

A REINTERPRETAÇÃO GLOBALIZADA DE BAZ LUHRMANN PARA *O GRANDE GATSBY*, CLÁSSICO DE F. SCOTT FITZGERALD, DE 1925

Cláudio Roberto Vieira BRAGA*

- **RESUMO:** Neste estudo, comparo o romance *O grande Gatsby*, publicado em 1925 por Francis Scott Fitzgerald, ao filme homônimo de 2013, do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann. A análise descarta conceitos obsoletos de fidelidade, entendendo a obra cinematográfica como uma interpretação fílmica em relação dialógica com o texto literário. Proponho a apreciação do longa-metragem de Luhrmann como uma releitura que globaliza a narrativa de Fitzgerald, até então voltada para a crítica dos mitos que alicerçam o Estado-nação estadunidense. Deste modo, descrevo determinantes históricos, econômicos e culturais que envolvem o filme, a fim de problematizar as escolhas reinterpretativas do diretor, que lançam a película na onda contemporânea dos fluxos culturais globais. Também faço referência a como a interpretação fílmica transforma a ficção de Fitzgerald em uma narrativa multimídia que reposiciona a obsessão pelo sucesso financeiro no contexto mundial, suprimindo particularidades do romance a fim de se dirigir a públicos de várias partes do globo, inclusive o brasileiro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Interpretação fílmica. *O grande Gatsby*. Globalização. Baz Luhrmann.

De 1925 a 2013: *O grande Gatsby* no tempo e no espaço

Oitenta e nove anos após sua publicação, *O grande Gatsby*, obra prima do escritor estadunidense Francis Scott Fitzgerald, é um clássico incontestável, partícipe do cânone literário dos Estados Unidos. Lido nas escolas e ainda pesquisado na academia, o romance reúne, de acordo com Ronald Berman (1996), as principais tendências da época: colagem, minimalismo, os ritmos sincopados do jazz, as técnicas de filmagem do cinema e, sobretudo, a necessidade de apresentação direta do objeto

* UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, DF– Brasil. 70910-900 – braga.claudio@gmail.com

Artigo recebido em 31/07/2013 e aprovado em 31/10/2013.

do qual se fala que, como lembra Berman (1996), foi a grande motivação dos poetas do Imagismo.

Fitzgerald foi uma espécie de porta-voz literário da chamada Geração Perdida, termo cunhado por Gertrude Stein para designar os jovens que voltaram da Primeira Guerra Mundial, sem ideais, encarando os valores americanos com cinismo e descaso. Nas palavras de Fitzgerald (2009, p.265, tradução nossa), a Geração Perdida considera “[...] todos os deuses mortos, todas as guerras lutadas, e toda a fé no ser humano abalada”.¹ Assim, restam duas preocupações: o medo da pobreza e a veneração ao sucesso. Insatisfeitos com tais valores, Ernest Hemingway, Ezra Pound, John dos Passos e o próprio Fitzgerald, os escritores da Geração Perdida, se refugiaram em Paris, onde se sentiam livres para criar uma literatura crítica e engajada.

Foi em Paris que Fitzgerald finalizou *O grande Gatsby*, obra que talvez seja a melhor ilustração da intensa e controversa produção literária da Geração Perdida. A narrativa é considerada uma janela aberta no tempo, da qual se pode visualizar a lendária Era do Jazz, especialmente o mundo dos ricos nos *Roaring Twenties* ou “Loucos anos 20”. Mas na verdade o glamour e o luxo se entrelaçam com decadência e miséria na história de Jay Gatsby, um sonhador e carismático *nouveau riche* que promove as mais extravagantes festas da história da literatura. Dono de um sorriso raro, Gatsby é misterioso e obcecado por um amor do passado, condições propícias para uma narrativa que se constrói com tensão, adultério, crime e reviravoltas, relatados pelo narrador-personagem Nick Carraway.

O grande Gatsby não foi um sucesso instantâneo, como *This Side of Paradise*, publicado cinco anos antes, e *The Beautiful and Damned*, lançado em 1922. Diferentemente destes romances anteriores, a narrativa em *O grande Gatsby* combina símbolos literários nada óbvios com um realismo psicológico que confere ambiguidades e contradições às personagens. Avaliações superficiais à época do lançamento categorizaram o romance como simples entretenimento. Mas, mesmo com a recepção negativa que recebeu por grande parte da crítica, alguns identificaram no livro, nascido da efervescência dos Loucos anos 20, uma voz estadunidense atormentada por uma questão ética: até que ponto deve-se abrir mão de valores como a integridade moral na busca do dinheiro e do luxo?

O leitor da Era do Jazz optou por não encarar este questionamento e *O grande Gatsby* foi relegado ao ostracismo até 1940, ano da morte do escritor. Até esta data, havia vendido somente 25 mil cópias. Entretanto, a partir daí, o romance experimenta seu primeiro *revival*, sendo reeditado inúmeras vezes nos Estados Unidos e em outros países e passando a vender milhares de exemplares. A jornalista e pesquisadora Deirdre Donahue (2013) estima que mais de 25 milhões de cópias do romance tenham sido vendidas entre 1940 e hoje, em inglês e em mais de 40 línguas. No Brasil,

¹ “[...] *all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken*”.

O grande Gatsby foi primeiramente lançado pela editora Civilização Brasileira em 1942, traduzido por Brenno Silveira, sendo reimpresso diversas vezes.

A redescoberta de *O grande Gatsby* chamou a atenção para as relações entre o texto de Fitzgerald e outras artes, o que também configura indícios do prestígio que a obra adquiriu a partir dos anos 1940. As adaptações do romance para teatro, rádio, televisão e cinema são inúmeras, além de ter sido recriado também como romance gráfico. Para alguns críticos, a prosa fitzgeraldiana, nascida em plena era do cinema mudo, é dotada de uma linguagem rápida, de ritmo cinematográfico, e por isso foi prontamente reconhecida por roteiristas como viável para o cinema. Em 1926, apenas um ano após a primeira edição, o romance é levado pela primeira vez às telas de cinema por Herbert Brenon; um filme mudo, cujo registro foi perdido. Em 1949, os estúdios *Paramount Pictures* investem em uma nova adaptação, dirigida por Elliott Nugent. Após ter tido seu roteiro reescrito por Francis Ford Coppola em 1973, *O grande Gatsby* é relançado em 1974, com direção de Jack Clayton e Robert Redford no papel de Gatsby, um longa-metragem que até hoje é lembrado. Em, 1999, *O grande Gatsby* se transforma em uma ópera, adaptada pelo compositor americano John Harbison, com performances em Nova York e Chicago. Outro exemplo é a produção de Robert Markowitz, em 2000, feita para a televisão.

Em 2013, o lançamento do filme homônimo do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann tem promovido o que chamo de segundo *revival* do romance de Fitzgerald. Desde junho deste ano, a obra figura na lista dos livros mais vendidos nos Estados Unidos, de acordo com Donahue (2013). No Brasil, três novas traduções foram lançadas na esteira do filme de Luhrmann, que estreou em 07 de junho no país. Poucas semanas antes, na primeira quinzena de maio, as traduções de Alice Klesck e de Cristina Cupertino, para as editoras LeYa e Tordesilhas, respectivamente, chegaram às livrarias brasileiras. Há também uma tradução assinada por Humberto Guedes, para a Geração Editorial, que começou a circular em junho de 2013. Outras traduções recentes são a de Roberto Muggiati, lançada pela editora Record em 2003, a de William Lagos, de 2004, da L&PM e a de Vanessa Bárbara, publicada em 2011 pela Companhia das Letras. O fato de todas estas traduções terem sido feitas a partir de 2000 provoca debates acalorados sobre as conexões entre a obra e a atualidade.

A estratégia de aproveitar a divulgação promovida por um filme para relançar o livro não é novidade e nem exclusividade do mercado editorial brasileiro, tendo sido identificada desde o início da década de 90 como um veio lucrativo. Entretanto, o lançamento de novas traduções não se sustentaria se não houvesse identificações entre o leitor brasileiro e a narrativa, como abordamos mais adiante. De qualquer modo, é fato que a película de Luhrmann é o estímulo principal que orienta o mercado das atuais vendas de *O grande Gatsby* no Brasil e no mundo, revigorando também o já intenso debate em torno da narrativa, no meio acadêmico e na imprensa.

Distribuído pelos estúdios *Warner Brothers*, *O grande Gatsby* de Luhrmann pretende ser, segundo o próprio diretor, uma “reinterpretação” do clássico de Fitzgerald. Trata-se de uma superprodução com orçamento superior a 105 milhões de dólares, que traz Leonardo DiCaprio no papel principal. Tobey Maguire é Nick Carraway, Carey Mulligan faz Daisy e Joel Edgerton encarna o papel de Tom Buchanan. O roteiro foi adaptado por Baz Luhrmann e Craig Pearce. O design e os figurinos do filme são de Catherine Martin. Curiosamente, o produtor executivo da trilha sonora é o rapper Shawn “Jay Z” Carter, que reúne um inusitado grupo de artistas com o objetivo de hibridizar os ritmos da década de 20 com a música pop contemporânea.

Luhrmann é conhecido por produções cinematográficas de estilo próprio, como *Romeo+Juliet*, de 1996, *Moulin Rouge*, filme de 2001 e *Australia*, um épico sobre a terra natal do diretor, distribuído pela *20th Century Fox* em 2008. De Luhrmann pode-se esperar escolhas arriscadas nas adaptações, como ocorreu em *Romeo+Juliet*, filme em que o diretor mantém o inglês original de William Shakespeare, mas situa a narrativa no século XX. Neste longa-metragem, a pequena Verona se transforma em uma metrópole, espadas são substituídas por armas de fogo e cavalos viram automóveis e helicópteros. Cenários, figurinos e objetos atualizados, junto com uma trilha sonora pop dos anos 90, permitem que Luhrmann crie conexões entre o século XVIII e a contemporaneidade, provocando identificações entre a tragédia shakespeariana e as tragédias dos dias de hoje. Em *O grande Gatsby* (2013), o diretor renova parcialmente suas estratégias, mas mantém-se fiel ao próprio estilo sonoro e visual de muitas cores e luzes e música contemporânea.

Ao afirmar que fez uma “reinterpretação” do clássico de Fitzgerald, Luhrmann abre a discussão sobre uma conhecida polêmica nos estudos da adaptação fílmica. Embora persistente, a fidelidade, como critério para o exame das relações entre texto literário e narrativa cinematográfica, revelou-se uma das falácias dos estudos de adaptação, de acordo com Thomas Leitch (2003). Afinal, avalia Leitch, a fidelidade é inatingível, indesejável e teoricamente possível somente de forma superficial. Buscando ir além das restrições impostas pela noção de fidelidade, também rejeitadas por André Bazin (1997), Robert Stam (2000) e Lawrence Venuti (2007), o romance de Fitzgerald deve ser confrontado com a película homônima de Luhrmann por meio de uma relação dialógica que supere oposições binárias obsoletas como original e cópia, melhor e pior.

Assim, proponho, como argumento central, a apreciação da interpretação do diretor australiano como uma releitura que globaliza a crítica de Fitzgerald às noções do Sonho Americano, da terra da oportunidade e do *self-made man*, alicerces na construção do Estado-nação estadunidense. A partir desta premissa, faz-se necessário discorrer sobre a crítica aos mitos centrais da *Americanness* ou Americanidade em Fitzgerald, a fim de examinar como ocorrem suas reformulações em Luhrmann. Complemento a análise com um estudo das conexões entre uma narrativa globalizada

e culturas locais, exemplificando por meio da comparação de aspectos do romance/filme com o contexto da nova classe média brasileira do século XXI.

O grande Gatsby e a crítica aos mitos da Americanidade

O Sonho Americano é uma ideia que tem seus fundamentos no século XIX, a partir do Transcendentalismo, movimento liderado por Ralph Waldo Emerson (2001) e Henry David Thoreau (2001). O pensamento transcendentalista girava em torno do individualismo: deve-se confiar em si mesmo e seguir a própria intuição, pois cada um tem o poder de se transformar e transformar a realidade à sua volta. Obviamente, tais ideias se relacionam à liberdade individual, presentes também na Constituição dos Estados Unidos da América.

Mesmo que a ideia tenha raízes no século XIX, a expressão “Sonho Americano” começou a ser de fato utilizada no século XX, após a Primeira Guerra Mundial. Em 1931, o pensador James Truslow Adams se empenha na tarefa de definir o Sonho Americano, ponderando que se trata de um sonho “[...] em que cada homem e cada mulher deve ser capaz de chegar ao máximo naquilo em que são naturalmente capacitados, e serem reconhecidos pelos outros pelo que são, não importando as circunstâncias fortuitas de nascimento ou posição” (ADAMS, 1959, p.402, tradução nossa)².

Diante de tamanho idealismo, a transformação do Sonho Americano em realidade depende de uma terra também idealizada, onde as oportunidades são inesgotáveis, desde que haja esforço individual. A expressão “terra da oportunidade” foi largamente utilizada entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, com a finalidade de definir os Estados Unidos como um lugar de condições propícias para o aprimoramento da condição social do indivíduo. Esta mensagem é difundida não somente dentro do país, mas chega a outras partes do mundo, intensificando o significativo processo imigratório que ajudou a colocar os Estados Unidos na condição de potência mundial. O realizador do Sonho Americano na terra da oportunidade é a emblemática figura do *self-made man* ou “homem feito por si mesmo”. O termo designa aqueles que, apesar de terem nascido em condições desfavoráveis, trilham um caminho de ascensão social, frequentemente associado às conquistas financeiras. O *self-made man* é uma figura difundida na literatura, no cinema, nos jornais e revistas e na televisão estadunidense. É admirado, constituindo um modelo a ser seguido. Todavia, a noção do *self-made man* está inserida em uma lógica perversa de valorização de um único vencedor. Para cada um que atinge o

² “[...] in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.”

topo em um sistema competitivo haverá vários perdedores, que continuarão lutando, alimentados pela esperança irracional de que haveria um primeiro lugar para todos. Nas palavras finais de *O grande Gatsby*, o narrador parece compreender que a tentativa de realização do sonho, por mais impossível que pareça, não pode ser evitada na terra da oportunidade: “Amanhã correremos mais depressa, estenderemos mais os braços [...] e assim prosseguimos, botes contra a corrente [...]” (FITZGERALD, 2003, p.158). Em outras palavras, os que se esforçam para se tornarem vencedores ou *self-made men* se recusam a ver que a busca tende a acabar em frustração.

Ao se situar as noções do Sonho Americano, da terra da oportunidade e do *self-made man* nos alicerces da construção da americanidade, observa-se que a crença nestes princípios estimulou milhões de pessoas ao trabalho árduo, o que resultou no enriquecimento da nação estadunidense. O que está em jogo, entretanto, é o alto preço que se pagou e ainda se paga por isso. Por muito tempo, estas crenças foram sustentadas pela chamada inocência americana, advinda de um idealismo contundente, desde os tempos da independência. *O grande Gatsby* faz uma crítica à inocência americana, abordando as distorções dos ideais de nação estabelecidos no século XIX. Nas palavras de William Van O’Connor (1962, p.40, tradução nossa), o sucesso desejado por Gatsby pertence ao “universo das perfeições absolutas de Platão”³ ingenuamente, o platônico Gatsby nega a materialidade do presente, crê que poderá retomar o passado e superar a dor e a derrota por meio da “liberdade” que o dinheiro supostamente pode comprar. Assim, Fitzgerald demonstra, no romance, que o Sonho Americano está deturpado, tendo se transformado em uma busca desenfreada por prosperidade no sentido material. O contexto em que tal processo ocorre é a cidade grande do início do século XX. Fábricas, arranha-céus e avenidas formam o cenário para a transformação do humano em máquina. Em um processo iniciado no século XIX, a classe trabalhadora é levada a colocar toda a ênfase no consumo e não nas relações humanas. Isto faz com que as pessoas aceitem trabalhar cada vez mais para a aquisição de bens de consumo que simbolizem a prosperidade-modelo das classes mais abastadas.

No romance de Fitzgerald, os endinheirados, que obviamente não entram na disputa pela conquista do Sonho Americano, têm ampla representação, especialmente por meio de Daisy Fay e Tom Buchanan. Daisy, a moça rica por quem Gatsby se apaixona na juventude, é “a mais popular dentre as garotas de Louisville” (FITZGERALD, 2003, p.66), sempre toda vestida de branco com seu carro também nesta cor. A jovem Daisy possui, em torno de si, um ar de pureza e inocência, mas que se dissipa aos poucos, na medida em que o enredo a revela. Daisy é a motivação de Gatsby: para reconquistá-la, ele busca enriquecer a qualquer preço. Mas Daisy está casada com o riquíssimo Tom Buchanan, esportista, arrogante, de família aristocrática.

³ “Plato’s realm of absolute perfections.”

Significativamente, Daisy é definida por sua voz peculiar, às vezes “ardente, cantante” (FITZGERALD, 2003, p.16), às vezes indiscreta conforme descreve Nick Carraway, como se visse na prima uma atriz capaz de representar diferentes papéis. Mas é Gatsby, no capítulo 7, que a descreve melhor, definindo-a como “uma voz cheia de dinheiro” (FITZGERALD, 2003, p.107). Assim, a fala de Daisy evidencia que ela é guiada pelo materialismo e pelo status, mesmo que o luxo proporcionado pelo casamento não impeça que ela tenha uma vida enfadonha e infeliz. Tom trata Daisy com brutalidade e ela sabe que o marido tem uma amante.

Diferentemente, Nick Carraway e Jay Gatsby estão na corrida pela realização do Sonho Americano. Carraway abandona a decisão de ser escritor e muda-se para Nova York para trabalhar no mercado financeiro. Fitzgerald sugere, através da escolha de Nick, o desprezo da sociedade estadunidense pela cultura e a valorização do dinheiro. Apesar de estar vendendo títulos de risco, o que simboliza bem o momento por que passa o capitalismo estadunidense dos anos 20, Carraway tem uma profissão registrada e sua atividade é legítima. Gatsby, ao contrário, enriquece por via ilegal. Possui uma rede de farmácias como fachada, mas seu dinheiro vem de negócios obscuros. Gatsby é um *bootlegger*, gíria utilizada para contrabandistas de bebida alcoólica nos tempos da Lei Seca⁴. O mentor e parceiro de Gatsby é o judeu Meyer Wolfshiem, jogador que enriqueceu após ter trapaceado no resultado do Campeonato Nacional de beisebol por meio de um suborno. Ao ser perguntado como ele havia feito aquilo, Gatsby responde: “Aproveitou uma oportunidade” (FITZGERALD, 2003, p. 65). Neste contexto, Fitzgerald, por meio de Gatsby e Wolfshiem, transforma a terra da oportunidade em “terra do oportunismo”, em que estratégias desonestas são corriqueiras e até mesmo aceitas, desde que proporcionem enriquecimento.

Fitzgerald, entretanto, revela aos poucos o perfil contrabandista de Gatsby. O leitor recebe, de forma intercalada e ambígua, dados que mostram que o misterioso Gatsby é, no fundo, um romântico, ainda apaixonado pela namorada da adolescência. A noção de inocência americana está na crença de que basta o dinheiro para restaurar todas as perdas. No caso de Gatsby, isso significa ter Daisy de volta. Ele adquire um palacete em Long Island, do lado oeste da baía, de onde pode avistar a residência dos Buchanans, situada no lado oposto. Começa a promover festas extravagantes semanalmente, na esperança de que um dia Daisy compareça a uma delas. Sua ideia fixa demonstra uma obsessão doentia e implica sentimentalismo e ingenuidade por achar que pode “repetir o passado”, isto é, ter Daisy como nos velhos tempos. Gatsby ignora que ela se casou, tem uma filha e novos compromissos que a impedem de largar tudo por um antigo amor.

⁴ A Lei Seca ou *Prohibition* nos Estados Unidos proibiu a venda, a produção e o transporte de álcool entre 1920 e 1933 no país (PROHIBITION..., 2013).

As escolhas reinterpretativas de Luhrmann

A aceitação mundial de *O Grande Gatsby* de Luhrmann, que Ivan Claudio, em reportagem para a revista *Istoé* de junho de 2013 classifica de “gatsbymania”, sugere que o diretor foi bem sucedido em transformar um texto literário estadunidense em um produto cinematográfico interessante para públicos de diferentes culturas. Um levantamento publicado pelo site especializado *Box Office Mojo* demonstra que, nos primeiros finais de semana após a estreia, em maio de 2013, *O Grande Gatsby* ficou em primeiro e segundo lugar nas bilheteiras de países como Austrália, África do Sul, Reino Unido e Japão. É notável que, de um total de US\$326 milhões arrecadados nos primeiros 60 dias em cartaz, 43,8% venham de salas de cinema nos Estados Unidos e 56,2% de outros países. Estes números reafirmam o peso do mercado estadunidense para a indústria cinematográfica hollywoodiana, mesmo com a tendência de perda de sua participação nas últimas décadas. *O grande Gatsby* arrecadou valores astronômicos nos EUA, próximos à soma de todos os países do resto do mundo. Por outro lado, os números revelam que o sucesso comercial da película no mundo lhe rende mais da metade de seu faturamento e se torna extremamente relevante, motivando-nos a pensar as estratégias de Luhrmann para se dirigir para um público global.

Escolhido neste artigo para auxiliar o entendimento da aceitação do filme em todos os continentes, o conceito de globalização requer um discernimento das variadas conotações que adquiriu. Em “Spatial Criticism: Critical Geography, Space, Place and Textuality”, por exemplo, Wegner (2002, p.189, tradução nossa) afirma que “qualquer conceito como ‘globalização’ é, desde já, profundamente ideológico, obstruindo os interesses e a agência específicos envolvidos em tal processo de reterritorialização espacial”⁵. Anthony King (1997) leva em consideração os perigos das formulações simplificadas. No *Oxford English Dictionary*, por exemplo, são necessárias quatro páginas para definir mundo, ao passo que o conceito de globo ocupa apenas meia página no dicionário. Se a palavra globo não é elucidada de maneira satisfatória, o uso do termo globalização também necessita ser delimitado.

Roland Robertson (1987, p.38, tradução nossa) oferece alguns possíveis pontos de partida para o debate sobre o tema: o surgimento da condição humana global, a consciência do global em si e a globalização vista como “a cristalização do mundo inteiro como um espaço único”⁶. O termo *crystallization* sugere, em inglês, pelo menos dois sentidos aplicáveis à globalização. O verbo *crystallize* é o mesmo que dar uma forma definida e precisa. Em português, o verbete “cristalização” é explicado de forma semelhante, mas com ênfase na noção de fixidez. Já o *Macmillan English Dictionary for*

⁵ “Any concept like ‘globalization’ is always already a deeply ideological one, occluding the particular agency and interests involved in such a process of spatial reterritorialization.”

⁶ “the crystallization of the entire world as a single space.”

Advanced Learners sugere outro sentido para o ato de cristalizar-se: “tornar-se definido ou compreendido facilmente”⁷, associando o verbo à expressão adjetivada *crystal clear*, que se refere ao que é “extremamente óbvio ou fácil de entender” (CRISTALLIZE, 2007, p.358, tradução nossa)⁸. A noção de obviedade destoa da ideia de fixidez. Assim, a globalização vista como a cristalização do mundo em um único espaço, nos termos de Robertson (1987), está mais compatível com a evidência de que o homem contemporâneo “globalizado” adquire consciência do mundo como um todo.

A conscientização humana acerca do globo é uma premissa recorrente no debate sobre a globalização. No entanto, como ocorre tal processo? A mobilidade global, junto com uma de suas consequências principais, a interconectividade, é o motor da globalização. Tomemos como base o conceito de conectividade complexa de John Tomlinson (1999). A expressão é utilizada para se referir a múltiplas articulações em escala mundial, “[...] variando, desde as relações sócio institucionais, que estão proliferando entre indivíduos e coletividades em todo o mundo, até a ideia de fluxo crescente de mercadorias, informações, pessoas e práticas, através de fronteiras nacionais” (TOMLINSON, 1999, p.2, tradução nossa, grifo do autor)⁹. Tomlinson assinala ainda que a conectividade complexa se dá por modalidades concretas de conexão, como o sistema de transporte aéreo internacional ou, de forma mais abstrata, via sistemas eletrônicos de comunicação. Assim, o autor define que “[...] globalização se refere à rede de interconexões e interdependências, continuamente densa e rapidamente em desenvolvimento, que caracterizam a vida social moderna” (TOMLINSON, 1999, p.2, tradução nossa)¹⁰. Complementando Tomlinson, Anthony McGrew (1992, p.63, tradução nossa) afirma que a globalização é “[...] simplesmente a intensificação da interconectividade global”¹¹.

A constatação de uma crescente interconectividade no mundo pode ser inequívoca, mas o estudo de suas implicações demonstra complexidade. Arjun Appadurai (1999) é quem melhor identifica a dinâmica da globalização em seu ensaio seminal “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. O autor propõe que pensemos o mundo contemporâneo como resultado de fluxos globais que se cruzam, representados por meio de cinco cenas ou paisagens: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes* e *ideoscapes*. Cunhados por Appadurai (1999),

⁷ “To become definite or easily understood.”

⁸ “Extremely obvious or easy to understand.”

⁹ “[...]varying from the social-institutional relationships that are proliferating between individuals and collectivities worldwide, to the idea of increasing ‘flow’ of goods, information, people and practices across national borders.”

¹⁰ “Globalization refers to the rapidly developing and ever-densening network of interconnections and interdependences that characterize modern social life.”

¹¹ “simply the intensification of global interconnectedness.”

esses termos se referem, respectivamente, aos fluxos de pessoas, de informação e imagens midiáticas, de tecnologia, de capital e de ideologias, sempre em escala global.

As paisagens identificadas por Appadurai (1999, p.221, tradução nossa) retratam um mundo de “disjunções entre economia, cultura e política”¹². Por ser específica para cada contexto, a disjunção é dotada, como relata Appadurai (1999), de perspectivismo, flexibilidade e situacionismo, não podendo ser simplificada por meio de oposições binárias como centro e periferia, ocidente e oriente. Tais paisagens fluem por superfícies irregulares ou, conforme King (1997 p.11, tradução nossa) assinala, constituem “fluxos não-isomórficos”¹³. Sudesh Mishra (2006, p.157, tradução nossa), ao discutir o pensamento de Appadurai (1999), concorda que as paisagens se “relacionam umas com as outras de formas profundamente disjuntivas e fortuitas”¹⁴.

Ao pensar os fluxos de pessoas, informações e imagens midiáticas, tecnologia, capital e ideologias entre si, Mishra (2006) confirma que a noção de disjunção talvez seja a principal contribuição de Appadurai (1999). Os resultados locais originados dos fluxos culturais globais constituem emaranhados peculiares e heterogêneos, podendo apresentar resultados imprevisíveis.

Diante deste quadro, verifica-se que Luhmann faz escolhas reinterpretativas que lançam seu filme nas ondas dos fluxos culturais globais. O diretor não se exime de retomar as questões do Sonho Americano, da terra da oportunidade e do *self-made man* colocadas por Fitzgerald em seu romance, mas confere a elas uma roupagem nova, redirecionando-as para além das fronteiras estadunidenses, tendo em mente um público mundial. Luhmann o faz de diferentes formas. Uma delas, talvez a principal estratégia, é a supressão de alguns traços específicos da cultura estadunidense que fazem pouco sentido fora dos Estados Unidos. Alterações no espaço, a inserção de uma trilha sonora híbrida e a recontextualização histórica e econômica constituem alguns exemplos dessas estratégias.

Como no romance, a Nova York de Luhmann é ambientada em 1922, mas sua dinâmica é a de uma metrópole global contemporânea. Assemelha-se a uma Nova York global, pertencente ao mundo, indo além da imagem apresentada no romance. O conceito de cidade global conforme Robin Cohen (1997), que melhor se aplica à Nova York de Luhmann, se refere a metrópoles com grande concentração de poder e de finanças. São cidades que se conectam com o mundo independentemente do Estado-nação em que se situam. Constituem centros de mobilidade e de comunicação em escala global, são cosmopolitas, com altos índices de imigração e significativa presença de estrangeiros. Luhmann, para atender à demanda do público mundial, recria Nova York a partir de um conjunto de imagens

¹² “*disjunctures between economy, culture and politics.*”

¹³ “*non-isomorphic flows.*”

¹⁴ “*relate to one another in profoundly disjunctive and fortuitous ways.*”

genéricas ou cartões postais de paisagens verticalizadas, identificáveis em qualquer lugar. O diretor elimina, nas imagens e no roteiro, referências específicas à Madison Avenue, ao Central Park, à estação Pennsylvania e ao Clube Yale. No romance, estes lugares ambientam a narrativa por seu significado local e nacional, mas como não dizem muito fora do contexto estadunidense e por isso não constam no longa-metragem. Em outras palavras, o diretor centraliza suas atenções em uma cena nova-iorquina feita de imagens e símbolos urbanos que poderiam ser encontrados em Tóquio, Londres ou São Paulo.

A reconfiguração do espaço também pode ser vista em Long Island. Fitzgerald a escolhe para o romance por ser o paradigma estadunidense de subúrbio residencial de alta classe, símbolo do status no imaginário nacional e um sonho de consumo. Na reinterpretação de Luhrmann, Long Island perde detalhes e se torna mais universal, por vezes assemelhando-se aos condomínios residenciais de luxo construídos para elites de cidades como Luanda, em Angola, Lisboa ou Rio de Janeiro. A divisão entre *East Egg* e *West Egg*, regiões que abrigam os ricos tradicionais e os novos ricos, é mantida por ser fundamental na construção do enredo, mas também pode ser equiparada a outras cidades do mundo. Em São Paulo, por exemplo, *East Egg* está para o bairro Morumbi assim como *West Egg* está para o Jardim Anália Franco.

Outra escolha de Luhrmann que reposiciona *O grande Gatsby* na cena contemporânea global se refere à trilha sonora. O diretor musical Craig Armstrong e o supervisor Anton Monsted convidaram, a pedido do diretor, o *rapper* Jay Z para coproduzir a trilha sonora, o que resultou em canções de ritmos que mesclam o hip-hop, o pop e o *tecno* contemporâneos ao foxtrote, jazz e outros ritmos dos anos 1920. A ideia da hibridização musical, entretanto, já havia sido experimentada antes por Luhrmann, que trabalhou com Monsted em filmes anteriores. No que se refere às opções feitas em *O grande Gatsby*, o roteirista Craig Pearce elucida a intenção dos produtores em declaração publicada em *Production Notes*, disponível na página eletrônica oficial do filme a partir de 2013:

Queríamos permitir às pessoas que sentissem o que teriam sentido se vivessem em uma era incrivelmente moderna, quando o mundo estava nascendo e todos eram tão jovens e bonitos, tao loucos e ricos, vivendo daquele jeito, [...] Tivemos que tomar algumas decisões iniciais sobre qual música usaríamos e como apresentar a narrativa por meio da música. (PRODUCTION..., 2013, p.6, tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ “We wanted to allow people to feel what it would’ve felt like to live in that incredibly modern time, when the world was being born and everyone was so young and so beautiful and so drunk and so crazy and so rich and living like that [...] We had to make some decisions early on about what music we’d use, and how to present the story using music.”

Assim, a ideia da inserção dos ritmos contemporâneos, chamada de “tessitura cultural” por Luhrmann (PRODUCTION..., 2013, p.6)¹⁶, é conectar as audiências de hoje à modernidade que se percebia na Era do Jazz. O ousado projeto de “ser moderno no passado e no presente ao mesmo tempo” por meio da música é colocado em prática através de nomes conhecidos da cena pop mundial que interpretam as canções: Beyoncé, Fergie e Lana Del Rey são alguns exemplos. Com isso, os produtores musicais do filme procuram também se comunicar com gerações mais jovens, que capturam o clima romântico, a agitação das festas e a atmosfera de outra época por meio de conexões musicais conhecidas.

Em dueto com André 3000, Beyoncé canta “Back to Black”, de Amy Winehouse, em ritmo arrastado, ajudando a construir os momentos de desalento em que os amantes voltam para seus casamentos. “Back to Black” na voz masculina é conveniente para Gatsby, que vê o sonho de ter Daisy escapar, diante da pressão exercida por Tom Buchanan. A canção na voz feminina é adequada para Myrtle Wilson nos momentos em que ela percebe que Tom sempre prioriza o casamento, voltando para Daisy. A batida *tecno* de “A Little Party Never Killed Nobody”, cantada por Fergie, tem o objetivo de dar às festas de Gatsby a sensação de diversão no sentido da “balada” contemporânea. Já a canção “Young and Beautiful”, composta por Lana Del Rey, Baz Luhrmann e Rick Nowels, é uma balada pop cuja letra aborda, sobretudo, o receio pela perda da afeição da pessoa amada com o envelhecimento. Como tema de Daisy Buchanan, a canção revela que ela está consciente de que seu valor, para Tom e para Gatsby, depende de sua beleza física e juventude, reconhecendo, portanto, sua condição de objeto para os homens. Mas “Young and Beautiful” é também a canção escolhida para promover o filme, possivelmente por que sua letra reúne elementos nostálgicos para descrever um passado idealizado por meio de “noites de verão”, “dias loucos” e “brincadeiras” em meio ao brilho de “diamantes” e das “luzes da cidade”.

Além da trilha sonora, o contexto histórico e econômico de 2013 também está interligado ao caráter global da perspectiva de Luhrmann. No tocante aos Estados Unidos, as circunstâncias econômico-culturais de 1925 são muito específicas e mostram oportunidades de crescimento e expansão. Elas diferem da conjuntura de concentração de renda violenta, instaurada progressivamente a partir dos anos 1980, com a implantação de políticas econômicas neoliberais nos EUA. Segundo estatísticas, hoje 1% da população do país detém 90% da riqueza. Na outra ponta do gráfico estão milhões de americanos cujo poder aquisitivo se encontra em franco declínio, como os que perderam suas casas com a crise financeira de 2007. Considerada a pior desde a Grande Depressão, a crise econômica pós-2007 faz do Sonho Americano uma ideia no mínimo irônica, já que conduz a um caminho de perda e de derrota. Mas isso não

¹⁶ “cultural weave.”

equivale a dizer que *O grande Gatsby* de Fitzgerald é um texto alienado às diferenças sociais da época. Ao contrário, os cidadãos americanos excluídos habitam o Vale das Cinzas, uma área desolada,

[...] onde as cinzas crescem como o trigo, convertendo-se em cumeeiras, montes e jardins grotescos; onde as cinzas adquirem formas de casas, chaminés e fumos que se evolum para o alto, e finalmente num esforço transcendente, de homens cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio do ar pulverulento. (FITZGERALD, 2003, p. 23).

Apesar da imagética poderosa do texto fitzgeraldiano, que pode ser observada nesta passagem, o filme de Luhrmann acentua ainda mais a disparidade entre o mundo dos ricos, representados por Long Island, e o dos pobres, o Vale das Cinzas, aludindo ao aumento da desigualdade no século XXI. De um lado, vêem-se cenários e figurinos coloridos e luminosos e de outro, os tons acinzentados e encardidos da paisagem e dos seres humanos.

Outro determinante histórico que dialoga com *O Grande Gatsby* na cena global de 2013 é a nova ordem mundial a partir de 1986, marcada pela abertura do regime socialista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e o desmantelamento do bloco de repúblicas socialistas aliadas. A partir desse ponto, tem-se a implantação do capitalismo nestes países e com ele o sonho do enriquecimento e do *self-made man* ganha novo fôlego, agora fora das fronteiras estadunidenses. Aos poucos a economia de mercado se dissemina, sendo paulatinamente implantada até mesmo na China. Nesse aspecto, observa-se o capitalismo global contemporâneo reafirmando as mesmas estratégias do capitalismo estadunidense dos anos 1920, difundindo ideologias semelhantes e fazendo com que o estilo de vida consumista, antes reprimido nestas partes do mundo, se torne o anseio de milhões de pessoas. A título de exemplo, pode-se incluir aí a nova classe média brasileira do século XXI.

***O Grande Gatsby* e a nova (pequena) burguesia brasileira**

Ao ser imaginada por Fitzgerald nos anos 1920, a trajetória de Jay Gatsby era uma tentativa de representar o cidadão comum dos Estados Unidos empenhado em uma busca ilusória. Em 2013, ano do segundo *revival* na história do romance, a narrativa encontra-se expandida para além do contexto estadunidense, em grande parte devido ao cinema, hoje um meio global de disseminação de produtos culturais. Manfred B. Steger (2009), por sinal, destaca que, como a globalização precisa de ferramentas tecnológicas para existir, o cinema é um veículo adequado, pois distribui imagens, ideias e valores em escala global.

Nas palavras de Luhrmann (PRODUCTION..., 2013, p.5), a atualidade das questões levantadas por Fitzgerald fez com que o momento fosse propício para o lançamento mundial da película. A divulgação promovida pelo filme estimula inúmeras reimpressões do livro em vários países, colocando-o na lista dos mais vendidos. O contexto de interdependência econômico-cultural global contemporâneo, envolvendo grande parte das nações, incluindo o Brasil, também contribui para revigorar o interesse pela narrativa.

Reinterpretado por Luhrmann e distribuído mundialmente, *O grande Gatsby* passa a integrar os fluxos culturais globais que caracterizam o mundo contemporâneo. De acordo com Appadurai (1999), tais fluxos podem ser de pessoas, de informação, de imagens, de tecnologia, de capital e de ideologias. A disseminação das imagens e ideias contidas em uma narrativa como *O grande Gatsby* é condizente com a noção de *mediascapes* ou “paisagens midiáticas” de Appadurai (1999). O conceito abrange tanto os meios eletrônicos de produção e disseminação – jornais, revistas, estações de TV, estúdios de cinema, quanto as imagens de mundo criadas por eles (APPADURAI, 1999). O teórico pondera que o público, ao tomar contato com os fluxos de imagens, tende a aceitar tais “mundos imaginados”, passando a viver neles ou com base neles.

Por isso, é indispensável destacar pontos de identificação que nascem do contato entre uma cultura trazida pela tecnologia e as culturas locais. As concepções contemporâneas de localidade são, de acordo com Robertson (2006), produzidas por influências globais, o que não significa dizer que as localidades se tornam homogêneas. Robertson (2006) chama isso de “Glocalização”, identificando uma via de mão dupla em que o global está no local e o local no global. Se levarmos em conta que *O grande Gatsby* é parte de um conjunto de imagens e ideias que circulam pelo planeta há certo tempo, possíveis analogias entre a narrativa e o Brasil contemporâneo podem ser desenvolvidas, especialmente tendo como foco a classe média brasileira que emergiu nos últimos anos.

O comportamento ostensivo das personagens favorecidas pelo dinheiro fácil em Fitzgerald ilustra um mundo afortunado, em crescimento econômico, mas cujos habitantes parecem não saber lidar com a riqueza súbita. Além disso, as relações dos novos ricos com o dinheiro são perpassadas pela corrupção e pela ilegalidade. Assim, mansões adquiridas da noite para o dia, veículos caros e grandes festas ficam o tempo todo sob suspeita: de onde vem o dinheiro que os financia? Em Fitzgerald, esta pergunta gera rumores entre os que frequentam as festas de Gatsby e também atrai a atenção da imprensa, representada por repórteres jovens e ambiciosos, em busca de furos de reportagem.

Fitzgerald aponta o papel de uma imprensa escrita investigadora, ancestral das complexas mídias eletrônicas de hoje. O papel de denunciar escândalos parece ter se consolidado, junto com o poder dos veículos de comunicação social, no decorrer do século XX. As grandes revistas semanais brasileiras não raro abordam o esbanjamento,

a corrupção e a ostentação dos ricos e novos ricos do país, aí inclusos os políticos. As mídias eletrônicas as acompanham, mostrando como a ostentação e o esbanjamento de uns vêm de forma paralela às conquistas econômico-sociais de outros: o aumento da renda, a queda no desemprego e a expansão do consumo gerado pela implantação de projetos sociais do governo marcaram a última década no Brasil.

No contexto dos novos ricos, o automóvel figura como um dos principais símbolos da ostentação: Gatsby é dono do lendário Rolls-Royce amarelo, “[...] de uma cor de creme vistosa, cintilante de metais, estofado, aqui e ali, em seu monstruoso comprimento, com supercompartimentos e caixa de ferramentas, e dotado de um labirinto de pára-brisas que refletiam uma dúzia de sóis” (FITZGERALD, 2003, p.57-58). Luhrmann usa de luz para destacar a intensidade do brilho do carro, adicionando também rapidez e sons quase mágicos. No filme, a velocidade com que Gatsby dirige é contemporânea e o motor é barulhento como o de um carro de corrida. Atualizados, o esplendor do carro amarelo de Gatsby guarda semelhanças com o sonho do automóvel zero no Brasil atual. Nunca se vendeu tantos carros no país. Programas de incentivo à indústria automobilística reduziram impostos e permitiram que milhões de brasileiros da nova classe média pudessem ter acesso a veículos populares. Uma vez realizado o desejo do carro novo, o consumidor brasileiro passou a sonhar mais alto. Agora, carros de luxo como o “Camaro amarelo” da canção popular povoam o imaginário do brasileiro emergente, aproximando o papel do automóvel no Brasil contemporâneo ao que se vê em *O Grande Gatsby*, seja no romance ou no filme.

As exuberantes festas de Gatsby também nos remetem ao Brasil de hoje. Luzes coloridas fazem com que o jardim se assemelhe a uma árvore de natal. *Buffets* ricamente adornados oferecem presuntos cozidos em fatias, saladas, leitões e perus assados. Apresentações circenses e shows de dança animam os convidados. Oboés, trombones, saxofones, violinos, cornetins, flautins, pandeiros e tambores, embalam a multidão e “[...] um bar com anteparos de metal verdadeiro, com estoques de gins, uísques, licores” (FITZGERALD, 2003, p.37-38) é montado no centro do jardim. A bebida alcoólica, proibida entre 1920 e 1933, faz parte do rol de transgressões cometidas nas festas de Gatsby.

No Brasil, o aumento da renda nos últimos anos estimulou a antiga disposição do povo para festas: os bailes de formatura se tornaram espetáculos de música, coreografia e luzes. Aniversários de criança têm tido decorações cada vez mais pomposas e, sobretudo, recepções de casamentos sofisticadas ficaram acessíveis a milhões de pessoas, mesmo que a custo de pesado endividamento. Para atender à demanda, salões de festas e empresas de eventos se multiplicaram por todo o país. Mas de onde vem a necessidade de celebrar? O romance de Fitzgerald, assim como o filme de Luhrmann, ajudam a compreender o fenômeno.

Em *O grande Gatsby*, a geração pós-guerra retratada é tipicamente hedonista. Os jovens acreditam que bebida, comida, sexo, música e dança constituem a única

forma de felicidade e, portanto, devem ser buscados, mesmo que em detrimento de valores morais. Tal comportamento se deve, em parte, aos horrores da Primeira Guerra Mundial, que deixou nos jovens uma sensação de desastre iminente. Por isso, viver o momento é a regra, pois não há garantias sobre o amanhã. No Brasil, a instabilidade que paira no ar desde 2012 não vem da possibilidade de uma catástrofe bélica, mas econômica. A farra do consumo dos últimos 10 anos é ameaçada todos os dias: se a inflação voltar, como sugere o noticiário das redes de TV, o poder aquisitivo pode cair, a moeda vai se desvalorizar, gerando estagnação econômica e desemprego. Diante das ameaças, a nova classe média brasileira opta por se divertir ao máximo no presente, evitando pensar no futuro.

Essa mentalidade envolve mudanças de comportamento que em Fitzgerald se revelam, sobretudo, nas mulheres. Ele criou o termo *flappers*, uma expressão para designar jovens ousadas. Nas festas de Gatsby, elas enchem o saguão de “[...] cores vistosas, de cabelos femininos cortados rente, de novos e estranhos penteados” (FITZGERALD, 2003, p.38). No imaginário brasileiro, as *flappers* ficaram conhecidas como “melindrosas”. Essas moças, entretanto, representam bem mais que as conhecidas fantasias carnavalescas. São símbolos da emancipação feminina nos anos 20, pois bebiam, fumavam e dirigiam automóveis. Para chocar, faziam bobs no cabelo, usavam saias “escandalosas” – um pouco acima do joelho – e tratavam sexo com casualidade. Tal revolução afetou mulheres urbanas dos EUA no pós-guerra.

As *flappers* americanas podem ser comparadas às contemporâneas “periguetes” da cena urbana brasileira. As periguetes são garotas que saem para as “baladas” para se divertir: dançam de forma provocante, bebem e se envolvem com mais de um rapaz em uma só noite. Se bobs no cabelo e o vestido curto eram a marca das *flappers*, o cabelo alisado e o short sumário com salto alto constituem o visual predominante entre as periguetes. Como não se preocupam com a própria reputação, são socialmente polêmicas, vistas por muitos como vulgares na maneira de vestir, falar e agir, como as *flappers* descritas por Fitzgerald.

Outras conexões entre *O grande Gatsby* e a vida contemporânea podem ser feitas: no romance, o álcool é a droga ilícita do momento. Luhrmann explorou pouco esse assunto, mas o livro aponta as consequências do consumo exagerado nos desequilíbrios das personagens: o acidente de trânsito na saída da festa de Gatsby, a discussão entre Tom e Gatsby e o atropelamento de Myrtle Wilson são alguns exemplos. No Brasil atual, as drogas ilícitas são a principal causa do aumento da violência, diretamente ligada ao tráfico de drogas. Substâncias entorpecentes ilegais como o *crack* são buscadas por motivos semelhantes ao consumo de álcool em *O grande Gatsby*: ambos evidenciam a insatisfação com a realidade e a necessidade de fuga do dia a dia.

Para todos os efeitos, é preciso ressaltar que as semelhanças aqui traçadas entre o Brasil contemporâneo e *O grande Gatsby* coexistem com diferenças. Isso

confirma que o local se relaciona com o global de formas distintas e imprevisíveis, conforme ponderam Appadurai (1999), Tomlinson (1999) e outros teóricos da globalização.

O grande Gatsby hoje: uma narrativa em múltiplas camadas

Em *Production Notes*, texto disponibilizado eletronicamente pela Warner Brothers na página oficial do filme, Baz Luhrmann fala sobre sua paixão pelo romance de Fitzgerald e os motivos que o levaram a transpor a obra literária para a tela do cinema. Ao ser questionado sobre o que o livro representa, Luhrmann pondera que: “[...] qualquer coisa que se torna um clássico é um clássico porque se move através do tempo e da geografia [...] O que quero dizer é que um clássico é relevante em qualquer país e em qualquer época” (PRODUCTION..., 2013, p.7, tradução nossa)¹⁷. Ao observar como *O grande Gatsby* supera as conexões mais óbvias de tempo e de espaço, o diretor australiano desconstrói inúmeros estudos sobre o romance que sempre o atrelaram ao seu tempo – a Era do Jazz – e ao seu espaço, constituído por Long Island, Nova York e os Estados Unidos.

Com isso, Luhrmann ratifica, ainda que indiretamente, o caminho que trilhou em suas escolhas reinterpretativas para o longa-metragem de 2013: uma busca de “ser relevante em qualquer país e em qualquer época”, ser universal. Esta intenção de se dirigir a diferentes países também sinaliza que teorias como a globalização, proposta neste estudo, tem sua pertinência nos estudos de literatura e cinema, principalmente se aplicadas a produções cinematográficas como *O grande Gatsby* (2013), disseminadas pela indústria hollywoodiana em sua rede mundial de distribuição. Assim sendo, pode-se concluir que *O grande Gatsby* de Luhrmann é de fato uma releitura que globaliza a narrativa de Fitzgerald porque expande a crítica inicial, voltada para os mitos do Estado-nação estadunidense, lançando-a para além de um contexto nacional. Para isso Luhrmann suprime, em sua interpretação fílmica, traços que até então particularizavam a narrativa, que davam a ela seu conhecido perfil de Americanidade.

Outro aspecto que favoreceu o projeto de globalização da narrativa de Fitzgerald foi a percepção de Luhrmann e dos co-produtores Catherine Martin e Douglas Wick dos determinantes históricos, econômicos e culturais contemporâneos, conforme apontamos neste artigo. A predominância do sistema capitalista no mundo, a desigualdade crescente e uma burguesia global que insiste em se alienar no glamour do consumo de luxo constituem importantes traços da atualidade que influenciaram as decisões dos

¹⁷ “[...] anything that becomes a classic is a classic because it moves through time and geography [...] what I mean by that is it's relevant in any country and at any time.”

produtores. Nas palavras de Wick (PRODUCTION..., 2013, p.5, tradução nossa), “*O grande Gatsby* está mais relevante agora do que nunca [...]. Nesses tempos de uma economia reluzente, porém incerta, e uma sensação de que perdemos nosso rumo, *Gatsby* poderia ter sido escrito ontem”¹⁸. Desta forma, observa-se que os pontos de identificação entre a obra literária e a contemporaneidade foram colocados a serviço de uma interpretação fílmica que foi bem sucedida em seu objetivo de se comunicar com um público global. Isso se comprova pelo faturamento de milhões de dólares obtido nas salas de exibições de todo o mundo.

A difusão da narrativa de Fitzgerald no globo, no contexto de uma ordem mundial caracterizada por fluxos culturais globais, também foi feita por uma série de estratégias comunicativas e narrativas modernas pelas quais a globalização cultural se realiza. Observa-se que a interpretação fílmica de Luhrmann é acompanhada por reflexões e releituras diversificadas, impensáveis em 1925, quando a obra de Fitzgerald possuía unicamente a forma física de um livro impresso, narrado em inglês. Passados 89 anos, a história de Jay Gatsby encontra-se enriquecida por múltiplas camadas superpostas ao longo do tempo pelas traduções, retraduições, adaptações, investigações acadêmicas ou análises populares. No topo destas camadas encontra-se uma estrutura multimídia contemporânea, com variados canais digitais, que recondiciona a narrativa no âmbito computacional. *O grande Gatsby* pode ser encontrado em diferentes fontes disponíveis na internet. Fragmentos do texto literário ou de imagens do filme, por exemplo, podem ser acessados em sites como YouTube. Pode-se acompanhar o filme de Luhrmann nas redes sociais como *Facebook* e *Tweeter*; pode-se baixar trailers, fotos digitais e textos explicativos no web site oficial da Warner Brothers; pode-se assistir às adaptações fílmicas do passado; pode-se ler resenhas eletrônicas de todos os tipos, do romance e do filme, e debater as escolhas reinterpretativas de Luhrmann em incontáveis blogs de fãs. Pode-se obter gratuitamente o *e-book* de *O grande Gatsby* ou adquirir o áudiolivro, formatos que se popularizaram com o advento do computador.

Esse imenso aparato em torno da história de Jay Gatsby não deixa dúvidas de que a realidade do texto literário hoje é feita de suas relações com outras artes, meios e formatos, uma conjuntura óbvia, mas que muitas vezes encontra dificuldades de aceitação no campo das Letras. Com efeito, essa multiplicidade de meios que acompanham uma interpretação fílmica globalizada como a de Luhrmann desterritorializa a obra literária por um lado, mas acaba revigorando a literatura e os estudos literários por outro. O filme estimula a busca pelo romance de Fitzgerald nas livrarias, comprovada pelo crescimento das vendas em várias partes do mundo, e promove no leitor-espectador a reflexão comparatista, dentro

¹⁸ “The Great Gatsby feels more relevant now than ever [...]. In a time with a glittering but unreliable economy, and a prevalent sense that we have lost our way, Gatsby could have been written yesterday.”

e fora do meio acadêmico. Democraticamente, milhões de fãs participam de discussões *online* sobre as escolhas interpretativas de Luhrmann, muitas vezes apontando “melhores soluções” para a transposição do texto fitzgeraldiano para a tela de cinema.

Um mal-estar provocado pela interpretação fílmica de Luhrmann, reforçado por um grande número de relatos informais “apaixonados” na internet, é o excesso visual e sonoro do diretor, que parecem exaltar o glamour e o materialismo exacerbado. Na verdade, o romance de Fitzgerald elabora uma recriminação aos exageros da Era do Jazz, ainda que em alguns momentos o texto demonstre o forte apelo do champagne, das festas, dos automóveis de luxo e dos palacetes. Mesmo que na balança de Luhrmann a condenação à obsessão pelo dinheiro e pelo luxo tenha seu peso, a crítica ao materialismo desmedido perde a batalha para o glamour no filme, visto que suas escolhas reinterpretativas o priorizam.

Por outro lado, pode-se pensar que, se os excessos de Luhrmann levam o luxo e o glamour às alturas, a queda que vem em seguida se torna mais acentuada. A morte de Gatsby e o internamento de Nick Carraway em um sanatório sustentam questões cruciais do romance, como a morte do Sonho Americano, a falácia do *self-made man* e o enfraquecimento da noção de terra da oportunidade. Assim, para alguns, os excessos de Luhrmann podem servir ao propósito de dar um alerta em escala mundial. Hoje, o assassinato de Gatsby e seu funeral solitário, tanto nas páginas do livro quanto na tela do cinema, representam mais uma vez o fim de uma era de ilusões em que estilo de vida perdulário e superficial termina em depressão econômica e à miséria.

Paralelamente, nota-se o mesmo percurso que vai do triunfo à tragédia no contexto extraliterário. Fitzgerald teve uma carreira que foi da fama ao esquecimento, entre o início dos anos 1920 e o final dos anos 1930. De acordo com Ann Charters (2010), ele viveu como rico enquanto pôde, esbanjando o que ganhou com seus dois primeiros livros em Paris e Nova York, sustentando um estilo de vida além de suas posses. A trajetória de ascensão e queda também pode ser associada aos Estados Unidos. A década de 1920 começa próspera e exuberante, terminando como a quebra da bolsa de Nova York em 1929, levando à Grande Depressão, a pior crise da história dos Estados Unidos. Em Luhrmann, a alegoria do triunfo que se transforma em tragédia é também globalizada, tornando-se comparável aos ciclos típicos do sistema capitalista que alternam períodos de crescimento e prosperidade com tempos de crise e depressão econômica. Desta forma, o alerta de Fitzgerald à sociedade estadunidense de sua época passa a servir para a maioria das nações do globo, que hoje adota o capitalismo como sistema econômico. O exemplo final, conforme apresentei neste trabalho, é o próprio Brasil contemporâneo que, após prosperar entre os anos de 2000 a 2010, entra em diminuição do ritmo de crescimento a partir de 2011.

BRAGA, Claudio Roberto Vieira. Baz Luhrmann's Globalized Reinterpretation of F. Scott. Fitzgerald's 1925 classic *The Great Gatsby*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.27-48, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *In this study I compare Francis Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*, published in 1925, to the homonymous film of 2013, by Australian director and producer Baz Luhrmann. The analysis rejects obsolete concepts such as fidelity, perceiving the cinematographic work in a dialogic relation with the literary text. I provide an analysis of Luhrmann's movie as a rereading which globalizes Fitzgerald's narrative, once focused on the critique of the myths that sustain the American Nation-State. As a result, I describe historic, economic and cultural determinants which surround the film, aiming at problematizing the director's reinterpretive choices, which throw the movie in the contemporary wave of the global cultural flows. I also refer to how the filmic interpretation turns Fitzgerald's fiction into a multimedia narrative which relocates the obsession with financial success in a world context, suppressing some of the novel's particularities in order to address audiences in various parts of the globe, including Brazil.*
- **KEYWORDS:** *Filmic interpretation. The Great Gatsby. Globalization. Baz Luhrmann*

Referências

ADAMS, J. T. Epilogue. In: _____. **The epic of America**. Boston: Little Brown, 1959. p.401-418.

APPADURAI, A. Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: DURING, S. (Ed.). **The cultural studies reader**. London: Routledge, 1999. p.220-230.

BAZIN, A. Adaptation or the cinema as digest. In: BERT, C. **Bazin at work**. New York: Routledge, 1997. p.57-64.

BERMAN, R. Introduction. In: _____. **The great Gatsby and modern times**. Chicago: University of Illinois Press, 1996. p.1-12.

CHARTERS, A. F. Scott Fitzgerald. In: _____. **The story and its writer: an introduction to short fiction**. New York: Bedford/St. Martin's, 2010. p.964.

CLAUDIO, I. Gatsbymania. **Istoé**, São Paulo, n.2272, p.101-103. jun. 2013.

COHEN, R. **Global diasporas: an introduction**. Seattle: Washington University Press, 1997.

CRISTALLIZE. In: MACMILLAN English dictionary for advanced learners. Oxford: Macmillan, 2007. p.358.

DONAHUE, D. The Great Gatsby by the numbers. **USA Today**, McLean, 7 Maiy 2013. Disponível em: < <http://www.usatoday.com/story/life/books/2013/05/07/the-great-gatsby-is-a-bestseller-this-week/2133269/> >. Acesso em: 15 jun. 2013.

EMERSON, R.W. **Basic selections from Emerson**: essays, poems & apothegms. Edited by Eduard C. Lindeman New York: New American Library, 2001.

FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. (Coleção Biblioteca Folha).

_____. **This side of paradise**. Philadelphia: The Pennsylvania State University, 2009. (Coleção the electronic classics series).

KING, A. D. **Culture, globalization, and the world-system**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1997.

LEITCH, T. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. **Criticism**, Detroit, v.45, n.2, p.104-122, 2003.

MCGREW, A. G. A global society? In: HALL, S. et al. **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity Press, 1992. p.61-102.

MISHRA, S. **Diaspora criticism**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

O'CONNOR, W. van. **The grotesque**: an American genre and other essays. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

PRODUCTION notes. In: THE GREAT Gatsby official website. 2013. Disponível em: <[http:// thegreatgatsby.warnerbros.com/about-the-film/production notes/ download/ texto/ Gatsby_production_notes.pdf](http://thegreatgatsby.warnerbros.com/about-the-film/production-notes/download/texto/Gatsby_production_notes.pdf)>. Acesso em: 29 jun. 2013.

PROHIBITION in the United States. Disponível em:<www.ushistory.org>. Acesso em: 23 jun. 2013.

ROBERTSON, R. Globalization and societal modernization: a note on Japan and Japanese religion. **Sociological analysis**, Worcester, v.47, p.35-43, 1987.

_____. Glocalization. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **Post-colonial studies**: the key concepts. London: Routledge, 2006. p.477-480.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. p.74-88.

STEGER, M. B. **Globalization**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2009.

THE GREAT Gatsby [O grande Gatsby]. Direção: Baz Luhrmann: Los Angeles: Warner Brothers, 2013. 1 DVD (120 min).

THOREAU, H. D. **Collected essays and poems**. New York: Literary Classics of the United States, 2001.

TOMLINSON, J. Globalization and culture. In: _____. **Globalization and culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. p.1-31.

VENUTI, L. Adaptation, translation, critique. **Journal of visual culture**, [s.l.], v.6 n.1, p.89-103, 2007.

WEGNER, P. E. Spatial criticism: critical geography, space, place and textuality. In: WOLFREYS, J. (Ed.). **Introducing criticism at the 21st century**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. p.179-201.