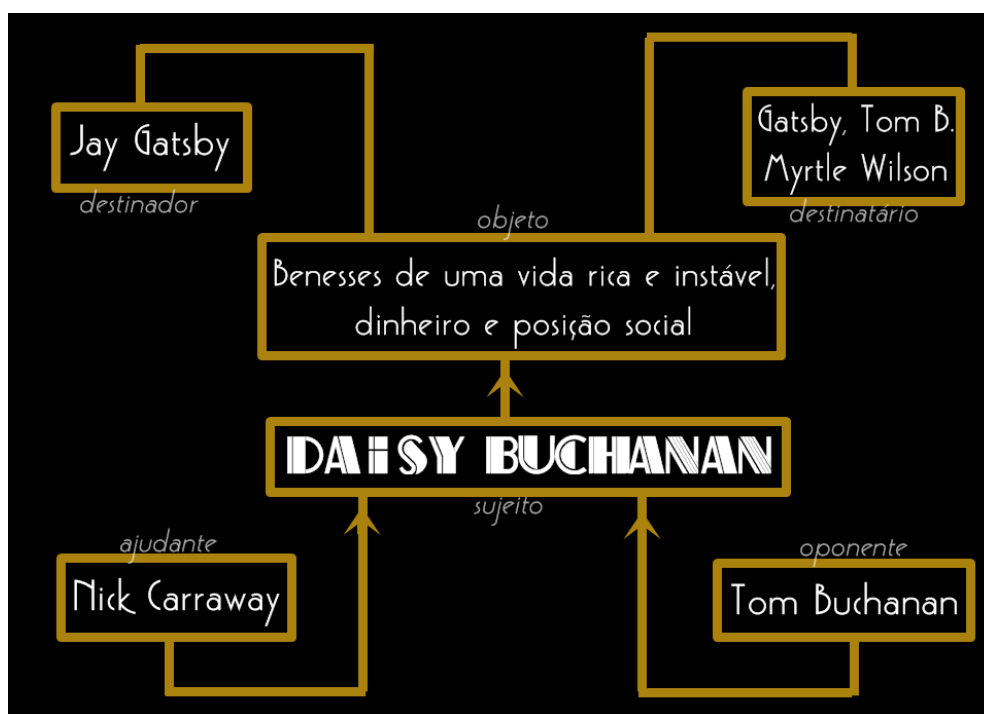


Figura 3: Esquema actancial de Daisy Buchanan

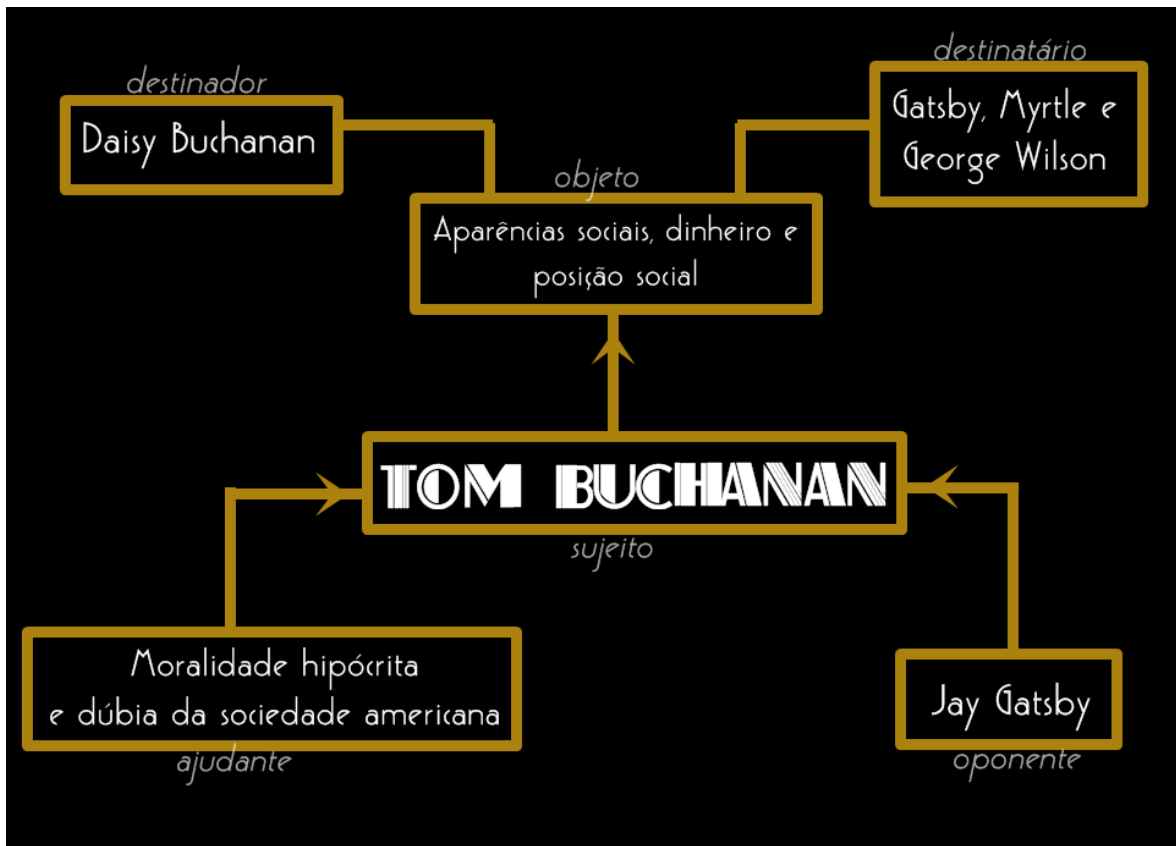


Figura 4: Esquema actancial de Tom Buchanan

De fato, a concepção de casamento dos Buchanans obedece plenamente o sentido de relação ortodoxa e contratual, na acepção plena do termo. É como se existisse um pacto invisível legislado pela ordem social do mundo capitalista entre ambos e que não permitisse nenhuma forma de rompimento, apenas algumas fissuras – no caso, as relações extraconjugais de Tom e Myrtle e de Daisy e Gatsby.

No entanto, se entre Daisy e Tom o dinheiro, as aparências sociais e a manutenção do *status* tem um valor significativo, no relacionamento de Daisy e Gatsby o capital envolvido passa a ser outro.

Quando Daisy e Gatsby se reencontram, após cinco anos, o sentimento vem à tona rapidamente. O amor entre os dois parece ter permanecido vivo durante todo o tempo em que ficaram distantes. Gatsby, buscando atingir um patamar social à altura de Daisy, acumula um grande capital financeiro à custa de negócios obscuros e atinge o *american dream* desejado por tantos. Toda sua ostentação financeira tinha como propósito simplesmente atrair a atenção afetiva de Daisy.

O primeiro encontro de Daisy e Gatsby fornece uma dupla revelação. A primeira é que ambos ainda possuem uma ligação sentimental, mesmo tanto tempo distantes. E a segunda, é Gatsby fazer questão de levar Daisy até sua casa e mostrar tudo o que acumulou, todo o luxo e a extravagância de seus bens, com o propósito de conquista-la. Mas a reação dela é um tanto dúvida: não é possível saber se está impressionada ou se ela considera aquilo mais um jogo do qual pode fazer parte.

A relação entre Gatsby e Daisy ganha dimensões maiores. Se antes apenas Nick e Jordan sabiam, agora as situações vão deixando mais claro para todos o que acontece entre os dois. O impe-

dimento para que o amor deles possa ser escancarado é o casamento de Daisy e Tom, ou melhor, o *status quo* por detrás dessa relação.

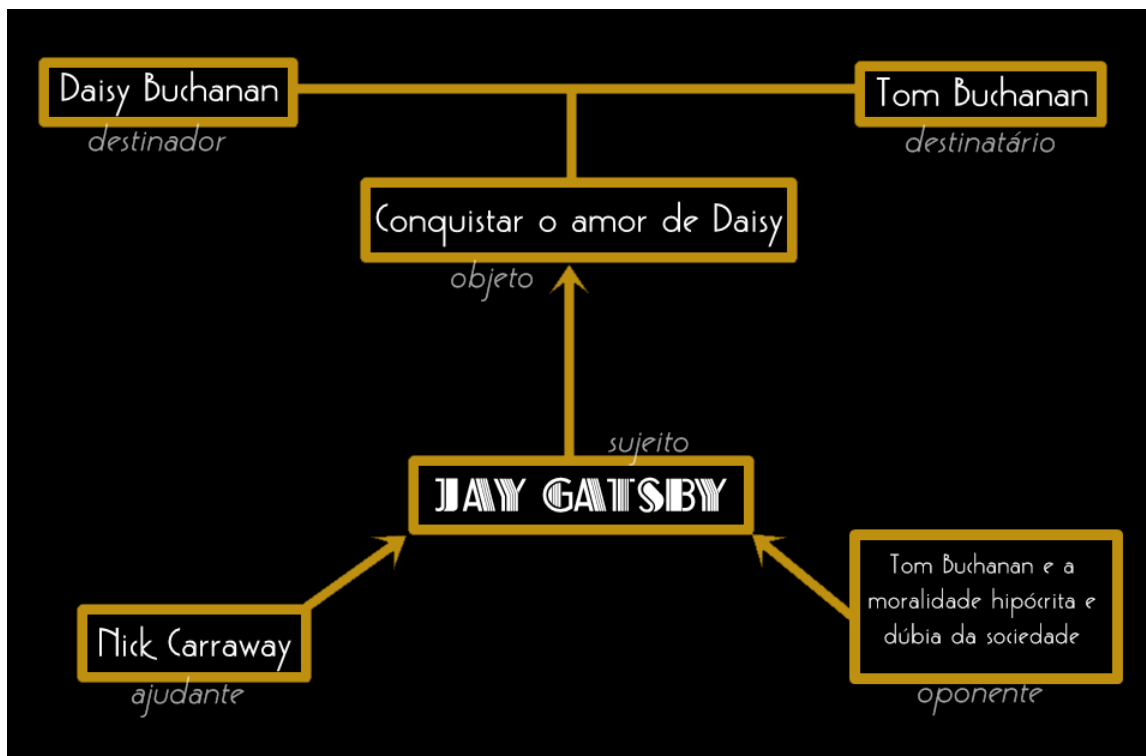


Figura 5: Esquema actancial de Jay Gatsby

Chegamos ao ponto onde as linhas narrativas de cada personagem convergem. Gatsby quer assumir o relacionamento com Daisy e provar para Tom que ela sempre o amou. Mas, por estarem inseridos numa sociedade com valores moralistas arraigados e bastante tradicionalistas, Daisy fica dividida e sem saber qual caminho escolher.

Dessa forma, a cena do almoço na casa dos Buchanans, onde Daisy pretende assumir seu amor por Gatsby, é relevante nesse jogo de relações capitais. É muito interessante observar como a postura e a expressão dos personagens influenciam na nossa percepção acerca da estória. Estamos diante de um momento de tensão. Nick e Jordan estão apreensivos, cada um à sua maneira. Daisy está visivelmente desestabilizada, com a dúvida e o medo pairando nos olhos. Gatsby parece confiante, como se tudo fosse dar certo. E Tom carrega um ar de mistério consigo. A cena se desenvolve na medida em que a relação entre os personagens é colocada à prova. Aqui nos convém compreender a forma como narrativa e estas relações são apresentadas no filme de maneira conjunta: uma dependendo da outra, para que a obra atinja seu ápice.

Não sabemos ao certo quem Daisy ama, com quem ela quer ficar e o que ela está disposta a sacrificar em prol de sua felicidade. O almoço em sua casa é o momento em que ela terá a chance de escolher entre viver o amor de sua vida ou permanecer na mesmice de sua riqueza. Daisy está confrontada por essas duas opções.

Nessa cena, Luhrmann abusa dos planos detalhes, close ups e dos cortes rápidos. Temos uma visão próxima dos personagens e de seus pequenos movimentos. A expressão de Daisy salta aos

olhos do espectador como uma grande incógnita. A dúvida dela, a agonia ou simplesmente a falta de capacidade de lutar por aquilo que quer, estão presentes nos diversos olhares que a câmera consegue captar ou até mesmo no gesto de segurar a mão de Nick, demonstrando que nele ela busca um ancoradouro. Para o espectador, Daisy parece colocar numa balança os prós e contras para escolher com quem ficar, Gatsby ou Tom. É uma batalha que vai além do quesito sentimental e atinge as esferas sociais e econômicas, numa cena em que fica evidente a luta constante pelo poder simbólico aludido por Bourdieu.

Bourdieu (2001) chama a atenção para a batalha permanente das classes sociais pelo poder simbólico, que é a instância invisível exercida com cumplicidade daqueles que são assujeitados sem saber e daqueles que o colocam em prática. Tal poder simbólico se reveste de interesses particulares, presentificados numa ordem institucional e disfarçados através dos sistemas simbólicos, que contribuem para o funcionamento e a formação de um consenso sobre a realidade. Desta forma, assegura-se a dominação de uma classe sobre a outra através dos instrumentos de imposição e legitimação que assegurem a “domesticação dos dominados” – língua, arte, religião, posição social, etc.

Diante disto, necessariamente dentro da narrativa, quem possui o que Bourdieu (2001) denomina linguagem de autoridade, é Tom Buchanan. Os dominados procuram apenas serem compreendidos, acreditados, respeitados e reconhecidos. Objetivam, assim, possuir a competência de uma linguagem autorizada em que possam impor sua perspectiva, como no caso de Gatsby, que conta histórias de seu passado, sempre imerso na especulação e na dúvida por parte dos seus convidados.

Na cena do almoço fica claro para o espectador como Tom é autoritário. Sua postura, perante os outros, é sempre superior. Todos estão sentados enquanto o patriarca da família Buchanan está de pé, com o olhar altivo e a postura firme. É ele que toma a fala e que se impõe diante dos outros, que permanecem calados. Gatsby, na tentativa de se colocar à altura de Tom, esboça alguns comentários, levanta-se da cadeira, mas os olhares de Daisy, Nick e Jordan parecem nos dizer que isso não é suficiente. E muito menos a riqueza recém-acumulada de Gatsby fará a diferença numa disputa com Tom. O desenrolar da cena demonstra que *status* e um sobrenome tradicional não são conquistados da noite para o dia. Esses quesitos são buscados por muitos e alcançados por poucos.

A cena se desdobra numa sequência que sai da casa dos Buchanan e acaba ambientada no interior de um hotel, na cidade de Nova Iorque. No caminho, uma pequena corrida entre Tom e Gatsby tornam claras as intenções de disputa que move ambos. Ao chegar ao Vale das Cinzas, Tom para na oficina de George Wilson e ali vemos o contato dele com Myrtle, sua amante. O olhar entre os dois é rápido, mas significativo: Tom gosta dela, mas não o suficiente para romper com Daisy. Novamente, vemos o peso do caráter ortodoxo reinando nas relações.

Os próximos passos da narrativa nos levam a uma discussão fervorosa entre Gatsby e Tom, no interior de hotel em Nova Iorque. A disputa pelo poder, ou melhor, pelo amor de Daisy, entra em campos antes evitados. Primeiramente, Tom utiliza de suas descobertas sobre a rápida ascensão financeira de Gatsby, incitando-o a entrar num jogo mais claro e sincero. Aos poucos, Daisy é colocada à prova: ela ama a qual dos dois? Completamente perdida entre o amor verdadeiro e o sentimento atrelado às questões financeiras, ela diz que quer Gatsby, mas afirma amar os dois e não quer deixar Tom. Essa indecisão atíça a raiva dos dois que, em busca de decidir quem ficará com a amada, discutem verbalmente e quase se agredem.

Gatsby é sucinto ao dizer que a única coisa de respeitável que Tom possui é o dinheiro, coisa que ele mesmo conseguiu adquirir rapidamente. Por isto, eles seriam iguais. Tom não acredita nisso, já que, para ele, Daisy, Nick, Jordan e ele próprio, são diferentes de Gatsby, eles são oriundos de famílias tradicionais e importantes. É um *status* passado através das gerações, está no sangue, e não pode ser adquirido apenas pela quantidade de dinheiro que se tem. Gatsby avança contra Tom, buscando atingi-lo com um soco. Tal gesto só confirma os modos e as características que fazem parte da moral tradicional da sociedade da época, que Gatsby jamais alcançaria.

Aos olhos do espectador, a sequência termina no momento em que Tom retoma o controle da situação. Após quase ser atingido por Gatsby, ele dá uma sonora gargalhada e mostra que o seu lugar é o de dominante. As ordens que saem de sua boca são de quem se considera um vitorioso. Afinal, ele sabe que Daisy não o abandonará. Tom possui a capacidade de analisar a situação e perceber que o jogo dramático tende a apontá-lo como vencedor, uma vez que, detentor individual do capital financeiro, a sociedade americana lhe outorga também vasto capital simbólico. Mais que isso: Tom aposta que a hipocrisia de uma sociedade onde o dinheiro e o *status* são tão importantes jamais o deixará perder algo. Mesmo Myrtle morrendo, ele utiliza de seu acúmulo simbólico para que Gatsby seja derrotado mais uma vez, e agora de maneira permanente, aos olhos dessa sociedade, deixando nula qualquer opção para Daisy.

Em *O grande Gatsby* não há como desvincular o capital financeiro do afetivo, pois um depende do outro para existir. O que frustra Gatsby não é apenas o fato de Daisy ter escolhido Tom, mas sim a capacidade que ela tem de trocar o seu amor pelo comodismo do dinheiro. Assim, a disputa amorosa presente na narrativa pode ser lida como um duelo acirrado entre as classes sociais americanas. No final das contas, o sentimento amoroso será sempre relegado a um segundo plano, suplantado por uma lógica capital que prioriza o jogo de aparência e o *status* legislado pela ortodoxia da sociedade americana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Bordieu (2001), o dominante é aquele que, investido do poder e do capital simbólico, se sente na autoridade de falar e de ser escutado. A ordem que era a sua dominação pronunciava sobre a questão da autoridade da razão já que eram os dominados que precisavam de leis, que seriam repercutidas pelo outro como uma força brutal e cega.

Gatsby não ansiava e nem possuía poder simbólico, tudo o que fez foi empenhar uma busca ferrenha para acumular capital financeiro mediante disciplina severa e apego às oportunidades que a sociedade americana lhe concebeu – e depois condenou. Oportunidades essas que se revelavam rentáveis, mas ilícitas num sistema cuja moralidade não tem predominância. O propósito de Gatsby era conquistar o capital afetivo de Daisy, mesmo que para isso ele fosse implicado na engrenagem do sistema capital. Gatsby acumula capital financeiro para realizar seu intento, mas desconhece que para conseguir o que almejava, necessitava também de capital simbólico – e isso Tom e Daisy têm de sobra. Na narrativa isso se torna mais evidente, no momento em que Gatsby tenta convencer Daisy a declarar que não amava Tom e separar-se dele. O que ela não fez.

Tom por sua vez, detentor do capital financeiro e simbólico é aquele que detém a autoridade legítima para falar. Gatsby tem sua aura destruída pelo discurso dele. George Wilson acredita na sua

versão dos fatos acerca da morte de Myrtle. E o próprio Nick Carraway permanece impassível diante de Tom. Tanto acerca de sua conduta extraconjugal, quanto no momento em que Tom lhe confessa sobre a conversa que teve com Wilson na noite da morte de Myrtle. E Nick Carraway, que só possui capital cultural, só resta resignar-se, apertar a mão de Tom, e usar esse seu capital para honrar a memória de Gatsby perante uma sociedade hipócrita e ambígua, que legitima o *american dream* apenas para aqueles detentores do capital e do poder simbólico.

THE GREAT GATSBY : LOVE AND THE ACCUMULATION OF FINANCIAL CAPITAL AND SYMBOLIC

Abstract: *this paper aims to highlight the capital relations that permeate the story the Great Gatsby, Francis Scott Fitzgerald, considered here as the hipotexto, founding text on design of Gerard Genette (2010) and your the most recent film adaptation, hypertext (GENETTE, 2010, p. 12) that works as transposition and/or updating the previous text made by the Australian Director Baz Luhrmann in 2013. In this sense, from the theoretical formulations proposed by Pierre Bourdieu (1996) about the art as social, historical and cultural phenomenon, the product of a structured and stratified society, we use the concepts of capital and symbolic power to highlight the logic financier that articulates the personal relationships and emotional in the narrative of Fitzgerald, above all, from a reading of their analytical structural elements. In this analysis, we focused on conflict cells established between the characters, the Narrator, the spaces and the temporal dynamics established in hipotexto interaction written with filmic hypertext.*

Keywords: *Narrative. Hypertext. Cinema. Literature.*

Referências

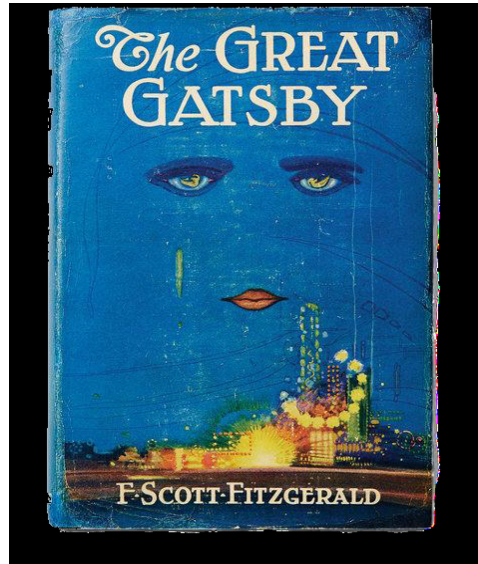
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papius, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções In_____. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26.
- FITZGERALD, Francis Scott. *Crack-Up*. Porto Alegre, L&M, 2007.
- FITZGERALD, Francis Scott. *O grande Gatsby*. Porto Alegre, L&M, 2011.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.
- NABUCO, Carolina. *Retrato dos EUA à luz de sua literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- PIKETTY, Thomas. *O capital no século XXI*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- ROYOT, Daniel. *A literatura americana*. São Paulo: Ática, 2009.

VISCARDI, Roberta Fabbri. *A posi˜o do narrador em O grande Gatsby, de Fitzgerald*. Sˆo Paulo, USP, 2011. Disserta˜o de Mestrado.

Filme

O grande Gatsby (Austr´lia/USA, 2013). Dire˜o: Baz Luhrmann. Roteiro: Craig Pearce. Elenco: Leonardo DiCaprio; Carey Mulligan; Joel Edgerton; Isla Fischer; Tobey Maguire e Elizabeth Debicki.

ANEXOS



Capa da primeira edição do romance de Fitzgerald



Cartaz da versão cinematográfica de 2013, dirigida por Baz Luhrmann