

**O profundo e o mundano:
O Grande Gatsby, a Primeira Guerra Mundial e pandemia**

Fábio Lopes da Silva

Introdução

O Grande Gatsby, obra-prima do escritor norte-americano Scott Fitzgerald, foi entregue ao editor em novembro de 1924. Já a ação contada no livro se passa um pouco antes, em meados de 1922. Assim é que só um curto intervalo de tempo separa o romance de dois grandes eventos transcorridos ao longo da segunda metade da década anterior: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a pandemia da chamada Gripe Espanhola (1918-1920). Cabe, portanto, a pergunta: que lugar eles ocupam na obra? Como estão ali representados?

A questão, creio, ganha particular importância agora que estamos atravessando uma convulsão sanitária e econômica de proporções globais, na esteira da propagação da COVID-19. Verificar como a melhor literatura da época metabolizou períodos críticos que atravessou pode nos ajudar a digerir as nossas próprias experiências atuais e as incertezas quanto ao que nos aguarda no futuro.

Particularmente rico de consequências me parece o modo como Nick Carraway, o personagem-narrador, recobra ambos os acontecimentos. É esse o ponto específico em que vou me concentrar no ensaio a seguir.

Procurarei argumentar que a vida vista da perspectiva de Carraway – grandes tragédias históricas aí incluídas – se desenrola como uma estupenda tensão entre o profundo e o superficial, a memória e o esquecimento, os enigmas que reclamam significação e a insignificância.

Dividi o texto em três seções. Na primeira, recorro a alguns trechos da narrativa a fim de caracterizar e ilustrar o que chamo de peculiar neutralidade afetiva de Carraway face aos horrores que havia recentemente testemunhado. Na segunda seção, proponho-me a interpretar essa inesperada neutralidade à luz do conceito psicanalítico de trauma. Já na terceira e última seção, parto de uma frase famosa de Freud – “Às vezes um charuto é apenas um charuto” – para concluir que, no discurso de Nick Carraway, a espessura, a aspereza, a densidade e a opacidade de eventos e seres (o que, claro, é a própria condição

de haver trauma) se articula – nos termos de uma estranha sintaxe – ao exato oposto disso: a banalidade, a vulgaridade, a intranscendência das coisas.

A peculiar neutralidade afetiva de Nick Carraway

Primeiro elemento a ser aqui considerado: Nick Carraway integrou as tropas enviadas pelos Estados Unidos ao *front* europeu a partir de 1917. Disso ficamos sabendo logo no início do texto, quando ele se apresenta ao leitor: “participei daquela migração teutônica protelada conhecida como a Grande Guerra” (p. 7). O tom irônico e afetivamente neutro da passagem surpreende. Reconheça-se: não é o que esperávamos ouvir de alguém que mal acabara de retornar de campos de batalha normalmente descritos como o último círculo do Inferno de Dante.

A essa primeira menção se seguem várias outras, que, em todo caso, só fazem confirmar que uma curiosa distância emocional marca de fato a relação de Carraway com a Primeira Guerra. Tome-se a esse respeito um trecho emblemático, em que ele se dedica a citar uma longa lista de frequentadores da mansão de Jay Gatsby, seu vizinho milionário, por cujos mistérios e personalidade está fascinado. Em meio à enxurrada de indivíduos identificados pelo nome e por uma brevíssima descrição mais ou menos irrelevante, o narrador inclui “o jovem Brewer, que teve o nariz arrancado durante a guerra”. (p.69) Tudo se passa, assim, como se um aleijão decorrente de um tiro de fuzil ou estilhaço de bomba estivesse no mesmo plano que os atributos físicos ou detalhes biográficos por meio dos quais Carraway retrata as outras pessoas arroladas. Uma espécie de vala comum – em que já repousam personagens como “Clarence Endive, que era de East Egg, ao que me lembro”, ou “Edgar Beaver, cujos cabelos, dizem, ficaram brancos numa tarde de inverno sem nenhum motivo justo.” (p. 68) – açambarca Brewer e desmancha no ar a sua suposta especificidade de combatente mutilado.

É também essa aparente neutralidade em face da Primeira Guerra o que está em jogo na presença regular de expressões como ‘antes da Guerra’, ‘durante a Guerra’ ou ‘depois da Guerra’ no texto. Longe de significar que a eclosão do conflito é um divisor de águas e o início de uma nova era, elas operam apenas como um ponto de referência mais ou menos anódino, uma maneira – entre tantas possíveis – de localizar outros eventos na linha do tempo. *Mutatis mutandis*, sua função é comparável à que atribuímos

a um homem alto na multidão: encarnar circunstancialmente um centro fixo em relação ao qual podemos definir a posição dos objetos e indivíduos no espaço.

Vale citar, ainda, uma conversa de Carraway com sua prima Daisy Buchanan no curso da qual, meio a sério, meio brincando, ela o repreende: “Você não foi ao meu casamento”. Ao que ele responde que, à época, “ainda estava na guerra”, sem o menor sinal de contrariedade, espanto ou qualquer outro sentimento digno de nota. A propósito, na única vez em todo o romance em que se refere explicitamente a incidências da guerra sobre seu estado de espírito, Carraway faz um inusitado uso do termo ‘inquieto’, que desde logo tira o peso de sua possível conotação negativa e o coloca em um limbo valorativo – o mesmo ponto morto emocional que resalta dos excertos acima comentados:

Aproveitei tão bem aquele contra-ataque [da Entente contra os alemães] que voltei para a casa inquieto. Em vez de ser o centro do mundo, o Meio-Oeste [onde vivia com a família] agora parecia a borda do universo – por isso decidi ir para o Leste e aprender o negócio de títulos. (p. 7)

A neutralidade afetiva de Nick Carraway como efeito de um trauma

A lista de exemplos acima declinados está longe de ser completa. Seja como for, já é suficiente, creio, para que eu possa passar à tarefa de tentar compreender a intrigante neutralidade afetiva de Carraway face ao seu próprio passado como soldado. O que a explica, se é que tem explicação?

Uma resposta possível recorre à categoria psicanalítica de trauma, isto é, aquela parte da história e da experiência do indivíduo que é tão penosa, dura, enigmática e difícil que ele simplesmente não consegue falar disso, ou só o consegue disfarçadamente, indiretamente, de maneira lacunar, por intermédio de subterfúgios, alusões, metáforas ou sintomas comportamentais e corporais. Em *Estudos sobre a histeria* (1895), escrito em parceria com o também médico Josef Breuer, Freud discorre sobre vários casos clínicos em que pacientes desenvolvem uma série de manifestações discursivas e somatizações como forma de simbolizar vivências mais intensas e complexas do que as que seus aparelhos psíquicos eram capazes de suportar.

Talvez, no desenrolar dos combates, Nick tenha visto coisas horrendas demais – destruição, morte, violência, brutalidade –, e por isso evite se demorar sobre essas

experiências, se defenda delas ou, sem perceber, seja levado pelo próprio psiquismo a fugir de suas terminações mais desagradáveis. É possível – e seria completamente compreensível se fosse realmente assim – que ele prefira desviar um pouco o olhar, enganar-se, mirando outras coisas (e aqui uso a palavra ‘mirando’ de caso pensado, a fim de explorar a sua ambiguidade, uma vez que ela significa ‘olhar’, ‘observar’, mas também ‘fazer mira antes de atirar’. A ideia é jogar com a sua duplicidade como uma maneira de dizer que, para Carraway, olhar para outras coisas – mirá-las – seja um modo de não olhar para a guerra – ou, antes, de olhar para ela de viés, através de um objeto substituto, uma metáfora).

Não é demais pensar que, em especial, Carraway se concentre tanto em Jay Gatsby e o observe – mire-o – tão atentamente para não ter que mirar tão de perto o seu próprio passado, as suas memórias, a guerra (que, como Gatsby no título do romance, é também chamada de ‘Grande’, inclusive pelo personagem-narrador). Se tenho razão nessa suposição, o curioso – e o doloroso – é que Gatsby morrerá baleado no final do livro, como um soldado morre no campo de batalha. Tiros, assim, voltam a rondar a vida de Nick Carraway, mesmo que, como parece ser o caso, ele procure escapar deles.

As festas na mansão de Gatsby como metáfora da guerra

Ainda seguindo a trilha dessa leitura psicanaliticamente orientada do romance, quero considerar agora as muitas festas espetaculares que Gatsby oferece em sua mansão. Cumpre notar que Carraway as aborda com certo desprezo, um nojo até. Como ele deixa evidente, o que o incomoda é, sem dúvida, a frivolidade e a mediocridade dos frequentadores, à exceção de Gatsby, que, embora seja o anfitrião e o financiador dos eventos, jamais se entrega ao turbilhão dionisíaco que gira ao seu redor. A questão, contudo, é que, apesar do que sente em relação às festas, Carraway fala bastante – eu quase diria ‘demasiadamente’ – delas. Essa notável insistência me convida à interpretação que apresento abaixo.

Festas, à primeira vista, são o oposto das guerras. Não obstante, precisamente por conta dessa oposição radical, as primeiras podem muito bem ser uma maneira de Carraway falar das segundas. Em particular, as festas promovidas por Jay Gatsby – com seu frenesi, seus ruídos, seus sons e fúrias, suas luzes feéricas, sua fricção intensa de corpos – constitui algo assim como uma imagem invertida da guerra, a sua manifestação

por seu contrário, um tipo de manobra que os psicanalistas cansam de ver na rotina clínica (é o que acontece, por exemplo, em certas ocasiões em que o paciente declara não ter determinados pensamentos, quando outras pistas convergem inequivocamente para a conclusão de que ele os tem).

Carraway, como é bem conhecido, mora numa casinha modesta ao lado da mansão de Gatsby – e, portanto, às portas dos megaeventos que ali ocorrem. O mal-estar que essas festas provocam no personagem-narrador devem ser vistas, nesse sentido, como um indício de que ele saiu dos campos de batalha menos ileso do que parece: a repulsa que as festas lhe causam são talvez a repulsa (deslocada para outro objeto) que ele sente pela guerra. Mais ainda: ela, a guerra, está bem mais perto de Carraway do que se poderia inicialmente supor – está, a rigor, na *vizinhança*.

À guisa de conclusão: a vida como tensão entre o profundo e o superficial

Isso posto, proponho-me doravante a avançar ainda um pouco mais na via demarcada pela psicanálise. Minha aposta é que é uma persistência que pode valer a pena, me levando – e ao leitor, se vier comigo – em uma direção surpreendente, que, na verdade, ressignifica sensivelmente a interpretação que acabei de articular (isto é, a sugestão de tomar a guerra como trauma e como significado oculto do mundo ao redor de Carraway). Senão, vejamos.

Entre as muitas frases famosas de Freud, há aquela em que ele diz que um charuto às vezes é apenas um charuto. Trata-se de uma resposta pessoal do mestre vienense a detratores que, valendo-se da própria psicanálise, pretendiam concluir que os charutos que Freud fumava eram um símbolo fálico em tudo semelhante aos símbolos com significados sexuais subjacentes que ele procuraria por toda parte. Mas a frase é também uma contribuição brilhante e sucinta à teoria e à clínica psicanalítica: o recado adicional de Freud é que, ao contrário do que reza a vulgata psicanalítica, nem tudo são símbolos, e imaginar o contrário é embarcar em uma concepção paranoica de mundo, que a escuta no divã deve cuidadosamente evitar. Certos charutos são símbolos; outros, não: eis o que Freud está a afirmar. Ou talvez ele esteja formulando algo ainda mais radical: que as coisas – ou pelo menos algumas delas: um determinado charuto, por exemplo – *são e não são símbolos, ao mesmo tempo*. Em outras palavras, elas escondem uma certa profundidade, uma espessura de sentidos a percorrer, mas também, simultaneamente, são

apenas coisas que se esgotam em si mesmas, na sua superficialidade, na sua mundanidade, na sua vulgaridade, na sua mediocridade, na sua banalidade.

A hipótese que gostaria de dar a conhecer e minimamente desenvolver na etapa final deste ensaio é que é justamente como símbolo *e* banalidade que as festas de Gatsby se apresentam a Carraway e são digeridas por ele. Por um lado, como procurei concluir há pouco, elas são, sim, uma metáfora da guerra (e, portanto, para além das aparências, representam o horror, a destruição e os ritos satânicos dos combates). Mas a isso – tendo em mente as considerações que acabei de fazer sobre a frase célebre de Freud – eu acrescentaria que essas mesmas festas são também “apenas um charuto”, isto é, objetos banais, sem profundidade. Eventos que começam, duram um certo tempo e depois desaparecem.

Em que me baseio para formular essa suposição, por inusitada que ela pareça? No fato de que, ao mesmo tempo em que sente uma certa náusea em face das festas, Carraway participa delas, convive com os convidados, conhece-os, cita-os pelo nome, transita entre eles, fala continuamente de sua irrelevância, como se, ao fim e ao cabo, aceitasse ao menos em parte dissolver-se no meio da multidão, jogar o jogo que lhe é proposto. É evidente que o personagem-narrador guarda uma certa distância das festas, tenta se preservar da vulgaridade que elas exalam, tenta transcender a superficialidade que elas transpiram; mas é igualmente óbvio que não é completamente bem-sucedido nessa tarefa. Melhor ainda: no fundo, Carraway nem mesmo pretende transcender a vulgaridade, até porque parece saber que não é possível, sustentável ou desejável ser profundo o tempo todo, como Freud, em suas considerações sobre os charutos, adverte. No máximo, Carraway procura acrescentar à sua fina pele humana algum filtro que mitigue a presença dessa vulgaridade em sua vida. E nem isso, seja dito, ele consegue direito.

Lembre-se a esse respeito da já mencionada conversa em que Daisy ralha com Nick Carraway por ele ter faltado ao casamento dela. Sua prima – mulher linda e riquíssima – habita (e empenha-se ardentemente em preservar) a bolha de futilidade e alienação que, por óbvio, esse curto diálogo expressa com certa concisão. A verdade, contudo, é que a reação de Carraway autoriza a frivolidade da interlocutora e, mais que isso, é conivente com ela.

Há muitas lições a tirar da tensão entre profundidade e mundanidade em que Carraway vive. A que eu pretendo propor a título de conclusão desta breve reflexão se aplica particularmente ao que estamos experimentando a reboque da pandemia da COVID-19. Ei-la: as coisas passam. Guerras acabam. Crises acabam. A vida segue. Mas

ela segue de um jeito muito curioso e específico – do único jeito que pode seguir: à custa de uma certa dose de esquecimento, banalidade, vulgaridade, mediocridade, superficialidade, ignorância, falta de empatia. É o preço a pagar, e nada – nem a profundidade, nem algum *pathos* de distância (expressão cara a Nietzsche, que, como um certo vizinho de Carraway do qual eu pouco tratei, também ansiava desajeitadamente por distinção e nobreza) – é capaz de nos livrar disso. Até que venha a próxima crise, como veio o *crash* da Bolsa de Nova York, em 1929, cerca de cinco anos depois da publicação de *O Grande Gatsby*.

Ah, claro, vocês devem estar se perguntando por que discorri tão longamente sobre a relação do romance com a guerra, mas (traindo uma promessa feita na introdução) não disse uma palavra sobre o lugar da pandemia de Gripe Espanhola em *O Grande Gatsby*. É que, na verdade, ela não é citada uma única vez no livro. Zero. Em vez disso, veja-se o que, logo nas primeiras páginas, Carraway escreve sobre o ar ao seu redor – o mesmo ar que até uns pouquíssimos anos antes era habitado pelo vírus influenza:

Assim, com o sol brilhando e as folhas crescendo aos borbotões nas árvores – como as coisas crescem nos filmes rápidos – senti aquela convicção familiar de que a vida recomeçava com o verão.

Primeiro, havia tanto para ler e, depois, tanta saúde a aspirar daquela atmosfera revigorante. (p.8)