

## **O GRANDE GATSBY DO NOVO SÉCULO: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DE BAZ LUHRMANN**

Verônica Daniel Kobs- Uniandrade e Fae  
veronica.kobs@fae.edu

**RESUMO:** Este artigo analisa o romance *O grande Gatsby*, de Francis Scott Key Fitzgerald, e a adaptação cinematográfica homônima (2013), dirigida por Baz Luhrmann. Baseando-se principalmente nos estudos de Gérard Genette e Robert Stam, para tratar da intermedialidade, e de Zygmunt Bauman, para discutir a sociedade do século XXI, serão avaliadas as escolhas do diretor, no processo de adaptação, de modo a demonstrar a relevância desses elementos para os contextos contemporâneos social e artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O grande Gatsby*. Intermedialidade. Século XXI.

### **THE GREAT GATSBY OF THE NEW CENTURY: AN ANALYSIS OF BAZ LUHRMANN'S CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION**

**ABSTRACT:** This article analyzes the romance *The Great Gatsby*, by Francis Scott Key Fitzgerald, and the homonymous cinematographic adaptation (2013), directed by Baz Luhrmann. Basing mainly on Gérard Genette and Robert Stam's studies, to treat of the intermediality relationships, and on Zygmunt Bauman, to discuss the society of the 21<sup>st</sup> century, the director's choices will be appraised, in the adaptation process, in way to demonstrate the relevance of those elements for the contemporary social and artistic contexts.

**KEYWORDS:** *The Great Gatsby*. Intermediality. Twenty-First Century.

#### **Introdução**

O filme *O grande Gatsby*, de Baz Luhrmann, lançado em 2013, é a quarta adaptação do romance de mesmo nome, escrito em 1925, pelo escritor norte-americano Francis Scott Key Fitzgerald. Em 1926, Herbert Brenon dirigiu o filme mudo que foi a primeira adaptação cinematográfica do clássico. A segunda versão para o cinema veio em 1949, com direção de Elliott Nugent. No ano de 1974, foi lançada a terceira adaptação fílmica, e também a mais conhecida, com roteiro de Francis Ford Coppola e direção de Jack Clayton. Para completar essa lista, houve uma adaptação de Robert Markovitz, feita para a TV, em 2000. A versão assinada

por Luhrmann é a mais recente e a mais controversa, razão pela qual constitui objeto de estudo deste trabalho. Apesar de o filme apresentar trechos muito próximos aos do texto literário e de as alterações feitas pelo diretor serem extremamente relevantes, no que diz respeito às características da sociedade contemporânea, as críticas foram bastante negativas. A versão de Luhrmann foi considerada muito inferior ao romance, conforme demonstram os excertos: “[...] há cortes excessivos e uma edição rápida demais para uma história tão baseada em diálogos”<sup>1</sup>; “[...] o figurino extremamente anacrônico [...] com silhuetas muito distantes da época retratada”<sup>2</sup>; “A câmara é rápida, produzindo cortes abruptos [...]”. A trilha sonora completa o desastre: o *hip-hop gangsta* nos desvia ainda mais da ambiguidade dramática da trama”<sup>3</sup>. Evidente que esses trechos são apenas amostras, ainda que demonstrem os elementos que causaram mais polêmica na crítica especializada. A rapidez do diretor australiano está no topo da lista dos defeitos do filme. Em razão disso, este trabalho irá analisar a adaptação de 2013, a fim de interpretar sob outra perspectiva os elementos que a crítica apontou como falhas. Essa inversão é perfeitamente possível e pode ser exemplificada de modo breve, e de duas maneiras distintas:

a) Há momentos, no romance de Fitzgerald, em que a sutileza dá lugar à agressividade e à descrição detalhada de cenas violentas, como no episódio da briga entre Tom e Myrtle, no apartamento, em Nova Iorque, quando a amante insiste em mencionar o nome de Daisy:

Num gesto rápido, ágil, Tom Buchanan partiu-lhe o nariz com uma bofetada.

Surgiram, então, toalhas ensangüentadas pelo chão do banheiro, vozes de mulheres a proferir recriminações e, elevando-se acima de toda aquela confusão, longos e entrecortados gemidos de dor.<sup>4</sup>

Essa cena, no filme de Luhrmann, sofre um eufemismo. Diminuem-se consideravelmente a agressão de Tom e os efeitos provocados em Myrtle, que, após a briga, aparece com um pequeno sangramento no nariz. Além disso, tudo

---

<sup>1</sup> SINAY, 2014.

<sup>2</sup> WITTMANN, 2014.

<sup>3</sup> MARTINS, 2013.

<sup>4</sup> FITZGERALD, 1980, p. 48.

acontece em meio à festa que todos fazem no apartamento. Desse modo, a ação praticamente se perde no ambiente caótico e bagunçado pelos visitantes, que têm alucinações e agem sob o efeito dos entorpecentes.

b) No filme de 2013, o passeio de Gatsby e Nick à cidade, segundo a crítica, é repleto de “exageros”, tanto na velocidade quanto nas histórias contadas por Jay, para se apresentar ao seu novo amigo. Nesse ponto da história, também muitos espectadores tendem a relacionar as características das cenas ao estilo hiperbólico de Luhrmann. Entretanto, após um rápido cotejamento entre o trecho do filme e o fragmento do romance que lhe serviu de base, conclui-se que o diretor retrata as cenas descritas por Fitzgerald com extrema fidelidade. Portanto, nesse caso, a rapidez e o exagero são do narrador do romance, que assim descreve o passeio: “Com os pára-lamas abertos como asas, atravessamos, céleres, a metade de Astória [...] enquanto nos contorcíamos por entre as colunas do trem elevado [...]”<sup>5</sup>.

Com base nessa demonstração, a análise comparativa será dividida em três aspectos: midiáticos, estilísticos e sociais. Essa divisão corresponde, respectivamente, às influências do cinema, do estilo do diretor e do contexto contemporâneo, todas de importância decisiva na adaptação de Luhrmann. Para tanto, serão usados os estudos de Gérard Genette e Robert Stam, entre outros teóricos da área de Interartes e Intermédias, além de Zygmunt Bauman, cujos postulados servirão de base para demonstrar que as mudanças feitas por Luhrmann, no hipotexto, tentam representar as características que delineiam a sociedade do século XXI.

### **Aspectos midiáticos**

As especificidades da mídia cinematográfica constituem, neste estudo, a primeira condicionante do filme *O grande Gatsby* (2013). Pensando, sobretudo, na visibilidade e no movimento, é imperativo que, na adaptação, sejam feitas alterações que priorizem essas características. Tudo o que é apenas sugerido, no romance, tem de adquirir forma, cor, volume e movimento para ser apresentado na grande tela. Os efeitos da impressão de nitidez que um texto literário pode expressar, por meio de linguagem figurada, ou do ritmo mais lento ou mais rápido,

---

<sup>5</sup> FITZGERALD, 1980, p. 85-86.

ditado pela escrita, são obtidos por outras ferramentas, quando o assunto é cinema. As equipes de produção de arte e de edição gerenciam processos complementares. No caso da visibilidade, escolhem-se os objetos que irão compor cada cena, em cada cenário. Já, no movimento, é estudado o aspecto durativo das ações, para definir o momento exato dos cortes, a quantidade deles e as noções de continuidade, pela sequência das cenas. Ao discutir os aspectos da imagem e do movimento, Christian Metz reflete sobre os efeitos do plano imagético: “O ‘segredo’ do cinema é *também* isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado”<sup>6</sup>. No filme de 2013, o movimento não foi escolha, já que se trata da arte cinematográfica, que se distingue da literatura principalmente por essa característica. Porém, Luhrmann optou pela tecnologia 3D, recurso comum hoje, mas que não foi bem visto pela crítica, na adaptação fílmica de um romance como *O grande Gatsby*. A escolha do diretor foi considerada simples “entretenimento”, ou uma “concessão à indústria cinematográfica”<sup>7</sup>. Entretanto, é importante ressaltar que o uso do 3D potencializa profundidade e movimento, de modo a possibilitar maior envolvimento do espectador com as cenas.

Além da tecnologia 3D, a crítica foi unânime ao condenar outros “excessos” de Luhrmann, conforme já mencionado aqui. Porém, até mesmo os exageros são salutares, quando a proposta é investir na verossimilhança. Nesse ponto, fica estabelecida uma diferença fundamental: as cenas em si não precisavam parecer verossímeis. Era a atitude de Gatsby e o amor dele por Daisy que precisavam convencer o espectador e, para tanto, apenas o exagero era verossímil. Tudo em *Gatsby* é perfeito e grandioso e Baz Luhrmann faz uso disso para recriar, no filme, os eventos que vêm como consequência desse perfil do personagem. Metz faz menção ao exagero, quando comenta o efeito de realidade no cinema: “[...] o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade [...]. Imagens pobres demais não nutrem suficientemente o imaginário para que delas ele consiga extrair uma realidade”<sup>8</sup>. Sendo assim, conclui-se que o diretor priorizou o

---

<sup>6</sup> METZ, 1972, p. 28, ênfase no original.

<sup>7</sup> MARTINS, 2013.

<sup>8</sup> METZ, 1972, p. 28, ênfase no original.

detalhamento para obter o efeito de realidade e estabelecer perfeita sintonia com o perfil do protagonista.

No que diz respeito à visibilidade, a metalinguagem, no filme, foi ampliada, em decorrência da ênfase dada ao personagem Nick Carraway, outra opção do diretor que causou bastante polêmica. Nos extras da adaptação cinematográfica de 2013, Luhrmann comenta que a versão feita por ele focaliza em primeiro plano a relação entre Nick e Gatsby e que ele próprio considera que o filme resume a “experiência internalizada de Nick”<sup>9</sup>, sobre o amigo, o amor de Jay por Daisy, a esperança de uma vida feliz ao lado dela e a frustração desse plano, que afetou menos a Jay, que morre à espera de Daisy, do que a Nick, que vê, depois da morte de Gatsby, o abandono e a solidão que sobraram àquele que ele julgava ser realmente “grande”.

No romance, a metalinguagem é um traço sutil, que se inicia com a narração subjetiva de Nick sobre a habilidade dele em guardar segredos e que, a certa altura, revela: “Somente Gatsby, o homem que empresta seu nome *a este livro*, se achava isento de minha reação [...]”<sup>10</sup>. De fato, é apenas esse comentário que sugere, de modo explícito, o recurso metalinguístico no hipotexto. Em contrapartida, no filme de Luhrmann, essa função da linguagem é mostrada reiteradamente, do início ao fim da história, razão suficiente para que a crítica mostrasse sua indignação: “Luhrmann retira qualquer subtexto e sutileza, tudo é muito bem explicado pela narração em off de Nick Carraway [...]. [...] em seu esforço de didatismo Luhrmann usa recursos feios e clichês, como fazer letras aparecerem na tela [...]”<sup>11</sup>. No aspecto mais geral, a visibilidade pode se prestar a esse excesso de “explicação” e “didatismo”, mas, com base no depoimento do diretor, nos extras do filme, não resta dúvida de que foi dado maior espaço a esse recurso, em razão de Nick ter ganhado mais importância na história de 2013. O filme começa com Nick, perturbado, falando de Gatsby a um psiquiatra. O médico, então, pede que ele escreva no *Diário do paciente* e é nesse momento que se estabelece a metalinguagem, instituindo Nick Carraway como personagem, narrador e autor do

---

<sup>9</sup> O GRANDE GATSBY, 2013.

<sup>10</sup> FITZGERALD, 1980, p. 6, ênfase acrescentada.

<sup>11</sup> SINAY, 2014.

livro *O grande Gatsby*. Isso acontece após treze minutos de filme. Gatsby, Tom, Daisy e também a sofisticação do espaço e dos personagens já tinham sido apresentados e, quando Nick é oficializado como autor da história, ele escreve dando continuidade ao que já tinha sido mostrado no filme e passa a descrever a ferrovia que ligava West Egg a Nova Iorque.

Coerente com a ampliação de Nick e do recurso metalinguístico no filme, Luhrmann aumenta o número de referências à relação do personagem com a literatura. No texto de Fitzgerald, Nick lia muito e era “um tanto dado à literatura”, tendo publicado, alguns anos antes, “uma série de artigos muito sérios e óbvios para a *Yale News*”<sup>12</sup>. Na versão cinematográfica de 2013, Tom sempre se refere ao gosto de Nick pelos livros em tom de brincadeira, chamando-o de Shakespeare. Em certas ocasiões, Tom chega a apresentar o primo como escritor. Além disso, no quarto de Nick há uma pilha de clássicos da literatura mundial. Em dados momentos, a escrita do personagem, em forma manuscrita ou datilografada, se sobrepõe às imagens ou aparece ao fundo (Fig. 1, à esq.), de modo a tornar concretas aquelas palavras. Por fim, há a referência final, quando Nick termina o livro, intitulado-o, no primeiro momento, apenas *Gatsby*, mas depois optando pela inclusão da expressão “*the great*” (Fig. 1, à dir.).



Fig. 1– Nick, ao iniciar o registro de sua história, no *Diário do paciente* (à esq.), e esboço da capa do livro escrito por ele (à dir.).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> FITZGERALD, 1980, p. 9.

<sup>13</sup> Todas as fotos das cenas apresentadas neste estudo foram tiradas pela autora do artigo, durante a reprodução do filme, em DVD (*O GRANDE GATSBY*, 2013).

O destaque dado por Baz Luhrmann a Nick e à tríplice função dele na narrativa (personagem, narrador e autor) é inerente ao processo de adaptação. Essa questão relaciona intrinsecamente perspectiva, interpretação e (co)autoria, já que o diretor oferece novamente a história literária, mas vista de outro ângulo. Portanto, na versão de 2013, é maior a importância do final da história, em que Nick, sozinho, lamenta a morte de Gatsby e busca amigos e conhecidos para acompanhar o enterro. Com base nisso, o início da história e o contorno metalinguístico da obra de Fitzgerald foram retrabalhados. Para o teórico Robert Stam, esse tipo de alteração é natural, considerando-se a intermedialidade:

Muitos cineastas, nesse mesmo espírito, “dinamizam” o romance focando em certos personagens e eventos em detrimento de outros. [...]. Uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens. [...]. O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado? Qual é o “sentido” dessas alterações?<sup>14</sup>

A reflexão de Stam pode ser relacionada à outra mudança realizada por Luhrmann. Focalizando apenas o final da história, percebe-se que a ampliação de Nick se dá proporcionalmente à condensação das ações de Wilson, depois do atropelamento de Myrtle, e isso corresponde ao projeto do diretor, de contar a história de Nick e Gatsby. No final do livro, Wilson é personagem frequente, em mais ou menos trinta páginas, que narram a desconfiança dele sobre o fato de Tom ser o amante de Myrtle, a busca dele pelo dono do carro, as lembranças das ausências da esposa, a conclusão de que Gatsby não era apenas o assassino, mas também o amante de Myrtle, e o desfecho trágico, em que Wilson mata Jay e depois se mata. No final da adaptação de Luhrmann, tudo isso é abreviado de modo intenso. A densidade psicológica que delineia o personagem de George Wilson, no livro, e que faz o leitor acompanhar toda a linha de raciocínio que ele segue, até decidir matar Gatsby, é anulada. Do mesmo modo, são condensados os episódios narrados no romance, após a morte de Jay, e que ocupam outras vinte páginas. Baz Luhrmann comenta essas alterações, nos extras do filme, afirmando que

---

<sup>14</sup> STAM, 2006, p. 40-41.

muitos fatos acabam por diluir a morte de Gatsby e reduzir o impacto desse fato sobre Nick. Inclusive, o acúmulo de informações, ao final do enredo, tem funções completamente distintas: o livro é feito para se ler em partes, enquanto o filme é apresentado de forma contínua.

### **Aspectos estilísticos**

Nesta parte do estudo, analisam-se as diferenças entre livro e filme, para marcar as questões de estilo de Luhrmann. Para tanto, será usado o termo “verossímil”, conforme acepção de Jacques Aumont: “O verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”<sup>15</sup>. Desse conceito importam os modos de o filme se relacionar com outros textos, no âmbito geral, e com o conjunto de filmes já feitos pelo mesmo diretor.

Apesar das especificidades das mídias envolvidas no processo de adaptação em análise, pode-se considerar que Luhrmann, em muitos momentos, retrata com fidelidade os episódios da obra de Fitzgerald. Entretanto, não são apenas esses aspectos que compõem a autoria, no caso da adaptação: “Um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta”<sup>16</sup>. Portanto, são muito relevantes as diferenças, as quais personalizam a história, a fim de torná-la verossímil, dentro do universo artístico do diretor. Com base nessa premissa, o exagero de Luhrmann constitui traço marcante de sua filmografia. Como exemplo, comparemos as casas de Tom (Fig. 2, à esq.) e Gatsby (à dir.):

[...] uma alegre mansão colonial Georgiana, vermelha e branca [...]. O relvado começava na praia e avançava em direção à porta principal, (...) saltando, por cima de quadrantes solares, muros de tijolos e canteiros de evônimos [...]. A fachada abria-se numa sucessão de portas envidraçadas [...] e Tom Buchanan, em seu traje de montaria, achava-se [...] no alpendre fronteiro.<sup>17</sup>

A da direita era colossal, comparada a qualquer construção do mesmo gênero: tratava-se, com efeito, de uma imitação de algum *hotel de ville* da Normandia, com uma torre ao lado

---

<sup>15</sup> AUMONT, 1995, p. 141.

<sup>16</sup> STAM, 2006, p. 35.

<sup>17</sup> FITZGERALD, 1980, p. 12.

esplendidamente nova sob o seu tênue revestimento de hera, uma piscina de mármore e mais de quarenta acres de relvados e jardins. Era a mansão de Gatsby.<sup>18</sup>



Fig. 2 – Casa de Tom e Daisy (à esq.) e casa de Jay Gatsby (à dir.)

No que se refere à casa de Jay Gatsby, o exagero é marcado pelo cenário de conto de fadas, pois um castelo surge em meio a efeitos de luz, escolha bastante propícia para o perfil sonhador do personagem e também para o estilo do diretor. Apesar disso, a mansão apresentada na adaptação coincide com a arquitetura normandense da descrição feita por Fitzgerald, preservando as características sombrias que definem esse estilo de construção, que, na história, servem de metáforas para o lado soturno de Jay, mas que também se opõem à clareza, à luminosidade e ao colorido da mansão de Daisy e Tom.

Outro traço estilístico do diretor australiano é a mistura de épocas, o que forma um anacronismo proposital. A ação se mantém em 1922, mas há referências ao contexto atual. A trilha sonora do filme inclui Fergie, Beyoncé, Bryan Ferry e Jay Z. A fusão de elementos de épocas distintas já foi utilizada por Luhrmann, em filmes anteriores, contrariando, em parte, o que Stam afirma:

Adaptações de romances de outros períodos confrontam o cineasta com a escolha de criar um drama de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo. Obras de época apresentam desafios especiais, não apenas em termos de reconstruir uma era, mas também em termos de evitar anacronismos temporais.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> FITZGERALD, 1980, p. 10.

<sup>19</sup> STAM, 2006, p. 45.

Para as adaptações que trabalham com textos de época Stam sempre aponta duas saídas: fazer um filme também de época, ou optar pela atualização da história. Para o teórico essas opções são excludentes, mas Luhmann surpreende, ao escolher sempre a mistura entre a época da história e o contexto contemporâneo à produção do filme. De certo modo, isso anula os riscos de se fazer um filme de época, porém, o estilo do diretor repercute negativamente, porque vai contra o padrão, opondo-se ao horizonte de expectativa da maioria do público e da crítica especializada: “O verossímil pode [...] ser definido em sua relação com a opinião comum [...]. Por isso, só se julgará verossímil uma ação que pode ser relacionada [...] com uma dessas formas congeladas que [...] exprime o que é a opinião comum. [...]”.<sup>20</sup>

A situação é complexa, pois, ao ser coerente com seu próprio estilo, o diretor contraria a prática vigente. A vantagem é que o diretor põe em teste uma nova linguagem, um híbrido temporal, formato mais afeito às características da sociedade atual, em que predomina a multiplicidade. Desse modo, exacerba-se a duplicidade inerente a qualquer adaptação. No filme, há passagens literais da obra de Fitzgerald. Porém, essas dividem espaço com as referências atuais, que instalam o anacronismo no filme. Então, as qualidades que Gérard Genette associa aos hipertextos, que são sempre relacionais, não são apenas sugeridas, na filmografia de Luhmann. Elas são concretizadas e obrigam o espectador a reconhecer e associar referências de épocas diferentes, em um enredo dinâmico:

A hipertextualidade, à sua maneira, é do domínio da *bricolagem*. [...] a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos [...]: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. [...] o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. [...] utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar nele.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> AUMONT, 1995, p. 141, ênfase no original.

<sup>21</sup> GENETTE, 2005, p. 91, ênfase no original.

Outra proposta de Luhrmann ao espectador diz respeito ao uso de anúncios propagandísticos na narrativa, de modo subliminar. O diretor mostra Nick e Jordan à noite, em plena Nova Iorque. O movimento é intenso, com muitos carros, pessoas nas ruas e o brilho de letreiros luminosos. Dentre os diversos anúncios, dois chamam a atenção: “Robin Hood” (Fig. 3, à esq.) e os “colarinhos removíveis” (à dir.). A inserção não é aleatória e, como afirma Stam, é preciso saber qual é o sentido disso. No caso do filme, conclui-se que os anúncios referem-se à fortuna misteriosa de Gatsby. O personagem Robin Hood, assim como Jay: é ambivalente, o que o faz transitar entre os perfis de herói e bandido; vive na floresta (ou em East Egg); e está sempre em festas com os amigos.



Fig. 3 – Cartaz de *Robin Hood* (à esq.) e anúncio de colarinhos removíveis (à dir.)

Do mesmo modo, é bastante pertinente o anúncio dos colarinhos removíveis, pois Gatsby parecia perfeito: bonito, sofisticado, mas ganhava a vida traficando bebidas alcoólicas.

### **Aspectos sociais**

Muitas das características relacionadas ao estilo do diretor, neste trabalho, podem ser associadas ao perfil da sociedade contemporânea. A multiplicidade, por exemplo, relaciona-se aos objetivos que Irina Rajewsky (2005) expõe nas três categorias de intermedialidade. O filme de 2013 traz uma combinação de mídias e utiliza referências de todas elas. Esse cruzamento permite o processo de

remediação, tal como definido por Rajewsky, e com ele Luhmann remodela linguagens e formatos.

Considerando-se que as obras de Fitzgerald e Luhmann são separadas por um intervalo de quase um século, a formação de um produto que se caracterize fundamentalmente por multiplicidade, rapidez e visibilidade é relevante e condizente com as características da sociedade contemporânea. Todas essas qualidades são discutidas por Italo Calvino, que descreve o século XXI como uma “época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea”<sup>22</sup>. A partir disso, ressalte-se que a rapidez está intrinsecamente ligada à multiplicidade e ao estilo de Luhmann.

Além de Calvino e Rajewsky, Zygmunt Bauman também oferece elementos que demonstram a representatividade do filme de Luhmann no que se refere ao contexto social e artístico da contemporaneidade. Bauman, que analisa os impactos da globalização, menciona a instantaneidade como uma das principais características de nossa época, mencionando a capacidade que temos de “esquecer o ‘longo prazo’, [...] de dispor levemente das coisas para abrir espaço a outras igualmente transitórias e que deverão ser utilizadas instantaneamente”<sup>23</sup>. De fato, a agilidade na edição e as múltiplas referências do filme atendem a essa demanda do mundo contemporâneo, tornando a versão de 2013 um produto representativo de seu tempo. Conforme Stam:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. [...]. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos..<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> CALVINO, 1998, p. 58.

<sup>23</sup> BAUMAN, 2001, p. 146, ênfase no original.

<sup>24</sup> STAM, 2006, p. 48.

Desse modo, apesar da reacentuação, a escolha do hipotexto pelo diretor obedece a critérios que permitem a inserção de determinada obra no contexto artístico atual. Isso torna evidente que o livro *O grande Gatsby* chamou a atenção do diretor por algumas razões específicas, as quais permitiram o seu uso em pleno século XXI, acentuando a atemporalidade dos temas do hipotexto. Sob essa perspectiva, um dos elementos do romance que justifica uma nova versão para a história de Fitzgerald é o final, que opõe a esperança de Gatsby ao apreço de Daisy pelo dinheiro. De certo modo, essa oposição concretiza características que Bauman menciona, no diagnóstico que faz sobre as relações interpessoais na contemporaneidade. O autor reiteradamente refere-se à destruição do sentido de comunidade. Essa verificação sustenta a tese de que hoje a individualidade supera o social, redefinindo as relações de alteridade e fazendo com que o sujeito aja por si, *contra* o outro: “A individualização chegou para ficar; toda elaboração sobre os meios de enfrentar seu impacto sobre o modo como levamos nossas vidas deve partir do reconhecimento desse fato”<sup>25</sup>. É justamente essa a postura de Daisy, no filme, ilustrando o triunfo dos interesses individuais sobre o outro.

As sessões com o médico, no início do filme, a prescrição de que ele registre tudo, seu desencanto com as pessoas e os problemas de alcoolismo discutem o papel da ansiedade no mundo contemporâneo. Evidente que a ansiedade não é um mal recente. Ela evoluiu com o tempo e hoje é denominada “ansiedade neurótica”, de acordo com Karin Hueck (2015), com base em entrevistas feitas com diversos especialistas no assunto. A partir desse tema, Luhmann consegue mais uma vez conectar a perspectiva de sua adaptação não apenas com o hipotexto, mas também com o perfil da sociedade contemporânea, na qual a rapidez e a multiplicidade são tidas como elementos geradores da ansiedade:

As opções são muitas. Se, no século 18, havia apenas 20 empregos diferentes nos quais uma pessoa podia fazer carreira, hoje esse número já passa dos 20 mil – e continua aumentando. O tempo que cada trabalhador passa num emprego também não pára de diminuir. [...]. A velocidade com que a informação viaja o mundo é algo muito recente, com o qual os seres humanos ainda não sabem lidar – e muito menos aprenderam a filtrar.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> BAUMAN, 2001, p. 47.

<sup>26</sup> HUECK, 2015.

A sociedade despeja informações que impressionam e assustam, pela diversidade e pela celeridade no processo de repercussão de um fato. Entretanto, por mais que a ansiedade tenha se transformado ao longo dos séculos, os elementos que a desencadeiam sempre estão do lado de fora, na sociedade em si e no que é produzido por ela. Ceder ou não à ansiedade depende de cada pessoa e do modo como ela enxerga o mundo à sua volta. Nesse sentido, Nick Carraway, conforme Luhrmann, representa a inadequação do sujeito no mundo, tema universal que permitiu que a história de Fitzgerald voltasse a fazer sentido, quase um século depois de ter sido escrita.

## **Conclusão**

Assim como o texto literário, em 1925, o filme de Luhrmann é um elogio ao conceito de devir e à corrosiva ação do tempo. Adriana Carolina Hipólito de Assis retoma o conceito de Heráclito, ao afirmar: “O movimento [...] do mundo chama-se devir e [...] segue as leis rigorosas que o pensamento conhece. [...] toda mudança é a passagem de um estado ao seu contrário: dia-noite, claro-escuro [...]”<sup>27</sup>. É exatamente essa impossibilidade de retomar as coisas que define as trajetórias dos personagens de *O grande Gatsby*, tanto no livro como no filme.

A luz verde que Gatsby admirava e que o mantinha perseverante no plano de reencontrar Daisy era, ao contrário do que ele pensava, fugidia e inalcançável. Elemento recorrente no texto literário e no filme, essa metáfora é apenas um dos exemplos que demonstram de que modo uma história escrita há décadas ainda faz sentido e pode ser reeditada no contexto contemporâneo. A luz verde, que representa o sonho de Jay, é fluida, líquida, e se modifica com extrema facilidade. Essa constatação permite pensar o novo a partir do antigo e, nesse processo, o filme representa o mundo contemporâneo e suas especificidades. Por essa razão, neste artigo, os aspectos midiáticos e estilísticos serviram de subsídio para as atualizações analisadas nos aspectos sociais, que usaram como base principal os

---

<sup>27</sup> ASSIS, 2008, p. 3.

pressupostos de Bauman, para quem o devir, hoje, pode ser experimentado de maneira mais acentuada, devido à rapidez que caracteriza este início de século.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Ana Carolina Hipólito de. A construção do romance em Desmundo. Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=235&rv=Literatura>. Acesso em: 24 ago. 2008.
- AUMONT, Jacques *et al.* A estética do filme. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FITZGERALD, Francis Scott Key. O grande Gatsby. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestos. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- HUECK, Karin. Sobre a ansiedade. Disponível em: <http://super.abril.com.br/saude/ansiedade-447836.shtml>. Acesso em: 23 mar. 2015.
- MARTINS, Jade. Soterrado pelo luxo. Jornal A notícia. Caderno Anexo Ideias. Joinville, s/p, 22 e 23 de jun. 2013.
- METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- O GRANDE GATSBY. Direção de Baz Luhrmann. EUA/Austrália: Bazmark/Red Wagon Entertainment; Warner Bros. Pictures, 2013. 1 DVD (142 min); son.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédiatés/Intermedialities*, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.
- SINAY, Isadora. 'O Grande Gatsby' e o exagero de Baz Luhrmann. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2013/06/07/critica-o-grande-gatsby-e-o-exagero-de-baz-luhrmann/>. Acesso em: 17 set. 2014.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

WITTMANN, Isabel. O Grande Gatsby (The Great Gatsby / 1974 e 2013). Disponível em: <http://estantedasala.wordpress.com/2013/06/14/o-grande-gatsby/>. Acesso em: 17 set. 2014.

**Currículo abreviado da autora:**

**Verônica Daniel Kobs** é Doutora em Estudos Literários. Professora das disciplinas de Imagem e Literatura e de Crítica Cultural, no Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade (Curitiba-PR). Professora de Língua Portuguesa e de Dramaturgia, no Curso de Graduação em Letras da FAE (Curitiba-PR). E-mail: <veronica.kobs@fae.edu>.