

**A MEMÓRIA E O FUTURO:
A ESCRITA DE F. SCOTT FITZGERALD E
A AMÉRICA DOS ANOS TRINTA**

...counsciousness in America has acted as if
ali things were possible—even the power to
transform the ideal into the real¹.

A edição e reedição em língua portuguesa de textos de Scott Fitzgerald a que temos assistido nos últimos meses ² suscitam algumas reflexões que, não sendo o objecto nuclear deste artigo, permitirão introduzir os pontos de vista que pretendo desenvolver.

Foi de facto com alguma surpresa que vi aparecerem nas livrarias, no curto espaço de um ano, traduções daquela que é para muitos a obra mais importante da ficção de Scott Fitzgerald ³, bem como de outros textos — contos e ensaios — certamente menos conhecidos entre nós, mas ainda assim muito importantes para a divulgação

¹ BANTA, Martha — *Failure & Success in America: A Literary Debate*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, p. 24.

² Refiro-me apenas ao ano de 1986, durante o qual apareceram os seguintes títulos:

O Grande Gatsby, tradução e prefácio de José Rodrigues Migueis, Lisboa, Editorial Presença, (2.^a edição); *Contos de Inverno*, tradução de H. Silva Letra, Lisboa, Relógio d'Água; *A Fenda Aberta*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Hiena Editora.

Gostaria ainda de incluir um outro volume, posto à venda entre nós já em 1987, mas publicado no Brasil em 1981: trata-se da tradução da obra editada por Matthew J. Bruccoli com meia centena de contos nunca antes publicados num só volume, intitulada *The Price Was High*; na edição brasileira, *Estranhos Embora Íntimos*, tradução de Clarita de Melo Mota, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

³ *The Great Gatsby*, New York, Charles Scribner's Sons, 1925.

e o estudo do referido autor. Não estando eu directamente interessado nas questões teóricas e práticas que a recepção da obra literária provoca num dado contexto social e político, não me alheio totalmente de algumas dessas questões, muito em particular das que têm a ver com a(s) mentalidade(s) e a cultura da época em que a obra foi concebida e da sua leitura possível — ou desejável — nos nossos dias. Se não é difícil adivinhar algumas das razões que terão levado à reedição de *The Great Gatsby*⁴, já no que se refere aos contos e aos ensaios teremos certamente que buscar outras respostas; em todo o caso, o reaparecimento entre nós, agora, destes textos é sem dúvida importante, mesmo que não seja o resultado de uma escolha crítica consciente. O nome de F. Scott Fitzgerald evoca quase de imediato um período muito peculiar da Cultura Norte-Americana — a década de vinte — que foi sem dúvida, sob múltiplas perspectivas, um tempo singular da História dos Estados Unidos. A influência de Fitzgerald no panorama cultural e nalguns sectores da sociedade norte-americana da década de vinte tem sido abundantemente referenciada ao longo do tempo⁵; o que aqui proponho é um olhar mais demorado para alguns textos que foram criados e publicados no final dessa década ou durante os anos trinta e que nos mostram um Fitzgerald atento a outro tipo

⁴ Bastará referir que a obra faz parte de um dos programas do 12.º ano do Ensino Secundário, o que deixa antever um número considerável de potenciais compradores. Para além disto, o facto de a Televisão e o Cinema terem exibido, em diversas ocasiões, o filme baseado neste romance pode contribuir igualmente para interessar um público mais alargado.

⁵ Ver, entre outras, as seguintes obras:

BESSIÈRE, Jean — *Fitzgerald: La Vocation de VÉchec*, Paris, Larousse, 1972 (em especial o cap. 9 — «Fitzgerald et la Réalité Américaine», pp. 207-234); BIGSBY, C. W. E. — «The Two Identities of F. Scott Fitzgerald», in BRADBURY, Malcolm and PALMER, David (eds.) — *The American Novel And the Nineteen Twenties*, London, Edward Arnold, 1971, pp. 129-150; COWLEY, Malcolm; COWLEY, Robert — *Fitzgerald and the Jazz Age*, New York, Charles Scribner's Sons, 1966; LE VOT, André — *F. Scott Fitzgerald: A Biography*, London, Allen Lane, 1983 (em especial pp. 109-126); STERN, Milton R. — *The Golden Moment: the Novéis of F. Scott Fitzgerald*, Urbana, University of Illinois Press, 1971.

⁶ A projecção (excessiva) da vida de Fitzgerald na sua obra, por um lado, e a influência (muitas vezes negativa) que essa mesma vida particular exercia sobre o seu trabalho, foram, durante muito tempo, os pólos dominantes nos quais se fixou grande parte da atenção crítica dispensada a Fitzgerald. Se é certo que ele mesmo contribuiu em grande parte para esta situação, é hoje felizmente

de realidades, bem diversas de muitas das que durante quase uma década haviam sido as dominantes, na sua obra e na sua própria existência⁶.

O período de entre as duas guerras fornece ao investigador motivos de renovado interesse e fascínio: é delimitado pelo fim e pelo começo de dois conflitos alargados, cuja importância para a humanidade me dispense aqui de acentuar. No que se refere aos Estados Unidos, ele encerra duas décadas a que correspondem, respectivamente, um período de grande euforia colectiva — provocada por um desenvolvimento económico sem precedente e um alargamento significativo da classe média — e um outro de grande desilusão nacional — resultante do desastre financeiro de 1929 e da depressão que se lhe seguiu. Esta depressão produziu efeitos traumáticos num país incrédulo perante a profundidade da crise, mas sentindo claramente no seu dia-a-dia que muitos dos valores em que até há pouco acreditara estavam a ser violentamente postos em causa. À depressão económica deverá pois acrescentar-se a social, não apenas pela existência de factores directamente enraizados na questão económica — como as elevadas taxas de desemprego — mas principalmente porque era a própria «americanidade»⁷ que passava por um dos períodos mais críticos de sempre.

É em períodos de profunda crise social que pode haver uma busca colectiva das raízes essenciais de um povo; a nação americana mostrava-se, afinal, vulnerável, bem mais vulnerável do que a década de vinte deixara supor. A tomada de consciência desta vulnerabilidade contribuiu, contudo, para que muitos norte-americanos buscassem na

possível verificarem-se tendências mais marcadas no sentido de uma muito maior autonomia da obra em relação ao autor. Para uma informação não exaustiva, mas muito esclarecedora destas tendências, ver, por exemplo, o artigo de Sérgio Perosa «Fitzgerald Studies in the 1970s», in *Twentieth Century Literature* 26 (Summer 80), pp. 222-46.

⁷ O termo não pretende ser apenas a tradução do conceito de «americaness» tal como é usado, por exemplo, por Richard Chase na já clássica, mas nem por isso menos importante, *The American Novel and Its Tradition*; está antes relacionado com a problematização do mito da América, questão muito actual na esfera da crítica, mas de que me não ocupo aqui. (Cf., a este propósito, RAHV, Philip (ed.) — *Literature in America*, New York, Meridian Books, 1957, pp. 11-22).

memória colectiva soluções para os problemas do presente; nessa busca, recuperaram valores nos quais o país acreditara desde a sua génese e que, pelo menos teoricamente, sempre haviam sido uma espécie de guia moral para a Nação⁸. Trata-se, afinal, de tentar uma reflexão crítica acerca do passado da própria América, do seu significado e da possibilidade de prosseguir, e a escrita de Scott Fitzgerald durante a década de trinta é, com frequência, parte integrante dessa reflexão. Alguma crítica mais esclarecida já há alguns anos vem chamando a atenção para a preocupação de Fitzgerald com a História da América, sua natureza e significado⁹; esta atitude de Fitzgerald é tanto mais importante quanto é certo que ele se dispersa por vezes por temas e motivos que pouco ou nada reflectem uma qualidade de cidadão consciente e participante. Felizmente, todavia, são inúmeros os exemplos de textos em que o autor demonstra plenamente que a problematização da realidade do seu país lhe fornece elementos de criação artística e de fecunda actividade intelectual. Um desses exemplos é o conto «The Swimmers», publicado por *The Saturday Evening Post* a 19 de Outubro de 1929, poucos dias antes do fecho da bolsa de valores de Nova Iorque e que tinha sido escrito no verão desse mesmo ano. O esquecimento a que foi votado, até ser incluído na antologia editada por Matthew J. Bruccoli em 1973¹⁰ só pode ser entendido como um desses «lapsos» inexplicáveis que a crítica e os que mais sistematicamente investigam a obra de um autor por vezes cometem. De facto, excepto Robert Sklar na obra já referida, e Melvin Friedman¹¹, tem sido praticamente

⁸ Cf. PRIGOZY, Ruth — «Fitzgerald's Short Stories and the Depression: An Artistic Crisis» in BRYER, Jackson R. (ed.) — *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: New Approaches in Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, pp. 111-26.

⁹ É o caso, por exemplo, de Robert Sklar, que já em 1967, numa obra fundamental para qualquer estudo desenvolvido sobre Fitzgerald, referia a preocupação deste autor «...with the history of America; the nature and meaning of American history were as important as — and quite inseparable from — the nature and destiny of its characters.» (SKLAR, Robert — *F. Scott Fitzgerald: the Last Laocoön*, London, Oxford University Press, 1967, p. 236).

¹⁰ Refiro-me a *Bits of Paradise: 21 Uncollected Stories by F. Scott and Zelda Fitzgerald*, New York, Charles Scribner's Sons, 1973. Futuras citações deste conto serão referidas como *Bits*, seguidas do número da página.

¹¹ FRIEDMAN, Melvin J. — «'The Swimmers': Paris and Virginia Reconciled» in BRYER, Jackson R. (ed.), *op. cit.*, pp. 251-60.

inexistente a atenção dispensada a este conto que merece — apesar de algumas faltas menores¹² — uma leitura muito mais atenta.

O protagonista, Henry Marston, é um norte-americano que se fixara há alguns anos em Paris; trabalha numa companhia americana, é casado com uma francesa e pai de dois filhos. Como a muitos outros norte-americanos, a Europa — e Paris em particular — permite-lhe usufruir de um melhor padrão de vida; a casa que habitam é «...a fine high-ceiling apartment hewn from the palace of a Renaissance Cardinal in the Rue Monsieur — the sort of thing Henry could not have afforded in America». (*Bits*, p. 189). O sucesso económico como elemento essencial — determinante? — para a realização de um projecto, ou para a concretização de um sonho, é um motivo que ocorre com frequência na ficção de Fitzgerald. Em «The Swimmers», todavia, a importância do dinheiro acaba por ser relativizada em função de outros atributos. Henry Marston rejeita inicialmente uma proposta para regressar aos Estados Unidos, ganhando o dobro do seu ordenado de então, mas acabará por voltar movido por motivações de outra ordem, embora não claramente explicitadas. Durante umas curtas férias no sul de França — férias que essencialmente são a tentativa de ultrapassar uma crise familiar provocada pela descoberta da infidelidade da mulher — Henry Marston atira-se ao mar para tentar salvar uma nadadora em perigo; fá-lo instintivamente, impulsionado por alguma força interior por ele próprio desconhecida, pois de facto não sabe nadar, ao contrário da pessoa que se propõe salvar — uma americana que, saber-se-á mais tarde, nada constantemente «to get clean».

Este episódio, aparentemente irrelevante, faz despertar em Henry Marston um sentimento de nostalgia para com o seu país e o desejo de ali regressar. Embora reconheça que o dinheiro é algo sem o qual os americanos permanecem incompletos, o que de facto o faz iniciar a viagem de regresso é a necessidade absoluta de se reencontrar com as suas origens, ao fim de alguns anos de afastamento. A América, «ever-new, ever-changing» opõe-se à Europa da tradição e da apa-

¹² A crítica que me parece mais legítima é que Fitzgerald terá construído um texto demasiado condensado, atendendo ao enredo que pretendia desenvolver; daí que nos sintamos bruscamente transportados para a América e de novo para a Europa, com a acção a decorrer demasiado depressa. O final parece-me também algo forçado, mas falarei disso mais adiante.

rente?) segurança, mas também ela tem a sua tradição, e Marston, que se sente orgulhoso das suas raízes num lugar concreto e com História, mais ainda do que da sua proveniência do Novo Mundo, vai regressar feito peregrino em visita ritual a um local de culto, num gesto vezes sem conta repetido, em tempos outros e circunstâncias diversas, ou não fosse a América, para muitos, por excelência o lugar ideal de viagem, de peregrinação.

Quando encontramos de novo Henry Marston, quase três anos mais tarde, ele está a planear o regresso a França e, também agora, não por razões de natureza económica, pois neste domínio a sua situação iria mesmo piorar; a razão determinante é a descoberta de uma nova relação amorosa de sua mulher, Chouquette. Ainda na Europa esta personagem analisa de um modo muito crítico algumas mulheres americanas presentes na praia onde passam férias:

«How could you place them?» she exclaimed. 'Great ladies, bourgeois, adventuresses — they are all the same. Look! Where would I be if I tried to act like your friend, Madame de Richepin? My father was a professor in a provincial university, and I have certain things I wouldn't do because they wouldn't please my class, my family. Madame de Richepin has other things she wouldn't do because of her class, her family.' Suddenly she pointed to an American girl going into the water: 'But the young lady may be a stenographer and yet be compelled to warp herself, dressing and acting as if she had all the money in the world.'

'Perhaps she will have, some day.'

That's the story they are told; it happens to one, not to the ninety-nine. That's why all their faces over thirty are discontented and unhappy.'» (*Bits*, pp. 191-92).

Esta atitude crítica de Chouquette para com os americanos — implicitamente considerados indivíduos sem vontade nem opiniões próprias, acreditando apenas no que lhes é transmitido por forças que sentem mas não controlam — e a «inferioridade» que lhes é atribuída em relação aos europeus vai desaparecer, depois de três anos nos Estados Unidos; Henry Marston verifica que a adaptação de Chouquette ao Novo Mundo foi completa e que «save for a certain alertness of feature and a certain indefinable knack of putting things on, she might have passed for an American». (*Bits*, p. 198).

O amante de Chouquette, Charles Wiese, que já fora apresentado a Marston como um dos homens mais ricos do Sul, vai com efeito tentar demonstrar que a posse de dinheiro é o elemento mais importante para a resolução de qualquer problema. Para Wiese, como para tantos

outros, o dinheiro é antes de tudo sinónimo de poder, de um poder que, sendo suficientemente forte, é capaz de comprar consciências como se se tratasse de um qualquer bem de consumo; Charles Wiese sabe que tem esse poder e sabe usá-lo, comprando um falso atestado que pretende comprovar a incapacidade mental de Marston, impedindo, assim, de ficar com os filhos à sua guarda. Mas o dinheiro não lhe confere o poder de pôr de novo em marcha o motor do barco onde se encontra com Marston e Chouquette; Henry é o único que sabe nadar — aprendera ainda na Europa — e vai obrigar Wiese a declarar expressamente que ele e Chouquette prescindem da custódia das crianças, bem como a quantia que pagara pela declaração do médico. Com esses dois documentos, Henry nada até terra em busca de auxílio, embora saiba que os outros dois não corriam perigo e que uma contra-corrente os teria trazido de volta.

De regresso à Europa, num barco onde encontra a jovem americana que anos antes tentara salvar — encontro forçado, na estrutura do conto, talvez só explicável em função dos gostos de certo público leitor de *The Saturday Evening Post*, aos quais Fitzgerald tinha que fazer algumas concessões¹³ — Henry Marston reflecte sobre a América:

«France was a land, England was a people, but America, *having about it still that quality of the idea*, was harder to utter — it was the graves of Shiloh and the tired, drawn, nervous faces of the great men, and the country boys dying in the Argonne for a phrase that was emptied before their bodies withered. *It was a willingness of the heart.*» {*Bits*, p. 210, sublinhados meus).

Esta América de Henry Marston não é aquela em que o poder económico permite ultrapassar todos os obstáculos, mas uma outra, romântica e utópica, que quase se não pode definir, ao mesmo tempo

¹³ *The Saturday Evening Post* publicou mais de seis dezenas de contos de Fitzgerald (cerca de um terço da totalidade) numa colaboração que se prolongou de 1920 até meados da década de trinta. Fitzgerald chegou a receber entre três a quatro mil dólares por alguns destes textos, pelo que naturalmente se estabeleceu uma certa «cumplicidade» entre autor, publicação e público leitor. Deve salientar-se, contudo, que Fitzgerald entendia dever dispensar o mesmo esforço de rigor na feitura dos seus contos e na dos seus romances (como o atesta alguma correspondência), embora por vezes reconhecesse que a necessidade de produzir com determinado ritmo o impedia de alcançar o padrão de qualidade por ele desejado.

simples e complexa, tão estimulante como uma ideia. Esta visão utópica era, de resto, partilhada por personalidades responsáveis, como o próprio Presidente Hoover, quando afirmava estar a América bem perto do triunfo final e definitivo sobre a pobreza, pela primeira vez na sua História e na de todos os povos¹⁴. É esta também a visão que Fitzgerald deixa transparecer, nos momentos finais de «The Swimmers»:

«Watching the fading city, the fading shore, from the deck of the Majestic, he had a sense of overwhelming grandeur and of gladness that America was still there, that under the ugly debris of industry the rich land still pushed up, incorrigibly lavish and fertile, and that in the heart of the leaderless people *old generosities and devotions fought on*, breaking out sometimes in fanaticism and excess, but *indomitable and undefeated*. There was a lost generation in the saddle at the moment, but it seemed to him that the men coming on, the men of the war, were better; and all his old feeling that America was a bizarre accident, a sort of historical sport, had gone forever. *The best of America was the best of the world.*» (Bits, p. 209, sublinhados meus).

Em mais esta etapa da sua peregrinação entre dois mundos, Henry Marston sente-se mais seguro de si próprio, fundamentalmente por ter podido reavivar tudo o que, enquanto estava na Europa, sentira que começava a desvanecer-se. Regressava de novo ao Velho Continente com uma energia renovada, rendido incondicionalmente às virtudes da *sua* América ancestral, virtudes que já por essa altura se mostravam mais claras para todos os que, como ele, a contemplavam mais emotiva que racionalmente, com um olhar romântico e ingénuo, que privilegia as virtudes e desculpa os excessos. Atente-se, finalmente, no facto de que o manifesto optimismo aqui presente, em especial no carácter peremptório da última afirmação, viria a constituir uma grande ironia trágica, poucos dias após a publicação deste conto; mas nem por isso «The Swimmers» deixa de ser um texto importante na ficção de Scott Fitzgerald, pois está simbolicamente situado num ponto de viragem, num vértice da geometria complexa na qual a vida e a obra do escritor, por um lado, e os destinos do seu país, constituem uma rede de relações múltiplas e cúmplices que é difícil isolar.

¹⁴ Cf. MCCOY, Donald R.— *Coming of Age: the United States During the 1920's and the 1930's*, Harmondsworth, Penguin Books, p. 149.

A MEMÓRIA E O FUTURO

Dois anos mais tarde, num ensaio intitulado «Echoes of the Jazz Age»¹⁵, Fitzgerald reflecte acerca da última década. Fá-lo com grande lucidez, apesar de reconhecer que era ainda cedo para escrever sobre esse período. Quase como um historiador, mas com a sensibilidade e o talento do artista, Fitzgerald define o que ele próprio chama de «Jazz Age», e que é já uma saudade, apesar de ter terminado há tão pouco tempo:

«It was an age of miracles, it was an age of art, it was an age of excess, and it was an age of satire. (...) We had things our way at last. (...) We were the most powerful nation. Who could tell us any longer what was fashionable and what was fim?» (*The Crack-Up*, p. 14).

Tempo de contraste e de excessos, uns e outros essencialmente gerados por um individualismo exacerbado, tempo predestinado para a ilusão e a fuga ao convencional, a década de vinte parecia agora ter durado apenas um momento, quase intangível, mas dourado, como muitos dos momentos que povoam a ficção de Fitzgerald.

Depois da experiência por que passou ao participar na I Guerra Mundial, pensava-se que a América tinha perdido definitivamente a inocência. Esta atitude vai reflectir-se de imediato no comportamento da primeira geração do pós-guerra, que sente que não tem quaisquer afinidades com a geração anterior, responsabilizando-a mesmo pela participação num conflito não só inútil, mas ainda gerador de novas tensões:

«Scarcely had the staid citizens of the republic caught their breaths when the wildest of all generations, the generation which had been adolescent during the confusion of the War, brusquely shouldered my contemporaries out of the way and danced into the limelight.» (*The Crack-Up*, p. 15).

Poucas vezes na História de um povo se terá assistido a mudanças tão profundas e tão determinantes para o futuro de um país como as que caracterizaram os primeiros anos da década de vinte — se exceptuarmos, naturalmente, as que resultem de processos revolucionários. Aos contributos da técnica e da ciência veio juntar-se uma

¹⁵ O ensaio está incluído na colectânea editada por Edmund Wilson, *The Crack-Up* New York, New Directions, 1945. Futuras citações serão referidas como *The Crack-Up*, seguido do número da página.

nova atitude mental por parte de muitos daqueles que, tendo participado na Guerra, directa ou indirectamente, foram confrontados com uma realidade para a qual não estavam emocionalmente preparados e que, quase como um ritual de iniciação, os transformou. O movimento de aceleração rápida a que a sociedade norte-americana foi sujeita durante os anos vinte não poderia manter-se por muito tempo, mas a euforia colectiva não permitia que certos sinais já manifestos nos últimos anos da década fossem adequadamente descodificados. No final do ensaio de que tenho vindo a ocupar-me, Fitzgerald refere-se à nova realidade com que a América se vê confrontada:

«Now once more the belt is tight and we summon the proper expression of horror as we look back at our wasted youth. Sometimes, though, there is a ghostly rumble among the drums, an asthmatic whisper in the trombones that swings me back into the early twenties when we drank wood alcohol and every day in every way grew better and better (...).» (*The Crack-Up*, p. 22).

Na nostalgia com que recorda o quotidiano de um passado recente marcado por um optimismo sem limites, a memória assume uma importância evidente, e é talvez esta memória a força capaz de gerar um novo impulso, de permitir responder a um novo desafio, em tempo de desânimo e de descrença.

«Echoes of the Jazz Age» é um comentário que Fitzgerald pretende objectivo em relação à década que acabava de terminar. «Babylon Revisited», publicado em Fevereiro de 1931, é a perspectiva do autor, de igual modo a reflectir sobre o passado recente, mas no domínio da ficção.

«Babylon Revisited» é certamente o conto sobre o qual incidiu um maior volume — e qualidade — de investigação¹⁶. Fitzgerald consideraria «Babylon Revisited», anos volvidos sobre a sua publicação como o encerrar de um ciclo¹⁷ em que a juventude fora um dos temas

¹⁶ Para uma informação desenvolvida de diferentes contributos analíticos e críticos em relação a este conto, ver BRYER, Jackson R. (ed.), *op. cit.*, pp. 350-51.

¹⁷ Cf. TURNBULL, Andrew (ed.) — *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, New York, Dell Publishing Co., Inc., 1966, p. 588. Nesta carta, provavelmente de fins de Julho de 1939, Fitzgerald afirma textualmente: «...I not only

que mais frequentemente o ocupara — nomeadamente nos contos, mas sem esquecer *This Side of Paradise* — e, simultaneamente, o início de um outro ciclo em que a maturidade das personagens (e também a sua desilusão) é mais assiduamente perceptível.

O tempo presente é muitas vezes um tempo incómodo para as personagens de Fitzgerald; é-o por diferentes ordens de razões: nuns casos, porque pretendem cristalizar eternamente um momento de felicidade e olham com nostalgia para esse momento já passado, sem se aperceberem de que o tempo continua o seu curso; noutros, porque sonham com um futuro que lhes permita esquecer desilusões anteriores, insucessos ou insuficiências de vária ordem. Num e noutro caso, o presente é sempre um tempo que quase esperam que não exista, porque *já* não é tão aliciante como o passado ou porque *ainda* não é o que desejam. Daqui resulta inevitavelmente uma sensação de desajuste, de descrença, em suma, de conflito. «Babylon Revisited» é um texto violento, de confronto entre diferentes níveis temporais, entre filosofias de vida e, de novo, — embora a um nível diverso de «The Swimmers» — entre a Europa e a América. Como veremos, no confronto entre os diferentes níveis temporais — neste caso, passado vs. presente — é o passado que vence; no confronto entre filosofias de vida, a vencedora é a que se caracteriza pela desconfiança para com os outros, pela defesa da (falsa) moralidade, pelo juízo implacável e definitivo de comportamentos não inteiramente conhecidos, pela aceitação fácil da verosimilhança mais do que pela busca exigente da verdade.

Charles Wales regressa a Paris, essencialmente para tentar apagar o passado e iniciar um futuro responsável. Está consciente de que a cunhada — Marion Peters — o culpa ainda da morte da mulher e de que não será fácil provar-lhe que está em condições, dali em diante, de poder cuidar de sua filha — Honoria — de quem Marion e o marido — Lincoln — tinham cuidado até então, hipoteticamente a pedido da mulher de Charles pouco antes de morrer. Para trás tinham ficado anos em que a abundância de dinheiro tinha levado a uma vida sem outros objectivos que não fossem os de

announced the birth of my young illusions in *This Side of Paradise*, but pretty much the death of them in some of my last *Post stories* like «Babylon Revisited».

gastar esse mesmo dinheiro, sem necessitar de saber como; mais tarde, viriam os problemas familiares, a bebida em excesso, finalmente a morte da mulher, a que se seguiu um período de afastamento, em Praga, e agora o regresso, como se de um filho pródigo se tratasse¹⁸.

No momento do reencontro com a cidade, Charles Wales apercebe-se rapidamente de que aquela era uma cidade diferente da que tão bem conhecera anos antes, mas da percepção da diferença não resulta, como poderíamos esperar, qualquer desapontamento¹⁹. Pelo contrário, a mudança agrada-lhe. Charles Wales não se sente ali como se fosse o dono e senhor de tudo: do bar do Ritz, das ruas de Paris, mesmo da cidade inteira. A mudança agrada-lhe porque também ele é um homem que se pretende mudado, com objectivos concretos, com uma vida ordenada.

A caminho de casa dos cunhados, ao encontro da filha, Charles, revendo Paris com outros olhos, reconhece que dantes nem sequer se apercebia da passagem do tempo. Num passo muitas vezes citado pela crítica, e que aqui retomo porque mesmo estilisticamente me parece merecer a nossa atenção, Charles Wales afirma:

«I spoiled this city for myself. I didn't realize it, but the days carne along one after another, and then two years were gone, and everything was gone, and I was gone.» (*Stones*, p. 386).

Quase poderíamos dizer que é Hemingway quem escreve estas linhas, tal a economia de meios aqui demonstrada, bem como o próprio ritmo da frase, sincopada e melódica, com o tempo adequado. É aqui bem claro que aquela incapacidade de apreender a passagem do tempo — incapacidade que, de resto, era alimentada pela vontade expressa de a demonstrar — conduziu à total impossibilidade de cada

¹⁸ Roy B. Male, num artigo publicado em *Studies in Short Fiction*, 2 (Spring 65) pp. 270-77 e intitulado «'Babylon Revisited': A Story of the Exile's Return» considera «Babylon Revisited» como podendo fazer parte de um grupo bem mais vasto de contos, de entre os quais «Rip Van Winkle», de Washington Irving, ou «Soldier's Home», de Hemingway, e acrescenta: «Behind these American stories, of course, are such prototypes as (...) the biblical account of the return of the prodigal son» (artigo citado, p. 271).

¹⁹ Cf. GOWLEY, Malcolm (ed.) — *The Stories of F. Scott Fitzgerald*, New York, Charles Scribner's Sons, 1951, p. 385. Futuras citações serão referidas como *Stories*, seguidas do número de página.

um se controlar a si mesmo e, por consequência, à ultrapassagem das margens da sociedade — numa palavra, à transgressão.

Quando Charles chega ao seu destino, desde logo nos começamos a aperceber do muito que o separa de Marion Peters. O antagonismo entre ambos, que não é de agora mas de sempre, começa por se nos tornar evidente pela aparência exterior de cada uma das personagens, que reflecte mundos interiores bem diversos. De facto, enquanto Charles Wales é alguém «good to look at», Marion Peters é uma personalidade que deixa transparecer no olhar a sua permanente preocupação com a vida, a sua atitude negativa para com tudo o que a rodeia, porventura mesmo para com ela própria.

Marion não perde qualquer oportunidade de relembrar a Charles o seu passado pouco recomendável, demonstrando sempre a sua tendência para privilegiar o passado em relação ao futuro (com tudo o que esta opção implica em termos morais e de filosofia de vida* saliento eu).

Desde o primeiro diálogo entre ambos — diálogo que apenas o é num sentido muito restrito e muito técnico, pois de facto quase parece que nem se encontram ambos no mesmo lugar, falando um *com* o outro, mas antes lutando um *contra* o outro — desde esse primeiro diálogo que o antagonismo se torna bem claro, pois Marion parece não acreditar que Charles consiga manter-se num estado de sobriedade permanente; a agressividade que coloca em tudo o que diz demonstra bem que não será facilmente que Charles conseguirá concretizar os seus objectivos²⁰.

O comportamento de Marion radica (também) num sentimento de hostilidade alargada a todos os americanos que tinham invadido Paris durante a década de vinte, com um poder económico suficiente para transformar a vida da cidade e dos que nela habitavam — o que, saliente-se, não acontecera com Marion e o marido. Marion entende que Paris é agora uma cidade mais pura, dado que a infecção que a atormentara durante anos tinha desaparecido e, com ela, a impressão que havia em certos meios, de que todos os americanos eram milionários, atitude que provocava um certo mal-estar nos que o não eram.

Todas as virtudes que, veladamente, Marion insinua que possui, não são mais do que um modo de esconder (?) o despeito que sente

²⁰ Cf. COWLEY, *op. cit.*, pp. 387-88.

pela prosperidade dos outros, e de Charlie em particular²¹. É Lincoln quem acaba por reconhecer isto mesmo:

«There's another thing.' Lincoln hesitated. 'While you and Helen were tearing around Europe throwing money away, we were just getting along. I didn't touch any of the prosperity because I never got ahead enough to carry anything but my insurance. I think Marion felt there was some kind of injustice in it — not even working toward the end, and getting richer and richer.'» (*Stories*, p. 397).

A injustiça de que Marion se sente vítima só tem razão de existir porque Marion se considera *com direito* a usufruir de todas as vantagens de que muitos dos seus compatriotas disfrutavam; por outras palavras, poderemos concluir que se Marion tivesse tido oportunidade de levar o mesmo tipo de vida de Charles e de Helen, certamente que a não teria perdido.

A intrusão violenta do passado no presente vai permitir a Marion retomar a sua atitude — que provavelmente nunca abandonara de facto — de não permitir que Charles leve Honoria consigo. O aparecimento de Lorraine e Duncan permite a Marion acreditar que Charles continua a manter vivos os laços com o passado. É curioso verificarmos que o sentimento que mais o domina no final do conto é a solidão, uma solidão profunda e que Charles considera não apenas injusta, mas tão pouco correspondendo àquilo que sua mulher certamente desejaria, apesar dos erros cometidos. Impressão subjectiva, sem dúvida, mas suficientemente interiorizada para lhe permitir — ainda — uma nota de optimismo que poderá não nos convencer, mas que nos esclarece quanto à vitalidade e à certeza das convicções de Charles Wales em relação ao futuro que pretende para Honoria:

«He would come back some day; they couldn't make him pay forever. But he wanted his child, and nothing was much good now, beside that fact. He wasn't young any more, with a lot of nice thoughts and dreams to have by himself. He was absolutely sure Helen wouldn't have wanted him to be so alone.» (*Stories*, p. 402).

Igualmente no romance — e, pelas possibilidades mais vastas que o género faculta, de um modo mais elaborado — Fitzgerald desenvolveu alguns dos temas e das preocupações que temos vindo

²¹ A este propósito, Cf. PEROSA, Sérgio — *The Art of F. Scott Fitzgerald* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1965, p. 97.

a referir. *Tender Is the Night*, para além da importância que, por outras razões, assume na obra de Scott Fitzgerald, contém aspectos que permitem prosseguir a reflexão sobre a escrita deste autor durante a década de trinta e — através da observação das personagens, dos pontos de vista por elas expressos, ou pelo narrador — sobre a leitura que Fitzgerald faz do seu tempo e da perspicácia que demonstra na antecipação de certos tipos e padrões de comportamento ²².

O facto de a acção do romance decorrer quase integralmente ao longo da década de vinte, bem como o meio social em que as principais personagens se movimentam, foi em grande parte prejudicial para uma obra publicada numa altura em que muitos americanos pretendiam esquecer aquela época, e em que outros não tinham tempo para dela se recordar. *Tender Is the Night* não é um romance de leitura fácil²³, mas corre o risco de deixar parecer que o é; muitas das

²² O texto de que me sirvo é a edição de 1982, de Penguin Books, que se baseia na edição do romance de 1934. Tem sido extenso o debate entre os defensores desta versão e a de 1951, editada por Malcolm Cowley. Por mim, prefiro decididamente a versão originalmente publicada, por razões que não irei enunciar, por não ser o local nem o momento adequados para o fazer. Para uma informação mais detalhada acerca do debate a que me refiro e do seu desenvolvimento ao longo do tempo, veja-se STERN, Milton R. — «*Tender Is the Night: The Text Itself*» e BRUCCOLI, Matthew J. — «Material for a Centenary Edition of *Tender Is the Night*» in STERN, Milton R. (ed.) — *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's 'Tender Is the Night'*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986, respectivamente pp. 21-31 e 32-57. Futuras citações serão referidas como *TITN*, seguidas do n.º de página.

²³ Não pretendo afirmar que *Tender Is the Night* coloque o leitor perante especiais dificuldades de compreensão — mesmo nesta versão de 1934, estruturalmente mais complexa que a de 1951 — designadamente se o confrontarmos com obras romanescas em que a existência de pontos de vista múltiplos, «stream of consciousness» ou indefinição espaço-temporal transforma o acto de leitura numa experiência nem sempre inteiramente bem sucedida (Cf., por exemplo, o que acontece com romance e contos de William Faulkner, para apenas citar um autor norte-americano da mesma época). Em todo o caso, *Tender Is the Night* pode constituir uma pequena «armadilha» para o leitor menos avisado — o que, de resto, não é inédito em Scott Fitzgerald — se lhe «permitir» descobrir apenas o aspecto de crónica social de uma classe que, pela abundância de dinheiro de que dispõe, até se pode permitir o «luxo» de ter traumas psicológicos, mesmo que justificados por uma relação incestuosa. É, em parte, o que acontece quando outros «media» fazem a adaptação do romance, como é o caso da versão difundida entre nós pela RTP em Julho e Agosto de 1987.

críticas que foram feitas após a sua publicação ²⁴ apenas referiam tratar-se de (mais) uma obra de Fitzgerald sobre a classe abastada, desta vez expatriada na Europa, ou um estudo psicológico tendo por base o desenvolvimento de uma crise na relação entre um casal. Hoje parece não haver dúvidas de que *Tender Is the Night* é muito mais do que isso. De resto, já em 1935 — um ano depois da publicação — Ernest Hemingway, que inicialmente não tinha demonstrado grande entusiasmo pelo romance, reconhecia explicitamente a qualidade da obra de Fitzgerald ²⁵. Pela minha parte, sou também dos que pensam que *Tender Is the Night* contém virtualidades que uma primeira leitura poderá não revelar e que são mesmo mais perceptíveis hoje do que na década de trinta.

Mais do que especular sobre os motivos da progressiva derrota de Dick Diver, o que saliento aqui é a *inevitabilidade* dessa mesma derrota, em virtude da total incompatibilidade entre os seus objectivos e ideais puramente românticos e a agressividade, a violência e a corrupção com que tem que se defrontar. Mais do que a transferência de saúde mental de Dick para Nicole Warren, prefiro salientar a adesão de Nicole a Tommy Barban, a partir do momento em que sente ter adquirido de novo uma personalidade autónoma. A caracterização de Dick Diver é feita gradualmente, ao longo do romance, sobretudo através do seu relacionamento, não só com Nicole mas igualmente com outras personagens. Cada intervenção de Dick é mais um passo para a composição de uma personagem detentora de uma personalidade muito rica e muito complexa, ora parecendo integrar-se sem dificuldade no mundo que o rodeia e do qual faz parte, ora assemelhando-se mais a alguém que se sente estrangeiro, mesmo no que lhe é mais íntimo ²⁶.

Através de Rosemary, observamos a sua espantosa capacidade de seduzir, de fazer os outros esquecerem-se um pouco de si próprios, de captar parte da energia vital de cada um dos membros de um

²⁴ Ver BRYER, Jackson R. (ed.) — *The Critical Reputation of F. Scott Fitzgerald: A Bibliographical Study*, Archon Books, 1967, passim.

²⁵ Hemingway afirma concretamente que «...in retrospect Fitzgerald's *Tender Is the Night* gets better and better», referido em LE VOT, André, *op. cit.*, p. 299.

²⁶ Para a caracterização de Dick Diver vejam-se, entre outras, as pp. 72-73; 96; 129-30; 132; 224 e 244-46, da edição referida.

grupo, de a reciclar e transformar em momentos de encantamento — de felicidade, ainda que efémera—para todos. Por vezes, parece mesmo ser dotado de um certo poder de hipnotizar aqueles com quem convive, como se a sua formação académica e profissional necessitasse de ser constantemente posta à prova:

«They had been at table half an hour and a perceptible change had set in — person by person had given up something, a preoccupation, an anxiety, a suspicion, and now they were only their best selves and the Divers' guests. (...)

The table seemed to have risen a little toward the sky like a mechanical dancing platform, giving the people around it a sense of being alone with each other in the dark universe, nourished by its only food, warmed by its only lights.» (*TITN*, pp. 42-44).

Dick é, pois, capaz de transformar por completo a atmosfera de qualquer reunião social, fazendo com que cada um dos que nela participam se sinta numa ambiência quase irreal, mais perto do paraíso a que todos nós achamos que temos direito.

É inevitável que Dick, que acreditava, tal como seu pai, «...that nothing could be superior to good instincts, honor, courtesy, and courage» não consiga sobreviver num mundo que começava a ser dominado pelos Tommy Barban, com este ou outro nome. Combatente sem necessitar de causa, profissional da morte e da destruição, Tommy Barban é o aliado lógico dos Warren deste mundo, de todos aqueles que se servem de alguém com objectivos específicos e apenas enquanto esses objectivos não são alcançados. Em dois curtos diálogos, com Rosemary e com McKisco, Tommy Barban assume frontalmente a sua condição de mercenário da era contemporânea, de alguém que não precisa de ler jornais para saber que há certamente uma guerra em que pode combater e que, na sobranceria com que trata os que o rodeiam, demonstra aptidões ideológicas e de comportamento para se poder transformar num qualquer ditador, quer a ditadura que possa vir a criar se exerça apenas sobre uma pessoa, ou sobre várias²⁷.

Não constitui qualquer surpresa a opção final de Nicole por Tommy. Não pode mesmo falar-se da substituição de Dick, pois trata-se de algo inteiramente diverso, afectiva e emocionalmente.

²⁷ Cf. *TITN*, pp. 39 e 45.

É uma relação acéfala, violenta, compatível com a violência que Tommy e Nicole são capazes de projectar nos outros, cada um à sua maneira.

Já perto do final do romance, o que poderia ser uma cena de sedução é-nos apresentado como algo de bem diferente, na sua essência:

«Before they had finished the brandy they suddenly moved together and met standing up; then they were sitting on the bed and he kissed her hardy knees. Struggling a little still, like a decapitated animal, she forgot about Dick and her new white eyes, forgot Tommy himself and sank deeper and deeper into the minutes and the moment.

...When he got up to open a shutter and find out what caused the increasing clamor below their windows, his figure was darker and stronger than Dick's, with high lights along the rope-twists or muscle. Momentarily he had forgotten her too — almost in the second of his flesh breaking from hers she had a foretaste that things were going to be different than she had expected. She felt the nameless fear which precedes ali emotions, joyous or sorrowful, inevitably as a hum of thunder precedes a storm.» (*TITN*, p. 316).

Não há entre ambos nada que se assemelhe a um entendimento e compreensão completos; quase diria que não há qualquer espécie de comunicação, preciosidade absolutamente dispensável a Tommy Barban e que Nicole, do seu ponto de vista, teve em excesso com Dick e pode, por isso, igualmente dispensar. A agitação e a desordem que, naquele momento, se vive no exterior do hotel impessoal em que Tommy e Nicole se encontram é perfeitamente compatível com o receio, a intranquilidade e o pressentimento que Nicole tem de que o futuro não vai ser tão tranquilo nem tão feliz como pudera imaginar.

Dick, por sua vez, depois de cumprido o seu «dever», depois de se ter iniciado no mundo contemporâneo e na vida da classe abastada²⁸, vai esbater-se no tempo e no espaço, «almost certainly (...) in one town or another». Este apagamento, dramático porque impossível de controlar ou evitar, é simultaneamente o fim da estrada do idealismo romântico. A bênção final de Dick à praia que por

²⁸ Desta iniciação, ao contrário do que geralmente acontece, não vai resultar nada de positivo para Dick. Se é certo que aprendeu algo, e como tal ficou mais enriquecido — pelo menos em termos meramente abstractos — também é certo que o que aprendeu de nada lhe vai servir, uma vez que não vai adoptar o modelo de comportamento daqueles que o «ensinaram».

ele foi criada é sem dúvida um gesto que toca a fronteira do sarcasmo, é um anátema que poderá ficar para sempre marcado naquele lugar e nos que o frequentavam, mas terá alguma eficácia no mundo dos Barban e dos Warren?

Também Dick se encontra na encruzilhada entre a memória e o futuro; o idealismo de que se alimentara era agora um corpo estranho que o mundo contemporâneo não permitia manter, como se, através de um mecanismo fisiológico de auto-defesa, rejeitasse o que lhe pudesse ser prejudicial, ou inútil. À consciência profunda do lugar de origem de Henry Marston contrapõe-se aqui a indefinição de todos os lugares possíveis de um continente, antecipando o que o futuro viria a tornar claro — a liberdade ilusória de cada um construir ou orientar a sua própria existência.

A acumulação de sucessivos desencantos — com a vida, com os que o rodeavam e mesmo com aqueles de quem mais gostava — bem como a existência de graves problemas familiares, provocados pela degradação progressiva da saúde mental de Zelda, foram conduzindo Fitzgerald a um estado de cinismo mais ou menos constante, ao abandono de muitas convicções que ao longo dos anos tinham sido a seiva que frequentemente alimentara a sua ficção. O que em outros poderia ter levado, por exemplo, ao suicídio, «obrigou» Fitzgerald à escrita de um ensaio²⁹ que considero um impressionante documento humano, pela honestidade que ali encontramos e mesmo pela coragem em tornar público um conjunto de opiniões, ideias e reflexões de que só uma personalidade excepcional seria capaz³⁰.

²⁹ Trata-se de «The Crack-Up», um conjunto de três ensaios publicados em *Esquire* entre Fevereiro e Abril de 1936 — «The Crack-Up», «Pasting It Together» e «Handle With Care» e mais tarde editados por Edmund Wilson (*op. cit.*, pp. 669-84. Nota: Wilson trocou a ordem de publicação dos dois últimos ensaios, pelo que, na sua edição, «Pasting It Together» é o último dos textos).

³⁰ Muitos dos seus amigos pessoais consideraram na altura que Fitzgerald estava a pretender inculcar nos seus leitores um sentimento de piedade para consigo, utilizando um estilo quase confessional. Por mim, partilho da opinião, por sinal de um europeu — o escritor francês Michel Déon—quando afirma: «This short, lucid and absurd essay is an admission of failure such as no other writer has ever dared to make (...). Carefully detailing everything that turned him away from magazine stories, and having given up novels, Fitzgerald raised his paralysis to the level of art.» in LE VOT, *op. cit.*, p. 296.

É sem dúvida uma escrita amarga, quase uma catarse bem dolorosa, pois tratava-se de «expurgar» algo que o autor durante muito tempo tinha acreditado ser positivo, mas que afinal se mostrava ilusório. Desde o início de «The Crack-Up» que nos apercebemos tratar-se de um texto profundamente sentido, no qual Fitzgerald se revela, não num momento de sucesso e de vitória, mas de fracasso e de derrota. O facto de procurar as causas da derrota e de partilhar connosco a busca dessas causas, não pode deixar de nos surpreender. O olhar frio sobre o passado, a enumeração cadenciada de motivos que poderão ter levado à situação em que naquele momento se encontrava vão-se sucedendo até sermos violentamente confrontados com esta conclusão: « — And then (...) I suddenly realized that I have prematurely cracked». (*The Crack-Up*, p. 70).

A tomada de consciência de que não mais haveria lugar para a ilusão, de que a realidade era demasiado dramática para poder ser esquecida, vai-se tornando evidente através de episódios — muitos deles já conhecidos, da vida ou da ficção do autor — mas que aqui nos são apresentados sob uma perspectiva bem diversa, mais sombriamente objectiva; Fitzgerald vai recordando progressivamente os diferentes passos que deu, às ilusões que acalentou, o optimismo que quase sempre o impulsionou num sentido e para um caminho que agora estava no fim. Naquele momento dramático, ele compreendia a necessidade de se isolar e de pensar para poder chegar a determinadas conclusões, mesmo que essas conclusões lhe fossem profundamente desagradáveis; algumas delas são mesmo mais do que isso:

«So there was not an 'I' any more — not a basis on which I could organize my self-respect — save my limited capacity for toil that it seemed I possessed no more. It was strange to have no self — to be like a little boy left alone in a big house, who knew that now he could do anything he wanted to do, but found that there was nothing that he wanted to do.» (*The Crack-Up*, p. 79).

Depois da perda de todas as ilusões, que durante longos anos se tinham confundido, em estranha simbiose, com a realidade, de tal modo e tão intensamente que nem ele próprio distinguia onde terminavam umas e começava a outra, Fitzgerald consegue ter a lucidez que antes não tivera, e não cessa de nos surpreender, pois quando pensamos que com a consciência da perda da identidade se atingiu

o fim de tudo, começamos a vislumbrar o «nascimento» de um outro homem, de alguém que sabe (ainda) definir novos objectivos para o futuro, certamente menos optimistas, mas mais ajustados ao mundo em que vive:

«So what? This is what I think now: that the natural state of the sentient adult is a qualified unhappiness. I think also that in an adult the desire to be finer in grain than you are, 'a constant striving' (as these people say who gain their bread by saying it) only adds to this happiness in the end — that end that comes to our youth or hope. (...)

I shall manage to live with the new dispensation (...» (*The Crack-Up*, p. 84).

Da admissão explícita do fracasso passa-se para o embrião do sucesso; a mutação não é de modo algum indolor, mas a semente da mudança está presente e irá dar os seus frutos. Fitzgerald ia conseguir, tal como a América, «...manage to live with the new dispensation»³¹. Esta capacidade de adaptação a novas situações, mesmo que muito diferentes das anteriores, é algo de muito peculiar no «ser» americano. A década de trinta é justamente um bom exemplo da continuada capacidade de (re)nascer, de buscar novos objectivos — novas fronteiras — e de tentar transformar o ideal utópico no real. Pelo caminho, ficam sem dúvida muitos sonhos individuais por cumprir, e as raízes colectivas são por muitos postas em causa.

Henry Marston, Charles Wales e Dick Diver são apenas três exemplos de outros que, como eles, entendiam que, apesar da força do dinheiro e do seu potencial de destruição, a América era, antes de mais, «a willingness of the heart»; que a seguir a um momento de profunda solidão valeria a pena continuar a lutar pela concretização de sonhos, ou ainda, que poderiam sempre voltar, mesmo que derrotados ou desiludidos... Ténues certezas, poderá dizer-se, para quem, como alguns deles, tivera tão grandes ilusões.

A escrita de Scott Fitzgerald ao longo dos anos trinta é uma escrita em que a juventude, o optimismo e a esperança de um outro tempo já não está presente, pelo menos com a força que por vezes

³¹ *The Last Tycoon*, o romance que Fitzgerald estava a escrever quando faleceu em Dezembro de 1940, e que portanto permaneceu inacabado, é a prova da existência deste «novo» Fitzgerald e, mesmo que fosse apenas esta, seria sem dúvida suficiente.

transparecera, mas também a América era uma outra América. Esta escrita chegou até nós e está viva, não artificialmente viva, mas portadora de uma energia que nos atinge e nos faz pensar. Estava bem certo Stephen Vincent Benét quando, pouco menos de um ano depois da morte de Fitzgerald escrevia: «You may take off your hats, gentlemen, and I think perhaps you had better. This is not a legend, this is a reputation — and seen in perspective, it may well be one of the most secure reputations of our time»³².

Eduardo Jorge Ribeiro

³² «Fitzgerald's Unfinished Symphony», *The Saturday Review of Literature*, December 6, 1941, p. 10, in BRUCCOLI, Matthew J., SMITH, Scottie Fitzgerald e KERR, Joan P. (eds.) — *The Romantic Egoists: The Scrapbooks and Albums of Scott and Zelda Fitzgerald*, Columbia, Brucoli Clark, 1984, p. 235.