

# A IDENTIDADE CULTURAL NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE “O GRANDE GATSBY”

Fabiana Passos de Melo<sup>1</sup>

Verônica Daniel Kobs<sup>2</sup>

## RESUMO

Este artigo tem como objeto de estudo a análise das adaptações cinematográficas de *O grande Gatsby* (FITZGERALD, 1925) feitas por Jack Clayton (1974) e por Baz Luhrmann (2013), a partir das especificidades das mídias literária e fílmica e do conceito de intermedialidade, no processo de transposição do texto escrito para a linguagem audiovisual. Por meio de análise comparativa, sob o enfoque da identidade cultural, os dados da narrativa escrita priorizados para a contextualização histórico-social do público dos filmes foram evidenciados. Assim, a adaptação de 1974, que estreou para um público que ainda vivia as consequências da Primeira Guerra Mundial e da crise econômica de 1929, habituado às questões do processo de autoinvenção (*self-made man*) e ao *American dream*, manteve a sequência dos fatos e dos diálogos, dando ênfase ao uso de bebidas alcoólicas e ao tabagismo como características da aristocracia. Já para o público de 2013, o contexto histórico foi mostrado com sequências de informações explícitas sobre a Lei Seca, a atuação dos gângsteres, o luxo e o materialismo dos aristocratas, bem como a participação dos negros na música, mesclando-se referências do jazz e do hip-hop. Além disso, há a inserção de um ator indiano no elenco para interpretar um personagem judeu, com o intuito de focalizar as questões norte-americanas da imigração e das relações comerciais nas duas épocas.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Intermedialidade. Identidade Cultural.

<sup>1</sup> Aluna do 2º ano do curso de Letras Português – Inglês da FAE Centro Universitário. Bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2014-2015). E-mail: fpmelo1964@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários pela UFPR. Professora da FAE Centro Universitário. E-mail: veronica.kobs@fae.edu

## INTRODUÇÃO

Neste estudo será avaliado como o romance *O grande Gatsby*, do escritor americano F. Scott Fitzgerald (1925), foi adaptado para o cinema por Jack Clayton (1974) e Baz Luhrmann (2013). O objeto da análise consiste no processo de transposição da linguagem escrita para a audiovisual, sob os aspectos de estilo, conteúdo, linguagem, público e contexto histórico.

A partir da pesquisa das características midiáticas de cada arte e dos mecanismos de que o cinema se vale para colocar em imagens o contexto da história do romance, será identificado como esses processos foram usados por Jack Clayton e por Baz Luhrmann, em 1974 e 2013, respectivamente, para mostrar as adaptações cinematográficas aos dois públicos, separados por décadas entre si, e em relação à narrativa escrita.

Para tanto, em um primeiro momento, será apresentada a fundamentação teórica acerca da relação entre literatura e cinema, no que diz respeito às especificidades de cada mídia e à relação de intermedialidade que entre elas se estabelece na adaptação do texto escrito para o cinema. Após isso, serão analisadas as duas produções cinematográficas, a partir de tais conceitos técnicos e de textos de crítica de cinema, oferecendo-se, ao final, a síntese dos resultados encontrados, visando solucionar a situação-problema que dá base a esta pesquisa.

### 1 ASPECTOS DA RELAÇÃO INTERMIDIÁTICA DA LITERATURA E DO CINEMA

Verificar a aproximação e o distanciamento entre os discursos literário e fílmico exige evidenciar, de início, as características de cada um, para, na sequência, ser possível perceber que em cada mídia há elementos que lhe são típicos. Ao tratar dos vínculos entre os dois, Marinyse Prates de Oliveira (s/d), em *Laços entre a tela e a página*, destaca que a relação entre as mídias é mais estreita do que se imagina, sendo que no romance as palavras estimulam os sentidos do leitor, formando uma imagem em sua mente, e no cinema o espectador decodifica as imagens em movimento que lhe são apresentadas.

A partir dessa ideia, é possível perceber que em ambos há uma representação imagética que se forma na mente do leitor ou espectador, ora oriunda das palavras, no caso da literatura, ora das imagens, quando se trata de cinema, circunstância que revela sempre, ainda que em variados graus, uma participação do público na compreensão do texto, literário ou fílmico. A diferença reside, primordialmente, na constatação de que na literatura a imagem se forma na mente do leitor diretamente, a partir da escrita, ao passo que no cinema há uma série de leitores intermediários, como o roteirista e o diretor, os quais, conforme suas leituras individuais da obra, apresentam ao espectador uma leitura conjunta, decorrente da tradução intersemiótica, e que o aproximará de uma realização material do texto que serviu de inspiração àqueles:

Na realidade, enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos (OLIVEIRA, 2005).

Portanto, a análise concreta da relação entre uma adaptação cinematográfica e o texto-fonte, objeto específico deste artigo, pressupõe o conhecimento das singularidades da transposição da linguagem escrita para o cinema. Para tanto, passa-se à apresentação de conclusões a que chegaram alguns estudiosos do tema, as quais permitem traçar e executar um roteiro de análise das duas produções selecionadas.

Em *A adaptação literária para cinema e televisão*, Jorge Furtado (2005) elenca três diferenças, dentre as muitas existentes, entre a narrativa escrita e a fílmica – as quais, segundo o autor, merecem destaque. A primeira delas diz respeito à impossibilidade de acesso ao fluxo de consciência dos personagens na linguagem audiovisual, pois toda a informação deve ser visível ou audível, ou seja, o roteirista só pode escrever o que pode ser visto. A segunda se refere ao processo de formação da imagem na mente do público, uma vez que na literatura ela se forma a partir do conhecimento prévio da realidade que o leitor tem, e no cinema, ela é feita pelo roteirista e pelo diretor a partir do que é possível ser visto e não meramente imaginado. Sendo assim, no cinema a imagem é apresentada pronta ao espectador, razão pela qual às vezes uma sequência de quadros da obra literária precisa ser mostrada de uma só vez na linguagem imagética, prejudicando o efeito de surpresa presente no romance. A terceira diferença relaciona-se ao tempo de apreensão das informações, pois no cinema ele é definido exclusivamente pelo autor, enquanto que é o leitor que decide o ritmo de leitura de um texto escrito, podendo, inclusive, reler quando a compreensão lhe parecer deficiente.

Entretanto, ainda que no cinema haja a apontada necessidade de colocação de ideias sob a forma de imagens, o seu conteúdo não está adstrito àquilo que aos olhos humanos ordinariamente é possível ver, uma vez que a mídia permite alteração na ordem cronológica dos fatos, tanto quanto é cabível no romance, na forma de *flash* do pensamento, por exemplo, dando ao público acesso ao pensamento do personagem e à explicação de um fato do presente por meio de uma imagem do passado.

É exatamente isso que ocorre na adaptação de *O grande Gatsby* de Baz Luhrmann (2013). O filme começa mostrando Nick Carraway internado em uma clínica para tratamento de dependência de álcool, e toda a história de Jay Gatsby é revelada ao público pelas imagens de sua memória, pois, por recomendação médica, Nick escreve um livro sobre o assunto.

Outra questão importante e que se refere ao tempo diz respeito à decodificação da imagem. A rigor, o tempo de duração desse processo está limitado ao tempo do filme na tela. Isso até pode ser verdade em relação à projeção feita em uma sala de cinema, mas não se pode ignorar que atualmente os aparelhos domésticos de exibição, aí incluída a rede mundial de computadores, permitem ao espectador coordenar o tempo de codificação, pois tais veículos possibilitam avançar e retroceder as imagens.

Nesse passo, acredita-se que a transposição de uma mídia para outra esteja mais relacionada à escolha do conteúdo a ser mostrado e à respectiva sequência do que às limitações que teoricamente haveria em desfavor da linguagem cinematográfica. Para esclarecer a questão, citando as diretrizes indicadas por Linei Hirsch, Cristina Brandão (2005) apresenta os procedimentos técnicos que podem ser utilizados nessa tarefa:

Eliminação – seria a exclusão sumária de determinados elementos da estrutura da obra narrativa; Condensação – procedimento que realiza a diminuição, o resumo de determinados elementos da estrutura narrativa, especialmente os fatos; Estes primeiros procedimentos, em geral, segundo Hirsch, têm motivação no Ponto de Vista do dramaturgo e, especialmente, no caráter da Necessidade do gênero dramático; Ampliação – é um mecanismo oposto à condensação porque funciona como uma lente de aumento para focar determinado assunto ou personagem. Pode, ainda, como já comentamos acima, trazer ao universo dramático aspectos de outras obras do autor enfocado, que, de algum modo, têm relação com a obra de base; Fragmentação – procedimento que extrai da obra de base uma unidade, fraciona-a e redistribui-a pela obra dramática. Ao fracionar essa unidade, os elementos ficam, evidentemente, menores e, por essa razão são passíveis de ampliação posterior; Associação – é oposta à fragmentação. Tem por objetivo unir episódios que se encontram em capítulos diferentes, na obra de base e colocá-los em uma ordem sequencial na peça. Tal mecanismo permite ao dramaturgo alterar a Trama, sem com isso alterar a Fábula da obra de base.

Nas adaptações em estudo, duas situações podem ser mencionadas para ilustrar a utilização dos processos de eliminação e ampliação.

Como uso da ferramenta de eliminação, é pertinente a análise do personagem Henry C. Gatsby, pai de Jay Gatsby. No romance, ele aparece apenas após a morte de seu filho e, em uma breve conversa com Nick Carraway, ele esclarece que Jay desde jovem estava determinado a mudar de vida, a alcançar o sucesso econômico-social, seguindo uma organização ímpar, que incluía estudo e poupança. Por seus próprios méritos, desenvolveu-se intelectual e construiu fortuna. Aí estão a explicação do método de autoinvenção e a demonstração da realização do sonho americano, fenômenos sociais do pós-Primeira Guerra Mundial nos Estados Unidos.

Na adaptação de 1974, o personagem aparece e intervém exatamente como mostrado no livro, afinal o público ainda era bastante vinculado àquele momento histórico, supondo-se desnecessários outros elementos para contextualizar e desvendar a vida de Jay Gatsby. Em 2013, Baz Luhrmann optou por eliminar a aparição do personagem Henry C. Gatsby. Os aspectos da origem e trajetória sociais de Jay são aos poucos mostrados ao espectador (desacostumado com as questões sociais do começo do século XX) pelo próprio Jay ou em *flashes* de memória de Nick Carraway e Jordan Baker, como quando esta conta como Daisy e Jay se conheceram e se separaram – pela superveniência da Primeira Guerra Mundial e devido às condições econômicas inferiores deste último.

No que toca à ampliação, coteja-se a presença das flores no encontro de Jay e Daisy, na casa de Nick. Diz-se, no romance, que Jay enviou para a casa de Nick “verdadeira estufa com infinitos vasos” (FITZGERALD, 2011, p. 146). No filme de 1974, vê-se que há vários vasos com flores na sala, mas a imagem não causa espanto. Já no filme de 2013, há uma quantidade enorme de flores tanto na sala de estar de Nick quanto na área externa por onde passará Daisy. Ora, há evidente aumento da presença das flores para tornar explícitos ao público o poder econômico alcançado por Jay e sua tentativa de mostrar a Daisy que agora ele está em condições socioeconômicas de tê-la ao seu lado.

No que diz respeito ao fenômeno de transposição intermediária, Irina Rajewsky (2012) diseca-o em três subcategorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediárias. Na transposição midiática, ocorre o que a autora chama de “intermedialidade ‘genética’”, voltada para a produção na qual o texto literário é a fonte do novo produto de mídia, que se formará por meio de um processo de transformação obrigatoriamente intermediário. Já na combinação de mídias, o produto é resultado de uma mescla, e cada mídia contribui para a construção do significado do produto final. Por fim, quanto às referências intermediárias, uma mídia se apropria de estruturas de outra para a formação de seu produto específico.

No diálogo entre obra literária e cinema, a autora considera haver elementos das três subcategorias mencionadas:

Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediáticas apresentadas acima. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediáticas. Pois é claro – e isto é de fato o que quase sempre acontece – o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Esta recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se assim camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente baseada numa obra literária original pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermediáticas (RAJEWSKY, 2012).

Nota-se a transposição intermediática na adaptação de 2013, por exemplo, quando Jay Gatsby leva, em seu carro, Nick Carraway a Nova Iorque, pois as manobras do condutor são feitas em tempo acelerado, em descompasso com o movimento dos demais veículos. Nessa cena, Jay despeja sobre Nick uma série de informações a seu respeito, deixando o novo amigo um tanto quanto atordoado, sequência que parece estar no ritmo do veículo. Isso demonstra que o diretor combinou o ritmo do automóvel ao ritmo da fala de Nick, para dar ênfase à rapidez.

Outro momento de uso específico dos recursos imagéticos é o passado de Jay sendo revelado por meio das palavras de Jordan Baker, uma vez que ela conta a participação dele na Primeira Guerra Mundial enquanto cenas de guerra são mostradas ao espectador. Esse é um exemplo de imagem de pensamento que é possível apenas na mídia cinematográfica (quando comparada com a literária).

Além disso, impõe-se observar, como pondera Robert Stam (2006), que o cineasta promove mudanças de acordo com a ideologia e os discursos da época da produção, o que se faz por meio de uma atualização do romance:

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 (STAM, 2006, p. 48).

Como crítica àqueles que mencionam a relação de inferioridade do cinema em relação ao texto literário, Stam (2006) afirma que o filme faz uma releitura do texto escrito, a fim de adaptar a história à dinâmica cultural da época da produção fílmica, e que:

Ao adotar uma abordagem intertextual em oposição a uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós podemos ainda falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 50).

Em 1974, o personagem Meyer Wolfsheim aparece demonstrando a participação dos judeus no mercado especulatório de Wall Street, e sua ligação com Jay não é explicitamente revelada, dando a entender que se trata de negócio envolvendo o comércio ilícito de bebidas alcoólicas, exatamente como é mencionado no romance. E não precisaria mais, pois o público de 1974 ainda vivia as consequências da crise econômica de 1929 e tinha conhecimento da participação da comunidade judaica no mercado norte-americano de capitais, sendo-lhe possível vincular o período referido no livro à Lei Seca. Por outro lado, em 2013, esses elementos implícitos não seriam suficientes para contextualizar o público. Sendo assim, nessa adaptação, o mesmo personagem é interpretado por Amitabh Bachchan, um ator indiano que representa essa etnia nas relações comerciais dos Estados Unidos na atualidade. São mostradas também cenas de engarrafamento de bebida alcoólica e de um estabelecimento que revela o gangsterismo, isto é, personalidades do mundo do comércio ilícito em contato com aristocratas e políticos. Isso tudo para levar o espectador do século XXI até a terceira década do século XX.

Assim, o roteirista e o diretor extraem determinada informação do romance, com base em seus conhecimentos prévios, selecionam os eventos a partir das técnicas de eliminação, condensação, ampliação etc. e os organizam na forma possível de ser mostrada na mídia cinematográfica, sempre sob a influência de suas concepções pessoais, da ideologia em evidência e de acordo com os elementos socioculturais pertinentes ao público consumidor, de maneira que, evidentemente, o produto do cinema será uma obra nova, fruto de uma interpretação, e que poderá guardar em relação ao texto literário maior ou menor grau de fidelidade, sem que se comprometa, por outro lado, a apreensão do assunto pelo espectador.

## 2 “O GRANDE GATSBY” NO CINEMA: IDENTIDADE CULTURAL E CONTEXTUALIZAÇÃO

F. Scott Fitzgerald publicou *O grande Gatsby* em 1925, período marcado pelas consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e conhecido como auge do sonho americano, que caracterizou o *american way of life*. Se na Europa a nobreza decadente encontrava dificuldades para se ajustar à nova realidade de mobilização das classes operárias, nos Estados Unidos da América o sistema capitalista de produção permitia a ascensão de trabalhadores a um patamar econômico equivalente ao das famílias mais tradicionais por meio de um processo de autoinvenção, o que não era visto com bons olhos pela aristocracia. É nesse cenário histórico-cultural que são revelados os personagens do romance. Como sintetizam Perini e Quianzala (2013, p. 88):

A narrativa gira em torno de nosso personagem central, Jay Gatsby, mas os percursos criados por nossa leitura nos revelam o retrato da vida na sociedade americana, bem como nos fazem viajar pela década de 20, através deste personagem que, na terra das oportunidades, atingiu poder aquisitivo (mito do American dream) e conseguiu ter um nome e adquirir bens através de esforço (self-made man), porém não atingiu a felicidade que almejava. Assim, Fitzgerald aborda, de forma concisa e relevante, o mito do self-made man e do American dream. Trata-se da história de uma obsessão fatal, do materialismo e da determinação de Gatsby em ser bem sucedido para ter de volta o coração da mulher que ama. A vida de Gatsby foi marcada por uma grande ilusão, já que não recuperou o amor e a companhia de Daisy, e acabou perdendo a vida em nome deste amor, ou melhor dizendo, deste ideal.

Como apresentar essa ideia a diferentes públicos? É preciso oferecer ao espectador elementos culturais contemporâneos à produção e que lhe permitam perceber o que a imagem está mostrando, algo que se faz por um processo de atualização.

Com roteiro de Francis Ford Coppola e direção de Jack Clayton, a adaptação que estreou em 1974 sofreu severas críticas. Com efeito, Roger Ebert, por exemplo, foi incisivo ao dizer:

I wonder what Fitzgerald, whose prose was so graceful, so elegantly controlled, would have made of it: of the willingness to spend so much time and energy on exterior effect while never penetrating to the souls of the characters<sup>3</sup> (EBERT, 2015).

---

<sup>3</sup> “Eu gostaria de saber o que Fitzgerald, cuja prosa era tão graciosa, tão elegantemente controlada, teria feito disso: do entusiasmo para gastar tanto tempo e energia com efeitos exteriores sem penetrar na alma dos personagens” (tradução nossa).



Entretanto, penetrar na alma dos personagens não é tarefa livre de polêmica, pois, afinal, quem poderia comprovar que determinada interpretação vai de encontro ao que é meramente fruto de imaginação? A imaginação é algo subjetivo. Cada leitor do romance constrói o que se poderia chamar de alma do personagem a partir de seu conhecimento prévio de mundo e de sua história particular. Da construção que se espera ver no cinema pode surgir alguma frustração, que será apenas pessoal e não leva a um rebaixamento do filme em relação ao romance. Inexiste no romance uma verdade a ser extraída e que se vincula ao conteúdo do filme. Para esclarecer a questão, cita-se outro trecho do mesmo crítico:

But we can't penetrate the mystery of Gatsby. Nor, to be honest, can we quiet understand what's so special about Daisy Buchanan. Not as she's played by Mia Farrow, all squeaks and narcissism and empty sophistication. In the novel, Gatsby never understands that he is too good for Daisy. In the movie, we never understand why he thought she was good enough for him. And that's what's is missing<sup>4</sup> (EBERT, 2015).

Mais uma vez, o que se tem é uma interpretação. Observe que conclusão diametralmente oposta pode ser tirada sem maiores dificuldades. Tome-se, para análise, a cena do primeiro encontro de Nick Carraway com sua prima Daisy Buchanan. Nick é recebido por Tom, que o conduz até a sala em que se encontram Daisy e uma amiga. O romance descreve: “A brisa que entrava na sala agitava as cortinas de lá para cá, feito bandeiras pálidas, revirando-as em direção ao teto fosco [...]” (FITZGERALD, 2011, p. 72). A adaptação de 1974 mostra exatamente isso e, para aquele público, seria possível concluir que a sutileza no movimento das cortinas indicava um ambiente descontraído, livre de preocupações, próprio da aristocracia. Já para o público de 2013 a cena é, e isso também é apenas uma valoração subjetiva, mais agressiva. De fato, as cortinas são longas e o movimento decorrente da brisa faz com que invadam a sala de um lado a outro, tanto que Tom e Nick têm que se livrar delas com as mãos para ter acesso visual a Daisy. Então, pergunta-se: O espectador de 2013 acha um exagero ou isso a que se chama de exagero é para o público atual um elemento de identidade cultural que lhe permite aferir o nível socioeconômico daqueles personagens?

---

<sup>4</sup> “Mas nós não podemos penetrar no mistério de Gatsby. Nem, para ser honesto, podemos nós entender o que é tão especial sobre Daisy Buchanan. Não como ela é interpretada por Mia Farrow, um todo de murmúrios, narcisismo e sofisticação vazia. Na novela, Gatsby nunca entende porque ele é muito bom para Daisy. No filme, nós nunca entendemos porque ele pensa que ela é boa o bastante para ele. E é isso que está faltando” (tradução nossa).

Ainda quanto ao aspecto de atualização cultural, verifica-se que o tabagismo aparece na produção de 1974 como determinante do padrão socioeconômico dos personagens. É notório que a década de 1970 foi significativa para a expansão da indústria do tabaco e o cinema, assim como os demais meios de comunicação de massa, além de refletir o que se passava na sociedade, era veículo de publicidade do hábito. Conforme acentua Luís Viviani (2015), o cinema americano divulgou, por meio de seus ídolos, a noção cultural daquele momento histórico: de que fumar era símbolo de charme e elegância. Para o espectador daquela época, o fato de os personagens fumarem permitia uma identificação com um signo de riqueza material e requinte pessoal, por conta de um elemento cultural do tempo da exibição, o qual tem ligação íntima com o tema do romance, na medida em que o casal Daisy e Tom Buchanan representava a aristocracia americana da década de 1920, cujo *status* social era almejado por Jay Gatsby e motivou sua empreitada de autoinvenção.

Em processo inverso, Baz Luhrmann valeu-se de elementos atuais para demonstrar a extravagância e a leviandade do estilo de vida dos aristocratas americanos descritos por F. Scott Fitzgerald. É o caso da cena em que Tom e sua amante dão uma festa no apartamento, em Nova Iorque, na companhia de Nick e outros conhecidos. No livro e no filme de 1974, Nick abusa do consumo de álcool e se embriaga. Na versão de 2013, além de ingerir bebida alcoólica, Nick recebe, de uma das mulheres presentes na festa, um comprimido, que sugere ser uma substância entorpecente ilícita que, apesar de atualmente proscrita, é muito consumida. Trata-se de um elemento atual, que permite ao público de hoje tirar conclusões sobre o comportamento dos personagens, visto que esse público não se surpreenderia com o mero consumo de bebida alcoólica, ainda que tivesse o prévio conhecimento de que os americanos, na época, viviam sob a égide da Lei Seca. Isso porque, neste século, é o uso de substâncias entorpecentes que figura como alvo de repressão, estando o consumo de álcool relegado a um plano secundário, tanto que é permitido e aceito como hábito cultural. Apresentar o personagem Nick embriagado não seria suficiente para mostrar o desprezo da aristocracia pela legislação repressora. Foi preciso ir além, e isso se fez juntando-se o álcool a uma droga que hoje é proibida.

Passados 39 anos do lançamento da versão de 1974, chega ao público do século XXI, em 2013, a versão escrita por Baz Luhrmann e Craig Pearce, dirigida pelo primeiro. As técnicas de filmagem evoluíram e o 3D acentua cores e movimentos. Mais uma vez a crítica reclama da falta de sutileza da narrativa e condena imagens exageradas:

Além de transformar o filme em um ode à esperança e à superação, Luhrmann retira qualquer subtexto e sutileza, tudo é muito bem explicado pela narração em off de Nick Carraway, todos os sentimentos e pensamentos dos personagens. A mistura que Gatsby faz ente Daisy e o dinheiro que deseja, o choro de Daisy frente às “lindas camisas”, tudo isso é destrinchado para o espectador, não fica nenhum esforço de entendimento (SINAY, 2015).

Para Luiz Fernando Gallego (2015), o público foi tratado “[...] como infantilizado e incapaz de acompanhar uma trama com lacunas intencionais que só seriam preenchidas de modo mais contundente no final”, apontando, por exemplo, a desnecessidade de se ter mostrado o trágico acidente que causa a morte da amante de Tom Buchanan, evento que não é descrito no romance e que, na adaptação de 1974, aparece em forma de eclipse. O crítico também destaca a inadequação das interpretações:

A construção e dramaturgia cinematográficas se mostram pífiás no que seria uma cena clímax entre os quatro personagens “da elite” em um quarto de hotel, totalmente sem ritmo ou pathos. E o desastre também atinge – para a surpresa de quem a admirou em outros filmes – a jovem Carey Mulligan, totalmente inexpressiva e sem a menor identificação com a personagem. Não é apenas a fala de Gatsby sobre sua voz que falta ao filme: a voz da atriz não sugere o “brilho” do ouro e sua presença se mostra apagada, jamais transmitindo a futilidade atraente com que Mia Farrow também surpreendeu – só que favoravelmente – os que a consideravam de antemão inadequada (GALLEGO, 2015).

Ocorre que, em se tratando de outra interpretação e de outra releitura do romance, a avaliação de uma atuação não pode ser feita sem se levar em conta que atores diferentes certamente interpretam segundo impressões diferenciadas. Para um público especializado em cinema, literatura e intermídia, existe uma construção personalíssima de expectativa em relação à adaptação, o que pode levar à frustração quando não se percebe no cinema a impressão extraída do romance. Contudo, para o público médio, às vezes não familiarizado com o livro, e muito menos com as técnicas de colocação de literatura em mídia imagética, a satisfação com o resultado advém mais da simpatia com o estilo pessoal de interpretação dos atores do que de uma identificação dessa interpretação com os traços dos personagens mostrados no texto escrito. De qualquer forma, a preferência por uma ou outra interpretação não conduz, por si só, à conclusão de que o romance não foi mostrado ao público do cinema. Ao contrário, o que se tem é apenas outra forma de apresentação da década de 1920 a um público que vive quase cem anos depois.

A rapidez e o excesso de cores são características das relações interpessoais atuais, nas quais tudo acontece ao mesmo tempo e uma demora ou espera pode representar distração do espectador e prejudicar a apreensão do significado do filme. O espectador do século XXI é capaz de ler um texto fílmico em que se mesclam imagens, música, vozes e narrativa parcialmente escrita, extraindo disso tudo o que lhe parece essencial. É um público que pede o acúmulo de informações e as rejeitaria caso essas lhe fossem passadas em sequência pausada, como foi feito na versão de 1974. Além disso, é importante destacar que a rapidez e o exagero são marcas do estilo de Baz Luhrmann, e, evidentemente, fazem parte da produção fílmica decorrente da leitura que ele, individualmente, fez do romance.

As cenas iniciais do filme de 2013 apresentam ao público a Nova Iorque do começo do século XX com uma sequência de imagens em diversos planos como numa montanha russa, em conjunto com a narrativa em *off*, de Nick. O espectador da era da internet e da imagem em 3D consegue ler o texto imagético porque essa mescla faz parte do seu contexto diário.

Há também, na versão de 2013, elementos culturais da década de 1920, os quais trazem muitas informações acerca do momento histórico vivido pelos americanos, quando o romance foi publicado. Ao analisar a presença negra no filme, Joshua L. Lazard (2015) menciona a pertinência do jazz e do hip-hop na trilha sonora como elementos que permitem ao público deste século perceber que a música de origem negra tinha destaque naquela época, o que contribui para a contextualização histórica. O cidadão médio do século XXI rejeita o preconceito racial e não discrimina a contribuição do negro americano na formação daquela sociedade, sendo-lhe possível perceber a presença desses estilos musicais como elemento cultural influente em seu estilo de vida.

Por outro lado, no livro e no filme de 1974 a questão racial aparece na cena em que Tom Buchanan faz uma referência ao livro que está lendo e que trata da aniquilação da raça branca por impérios de cor. Não se pode perder de vista que o romance foi escrito durante a vigência do regime de segregação racial nos Estados Unidos, que só acabou em 1964, com a Lei dos Direitos Civis. Nessa época, inclusive, houve intensa atuação do movimento social de ódio conhecido como Ku Klux Klan, além de que, na época da produção do filme de 1974, a segregação racial ainda era bastante presente no cenário mundial, como o *apartheid* sul-africano, que durou de 1948 a 1994.

Portanto, a atualização, feita por elementos de identidade cultural, é o que permite ao espectador de um filme entender o contexto histórico-social em que se desenvolveu a história narrada no romance, e as escolhas feitas por Jack Clayton e Baz Luhrmann foram fundamentadas, como se viu, em públicos bastante diferentes, motivo pelo qual os resultados foram igualmente distintos, sem que isso tenha afastado o espectador do conteúdo do livro.

## CONCLUSÃO

Uma vez considerada a intermedialidade na adaptação de uma obra literária para o cinema como fenômeno inevitável no processo intersemiótico, foi possível analisar as adaptações de 1974 e de 2013 de *O grande Gatsby* a partir de um nível de equivalência estética entre literatura e cinema, sem mencionar a superioridade da primeira. Os filmes são releituras do livro, com todos os aspectos subjetivos resultantes de uma interpretação, e não simplesmente um exercício de exibição de um mesmo texto por meio de uma linguagem diferente.

Aplicados os conceitos teóricos aos dois filmes, verificou-se que o contexto histórico-social do romance foi mantido, e que, para revelá-lo ao público, os diretores cuidaram de introduzir elementos culturais da época das respectivas produções, a fim de permitir ao espectador interpretá-lo com base nos conhecimentos que tem da vida cotidiana de seu tempo.

Observou-se que a versão de 1974 tem um grau maior de aproximação com o romance, no que diz respeito ao conteúdo dos diálogos, à sequência dos eventos e, principalmente, à sutileza nas referências ao contexto histórico-social. Pode-se inferir que isso foi possível porque o público ainda tinha um conhecimento prévio a esse respeito, pois ainda vivia as consequências dos fatos que ocorreram nas primeiras décadas do século XX. Por exemplo, aquele público sabia que na vigência da Lei Seca houve intensa atividade de gangsteres no comércio ilegal de bebidas alcoólicas e que este tipo de atividade ajudou a construir novos ricos, como é o caso de Jay Gatsby.

Já na adaptação de 2013, houve a necessidade de dizer explicitamente ao público o que acontecia nos Estados Unidos na época em que se desenvolveu a história do romance, algo feito por meio de cenas que representam o proibido comércio de bebidas alcoólicas, a atividade de gangsteres, o luxo e a futilidade da vida dos aristocratas, tudo isso para mostrar que trajetórias como a de Jay Gatsby, de pobre a milionário, por mérito próprio, foi algo não só possível, mas também marcante naquela sociedade.

Nos dois filmes são mostrados ao público o contexto histórico-social que possibilitou o surgimento do *self-made man* e a realização do *American dream*, dados essenciais à interpretação do romance. Contudo, para mostrar isso a públicos diferentes, os realizadores priorizaram algumas informações e as representaram por intermédio de referências culturais contemporâneas a cada produção, pois é esse o recurso que permite ao espectador ligar-se ao contexto histórico que não é por ele vivido. Essas escolhas, como visto, não comprometem a proximidade do público do cinema com o romance; ao contrário, são elas que a permitem.

## REFERÊNCIAS

- BACK, S. **Cinema e literatura**. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/000574.html>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- BRANDÃO, C. **Algumas palavras sobre roteiro**. Disponível em: <<http://www.oclick.com.br/colunas/brandao63.html>>. Acesso em: 25 jun. 2005.
- CARDOSO, L. M. O. B. **Literatura e cinema: simbioses narratológicas**. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/forumedia/5/17.html>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- EBERT, R. **The great Gatsby movie review**. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-great-gatsby-1974>>. Acesso em: 01 jan. 2015.
- FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FURTADO, J. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- GALLEGO, L. F. **O grande Gatsby**. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=3832>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- LAZARD, J. L. **The American blackness of The great Gatsby**. Disponível em: <<http://uppitynegronetwork.com/2013/06/04/the-american-blackness-of-the-great-gatsby/>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- O GRANDE Gatsby. Direção de Jack Clayton. USA: Newdon Productions & Paramount Pictures; Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (138 min); son.
- O GRANDE Gatsby. Direção de Baz Luhrmann. USA: Baz Luhrmann; Warner Bros., 2013. 1 DVD (142 min); son.
- OLIVEIRA, M. P. **Laços entre a tela e a página**. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- PERINI, C. M.; QUIANZALA, G. M. C. Uma leitura do romance The great Gatsby de Franz Scott e os mitos que o constituem. **Revista Ícone**, Natal, n. 11, p. 81-90, jan. 2013.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. v. 1, p.16-45.
- SINAY, I. **Crítica: 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: 1 jan. 2015.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./ dez. 2006.
- VIVIANI, L. **É proibido fumar**. Disponível em: <<http://jpress.jornalismojunior.com.br/2013/10/proibido-fumar>>. Acesso em: 3 jan. 2015.