



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

KARINE TEIXEIRA DA SILVA

AS FACES DE DAISY BUCHANAN EM *THE GREAT GATSBY* NO CINEMA

FORTALEZA – CEARÁ

2018

KARINE TEIXEIRA DA SILVA

AS FACES DE DAISY BUCHANAN EM THE GREAT GATSBY NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva

FORTALEZA- CEARÁ

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S58f Silva, Karine Teixeira da.
As faces de Daisy Buchanan em *The Great Gatsby* no cinema / Karine Teixeira da Silva. – 2018.
72 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.
1. Tradução. 2. Literatura. 3. Cinema. I. Título.

CDD 418.02

E assim nós prosseguimos, barcos contra a corrente, empurrados incessantemente de volta ao passado. (FITZGERALD. 2007, p. 204)

RESUMO

O presente trabalho tem como tema a tradução intersemiótica, especificamente da literatura para o cinema. O interesse nessa questão surgiu devido ao constante aumento de produções cinematográficas partindo de obras literárias, o que torna relevante e necessário um estudo mais diligente sobre tradução entre as variadas mídias. Foi realizada uma análise das três traduções fílmicas do livro escrito por F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, de 1949, 1974 e 2013, dirigidas respectivamente por Elliott Nugent, Jack Clayton e Baz Luhrmann, com foco em uma das personagens centrais, Daisy Buchanan. *The Great Gatsby* é considerado um clássico literário, e faz uma dura crítica a sociedade individualista dos anos vinte. Nesse trabalho, analisou-se em quais de suas traduções cinematográficas essa crítica se faz presente, como, e quais estratégias de tradução foram utilizadas pelos diretores para levar esse aspecto específico da obra para as telas. Fitzgerald usa principalmente a personagem de Daisy Buchanan para passar essa crítica, e por essa razão a escolhi como foco dessa pesquisa. Essa pesquisa buscou considerações de alguns pesquisadores dos Estudos da Tradução como Lefevere (1992), Toury (1996), Even-Zohar (1996) e Plaza (2003). Também teóricos de literatura e cinema como Carrière (1994), Davi (2005), Jakobson (1991), Johnson (2003), Martin (2003), Pellegrini (2003) e Xavier (2003), entre outros, de modo a identificar as estratégias de tradução utilizadas pelos diretores das versões fílmicas e analisar o processo que permeia a tradução de uma obra literária para o cinema.

Palavras-chave: Tradução. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

The subject of this work is intersemiotic translation, specifically literature to cinema. The interest in this issue arose due to the constant increase of cinematographic productions starting from literary works, which makes relevant and necessary a more diligent study on translation between the varied media. Here was performed an analysis of the three film translations of the book written by F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, from 1949, 1974 and 2013, directed respectively by Elliott Nugent, Jack Clayton and Baz Luhrmann, focusing on one of the central characters, Daisy Buchanan. *The Great Gatsby* is considered a literary classic, and makes a harsh criticism of the individualistic society of the twenties. In this work, it was analyzed in which of its cinematographic translations this criticism is present, how, and what strategies of translation were used by the directors to take that specific aspect of the work to the screens. Fitzgerald mainly uses the character of Daisy Buchanan to show this criticism, and for that reason I chose her as the focus of this work. This analysis looked for some researches of the Translation Studies such as Lefevere (1992), Toury (1996), Even-Zohar (1996) and Plaza (2003). Also theorists of literature and cinema as Carrière (1994), Davi (2005), Jakobson (1991), Johnson (2003), Martin (2003), Pellegrini (2003) and Xavier (2003), among others, to be able to identify the translation strategies used by the directors of the film versions and to analyze the process that permeates the translation of a literary work to the cinema.

Key-words: Translation. Literature. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	24
Figura 2.....	26
Figura 3.....	29
Figura 4.....	29
Figura 5.....	31
Figura 6.....	39
Figura 7.....	41
Figura 8.....	42
Figura 9.....	43
Figura 10.....	44
Figura 11.....	45
Figura 12.....	46
Figura 13.....	47
Figura 14.....	49
Figura 15.....	51
Figura 16.....	52
Figura 17.....	52
Figura 18.....	53
Figura 19.....	54
Figura 20.....	55
Figura 21.....	57
Figura 22.....	58
Figura 23.....	59
Figura 24.....	60
Figura 25.....	63
Figura 26.....	64
Figura 27.....	65
Figura 28.....	65
Figura 29.....	66

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	9
2.1	FITZGERALD, A SOCIEDADE DE VINTE E <i>THE GREAT GATSBY</i>.....	13
2.3	A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	19
2.4	A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA AMERICANO ATRAVÉS DO TEMPO.....	23
3	METODOLOGIA.....	18
4	ANÁLISE DE DADOS: ANALISANDO AS DAISYS DO CINEMA.....	33
4.1	A Daisy de Nugent.....	33
4.2	A Daisy de Clayton.....	47
4.3	A Daisy de Luhrmann.....	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
	REFERÊNCIAS.....	68

1. Introdução

A tradução intersemiótica, também denominada tradução interartes, consiste na transposição de um sistema de signos para outro. O registro mais antigo do termo Tradução Intersemiótica está no texto do teórico russo Roman Jakobson *On linguistic aspects of translation*, em que ele trata sobre os três tipos de interpretação e tradução que um signo pode ter: Intralingual, Interlingual e Intersemiótica. Também conhecida como Transmutação, a Tradução Intersemiótica foi definida como uma interpretação de signos verbais por meio de signos de um sistema não verbal (JAKOBSON, 1991, p. 114). Como por exemplo: da arte verbal para a música, dança, cinema e pintura.

O presente trabalho tem como tema a Tradução Intersemiótica especificamente da literatura para o cinema. O interesse nessa questão surgiu devido ao constante aumento de produções cinematográficas partindo de obras literárias, o que torna relevante e necessário um estudo mais diligente sobre tradução entre as variadas mídias.

The Great Gatsby é considerado um clássico literário e faz uma dura crítica à sociedade individualista dos anos vinte. Nesse trabalho, analiso como se deu o processo de tradução do livro para as telas e quais estratégias foram utilizadas pelos diretores para levar esse aspecto crítico da obra para o cinema. Fitzgerald usa principalmente a personagem de Daisy Buchanan para expressar essa crítica, e por essa razão a escolhi como foco desta análise. Sob esse viés, nesse texto é iniciada uma análise das três traduções fílmicas do livro escrito por F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, de 1949, 1974 e 2013, dirigidas respectivamente por Elliott Nugent, Jack Clayton e Baz Luhrmann.

Esta pesquisa buscou considerações de alguns pesquisadores dos Estudos da Tradução tais como Lefevere (1992), Toury (1996), Even-Zohar (1996) e Plaza (2003). Buscou também conceitos de teóricos de literatura e cinema como Carrière (1994), Davi (2005), Jakobson (1991), Johnson (2003), Martin (2003), Pellegrini (2003) e Xavier (2003), entre outros, assim como os textos de Balogh (2005) sobre tradução e adaptação de uma obra literária para o cinema, de modo a identificar as estratégias de tradução utilizadas pelos diretores das versões fílmicas e analisar o processo que permeia a tradução de uma obra literária para o cinema.

Este trabalho é dividido quatro capítulos contando com introdução e

considerações finais. Logo após a Introdução, no segundo capítulo, discorro brevemente sobre a história dos Estudos da Tradução e sobre a evolução das pesquisas na área através dos anos, com foco na Tradução Intersemiótica, acentuando-se as teorias de Even-Zohar (1990), Toury (1995), Lefevere (1992) e Jakobson (1991). Ainda nesse capítulo, na primeira subseção discorro acerca da vida do autor F. Scott Fitzgerald, tendo em vista que suas obras são muito influenciadas por suas experiências – *The Great Gatsby* sendo considerada a mais bibliográfica delas. Relata-se um pouco sobre a sociedade dos anos vinte e aspectos importantes da obra.

Na próxima subseção, exponho um pouco sobre a linguagem cinematográfica e técnicas de filmagem. Na seguinte, apresento um pouco sobre a evolução feminina no cinema através do tempo, destacando as personagens femininas marcantes do mesmo período em que as adaptações de *The Great Gatsby* foram lançadas. No terceiro capítulo, apresento a metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa. No quarto, apresento a análise sobre como se deu a tradução dos aspectos críticos do livro para o cinema em três versões fílmicas diferentes e a caracterização da personagem de Daisy Buchanan nos filmes. E por fim, temos as considerações finais sobre a pesquisa e as referências.

2. Fundamentação Teórica

Apesar de o ato de traduzir ser muito antigo, teorias elaboradas e o estudo da tradução como área acadêmica são bastante recentes. No final do século XX, Lefevere e Venutti passaram a desenvolver suas próprias metodologias e teorias, fazendo assim com que os Estudos da Tradução conquistassem mais espaço no mundo acadêmico. A palavra “tradução” tem diversas definições e conceitos. De acordo com Lefevere (1992), “a tradução é uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja quais forem suas intenções, refletem sua ideologia e poética e manipulam a literatura para se adaptar a uma determinada sociedade.”

Segundo Jakobson (1995), o significado de um signo é a sua tradução por outro signo o qual pode substituí-lo em diferentes contextos. Há, dessa forma, três tipos de tradução:

- a) A tradução intralinguística: consiste na tradução dos signos verbais através de outros signos verbais da mesma língua.
- b) A tradução interlinguística: a tradução dos signos verbais por outros signos verbais de outra língua.
- c) A tradução intersemiótica ou transmutação: a tradução dos signos verbais por sistemas de signos não verbais.

De acordo com Andrade (2012), foi durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, quando as tropas de soldados tiveram contato com populações de variadas línguas, que surgiu a necessidade do desenvolvimento da tradução. Assim, a tradução foi se desenvolvendo aos poucos. Com o tempo, surgiram diversos tipos de processos tradutórios, a tradução consecutiva e simultânea, tradução automática, dublagem e outras. Com o contínuo desenvolvimento das tecnologias, as traduções se multiplicam em grande escala. Nas últimas décadas, os estudos de tradução se consolidaram e aos poucos foram ganhando destaque, novos métodos e abordagens foram surgindo para estudar o fenômeno tradutório, livros que foram traduzidos para outras línguas agora tinham mais valor; a academia passou a ver a importância da tradução.

Jakobson (1995) foi o primeiro a usar o termo Tradução Intersemiótica. A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, de um texto falado para uma canção, a dança, o cinema ou a pintura. Diniz (2005) afirma que os tradutores se apresentam como mediadores entre tradições literárias, entre culturas. E não é diferente com a tradução de textos para as telas. A prática de tradução de textos literários para as telas tem sido muito frequente ao longo da história do cinema, mas isso nem sempre foi visto com bons olhos. A literatura era considerada uma forma de arte intocável e sagrada, portanto sua tradução para as telas era vista por muitos críticos como um plágio mal feito (CLERC, 1993). Isso se dava também pelo receio de que com o advento do cinema e das novas tecnologias, a tradição cultural estivesse ameaçada, já que obras complexas estariam mais acessíveis ao público através de suas adaptações cinematográficas. Isso mostra como o valor cultural era medido erroneamente pela dificuldade de compreensão. Johnson afirma que:

“O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.” (JOHNSON, 2003, p.40)

A literatura tem sido cada vez mais fonte de adaptações, tanto para o cinema quanto para a televisão. Lefevere (1992) defende que a tradução eterniza o autor, pois leva seu texto para outras gerações. Muitas vezes um autor se torna conhecido primeiramente através de uma tradução intersemiótica de sua obra, gerando assim um interesse em conhecer o livro, popularizando seu trabalho. O texto traduzido tem função de disseminação. Segundo Balogh:

(...) é mais provável que o receptor seja primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor. Antigamente, o processo ocorria de forma inversa: primeiro lia-se o livro e depois conferia-se a fidelidade da adaptação fílmica em relação à obra literária. Hoje, na maioria das vezes, é a existência de uma

minissérie ou novela ou até mesmo filme que aumenta a vendagem dos livros. (2004, p.30)

Xavier (2003) defende que mais vale a apreciação da adaptação como uma nova experiência, já que livro e filme são distanciados no tempo, e, portanto, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva. Então, há de se esperar que a adaptação dialogue não só com a obra literária de origem, mas também com seu próprio contexto. Ainda, Carrière (2006) afirma que, com sua linguagem híbrida, o cinema transforma o discurso em imagens, som, movimento, e essa nova obra, independente, desvinculada do texto de origem, mas sem perdê-lo de vista, ganha autonomia e novos sentidos. As artes não se diminuem, estabelecem um diálogo e se complementam. É necessário compreender que a transmutação de uma obra literária para o cinema é a recriação da mesma em um meio artístico e cultural bem distinto. Ballogh (2005. p.52) diz que: “uma adaptação fílmica é um produto de sua própria cultura em um dado momento da História na qual é produzida, e também, da visão de um autor/ diretor sobre aquilo que vê em sua época”.

A Teoria dos Polissistemas, elaborada por Even-Zohar (1990), insere a literatura ao sistema cultural, por ser considerada por ele uma rede de sistemas mais ampla, como a das artes, da religião, e da política. Segundo essa teoria, a tradução é orientada por normas culturais e históricas, ou seja, trata-se de uma atividade influenciada por diferentes contextos socioculturais localizados em certos momentos históricos. Essa teoria também se aplica a Tradução Intersemiótica. Sobre literatura traduzida, Even-Zohar diz que as traduções se afastam dos modelos e normas da cultura de origem, ajustando-se aos modelos já existentes na cultura de chegada para que, assim, sejam mais bem recebidos no sistema. A tradução não é um ato isolado. O processo de tradução e o resultado final do texto ambos acontecem em um determinado sistema cultural e sofre influências deste.

Influenciado pela teoria de Even-Zohar, o israelense Gideon Toury (1995), estabelece que a necessidade de tradução, normalmente, é determinada pela cultura-alvo porque é ali produzida com o propósito de ocupar um lugar ou preencher alguma lacuna nesse sistema. Buscando compreender o comportamento do sistema da literatura traduzida. Toury adota, então, a visão sistêmica de Even-Zohar, que a tradução não se

restringe apenas ao polissistema literário, e nem tão pouco à tradução literária, ela vai além, as normas que governam o processo tradutório podem ser percebidas para além dos limites do texto.

Lefevere (1992), por sua vez, traz à tona e discute principalmente o conceito de tradução como reescrita. Segundo o estudioso, as reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Para ele, a tradução é uma das muitas formas sob as quais as obras de literatura são reescritas. As reescritas, portanto, produzem novos textos a partir de outros já existentes, garantindo, assim, a sobrevivência e propagação das obras literárias.

Ao analisar uma tradução literária para o cinema temos que atentar para os meios que o diretor dispõe para fazer sua tradução. Ao seja, linguagem de câmera, trilha sonora, figurino, montagem, etc. O cinema tem uma linguagem própria, por isso é necessário considerar a diferença entre os meios.

Aqui foram discutidas as principais teorias e conceitos que fundamentam esse trabalho. Não trataremos nesta pesquisa sobre (in)fidelidade, pois não se intende fazer juízo de valor. A literatura e o cinema são mídias muito diferentes, com suas individualidades, portanto uma tradução nunca será uma imagem refletida de seu texto fonte.

2.1 Fitzgerald, a sociedade decadente de 20 e *The Great Gatsby*

Para a compreensão do processo tradutório intersemiótico de uma obra literária para o cinema, faz-se necessário explorar o contexto histórico do texto fonte e alvo. Portanto, nesse capítulo discorrerei brevemente sobre a vida e influências de Fitzgerald, a sociedade individualista de 20 e a obra *The Great Gatsby*.

Os famosos anos vinte referem-se especificamente ao período entre o final da Primeira Guerra Mundial e o início da Grande Depressão. Em 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, o status da sociedade tradicional ruiu, assim como todos os seus valores morais. Simultaneamente, surgia o Modernismo, marcado pelo jazz e pelas obras de F. Scott Fitzgerald. Entretanto, em paralelo com o Modernismo surgiram também novas tendências de comportamento, tanto nas artes como nas relações interpessoais. A decadência da sociedade pós-guerra e o caos da época resultaram numa busca pela diversão e pelo prazer, como um escape de suas existências vazias. (MIZENER, 1951).

Fitzgerald é um dos escritores mais conhecidos desse período, junto com Hemingway, James Joyce, entre outros autores da chamada Geração Perdida. Quem inventou este termo foi Gertrude Stein, que o utilizou para batizar um grupo de artistas que estavam na França nos anos finais da Primeira Guerra Mundial, utilizando o país como um refúgio para suas manifestações criativas, discussões filosóficas e criações literárias. Dentro desta geração, há bastante influência do jazz nas composições literárias, pois este estilo musical estava surgindo nos Estados Unidos e influenciando outros países.

No período pós-guerra, Nova Iorque tornou-se uma grande atração para os jovens americanos com ambições literárias e artísticas. Segundo Fitzgerald, a palavra de ordem era “aqui e agora”, já que “os Estados Unidos viviam a maior e mais alegre folia da história” (FITZGERALD apud STROMBERG, 1999, p. 64). Os escritores da Geração Perdida mostram uma visão múltipla da realidade contemporânea, usando técnicas como contraponto e o perspectivismo. Suas obras trazem uma visão muito crítica sobre a Primeira Guerra Mundial e a riqueza americana após ela.

Em *The Great Gatsby*, os personagens são criados de forma que é possível notar a fragilidades de suas relações.

“Eles eram pessoas muito descuidadas, Tom e Daisy. Quebravam e esmagavam coisas e criaturas e, então, se entrincheiravam atrás de seu dinheiro ou se escondiam por trás de sua indiferença ou seja lá o que fosse que os mantinha juntos enquanto deixavam que outras pessoas limpassem a sujeira que haviam feito.” (FITZGERALD, 2007, p. 131).

Essa citação é um retrato dos personagens centrais da obra *The Great Gatsby*. Eles representam o perfil da elite americana da época pós-guerra, na qual as relações eram vazias e oportunistas.

A história de vida de Fitzgerald influenciou todas as suas obras, mas principalmente *The Great Gatsby*. Fitzgerald nasceu em Minnesota, filho de família católica. Começou a escrever seu primeiro romance enquanto servia aos Estados Unidos como voluntário na Primeira Guerra Mundial. Em 1920, Fitzgerald publicou “Este lado do paraíso” (“This Side of Paradise”) e obteve sucesso instantâneo. No mesmo ano casou-se com Zelda Sayre. Entretanto, a carreira do autor não foi longa, falecendo aos quarenta e quatro anos de idade, de ataque cardíaco. Apesar disso, ele é considerado um dos maiores escritores americanos do século XX. Seus romances e contos registram o resplendor e o excesso da sociedade americana da década de vinte, época que ele mesmo teve a oportunidade de testemunhar, e por isso a batizou de a Era do Jazz.

Além disso, tanto como observadores, como participantes deste estilo de vida, Fitzgerald e sua esposa Zelda levavam uma vida social que espelhava o hedonismo de suas histórias. O autor critica a sociedade decadente de 1920, mas ao mesmo tempo fazia parte da mesma. *The Great Gatsby* é um exemplo disso, além de ser o mais célebre de seus romances. (MIZENER, 1951).

A história de *The Great Gatsby* passa-se em Nova Iorque e na ilha de Long Island durante o verão de 1922. Nick Carraway, o narrador da história, assim como Fitzgerald, idolatrava os ricos e o glamour da época, mas não se conformava com o materialismo sem limites e a falta de moral. Em paralelo com a prosperidade da sociedade, a proibição de produção e consumo de bebidas alcoólicas fez grande número de milionários e provocou um aumento do crime organizado.

A maioria das falas do romance é recontada por Nick, o narrador. A primeira aparição de Daisy na obra é descrita por Nick logo nas primeiras páginas,

“A outra garota era Daisy, que fez menção de erguer-se: inclinou-se levemente para a gente com uma expressão acanhada e então deu uma risadinha encantadora e absurda, que retribuí enquanto avançava pela sala.

- Estou pa-ra-li-sa-da de felicidade.

Ela riu de novo, como se tivesse dito alguma coisa muito espirituosa, e segurou minha mão por um momento, erguendo os olhos para meu rosto com uma expressão que parecia significar que não existia nenhuma outra pessoa no mundo que ela tivesse mais vontade de encontrar. Era esse o seu jeito.” (FITZGERALD, 2007, p. 16)

No início da narrativa, Daisy é frequentemente descrita como uma garota encantadora e agradável, assim como angelical em suas maneiras. Fitzgerald faz diversas associações à luz e à inocência, mostrando-a como uma personagem que faz jus ao amor incondicional de Gatsby. No decorrer da obra é revelada a insensibilidade do mundo artificial em que esta se move e seu extremo materialismo, desconstruindo sua imagem inicial.

Nick descreve Daisy como tendo a voz “cheia de dinheiro”, e que todos ficavam fascinados assim que a conheciam,

“Voltei novamente os olhos para minha prima, que começou a me fazer perguntas em sua voz baixa e emocionante. Ela tinha o tipo de voz que o ouvido acompanha enquanto flutua em altos e baixos, como se cada fala fosse um arranjo de notas que jamais se repetirão. Seu rosto era triste e encantador e cheio de coisas esfuziantes: seus olhos brilhavam e a boca cintilava apaixonadamente, mas havia um convite excitante em sua voz, algo que os homens que se interessavam por ela achavam muito difícil esquecer; era como uma compulsão para cantar, “Escute!” sussurrado, uma suspeita de que ela tinha feito coisas alegres e excitantes há poucos minutos e uma promessa de que havia coisas ainda mais alegres e excitantes pairando à espera da próxima hora.” (FITZGERALD, 2007, p. 43)

Fitzgerald deixa claro em sua narrativa que Daisy representa a sociedade de vinte, e que seu encanto e beleza, sua facilidade de atrair e encantar, nada mais é do que uma casca, uma máscara. Da mesma maneira que o glamour e a riqueza da sociedade seduziam e atraíam. Através do desvelar da verdadeira personalidade de Daisy no decorrer na narrativa, Fitzgerald mostra a real face da sociedade de 1920.

A obra literária conta a história de Jay Gatsby e Daisy Buchanan, os dois se conheceram em Louisville, no estado do Kentucky, em 1917. Daisy era uma adolescente muito popular entre os oficiais de Camp Taylor, um desses oficiais era Jay Gatsby, jovem romântico e misterioso, que foi o único por quem Daisy se apaixonou. O romance teve início em outubro de 1917, mas pouco tempo depois foi interrompido pela partida do oficial para lutar na Primeira Guerra Mundial. O tempo passa e Gatsby consegue conquistar riqueza e

poder, vencendo através de atividades criminosas, tal como fabricar bebida ilegal durante o período da Lei Seca (Prohibition) nos Estados Unidos, entre outras.

Long Island serve de cenário para o glamour das festas de Gatsby, o romance, a traição, o assassinato e o jazz. Quando Gatsby retorna para West Egg, indo morar na mansão ao lado da casa de Nick Carraway, o qual se torna seu amigo mais tarde, Jay acaba encontrando uma realidade bem diferente daquela que ele havia deixado para trás há cinco anos. Ao reencontrar Daisy, descobre que ela agora tem uma vida bem diferente: é uma mulher casada da alta sociedade. A Daisy Fay de suas lembranças transformara-se na senhora Daisy Buchanan, esposa de Thomas Buchanan, um bem-sucedido jogador de futebol americano, proveniente de uma família era muito rica. Apesar dos muitos anos que passaram, Gatsby planeja recomeçar seu romance com Daisy de onde pararam.

A obra literária de Fitzgerald é repleta de simbolismo, nas cores, nos lugares etc. Um dos lugares com significados importantes no livro é o Vale das cinzas, o qual foi inspirado no vazadouro de lixo de Corona, no Queens. Nick descreve o lugar:

"O vale das cinzas é limitado de um lado por um riozinho fétido e, quando a ponte levadiça se ergue para deixar as barcas passarem, os passageiros à espera nos trens podem admirar a inútil paisagem às vezes até durante meia hora. Existe sempre uma parada de pelo menos um minuto ali e foi por causa disso que conheci a amante de Tom Buchanan." (FITZGERALD, 2007, p. 43)

O vale é mencionado diversas vezes em *The Great Gatsby*, como que para ressaltar a diferença social entre as classes alta e baixa de Nova Iorque. Fazendo uma comparação com as cinzas despejadas resultantes da incineração do lixo das indústrias de Nova Iorque, o egoísmo da alta sociedade empurra os desfavorecidos para as áreas mais distantes da cidade, tornando-os marginalizados. O Vale das cinzas e West Egg em Long Island são dois extremos opostos. Da mesma forma, enquanto George Wilson representa o fracasso, Tom Buchanan representa o sucesso, Myrtle a pobreza e Daisy a riqueza.

Daisy é exatamente o que a sociedade de vinte representa. Todo o glamour e beleza, que à primeira vista parece ser tão fascinante e atraente, acabam sendo apenas uma ilusão. A exuberância e o encanto da época somente escondiam a verdadeira natureza das pessoas, o vazio, o individualismo e a indiferença.

Aqui foi feita uma breve introdução ao autor, a trama e temas centrais em *The Great Gatsby*. O objetivo não é esgotar as características da obra, mas sim, a partir dela,

traçar um panorama do momento histórico. Atenta-se ainda para a importância do romance *The Great Gatsby* para a literatura americana.

2.2 A linguagem cinematográfica

A adaptação fílmica de obras literárias tem sido discutida intensivamente por vários autores, todos concordam que existe enorme dificuldade em transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de significação. Para realizar uma análise entre um texto literário e sua tradução fílmica é necessário que se tenha conhecimento das diferenças entre as duas mídias, e os recursos que o diretor dispõe para realizar sua adaptação.

A forma de fazer um filme mudou muito através dos anos com a evolução do cinema. A origem da palavra cinema vem de cinematógrafo, que é a técnica de projetar fotogramas de forma rápida e sucessiva para criar a impressão de movimento. No final do século XIX os Irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo, e em 1895, em Paris, eles realizaram a primeira exibição pública de cinema. Assim então, o cinema começou a se espalhar por toda a França e depois Europa e Estados Unidos, através de cinegrafistas enviados pelos irmãos Lumière, para captar e exibir imagens de vários países. O cinema também trouxe uma transformação na atuação dos atores. No teatro, os atores representam para um público; no cinema eles representam para uma câmera. Assim, a foco principal da peça teatral está na entonação das palavras, já a força do cinema fica por conta da imagem e do som.

Com o passar dos anos o cinema foi mudando e as estratégias de filmagem também. Na narrativa literária, o autor usa de palavras para expressar suas ideias, já o cinema dispõe de outros recursos. Para realizar esse trabalho, se fez necessário um estudo sobre técnicas de filmagem e suas funções, assim como outros meios utilizados cinematograficamente para expressar ideias

De acordo com a pesquisadora Marília Mello Pisani, a imagem constrói sua comunicação de duas formas: pelo conteúdo da imagem e pela forma com que captamos este conteúdo. O conteúdo é responsável pelo sentido lógico e racional. A forma potencializa ou minimiza a dramaticidade do conteúdo. A autora traz um exemplo direto, a imagem de uma pessoa levando um tiro na cabeça choca o espectador de qualquer forma. A imagem é captada pelo olho, compreendida pelo cérebro, e seu conteúdo produz

uma sensação desagradável. Entretanto, a distância e o posicionamento da imagem influem muito na dramaticidade do ocorrido.

Plano de câmera é o nome dado a uma imagem capturada por uma câmera de cinema ou vídeo, que enquadre algo, geralmente um ser humano, de uma forma previamente definida. O primeiro cineasta a nomear e padronizar estes enquadramentos foi o norte-americano David Griffith e, por esta razão, ele é considerado por algumas escolas de cinema o pai da linguagem cinematográfica. Criada em uma época em que o cinema ainda era mudo, a linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos. Segundo Griffith, dentre os planos nós temos sete:

O Grande plano geral (GPG) - Plano mais aberto ou abrangente. Sua principal característica vem de sua função: passar ao espectador referência geográfica. Geralmente, é utilizado no começo de uma sequência para passar ao espectador a referência do local onde acontece a ação. Em filmes onde a trama se desenrola em diferentes locais do mundo o GPG é praticamente indispensável.

Plano geral - Com a função de passar uma referência mais específica do local, o plano geral já permite identificar pessoas. A fachada de um prédio, a Casa Branca, um carro estacionando em uma garagem, todos estes são bons exemplos de PG. Assim como o GPG, o PG também é utilizado no início de uma sequência com a finalidade de passar referência do ambiente em que ocorre o ato, e sua ausência também pode causar lacunas na narrativa visual.

Plano americano - Enquadra o personagem do joelho até a cabeça, é usado para facilitar a visualização da movimentação em cena.

Plano médio - Capta o personagem da cintura para a cabeça, usado para estabelecer uma relação de proximidade.

Primeiro plano – Mostra o personagem da altura do tórax para a cabeça, geralmente esse plano é usado para captar diálogos sérios, permitindo contato visual perfeito.

Close - O close é um plano que vai do queixo até a testa. Ocupando quase todo o campo visual da tela, o rosto faz com que o espectador dirija toda a sua atenção para o sentimento do personagem, por isso o close também é conhecido como plano emotivo.

Plano detalhe - O plano detalhe é diversas vezes essencial para a condução da narrativa visual. Ele é o responsável por tornar evidente este ou aquele objeto em cena. É neste momento também que o espectador está à mercê do produtor de vídeo, que mostra os detalhes daquilo que lhe convém e oculta qualquer traço de informação que possa causar uma impressão diferente daquilo que é pretendido.

- Os movimentos

No início da história do cinema, a câmera ficava estática capturando as imagens; somente as pessoas e objetos se moviam diante dela., muito por conta que os equipamentos eram pesados e difíceis de manejar. Depois de um tempo, com a evolução das técnicas, foram surgindo meios de se movimentar a câmera.

Segundo Dacynger (2003), autor do livro “Técnicas de Edição Para Cinema e Vídeo - História, Teoria e Prática”, o plano sequência ou movimentos de câmera é a gravação através de um movimento contínuo da câmera, geralmente mais longos e sem a presença dos cortes secos ou transições. O Plano sequência tem uma grande importância na narrativa, pois dependendo do plano gravado e do que foi planejado, ele traz a descrição do ambiente gravado quanto traz uma dramatização para narrativa, dependendo do movimento e velocidade em que é usado. De acordo com Griffith, existem diversos movimentos de câmera, sendo eles:

- **Panorâmica** - Movimento de uma cena de forma horizontal; o deslocamento lateral da câmera em torno do próprio eixo permite a ampliação do campo visual.
- **Travelling** - Um movimento em que a câmera se move em direção ao objeto ou pessoa gravados ou se afasta deles, seja da direita para a esquerda ou de cima para baixo e vice e versa.
- **Zoom-In e Zoom-Out** - Recurso da lente da câmera que permite aproximar (In) ou afastar (Out) o objeto gravado sem a necessidade de movimentar a câmera. Com a capacidade de ir de um plano aberto para um plano mais fechado, o zoom-in pode direcionar o olhar do espectador para uma característica específica da imagem, como por exemplo, uma pessoa em meio a uma multidão ou uma palavra no meio de um texto. Já o zoom out é muito eficiente para revelar, no tempo necessário, o ambiente ao redor do seu objeto de gravação.

- **Câmera alta** - Enquadramento do objeto gravado de cima para baixo, geralmente usado para transmitir a sensação de inferioridade.
- **Câmera baixa** - Ao contrário da câmera alta, geralmente é usada para dar a sensação de superioridade.
- **Câmera na diagonal** - Usada para gerar um desequilíbrio na imagem e criar tensão.
- **Câmera subjetiva** - São as câmeras que permitem ao espectador assistir a cena em primeira pessoa, como se fosse os olhos dos atores.

Como podemos ver, a linguagem cinematográfica é muito rica. O cinema utiliza-se de diversos recursos para traçar sua narrativa. Neste capítulo foram mostrados os principais, tendo em vista a importância dessas técnicas em uma produção cinematográfica. Para analisar a adaptação de uma obra literária para o cinema, é indispensável compreender os meios que a mídia dispõe para levar as ideias da obra para as telas.

2.3 A representação feminina no cinema americano através do tempo.

O período de consolidação do cinema norte-americano corresponde a época do surgimento das primeiras divas de Hollywood. A figura feminina foi representada de diversas formas ao longo dos anos na história do cinema, este capítulo traz luz a essas representações e aborda um pouco sobre a evolução feminina nas telas. Com foco nas personagens femininas marcantes nos períodos de lançamento das adaptações fílmicas de *The Great Gatsby*, e em como o período influenciou a caracterização das mesmas, traçando um comparativo com a personagem de Daisy Buchanan.

A era de ascensão inicial do cinema americano se deu entre 1908 e 1918, a figura feminina apresentada nessa época era bastante limitada. As mulheres surgiam geralmente como mães, donas de casa ou donzelas em perigo. Alguns anos mais tarde, surgia um ideal físico para as mulheres do cinema, cabelos loiros, vestuário elegante e simples, rosto arredondado. Chegando no período após a Primeira Guerra Mundial, o papel da mulher começa a ser ligado ao erotismo, com destaque para a atriz Gloria Swanson, que protagonizou diversos filmes com personagens sedutoras na época. Durante o pós-guerra, os Estados Unidos adotaram uma política de protecionismo da indústria nacional, assim as salas de cinema exibiam apenas filmes americanos, causando o crescimento da Paramount, da Fox, entre outros grandes grupos. Precisava-se pertencer a Hollywood para ter sucesso na sétima arte. (SADOUL, 1983)

A partir daí, o papel da mulher deixa de ser secundário. Georges Sadoul (1983), no seu livro *História do Cinema Mundial*, afirma que finalmente havia profundidade e riqueza na caracterização das personagens femininas que não existia até então, as mulheres surgiam como figura principal das obras. As vezes como donzelas delicadas e as vezes como amantes vorazes. E também como personagens que inicialmente são bondosas e sofrem mudanças na personalidade no decorrer na obra, mostrando complexidade. Nesse contexto, destaca-se Greta Garbo, que ficou famosa por sua variedade de papéis, tanto camponesas quanto mulheres sedutoras e sensuais. É então que em 1929, os musicais começam a se destacar, geralmente baseados em espetáculos da Broadway, e a figura erótica da mulher no cinema é substituída pelas *pin-ups*.

Chegando na década de 1940, surgia o *women's film*. O *women's film* foi um gênero de narrativas centradas nas mulheres, com protagonistas femininas e projetado para atrair o público feminino. Esse gênero costumava retratar "as preocupações das mulheres", tais como problemas que envolvem a vida doméstica, a família, a maternidade, o auto-sacrifício e o romance, trazendo mulheres em papéis mais assertivos para as telas.

Esses filmes foram muito populares na década de 1940, atingindo seu apogeu durante a Segunda Guerra Mundial. Essa era, o auge do *women's film*, foi um período crucial para as mulheres nos Estados Unidos e em muitas outras partes do mundo. Em 1942, onze milhões de homens foram para a guerra, e as mulheres que deixaram para trás assumiram papéis novos e desafiadores em casa e no trabalho.

Quando eles voltaram, os soldados descobriram que a América era um país transformado. Suas mulheres amadureceram e expandiram seus horizontes; e Hollywood fez parte dessa história feminina. Neste contexto, podemos ver como a imagem da mulher de 1940, num momento-chave da história feminina do século XX, constrói uma luta entre a independência feminina, por um lado, e o desejo de segurança no lar e na família, por outro.

Podemos traçar um comparativo entre as outras personagens femininas do período e a personagem de Daisy Buchanan da adaptação de Nugent de 1949. Muitas películas da época eram pertencentes também ao subgênero *noir*, filmes como *Mildred Pierce* (1945), protagonizado por Joan Crawford, que dá vida à personagem título, uma mulher que após ser traída e abandonada pelo marido, quer provar que consegue ser independente e criar suas filhas sozinha.

Também baseado em um livro, *Mildred Pierce* rendeu a Joan Crawford Oscar de Melhor Atriz. A obra literária da qual é adaptado não traz aspectos *noir*, mas para encaixá-lo no subgênero são inseridos um assassinato e uma investigação policial, transformando a película em um *thriller*. Assim como Daisy, Mildred é uma personagem feminina que traz características do cinema do período, uma mulher mais forte e independente, que sofre traições do marido. A personagem foi tão marcante que foi trazida de volta às telas anos depois, dessa vez vivida por Kate Winslet.



Figura 1: *Mildred Pierce* (1945)¹

Mildred Pierce é baseado no livro homônimo escrito por James M. Cain, que embora fosse rotulado como um "escritor policial fervoroso", sua obra é principalmente um trabalho psicológico, com pouca violência. A adaptação, lançada quatro anos depois, por conta do período cinematográfico, foi projetada como um thriller. Da mesma forma que aconteceu com *The Great Gatsby* de Nugent, traz diversos aspectos *noir* não presentes na obra literária.

O romance se estende por nove anos (de 1931 a 1940), enquanto o filme é ambientado na década de 1940 e abrange apenas quatro anos. Ou seja, seus personagens não envelhecem. A aparência física de Mildred não muda, embora seus trajes se tornem mais elegantes à medida que seu negócio cresce. Mildred é mais uma magnata no filme; seus restaurantes são lugares glamorosos e ela é dona de uma cadeia inteira ("Mildred's") em vez dos três do romance. Como era comum acontecer em filmes *noir*, apenas os personagens principais tem alguma profundidade. A ardilosa Veda, que exibe bastante inteligência e perspicácia no romance, é um pouco menos formidável no filme. Todas as referências à época da Depressão e da Proibição, importantes no romance, estão ausentes do roteiro.

O número de personagens também é reduzido. Lucy Gessler, personagem-chave do romance e boa amiga de Mildred, é eliminada. O personagem de Monte não morre no romance e Veda nunca vai para a cadeia. A parte do assassinato da história foi inventada pelos cineastas porque o código de censura da época exigia que os malfeitores

¹ Fonte: thetimes.co.uk/article/mildred-pierce-1945

fossem punidos por seus delitos. Muito semelhante ao que ocorre em *The Great Gatsby* (1949), onde os personagens de índole duvidosa se tornam moralmente corretos ou se arrependem de seus atos no final da película. *Mildred Pierce* é um dos trabalhos mais célebres do período, trazendo uma personagem feminina mais assertiva e forte, uma representação clara do que se tratou o *women's film* da década de 1940, influenciando outras personagens que a seguiram.

O cinema da década de quarenta também foi marcado por personagens femininas não tão apazíveis, a atriz Bette Davis tinha preferência por interpretar personagens antipáticas, protagonizando diversos dramas, thrillers e comédias. Com destaque para *The Bride Came C.O.D* (1941), onde vive a personagem Joan Winfield, filha de um magnata que quer fugir com seu namorado e contrata um piloto de avião. O piloto, entretanto, faz um acordo com o pai dela para impedir a fuga. O avião faz um pouso forçado em Bonanza, na Califórnia, onde eles acabam se apaixonando. Joan é uma jovem mimada e ácida que aprende com seus erros no decorrer da película.

Podemos destacar também o filme *All This, and Heaven Too* (1940), um drama que recebeu três indicações ao Oscar, baseado também em uma obra literária, o primeiro grande sucesso de Bette Davis, que vive uma governanta acusada de ter tido um caso com o patrão e de ter participado no assassinato da esposa dele. Filme aclamado pela crítica e pelo público. Nesta época, Davis era a atriz que mais dava lucro a Warner Brothers. Durante a guerra, em 1942, filmou *Now, Voyager*, vivendo Charlotte Vale. A princípio, quando foi convidada, Davis não se mostrou muito interessada em fazer parte do filme. Porém o produtor Hal B. Wallis argumentou que a audiência feminina precisava de dramas românticos para distraí-las da realidade da vida. O filme se tornou um dos mais conhecidos personagens femininos de sua carreira.

Charlotte Vale é filha de uma mãe dominadora e é completamente controlada por ela, que lhe determina tudo que deve fazer. À beira de um ataque de nervos, Charlotte é recomendada por um psiquiatra algumas semanas em uma casa de repouso. Após sair da clínica, embarca em um cruzeiro até o Rio de Janeiro. Nessa a viagem, Charlotte aos poucos se recupera da influência da mãe e conhece Durrance, um homem casado por quem se apaixona. Após as experiências que passa na viagem, a personagem se torna uma mulher muito diferente quando volta para casa, libertando-se do controle da mãe.

Charlotte passa de submissa e fraca a forte e independente, sofrendo uma completa transformação do decorrer do filme.



Figura 2: Bette Davis como Charlotte Vale em *Now, Voyager* (1942)²

Charlotte começa o filme como uma figura arquetípica de solteirona. Suas sobrancelhas são indisciplinadas, suas roupas desalinhadas. No filme, na cena que a transformação de Charlotte é revelada, a câmera percorre todo seu corpo, mostrando-a glamorosa e bonita de maneiras que não era antes. A mudança não é apenas exterior. É um reflexo de uma transformação interior que ainda está em progresso, da filha submissa, tensa e fraca a uma mulher que traça seu próprio destino. *Now, Voyager*, é um exemplo típico do *women's fim*, a personagem de Charlotte conquistou reputação como a melhor performance de Davis. Ainda hoje continua sendo um retrato atemporal de uma mulher que se afasta da borda da loucura para criar uma vida que ela tem orgulho de viver, com a ajuda de sua própria força de vontade.

A própria Betty Field, que interpreta Daisy Buchanan na versão de Nugent, viveu diversas outras personagens marcantes para o cinema de quarenta. Field iniciou sua carreira de atriz no West End Theatre, em Londres, na peça de Howard Lindsay, *She Loves Me Not*. Estrelou no cinema em 1939, no filme *Of Mice and Men*, no papel de Mae, seu primeiro papel de sucesso, quando retornou aos Estados Unidos. Nessa película, Field

² Fonte: vulture.com/2017/11/now-voyager-75th-anniversary-appreciation.html

interpreta a única mulher da trama, que acaba sendo acidentalmente assassinada. Após conseguir destaque como atriz dramática, estrelou com John Wayne, em 1941, o filme *The Shepherd of the Hills*, e em 1942 trabalhou no polêmico papel de Cassandra em *Kings Row*. Outras personagens de destaque interpretadas pela atriz foram Daisy em *The Great Gatsby*, Flo Owens em *Picnic* e Grace em *Bus Stop*.

Podemos perceber o quanto o contexto histórico-social da década de 1940 influenciou na caracterização das personagens femininas, é inegável que as outras personagens marcantes do período que precederam Daisy Buchanan foram levadas em consideração na caracterização da mesma por Elliot Nugent.

A adaptação seguinte da obra literária de F. Scott Fitzgerald se passa em 1974. A década de 70 foi palco de um conjunto de acontecimentos que alteraram o panorama da indústria cinematográfica norte-americana e, conseqüentemente, do resto do mundo. Hollywood passava por uma crise financeira, incapaz de atrair o público mais jovem às salas de cinema. Nesse período, surgia uma nova geração de realizadores, que se tornaram a salvação da indústria, reinventando gêneros cinematográficos numa época de transformação social. Os próprios realizadores arcavam com as obras, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas, Brian de Palma e Martin Scorsese tinham liberdade para condições financeiras para realizarem o que desejavam.

Como resultado, foram produzidos clássicos como *The Godfather*, *Jaws* e *Star Wars*. Stanley Kubrick choca com o seu *A Clockwork Orange*, que traz a história de uma gangue em um futuro distópico que espalha a violência por onde passa. Steven Spielberg foi um dos primeiros a explorar efeitos visuais de última geração em *Close Encounters of the Third Kind* para dar vida a uma história envolvendo a chegada de alienígenas à Terra.

A década de 1970 foi marcada pelo início da emancipação feminina para além dos direitos políticos. A contracultura e a revolução sexual estão na origem da ruptura com os padrões conservadores e com o questionamento dos valores e dos modelos comportamentais tradicionais. Os diversos movimentos sociais nos Estados Unidos anos de 1970 produziram mudanças que afrouxaram os códigos morais, levando a uma libertação feminina (KARNAL, 2007).

Annie Hall do diretor Woody Allen, traz a história de um humorista judeu e divorciado que se apaixona por Annie Hall, uma cantora em início de carreira. A personagem título lida com os constantes comentários negativos de seu namorado, Alvy Singer, que se considera superior a ela. O personagem de Alvy representa o que está errado com a visão geral da sociedade e o tratamento das mulheres, muitas das características negativas de Annie no filme são apenas projeções dos pensamentos de Alvy. Toda mulher com quem ele dorme é submetida a comentários exigentes com o objetivo de afirmar seu status mais elevado. *Annie Hall* é considerado um filme feminista pois explora o absurdo das circunstâncias das atitudes de Alvy em relação a Annie e outras mulheres. Annie defende-se perante as críticas de Alvy e não cede as suas ideias, mostrando sua independência quando se recusa a voltar a Nova York e ficar com ele no final do filme.

Também nesse contexto de libertação feminina, *Carrie* foi lançado em 1976, adaptação do romance homônimo de Stephen King, sendo dirigido pelo norte-americano Brian De Palma, com um orçamento entre \$1,8 milhões de dólares, rendendo posteriormente mais de 135 milhões de dólares. O filme conta a história da desajustada e tímida adolescente Carrie White de 17 anos, que sofre todos os tipos de humilhações por parte de seus colegas da escola que devido a sua criação religiosa por parte da rígida mãe. Stephen King afirma que a personagem é em grande parte uma representação de como as mulheres encontram seus próprios canais de poder e de como os homens temem as mulheres (CLOVER, 1991). Carrie é oprimida por sua mãe toda a sua vida, criando traumas relacionados a sua sexualidade e seu eu como jovem mulher. A imagem angelical e ingênua de Carrie, que é construída ao longo do filme é substituída pela transformação final da personagem na película, destruindo todos os que a fizeram sofrer. Os poderes telecinéticos de Carrie se intensificam após sua primeira menstruação, simbolizando seu desabrochar como mulher e sua eventual libertação.



Figura 3: Carrie (1976)³

Podemos destacar também a personagem de Carrie Fisher no clássico da ficção científica *Star Wars*, Princesa Leia. 1977 foi um ano revolucionário para o cinema de efeitos visuais. Ano em que o diretor George Lucas, com *Star Wars*, daria início a uma das séries mais cultuadas e lucrativas de todos os tempos. Leia era uma princesa que não precisava ser salva, líder, rebelde, viu seu planeta ser destruído e foi torturada por seu pai biológico, mas sempre falava em esperança. A única mulher do elenco principal.



Figura 4: Carrie Fisher, Lynda Carter e Olivia Newton-John⁴

³ Fonte: aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/brian-de-palma-carrie-a-estranha

⁴ Fonte: <https://revistamonet.globo.com/Listas/noticia/2014/08/>

Mia Farrow foi uma das atrizes que mais estavam em alta na década de 1970, a Daisy Buchanan da versão de Jack Clayton traz características feministas que a atriz intensifica em sua performance, com uma interpretação mais forte e maior tempo de tela do que a versão anterior, a Daisy de Mia Farrow mostra-se consciente do papel da mulher na sociedade de vinte e suas limitação, sempre demonstrando estar frustrada com sua posição naquele mundo. Esses aspectos novos da personagem aparecem como reflexo do momento que o cinema americano estava passando.

A versão seguinte da adaptação de *The Great Gatsby* foi lançada em 2013. Os anos 2000 foram repletos de filmes trazendo personagens femininas fisicamente fortes, como Beatrix Kiddo de *Kill Bill* (2003) e Hit Girl de *Kick Ass* (2010). Outro grande destaque foram as personagens de época, a adaptação de clássicos literários nunca esteve tão em alta. *Jane Eyre* ganha uma nova versão cinematográfica, o filme conta a história da personagem título, uma órfã que teve uma infância muito difícil. Quando atinge a idade adulta, começa a trabalhar como governanta na casa da família Rochester e se envolve com o patrão, Edward.

Outro clássico adaptado no mesmo período foi *Pride and Prejudice* (2005), que traz a história de Elizabeth Bennet, uma jovem que vive com sua mãe, pai e irmãs no campo, na Inglaterra. Por ser a filha mais velha, ela enfrenta uma crescente pressão de seus pais para se casar. A personagem de Elizabeth se recusa a ceder os desejos de sua mãe de ter um casamento arranjado baseado em interesse. O tema de diferença social é bastante explorado na obra. Joe Wright é o diretor e assim como Lurhmann, diretor da versão de 2013 de *The Great Gatsby*, ele usa bastante das cores no filme, o que era novidade em filmes de época para o período. Cores como amarelo, verde e branco estão sempre destacadas. A adaptação traz uma Elizabeth mais vivaz e jovial, diferente de sua versão literária. As mesmas características estão na Daisy de Luhrmann, que também usa as cores para destacar sua personagem.



Figura 5: Keira Knightley como Elizabeth Bennet⁵

Outro filme de época lançado apenas dois anos depois de *Pride and Prejudice* foi *Becoming Jane*, que conta a história da autora de *Pride and Prejudice*, Jane Austen. Características similares foram usadas na personagem, dando um tom cômico na obra em alguns momentos.

Joe Wright dirigiu também no mesmo ano, o filme *Atonement*, adaptação do livro homônimo, com a mesma atriz de *Pride and Prejudice*, Keira Knightley, no papel principal. A trama tem diversas semelhanças com *The Great Gatsby*, a história acompanha a vida de dois jovens amantes, Cecilia Tallis e Robbie Turner. Quando o casal é separado por causa de uma mentira, Robbie é preso, mas quando seus caminhos se cruzam novamente durante a Segunda Guerra Mundial, surge uma nova esperança para os dois. Assim como *The Great Gatsby*, a trama trata de dois jovens apaixonados que se reencontram depois de anos, no meio do cenário da Segunda Guerra Mundial. A personagem de Cecilia é decidida e assertiva, e assim como Elizabeth de *Pride and Prejudice*, é destacada em cores.

Nos anos 2000, houve claramente um aumento de filmes de época, bem como a adaptação de clássicos literários. A *Daisy Buchanan* de Luhrmann traz diversos traços de outras personagens femininas do período, sugerindo que o diretor teve influência do que estava em alta no estilo cinematográfico da época.

Aqui se abordou um pouco sobre a representação da figura feminina ao longo da história do cinema, sendo traçado um comparativo entre as personagens marcantes dos

⁵ Fonte: <https://nosbastidores.com.br/critica-orgulho-e-preconceito>

períodos de lançamento das adaptações fílmicas de *The Great Gatsby* e como essas podem ter influenciado na caracterização da Daisy Buchanan em suas versões cinematográficas. Notamos que os três períodos trouxeram personagens de acordo com seu contexto histórico-cultural e a existência de semelhanças ente estas e as Daisys do cinema.

3. Metodologia

Este trabalho realiza uma análise de três adaptações fílmicas da obra literária de F. Scott Fitzgerald, de 1949, 1974 e 2013, observando como se deu o processo tradutório de uma mídia para outra e se as características críticas da personagem de Daisy Buchanan se fazem presentes nas versões cinematográficas

A metodologia utilizada para realizar este trabalho foi leitura bibliográfica: busquei considerações de alguns pesquisadores dos Estudos da Tradução tais como Lefevere (1992), Toury (1996), Even-Zohar (1996) e Plaza (2003). Busquei também conceitos de teóricos de literatura e cinema como Carrière (1994), Davi (2005), Jakobson (1991), Johnson (2003), Martin (2003), Pellegrini (2003) e Xavier (2003), entre outros, assim como os textos de Balogh (2005) sobre tradução e adaptação de uma obra literária para o cinema, de modo a identificar as estratégias de tradução utilizadas pelos diretores das versões fílmicas e analisar o processo que permeia a tradução de uma obra literária para o cinema.

Também foi realizada leitura de autores que discorrem sobre recursos cinematográficos e estratégias de filmagem, como planos, movimentos, travellings, zooms, close ups, e suas funções. Assim como trilha sonora, figurino, montagem etc. Tais como Marília Mello Pisani, Ken Dancyger, entre outros. De modo a investigar como esses recursos foram usados nas adaptações fílmicas para traduzir a narrativa da obra literária para as telas.

Juntamente, um estudo sobre a vida e obra do autor F. Scott Fitzgerald foi realizado, para contextualizar melhor a narrativa do livro, tendo em vista que suas obras são bastantes biográficas, principalmente *The Great Gatsby*. Um estudo sobre a representação feminina também se fez importante, de modo a demonstrar a evolução feminina no cinema e como as personagens marcantes da mesma época em que os filmes foram lançados podem ter influenciado na caracterização de Daisy Buchanan nas adaptações cinematográficas.

Essa pesquisa é de abordagem qualitativa, com o intuito de entender como se deu o processo tradutório da obra literária *The Great Gatsby* para as telas e investigar quais estratégias foram utilizadas pelos diretores para levar os aspectos críticos da obra

para o cinema. De acordo com Silva e Menezes (2005, p. 20), a pesquisa qualitativa “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito [...] Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem”. Nesta pesquisa buscamos entender de forma interpretativa as escolhas no processo de tradução intersemiótica tendo como *corpus* o texto-fonte *The Great Gatsby* e suas três obras cinematográficas, com foco na personagem de Daisy Buchanan. Levamos em consideração os aspectos técnicos, recursos cinematográficos como planos, movimentos, trilha sonora etc; pessoais, as escolhas de cada diretor de acordo com seu estilo fílmico; e socioculturais, cada tradução cinematográfica foi realizada em um momento diferente no tempo.

Os procedimentos metodológicos se deram principalmente através de levantamento bibliográfico, centralizado, a princípio, na tradução intersemiótica e na relação entre literatura e cinema. Levando em consideração especialmente a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e o conceito de tradução como reescrita de Lefevere. A reescrita é um conceito desenvolvido por André Lefevere em seu livro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, de 1992. Segundo Lefevere, a tradução é uma das principais formas de reescrita de um texto anterior. A noção de reescrita de Lefevere traz a ideia de que não há um original no sentido clássico de uma criação individual, pois toda obra resulta de leituras e impressões anteriores. Dentro dessa visão, o trabalho do tradutor é mais uma versão das ideias que perpassam o texto de partida. Assim como o autor do texto de partida, o tradutor está igualmente sujeito a uma série de fatores que determinam a sua escrita. Quando levamos esse conceito para uma análise de tradução intersemiótica é preciso levar em consideração que cada tradução é uma nova obra, nem melhor nem pior do que a original. Nesta pesquisa não se pretende fazer juízo de valor, o intuito é analisar o processo tradutório dentro de seus diversos contextos: temporais, culturais e históricos.

Partindo também da teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1996), que considera a literatura traduzida como um subsistema do sistema literário geral, a tradução é vista como uma reescrita produzida e lida segundo uma grande variedade de determinantes ideológicos e políticos, de natureza objetiva, assim como subjetiva. A tradução não é um ato isolado.

Ainda nesse viés, Plaza (2003) diz que tradução intersemiótica é uma via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. “Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.” (PLAZA, 2003).

Diante desses conceitos, o *corpus* escolhido para essa pesquisa foram as três traduções cinematográficas em sua íntegra, de modo a possibilitar melhor análise do contexto histórico-temporal, linguagem cinematográfica e escolhas pessoais dos diretores na adaptação.

Em seguida na leitura bibliográfica, partiu-se para os autores específicos de tradução literária para o cinema, como Balogh (2005), segundo a autora, as adaptações para qualquer outro meio de comunicação pressupõem alterações necessárias para que elas sejam condizentes com o meio e com o público ao qual vão atingir, alterações estas que trazem uma fluência e uma cadência necessárias ao novo produto. Assim, deve existir a produção de um roteiro para servir de “mediador entre o literário e o fílmico” (BALOGH, 2004). As mudanças na tradução de uma obra literária para o cinema são necessárias e inevitáveis, a tradução cinematográfica é uma obra independente. Esses fatores devem ser levados em consideração em uma análise.

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução “servil”, ou meramente ilustrativa (BALOGH, 2005, p. 53).

Como obras independentes, as traduções fílmicas usam de seus próprios artifícios para convir sua ideia. Para ser capaz de analisar uma tradução fílmica é preciso estar familiarizado com os recursos que os cineastas dispõem para fazer essa tradução. Para tanto, na leitura bibliográfica desse aspecto, foram usados principalmente os autores Martin (2005) e Dancyger (2003), que explanam sobre a linguagem cinematográfica e suas facetas. Realizamos então a investigação de como os diretores usam mão desses recursos e no que eles influenciam no entendimento da obra.

Partindo dos autores aqui citados, realizamos a análise das três traduções cinematográficas partindo da obra literária *The Great Gatsby*, investigando como se deu o processo tradutório do livro para as telas e quais estratégias foram utilizadas pelos diretores para levar o aspecto crítico da obra para o cinema através da personagem de Daisy Buchanan.

4. Análise de dados: Analisando as Daisys do cinema

Nesse capítulo, é realizada a análise das Daisys das versões fílmicas, atentando para como ela é caracterizada pelos diretores, suas atitudes e as estratégias utilizadas para mostrar a crítica social através da personagem. Os diretores têm visões e abordagens bem diferentes devido à época em que as películas foram produzidas, bem como marcas da poética de cada um. A Daisy de Fitzgerald demonstra possuir várias características que o autor critica na sociedade de vinte. Nessa análise são identificadas quais dessas características se fazem presentes nas traduções cinematográficas e como se deu o processo tradutório da obra literária para o cinema.

4.1 A Daisy de Nugent

Em 1946, a Paramount decidiu filmar uma versão de *The Great Gatsby*, mas a idéia foi rejeitada devido aos tópicos lascivos da obra, que foi considerada impossível de adaptar para as telas. Durante esse período o cinema americano trabalhava sob a censura do Código Hays, um documento de normas ditando o que poderia ou não ser levado para o cinema. O Código Hays foi escrito por um dos líderes do Partido Republicano (EUA), chamado William H. Hays, daí o seu nome. Entrou em vigor em 1933 e durou até 1956, embora as mudanças fossem graduais até os meados dos anos de 1960, em razão dos vários movimentos que estavam aparecendo, como a liberação feminina e os hippies. Os cineastas passaram a ignorar as regras do código, fazendo filmes sem a aprovação da censura. Só em 1968, o Código Hays cedeu lugar a uma tabela de classificação de filmes, levando em conta a idade do espectador.

De acordo com o código Hays, era proibido: vulgarizar, incentivar a sensualidade, servir de propaganda política, provocar o consumismo exagerado, tramar contra os bons costumes, corromper a mente e a moral dos jovens, transformar o mundo num ambiente caótico e sem governança, mostrar a nudez libertina, o tráfico de drogas, a escravidão branca (a negra era permitida), cenas de nascimento, cirurgias, crimes de vingança, adultério (se fosse necessário para a trama, não deveria ser mostrado explicitamente, apenas mencionado), mulher e homem deitados na mesma cama (ainda que fossem casados), beijos excessivos ou prolongados, miscigenação, e mais uma longa lista de proibições. E, com isso, muitos filmes de arte foram banidos sob a alegação de que eram apelativos. Alguns diretores, como Alfred Hitchcock, Ernest Lubitsch e Howard

Hawk encontraram maneiras de burlar essas regras. Um exemplo é o filme de Hitchcock, *Notorious*, onde ele conseguiu burlar a regra de que cada beijo só deveria durar no máximo três segundos, fazendo com que os dois atores se afastassem quando o tempo esgotasse e voltassem a se beijar em seguida, a cena completa dura três minutos.

Devido a essas proibições, apenas um ano depois uma versão moralizada do roteiro de *The Great Gatsby* foi aprovada para ir às telas, sendo retiradas todas as menções a adultério e suicídio, adicionadas passagens bíblicas e modificando a história de personagens para torná-las menos controversas. A Paramount, então, decidiu transformar *The Great Gatsby* em um filme *noir*, subgênero muito popular na época. O filme *noir* deriva dos romances de suspense da época da Grande Depressão (muitos foram adaptados de romances policiais do período) e da estética dos filmes de terror da década de 1930.

As tramas dos filmes desse estilo eram permeadas por niilismo, desconfiança, paranóia e cinismo, filmados em ambientes realistas urbanos e utilizando-se de técnicas como narração confessional. Tendem a utilizar sombras dramáticas e alto contraste, muitos deles tendo sido filmados em locações reais, durante a noite. Sombras de venezianas sobre o rosto de um ator enquanto ele olha através da janela são um ícone visual no *film noir*, já tendo se tornado um clichê. Algumas das principais características do cinema *noir* são personagens arquetípos, *femme-fatales*, policiais corruptos e maridos ciumentos, e também enredos sobre corrupção e fraqueza moral; muitos deles sendo filmes de detetives e filmes de *gangsters*. Enquanto os protagonistas podiam ser personagens mais complexos, os personagens secundários raramente possuíam alguma profundidade ou autonomia.

Assim sendo, Elliot Nugent teve que lidar com as restritas normas do Código Hays e também adaptar a trama de *The Great Gatsby* para o subgênero *noir*. Nugent nasceu em Dover, Ohio, em 1899. Ele foi um ator, dramaturgo, roteirista e cineasta que ganhou sucesso e se tornou conhecido por dirigir principalmente filmes românticos leves. Para conseguir levar *The Great Gatsby* para as telas, Nugent precisou fazer diversas mudanças na história original, devido ao período em que a película foi realizada.

Algumas das capas de *The Great Gatsby* de Nugent com elementos *noir*:



Figura 6: Capas de *The Great Gatsby* de Nugent

De acordo com Xavier (2003), a maneira de produzir um filme é diferente de um cineasta para outro, dependendo de sua releitura e sensibilidade com relação à obra original, e também o momento histórico em que a película foi lançada; cada obra conta a mesma história de formas diferentes. Isso é evidenciado na versão de *The Great Gatsby* de Nugent. Para que passasse pelo Código Hays, os personagens moralmente ambíguos ou que agiam contra a lei e os bons costumes na obra, ou foram completamente modificados, ou se arrependeram de seus crimes e pagaram por eles.

Como visto anteriormente, o cinema da década de quarenta também foi caracterizado pelo *women's film*. Durante a Segunda Guerra Mundial, muitas mulheres, antes apenas mães e donas de casa, tiveram que começar a trabalhar enquanto seus maridos estavam lutando na guerra. Após seu retorno, um grande número de mulheres

optou por continuar em seus empregos, o que causou uma revolução na época, modificando, entre outras coisas, a maneira com que eram caracterizadas no cinema. O cinema de quarenta trazia mulheres mais independentes e assertivas para as telas, refletindo a realidade do momento histórico. Esse foi um fator determinante nas escolhas feitas por Nugent na tradução de Daisy para o cinema.

Entretanto, apesar de mais dona de si, a Daisy de Nugent ainda precisava cumprir as normas do Código Hays. Enquanto ocasionalmente na película ela se mostra mais decidida em suas questões e pronta para agir quando necessário, traços que a Daisy de Fitzgerald nunca teve, ela também sucumbe ao estereótipo de donzela pura e angelical, características adicionadas por Nugent para encaixá-la nas regras rígidas do Código Hays. A Daisy de Fitzgerald tem sua imagem de pureza e inocência desconstruída ao longo da história, ao contrário da versão de Nugent, onde isso nunca acontece.

A versão de Nugent traz Gatsby como um herói solitário, deixando os outros personagens em segundo plano. Toda a história de vida de Gatsby, em forma de *flashbacks*, é mostrada logo no início do filme. Conhecemos seu passado no exército, e os mistérios que o rodeiam, a medida que o mesmo descreve para Nick sua trajetória. A primeira aparição de Daisy é com quase meia hora de película, vemos um plano geral da sala de estar onde ela está deitada no sofá junto com Jordan. A câmera mostra ao espectador a casa em que Daisy vive, vemos colunas, cortinas e um grande espaço, evidenciando a condição financeira em que Daisy vive com seu marido. Os cineastas do período raramente usavam *close-ups*, um estilo se só surgiu anos depois, em vez disso, abusavam de planos gerais e planos americanos. Destaca-se também a vestimenta de Daisy, um vestido completamente branco e florido, que é visível por inteiro devido ao enquadramento.



Figura 7: A primeira aparição de Daisy

A câmera se afasta ainda mais, em um plano geral, nos dando uma visão de toda a sala de estar, agora pode-se ver um grande lustre e vários arranjos florais. Enquanto Tom e Nick se servem de bebidas Jordan pergunta a Daisy sobre Nick:

Jordan: Ele ainda é pobre?⁶

Daisy: Oh, sim.⁷

Podemos notar desde o início o contraste evidenciado entre os ricos e os pobres. No diálogo seguinte, vemos Tom se queixar de ter atingido sucesso financeiro muito jovem, fazendo com que todos os eventos que se seguiram em sua vida se tornassem anticlimáticos. Nick, então, menciona estar morando ao lado de um milionário chamado Gatsby, o que faz Daisy encará-lo espantada.

Daisy: Que Gatsby é esse?!⁸

Para essa cena foi usado primeiro plano, vemos Daisy e Nick mais de perto, o que passa ao espectador a sensação de intimidade, que uma conversa importante está prestes a acontecer. Porém, a cena é interrompida pelo toque de um telefone, Tom insiste em atender no escritório dizendo tratar-se de negócios, mas logo descobrimos que ele tem uma nova amante.

⁶ Todas as traduções do filme são nossas.

Jordan: Is he still poor?

Daisy: Oh, yeah.⁷

⁸ Daisy: What Gatsby is that?!



Figura 8: A surpresa de Daisy quando Nick menciona Gatsby

A cena seguinte explicita a infelicidade de Daisy em seu casamento, apesar dos bens materiais. Após discutir com Tom, ela apresenta sua filha para Nick e conta o quanto deseja que ela seja uma tola quando crescer, pois essa é melhor coisa que uma garota pode ser naquele mundo, seguida da fala de Jordan afirmando que aquilo é exatamente o que Daisy deseja que todos pensem que ela é. Ela é exposta como uma personagem trágica desde o início, separada de seu primeiro amor, forçada em um casamento por interesse com um marido adúltero, os aspectos mesquinhos que Fitzgerald condena no livro através da personagem não são evidenciados na Daisy de Nugent.

Na cena em que Daisy encontra Gatsby pela primeira vez após a separação dos dois, o enquadramento mostra Daisy pelos olhos de Gatsby, de cima, esse enquadramento é usado para passar uma imagem de inferioridade do personagem, após longos anos separados agora Gatsby está em uma posição superior a ela, Daisy parece frágil em comparação ao homem na sua frente.



Figura 9: A expressão de Daisy ao encontrar Gatsby após anos separados

No início da película, Daisy se mostra incrivelmente feliz de reencontrar Gatsby, principalmente ao descobrir que ele conquistou um império para si e é agora um homem rico. Apesar disso, durante todas as suas cenas juntos, Daisy sempre tem um momento de culpa e hesitação, demonstrando sentir remorso por estar se encontrando com outro homem sendo uma mulher casada. O que não ocorre com a Daisy de Fitzgerald.

Ex. 1: Daisy: Você sabia que eu estaria aqui esta tarde?
Gatsby: Sim, sabia.
Daisy: Como?
Gatsby: Eu pedi a Jordan para trazê-la aqui.
Daisy: Você pediu? Você queria me ver novamente?
Gatsby: Eu...
Daisy: Por favor, não diga nada! Não faça nada!⁹

Apesar de não a impedir de continuar encontrando Gatsby secretamente, a culpa que sente é evidenciada, diferenciando-a da Daisy de Fitzgerald que nunca mostra pensar duas vezes sobre a natureza de seu relacionamento com Gatsby.

⁹ Daisy: Did you know I would be here this afternoon?
Gatsby: Yes, I did.
Daisy: How?
Gatsby: I asked Jordan to bring you here.
Daisy: You asked? You wanted to see me again?
Gatsby: I...
Daisy: Please, don't say anything! Don't do anything!



Figura 10: Cena 2: A expressão culpada de Daisy

Um recurso muito usado no cinema do período eram os *flashbacks*. Muito do passado de Daisy com Gatsby é mostrado através deles; a cena presente se dissolve enquanto a história é contada por algum dos personagens, e o espectador a vê acontecer. É assim que assistimos aos jovens Gatsby e Daisy se conhecendo há onze anos. A jovem Daisy mostra-se nada parecida com a versão literária de sua personagem.

Daisy: Oh, Jay. Por que não podemos nos casar agora? Antes de você partir. Minha família sempre está sempre me importunando sobre casar bem, mas eu morreria antes de deixá-los fazer isso comigo, eu simplesmente morreria. Vamos nos casar agora, essa semana. Por favor, querido.¹⁰

A Daisy de Nugent é enfática em sua recusa em ter um casamento arranjado por sua família, mostrando desinteresse em bens materiais e status, divergindo completamente das características da personagem de Fitzgerald. Nessa cena, vemos Daisy de cabelos mais longos, indicando sua jovialidade, seu vestido também é mais chamativo e brilhante do que a Daisy do presente, esses pequenos elementos são usados com frequência para indicar a idade dos personagens na cena, e assim explicitar para o espectador que se trata de um *flashback*. Gatsby também surge em seu uniforme de oficial.

¹⁰ Daisy: Oh, Jay. Why can't we be married now? Before you leave. My family is always after me about marrying right, but I'll die before I let them do that to me, I'll simply die. Let's get married now, this week. Please, darling.



Figura 11: Os jovens Gatsby e Daisy

Após o retorno de Gatsby, Daisy demonstra sentir-se culpada por não o ter esperado voltar da guerra para que ficassem juntos, desculpando-se diversas vezes. Tais cenas não existem na obra literária.

.¹¹ Daisy: Como você pôde me perdoar? Levou muito tempo?
Gatsby: Foi minha culpa. Eu não deveria ter suposto que você iria esperar. Eu não era ninguém. (...)
Daisy: Você não deve pensar que sou diferente dos outros. Não sou melhor.
Gatsby: Você nunca esqueceu, não é? Todos esses anos você nunca mudou, no seu coração você ainda se importa comigo, não é?
Daisy: Sempre.

Ao contrário do que é mostrado na película, na obra de Fitzgerald, Nick fica sabendo através de Jordan como Daisy se comportou após a partida de Gatsby para a guerra. Mesmo tendo recebido uma carta de Gatsby na véspera de seu casamento, isto não a impediu de seguir em frente com seus planos.

“No outono seguinte, ela estava alegre de novo, tão alegre como sempre tinha sido. (...) Em junho, ela se casou com Tom Buchanan, que era de Chicago, em uma cerimônia cheia de pompa e circunstância, a maior que já havia sido celebrada em Louisville. Ele apareceu com uma centena de convidados, tendo fretado quatro vagões no trem de passageiros, e alugou um andar inteiro do Hotel Muhlbach; no dia anterior ao casamento, ele deu a ela um colar de pérolas avaliado em 350 mil dólares. Eu fui dama de honra. Entrei no quarto dela meia hora antes do jantar nupcial e a encontrei caída na cama, linda como uma noite de junho no vestido bordado de flores... E completamente bêbada. Ela segurava

¹¹ Daisy: How did you ever forgive me? Did it take a long time?
Gatsby: It was my fault. I shouldn't have expected you to wait, I was nobody then. (...)
Daisy: You mustn't think that I'm different from other people. I'm no better.
Gatsby: You never forgot it, did you? All these years you never changed, in your heart you still care for me, don't you?
Daisy: Always

uma garrafa de Sauterne em uma das mãos e uma carta na outra.(...) Meia hora depois, quando saímos do quarto, as pérolas estavam penduradas em seu pescoço e o incidente tinha terminado. No dia seguinte, às cinco da tarde, ela se casou com Tom Buchanan sem a menor dificuldade; de fato, não demonstrou estar sentindo sequer um calafrio...” (FITZGERALD, 2007, p. 57)

A maioria dos críticos concorda que Daisy foi inspirada na esposa de Fitzgerald, Zelda Sayre Fitzgerald, uma mulher vivaz, mas emocionalmente instável. Apesar de sua vulnerabilidade ser mostrada na personagem da obra literária, através de suas dúvidas sobre sua posição na sociedade e seu futuro, a mesma complexidade não acontece na Daisy de Nugent, que acaba apenas caindo no estereótipo de boa moça que precisa ser salva do mundo cruel em que vive. Um exemplo é o contraste entre as cenas de confronto em que a Daisy de Nugent se encontra no decorrer do filme. Após descobrir sobre o relacionamento de Daisy com Gatsby, Tom tenta intimidá-la dizendo que tomará custódia de sua filha. Quando ameaçada, ela reage imediatamente, mostrando características das mulheres dos filmes dos anos 40.

Daisy: Isso é tudo que eu precisava, essa é a gota d'água! Eu estou o deixando e nada no mundo vai me fazer voltar!

12



Figura 12: Cena 3: Daisy confronta Tom

Esse é um outro contraste importante entre as duas Daisys, a Daisy de Fitzgerald trata sua filha como uma boneca, por muitas vezes esquecendo-se da existência da mesma, enquanto a Daisy de Nugent demonstra realmente se importar com a garota.

Lucas (2007, p. 9), no livro *Literatura e Cinema*, diz que “ambas as artes,

¹² Daisy That's all I need, that's the final thing! I'm leaving you and nothing in the world can force me back!

produção fílmica e literatura, tomam os olhos como ponto de entrada na consciência ativa do observador, mas de modo diferente”: a literatura pela escrita – palavras que se combinam em frases – que apela para a imaginação do leitor e a cinematografia por uma amplitude maior de recursos - planos que se combinam em sequências - que apelam para o sensorial.

De acordo com Martin (2003), há dois tipos de elementos usados para caracterizar um personagem em filme: elementos específicos do cinema, como câmera, enquadramento e planos, e elementos não específicos do cinema, pois estão presentes em outras artes, como iluminação, vestuário, cor, cenário e música. Isso é demonstrado nas estratégias usadas por Nugent, dentre outros momentos, para expressar para o público a aura de Daisy. O vestuário de Daisy reforça sua imagem de pureza e inocência. Ao contrário de Jordan, que é mostrada frequentemente usando roupas mais escuras e masculinas, Daisy está sempre com vestidos claros e esvoaçantes. Do mesmo modo, a trilha sonora em suas cenas são sempre melodias suaves, refletindo sua personalidade. Em nenhum momento do filme essa imagem é desfeita, como acontece na obra literária de Fitzgerald.



Figura 13: Cena 4: Daisy, sua filha, Jordan e Nick

No início do clímax da narrativa literária, quando todos estão no hotel, Tom confronta Gatsby sobre suas atividades ilegais, que foi apenas dessa forma que ele foi

capaz de ganhar dinheiro. Daisy fica claramente abalada com aquela revelação, vemos então o quanto a reputação de Gatsby importa para ela, mesmo agora sendo um milionário. Ele nunca estaria no mesmo patamar que ela e Tom.

“Virei para Daisy, que alternava um olhar horrorizado entre Gatsby e seu marido. (...) Então, olhei de novo para Gatsby e me assustei com sua expressão.(...) Mas a expressão desapareceu e ele começou a falar empolgado com Daisy, negando tudo, defendendo seu nome contra as acusações que tinham sido feitas. Mas a cada palavra ela ficava mais ausente e, assim, ele desistiu, e apenas seu sonho destruído continuou a combater, enquanto a tarde se esvaía, tentando tocar o que não mais era tangível, lutando sem se desesperar, mas cheio de tristeza, para alcançar aquela voz perdida do outro lado da sala.” (FITZGERALD, 2007, p. 99)

Na versão de Nugent, Daisy não demonstra se importar com os negócios de Gatsby ou com a sua reputação. Ela é assertiva em sua decisão de deixar Tom, e vai embora do hotel com Gatsby deixando claro que não pretende retornar. Ao contrário do que acontece na obra literária. Após a discussão, Tom, vendo o completo desinteresse de Daisy em Gatsby, manda-a voltar para casa com ele e esperá-lo lá. O que ela faz, relutante, demonstrando desagrado em passar qualquer tempo sozinha com Gatsby de novo.

A Daisy de Nugent mantém a narrativa de donzela apaixonada até o final. Tom é colocado em uma posição de vilão, tendo esse estereótipo enfatizado ainda mais quando ameaça tomar custódia da filha de Daisy se ela o deixar. Nessa cena Daisy é colocada em destaque, em primeiro plano, plano usado para enfatizar as emoções dos personagens.

Outro aspecto cinematográfico importante é a trilha sonora. De acordo com Rosenfeld em *Cinema: Arte e Indústria* (2003), a música é uma aliada natural do filme, indispensável para manter a tensão dramática nos diálogos, *flashbacks*, transições de tempo e espaço etc. A trilha nessa obra é inteiramente instrumental. Ouvimos violinos, pianos, principalmente melodias suaves quando Daisy está em cena, e rápidas nas cenas mais carregadas. No discurso final de Daisy para Tom é acompanhado de um instrumental que aumenta de volume a cada palavra, dando a cena mais peso.



Figura 14: A expressão decidida de Daisy

Daisy: Você pode fazer o que quiser e dizer o que quiser e tentar tirar minha filha de mim, mas eu o estou deixando!¹³

Apesar de estar deixando seu marido por outro homem, a atitude de Daisy ainda passaria no Código Hays, pois sua ação seria considerada justificável por estar tentando proteger sua filha e saindo de um relacionamento manipulativo. Entretanto, essa resolução rui na cena pós-acidente. Depois de acidentalmente atropelar Myrtle, Daisy se vê desesperada e é novamente posta na posição de donzela indefesa, precisando que Gatsby a convença a deixá-lo levar a responsabilidade do acidente por ela. O que ela aceita, mesmo sentindo-se culpada.

Oh, Jay. O que eu vou fazer?!

Gatsby: Nada, querida, eu vou dizer que eu estava dirigindo. É melhor assim. Lembre: eu estava dirigindo. Diga: “Jay estava dirigindo”. Diga!

Daisy: Jay estava... Não posso, não posso! (...) Oh, Jay. Você é tão bom e eu te amo por isso, mas não posso deixá-lo fazer isso!¹⁴

Em seguida, tomada de angústia, ela decide voltar para Tom e sua família, deixando Gatsby. Mesmo após ter concordado anteriormente em deixar Gatsby levar a culpa, Daisy se arrepende e pede a Tom para ir à polícia falar a verdade. Nenhuma dessas cenas existe na obra literária. Enquanto a Daisy de Fitzgerald, com o claro objetivo de preservar a si mesma, deixa Gatsby levar a culpa por seu crime sem dúvidas ou remorso,

¹³Daisy: You can do what you want and say what you want and try to take my baby away from me, but I'm leaving you!

¹⁴ Daisy: Oh, Jay, what am I gonna do?!

Gatsby: Nothing, darling, I'll say I was driving. It's best that way. Remember: I was driving. Say it: "Jay was driving". Say it!

Daisy: Jay was... I can't, I can't! (...) Oh, Jay, you're so good and I love you for that but I can't let you.

voltando para sua vida de conforto e riqueza e agindo como se nada tivesse acontecido. Após o acidente, Daisy volta para Tom e não aparece sequer no funeral de Gatsby.

Nugent optou por não tocar nos temas centrais do livro, como a crítica social e a geração pós-guerra. Apesar de ser um filme consistente com os temas *noir* e dentro das regras do Código Hays, ele se distancia das ideias principais do livro, sendo obrigado a seguir os estereótipos do estilo e da época em que foi realizado. Na versão de Nugent, Daisy tomou o papel de donzela pura e inocente e Gatsby foi transformado em um mártir, arrependendo-se de suas atividades ilegais no momento de sua morte. Na obra literária de Fitzgerald, Gatsby conquistou sua riqueza e poder através de atividades ilegais sem remorso; Daisy, entre outras coisas, deixa Gatsby levar a culpa por seu crime, levando-o a morte; Tom é adúltero e racista e Jordan é uma jogadora de golfe especializada em trapacear. Todos os personagens, exceto Nick, são moralmente repreensíveis, mas nunca se arrependem ou são punidos. A obra de Fitzgerald não tem a intenção de repreender, fazendo com que seus personagens paguem por seus atos; pelo contrário, busca criticar a sociedade individualista e sem escrúpulos dos anos 20 e sua habilidade de sair impune de seus crimes.

4.2 A Daisy de Clayton

Em 1974, uma nova versão de *The Great Gatsby* foi realizada, também pela Paramount, com Francis Coppola como roteirista e Jack Clayton como diretor. Jack Clayton ficou famoso por adaptar obras literárias para o cinema, sendo este um dos motivos pelo qual foi escolhido para o trabalho. Sua versão de *The Great Gatsby* ganhou diversos prêmios, incluindo dois Oscars, três BAFTAs¹⁵ e um Globo de Ouro e é considerada a adaptação mais próxima da obra de Fitzgerald. Seguindo o livro quase que cena por cena, com diálogos quase idênticos aos do autor, *The Great Gatsby* de Clayton atenta a cada detalhe, como vestuário, os automóveis, música, trazendo os anos vinte para as telas o mais realisticamente possível. As ideias centrais da obra, tais como a raça, a diferença social e o hedonismo dos anos 20, são reforçadas através da narração de Nick

¹⁵ Os British Academy Film Awards ou BAFTA Film Awards é uma premiação anual concedida pela Academia Britânica de Cinema e Televisão para homenagear as melhores contribuições britânicas e internacionais para o cinema.

Carraway. Assim como os simbolismos que Clayton trouxe do livro, a cor amarela que está no carro de Gatsby, nos vestidos de Daisy, nos aros dos óculos do Dr. T. J. Eckleburg, que representa a riqueza no início da história e no seu decorrer passa a simbolizar morte. Clayton, com truques de câmera, como *close-ups*, faz com que o espectador preste atenção nesses detalhes.

Os críticos, entretanto, consideraram a película muito lenta, quase arrastada, em contraste com a prosa rápida de Fitzgerald, que em pouco mais de duzentas páginas, mostra tanto o fracasso de uma história de amor quanto a decadência da sociedade de 20. A razão de Clayton para desacelerar a obra foi para que pudesse dar aos personagens a profundidade e complexidade necessárias, diferente da versão de 1949, que apenas tocou a superfície de suas personalidades.

Assim, essa versão traz uma Daisy com muito mais camadas, refletindo a Daisy de Fitzgerald. A atmosfera do filme vai de romântica e etérea nas cenas de Daisy com Gatsby a desolada e sombria quando nos mostra o Vale das Cinzas e a vida daqueles que ali habitam, fazendo uma comparação entre o status social, a diferença entre riqueza e pobreza. Daisy surge sempre banhada por uma aura de charme, luxo, sofisticação e graça, enquanto Myrtle, amante de Tom, está sempre com a aparência ordinária e inferior, com seus vestidos esfarrapados – também fazendo um contraste entre os dois mundos.



Figura 15: Cena 5: O carro de Gatsby na oficina de George, no Vale das Cinzas

O filme tem início mostrando o interior da mansão de Gatsby, e nela vemos diversas fotografias de Daisy. A câmera se aproxima e foca em seu rosto, dando-a logo nos primeiros minutos uma imagem misteriosa e deixando o espectador interessado sem sequer ter sido apresentado a ela ainda.



Figura 16: Cena 6: As fotografias de Daisy mostradas

Na versão de Clayton, Daisy é tão protagonista quanto Gatsby, sendo inclusive introduzida em cena primeiro. A película começa com a música *What'll I Do* de Frank Sinatra, que fala sobre estar distante de seu amor e a letra “*What will I do with just a photograph?*” toca ao fundo enquanto a câmera foca nas fotografias de Daisy, usando de *zoom in* e *travellings* dando destaque em suas expressões. O recurso de *zoom in* era muito usado nas obras da época, para dar ênfase em algum personagem ou alguma coisa. Clayton abusa dele em Daisy, quase sempre a trazendo em primeiro plano e com *zooms* rápidos em seu rosto. A câmera mostra recortes de fotografias de Daisy em cima de uma mesa, e vai lentamente aproximando o zoom em seu rosto, até enquadrá-lo por completo.



Figura 17: fotografias de Daisy em zoom

Quando Nick chega à casa de Daisy pela primeira vez na película, a câmera nos mostra os cômodos da casa enquanto ele e Tom a atravessam até chegar a sala de estar. Temos então um plano geral de todo o ambiente, cortinas brancas voando, um lustre de cristal, flores, e um grande espaço, dando um ar etéreo ao lugar. Nessa cena acontece um diálogo quase idêntico ao da obra literária.

Daisy: Nick? É mesmo você?

Nick: Sim, é.

Daisy: Oh, meu querido amor perdido. Estou paralisada de felicidade. (...) Eles sentem minha falta em Chicago?

Nick: A cidade inteira está desolada.

Daisy: Que lindo!

Nick: Todos os automóveis pintaram de preto as rodas traseiras do lado esquerdo como se fossem coroas funerárias e ouvem-se murmúrios de tristeza durante as noites inteiras.¹⁶



Figura 18: A primeira aparição de Daisy na mansão

Daisy é destacada em câmera por sempre estar impecável, enquanto todos os outros estão suados no calor do verão em Long Island, intensificando a sua imagem de perfeição. Em contraste com Jordan, que tem cabelos negros e a voz grave, Daisy evidencia ainda mais sua delicadeza. Quando os quatro estão no jardim e Tom sai de cena para atender o telefonema de sua amante, Daisy imediatamente se mostra desconfortável

¹⁶ Daisy: Nick? Is it really you?

Nick: It is.

Daisy: Oh, my dear lost love. I'm paralyzed with happiness!(...) Do they miss me in Chicago?

Nick: The whole town is desolate.

Daisy: How gorgeous!

Nick: All the cars have the left rear wheel painted black as a mourning wreath, and there's a persistent wail all night long.

e vai atrás do marido. Ao retornarem, a expressão de Daisy é triste, mas suas palavras são alegres.

Daisy: There's a bird on the lawn that I think must be a nightingale come over on the Cunard or White Star Line. He's singing away - it's romantic, isn't it Tom?¹⁷

Nessa cena, Daisy é enquadrada em primeiro plano enquanto os outros estão desfocados no fundo, destacando sua expressão melancólica. Mia Farrow traz uma Daisy muito mais expressiva do que a versão anterior da personagem. Esses detalhes não são descritos tão explicitamente no livro, fica subentendido que a felicidade de Daisy é apenas uma fachada, mas Clayton trouxe para a película de forma clara na interpretação de Farrow. Ela é realçada dessa forma em muitos outros momentos.



Figura 19: A expressão triste de Daisy

Diferente da versão de 1949, o filme de Clayton não sofreu com normas rígidas. Cenas como os encontros de Tom com Myrtle, sua amante, estão presentes. Assim como sua agressão a ela. O racismo de Tom também está bem mais evidente na obra, usando diversas vezes comentários depreciativos. Clayton escolheu focar nos aspectos sociais do livro em sua tradução, assim como dar mais destaque ao relacionamento de Daisy e Gatsby.

Devido à evolução cinematográfica em comparação com a obra de 1949, as estratégias de filmagens são muito mais dinâmicas na versão de Clayton, usando de diversos truques de câmera que estavam em alta no cinema do período. Na cena em que

¹⁷ Daisy: Há um passarinho no gramado e estou achando que é um rouxinol que atravessou o oceano em um dos barcos da Cunard ou da White Star. Ele está lá, cantando – é romântico, não é, Tom?

Daisy vê Gatsby pela primeira vez, a câmera nos mostra primeiro o reflexo de Gatsby no espelho, como se nós estivéssemos atrás de Daisy, dando mais suspense ao reencontro; esse tipo de estratégia era novidade na época.



Figura 20: O reflexo de Gatsby e a expressão suspresa de Daisy

A Daisy de Fitzgerald é bastante consciente de sua posição como mulher na sociedade, e isso é evidente em diversas passagens do livro. Não só ela se preocupa com sua falta de autonomia financeira, como também com seu status na sociedade. Apesar de apaixonada por Gatsby, ela toma a decisão de casar-se com Tom, um homem rico e considerado um bom partido. Mesmo infeliz em seu casamento, e após reencontrar-se com Gatsby, agora possuindo tanto dinheiro quanto ela, Daisy ainda assim escolhe Tom. Provando que os “novos ricos”, como eram chamados os que tinham enriquecido após a guerra, nunca seriam considerados por ela na mesma esfera que os *old money*, aqueles provenientes de famílias ricas, como ela e Tom.

Como a obra literária é narrada por Nick, o leitor vê apenas o que os seus olhos veem, entretanto Clayton optou por mostrar muito mais em sua obra. Daisy tem mais tempo de tela do que na versão de 1949, seu relacionamento com Gatsby é muito mais explorado, e acontecimentos que na obra literária são narrados por Jordan ou Nick, na película os vemos desenrolar entre Daisy e Gatsby em primeira mão. Em uma das cenas, que originalmente é contada por Jordan para Nick, Daisy informa para Gatsby o porquê de casar-se com Tom.

Gatsby: Eu falei que voltaria por você. Minha carta. Você disse que iria esperar.
Daisy: Eu esperei tanto! (...)
Gatsby: Por que você casou com ele?
Daisy: O senhor Tom Buchanan, filho do senhor Torn Buchanan de Chicago, Illinois, entrou na minha vida com mais pompa e circunstância que Louisville já tinha visto. Ele apareceu com uma centena de convidados em quatro vagões

fretados. Ele alugou um andar inteiro no hotel Muhlbach, ele me cegou de entusiasmo!

Gatsby: Ele te deu um colar de pérolas. Que valia \$350,000.

Daisy: Jordan te contou isso? Traidora!¹⁸

Nessa situação, vemos Daisy admitir que foi fascinada por Tom e pelo que o seu dinheiro podia fazer, e apesar da promessa de esperar por Gatsby, ela acabou casando-se com Tom. Ela não se mostra culpada como a Daisy da versão de Nugent; a Daisy de Clayton explica-se para Gatsby esperando compreensão: ela demonstra pensar que outra pessoa em sua situação também casaria-se com Tom Buchanan, dadas as circunstâncias.

Clayton traz à tona essas características em sua versão, mostrando uma Daisy astuta e perspicaz por trás de sua fachada inocente, demonstrando profundo conhecimento do mundo ao qual pertence e do que lhe é ou não permitido, enquanto uma mulher na sociedade de vinte. Isso fica evidente em diversas passagens do filme, como no confronto entre ela e Gatsby sobre seu casamento, quando ela, angustiada, replica:

Gatsby: Por quê? Por que você não esperou por mim?

Daisy: Porque... garotas ricas não casam com garotos pobres. Você não sabe?

*Garotas ricas não casam com garotos pobres.*¹⁹



¹⁸ Gatsby: I told you I'd come back for you. My letter. You said you would wait.

Daisy: I waited so long! [...]

Gatsby: Why did you marry him?

Daisy: Mr Tom Buchanan, son of Mr Torn Buchanan of Chicago, Illinois, blew into my life with more pomp and circumstance than Louisville ever knew before. He came down with a hundred people in four private rail road cars. He hired a whole floor of the Muhlbach Hotel, he just blinded me with excitement!

Gatsby: He gave you a string of pearls. Valued at \$350,000.

Daisy: Jordan Baker told you that, didn't she? Traitor!

¹⁹ Gatsby: Why? Why didn't you wait for me?

Daisy: Because... rich girls don't marry poor boys. Haven't you heard? *Rich girls dont marry poor boys.*



Figura 21: Cena 7: Daisy se explica para Gatsby

Em outros diálogos, ela também demonstra entender a natureza passageira dos relacionamentos entre pessoas de diferentes classes sociais. Quando sugere que Nick namore Jordan, ele rebate:

Nick: Eu não tenho dinheiro. Jordan casaria com um homem sem dinheiro?
Daisy: É claro que não. Bem, então terá que ser apenas um caso.²⁰

Clayton, por quase toda a película, mostra uma Daisy angustiada com sua condição. Em diversas cenas, também devido à interpretação comovente de Mia Farrow, o filme faz com que o espectador simpatize com sua personagem, entendendo-a melhor. Mas, assim como na obra de Fitzgerald, a versão cinematográfica não falha em desconstruir essa imagem. A Daisy de Clayton, mostrando-se correspondente à personagem da obra literária, também expõe sua natureza mesquinha eventualmente.

Em uma das cenas em que Gatsby e Daisy conversam sobre o passado e Gatsby expressa sua dificuldade em sentir que finalmente está próximo de dela, temos mais uma estratégia de câmera, num plano detalhe vemos a câmera enquadrar a mão de Gatsby lentamente se aproximando da de Daisy, mas sem conseguir tocá-la. Simbolizando a distância entre seus dois mundos, e a sensação de Gatsby de nunca conseguir alcançar o patamar de Daisy na sociedade e seu amor.

²⁰ Nick: I have no money. Would Jordan marry a man with no money?
Daisy: Of course not. Well, it will just have to be an affair then.



Figura 22: Plano detalhe nas mãos de Daisy e Gatsby

Em uma de suas conversas com Nick, Daisy dá mais um exemplo de seu conhecimento da posição feminina na sociedade em que vive, quando sua filha é mencionada pela primeira vez.

Daisy: Deixe-me contar-lhe o que eu disse quando ela nasceu. Ela ainda não tinha uma hora de vida e só Deus sabe onde estava Tom. Eu acordei da anestesia com um sentimento de completo abandono e imediatamente perguntei à enfermeira se era menino ou menina. Ela me disse que era uma menina e então virei meu rosto para o lado e chorei. “Tudo bem” – eu disse – “estou contente que seja uma menina. Espero que ela seja uma pequena tola. É a melhor coisa que uma menina pode ser nesse mundo. Uma linda tolinha.”²¹

Clayton faz dessa cena muito mais emocional do que a do livro; na sua versão, Daisy chora enquanto lembra da situação, tornando assim a personagem trágica aos olhos do público, fazendo que com a revelação de sua verdadeira natureza ao fim da película seja ainda mais surpreendente.

²¹ Daisy: Let me tell you what I said when she was born. She was less than an hour old and Tom was... God knows where. I woke up out of the ether with an utterly abandoned feeling, and asked the nurse right away if it was a boy or a girl. She told me it was a girl, and so I turned my head away and wept. ‘Alright’, I said, ‘I’m glad it’s a girl. And I hope she will be a little fool – that’s the best thing a girl can be in this world. A beautiful little fool’



Figura 23:

Cena 8: Daisy chora ao contar a história do nascimento de sua filha para Nick

Em outras cenas, porém, ela se revela completamente insensível e individualista. Gatsby a questiona sobre o passado e os diversos homens que foram apaixonados por ela em sua juventude, e ela demonstra ter achado todos uns tolos por terem se deixado envolver, assim como também se mostra ignorante aos profundos sentimentos de Gatsby por ela.

Gatsby: Você lembra? Uma hora com você era impossível.

Daisy: Meus pais...

Gatsby: Não, outros oficiais. Vindo até sua casa, chamando por você. (...)

Daisy: Eles não significaram nada.

Gatsby: Todos aqueles oficiais, quais eram os seus nomes? Você lembra?

Daisy: Parte de seus nomes, mas não seus rostos. Garotos bobos. Tão tolo deixar uma garota de dezoito anos entrar em seus corações...Sentimentais. Você nunca foi sentimental, Jay.²²

E ainda, quando Gatsby menciona Tom,

Gatsby: Tom. Você o amou?

Daisy: Tom...

Gatsby: Seu marido.

Daisy: Eu sei quem ele é. Não quero falar sobre Tom, nem meu casamento. Deixa-me triste e quero estar feliz.²³

²² Gatsby: Dou you remember? An hour with you was impossible.

Daisy: My parents...

Gatsby: : No, other officers. Coming to your house, calling out for you. (...)

Daisy: They meant nothing.

Gatsby: All those officers, what were their names? Do you remember?

Daisy: Just parts of their names, not their faces. Silly young men. So silly to let an eighteen year old girl into their hearts... Sentimental. You were never sentimental, Jay..

²³ Gatsby: Tom. Did you love him?

Daisy: Tom...

Nessa cena, ela demonstra sua facilidade em ignorar qualquer coisa que lhe fosse inconveniente, ou que entrasse no caminho de seu aproveitamento, refletindo o caráter da geração de 20. O mesmo acontece nos momentos finais do filme, em sua discussão com Tom, após Gatsby ter-lhe pedido para dizer que nunca havia amado o marido. Ela foge da cena, ocasionando o atropelamento de Myrtle. Em seguida, Daisy faz as pazes com Tom, e mesmo sabendo que George pensa que Gatsby é o culpado pela morte de sua esposa e está a caminho de sua mansão, em nenhum momento ela tenta avisá-lo ou salvá-lo. Pelo contrário, ela e Tom mudam-se e seguem com suas vidas, deixando para trás o que causaram.

O simbolismo presente no livro também existe na adaptação, os olhos do Dr. T. J. Eckleburg estão lá quando Daisy atropela Myrtle, a única testemunha do crime, como um juiz. Clayton reforça essa ideia, transformando os olhos do cartaz nos faróis do carro amarelo de Gatsby sujos de sangue.



Figura 24: Cena 9: Os olhos do Dr. Eckleburg se transformam nos faróis do carro

Após o acidente, temos uma cena exatamente igual à descrição da obra literária, Nick espia pela janela Tom e Daisy:

“Daisy e Tom estavam sentados de frente um para o outro à mesa da cozinha, com um prato frio de galinha frita entre eles e duas garrafas de cerveja preta. Ele falava com seriedade e, durante a conversa, sua mão tinha pousado ansiosamente sobre a mão dela. De vez em quando, ela erguia os olhos para ele e acenava a cabeça em concordância. Não pareciam felizes e nenhum deles tinha tocado nem na galinha nem na cerveja. No entanto, também não estavam infelizes. Toda a cena apresentava um ar natural e inconfundível de intimidade, e qualquer estranho diria que estavam conspirando juntos.” (FITZGERALD, 2007. p. 106)

Gatsby: Your husband.

Daisy: I know who he is. I don't want to talk about Tom, or my wedding. It makes me sad, and I want to be happy.

A película termina com a música *Ain't We Got Fun* de Bing Crosby e Rosemary Clooney, enquanto vemos várias pessoas bem vestidas entrando em seus carros de luxo ao fundo ouvimos a letra “*The rich get rich and the poor get laid off, In the meantime, in between time, Ain't we got fun?*”. A versão de Clayton usa estrategicamente a trilha sonora em alguns momentos para enfatizar as mensagens que quer passar.

Gatsby, sem sucesso. Daisy seguiu sua vida de onde parou antes de ter reencontrado Gatsby, nada havia mudado para ela. Como um reflexo de sua geração, Daisy importa-se apenas com a própria preservação, demonstrando indiferença aos problemas dos outros, e nenhum remorso ou culpa pelo mal que causou. Com isso, a personagem de Clayton manteve a crítica à sociedade de 20.

4.3 A Daisy de Luhrmann

Em 2013, a Warner Bros. Pictures lançava outra versão de *The Great Gatsby*, com direção e roteiro de Baz Luhrmann. O filme se tornou o mais lucrativo da carreira de Luhrmann, ganhando diversos prêmios, incluindo dois Oscars. No Brasil, três novas traduções foram lançadas no mesmo período do filme de Luhrmann, que estreou em 07 de junho de 2013 no país. Poucas semanas antes, as traduções de Alice Klesck e de Cristina Cupertino, para as editoras LeYa e Tordesilhas, respectivamente, chegaram às livrarias brasileiras. Também uma tradução por Humberto Guedes, pela Geração Editorial, foi lançada em junho de 2013.

De acordo com Luhrmann, sua versão de *The Great Gatsby* pretende ser uma “reinterpretação” do clássico de Fitzgerald. Com orçamento superior a 105 milhões de dólares, traz Leonardo DiCaprio no papel principal. Tobey Maguire é Nick Carraway, Carey Mulligan é Daisy e Joel Edgerton vive Tom Buchanan.

O estilo cinematográfico de Luhrmann se destaca pelo excesso, tendo dirigido anteriormente o extravagante *Moulin Rouge* e também uma versão contemporânea da obra de William Shakespeare, *Romeu + Julieta*, em que ele transforma Verona em uma metrópole, mantém o inglês original da obra, mas situa a história no século XX.

Em seu *The Great Gatsby*, Luhrmann faz jus à sua fama, com exuberantes efeitos especiais e muita cor, proporcionando uma nova imagem aos anos 20 de

Fitzgerald, desde o figurino até a trilha sonora. O vestuário não se encaixa com o dos anos vinte, trazendo uma versão mais modernizada dos vestidos e ternos, assim como as músicas que tocam nas famosas festas de Gatsby, que também refletem a sociedade atual, estando entre elas artistas como Jay-Z e Lana Del Rey.

O produtor executivo da trilha sonora é o próprio rapper Jay Z, que reúne um inusitado grupo de artistas com o objetivo de hibridizar os ritmos da década de 20 com a música pop contemporânea. Even-Zohar (1990) afirma que a tradução se adapta à cultura alvo, para que assim seja mais bem recebida. Isso fica claro na versão de *The Great Gatsby* de Luhrmann, que faz uso de uma trilha sonora contemporânea e uma aceleração típica do mundo atual, conquistando o público com facilidade.

O simbolismo da obra literária também está presente: a luz verde que Gatsby vê no deck de Daisy representa tanto esperança, quando ele tenta inutilmente alcançá-la no início da película, quanto morte, na cena do atropelamento de Myrtle e no assassinato do próprio Gatsby, mostrando assim que o que ele mais desejava, ou seja, Daisy, acabou sendo o causador de sua morte.

Alguns críticos, entretanto, acharam que Luhrmann se perdeu na caracterização dos personagens, por escolher focar no visual do filme. A Daisy de Luhrmann não tem oportunidade de mostrar traços importantes do caráter da personagem de Fitzgerald, devido ao seu pouco tempo de tela. Luhrmann optou por centralizar a adaptação em Gatsby, tornando Daisy meramente seu interesse amoroso.

Em comparação com as traduções de Nugent e Clayton, a de Luhrmann é a em que menos temos a chance de ver Daisy ou entendê-la. Ela, como em suas outras versões, surge envolta a elementos que representam pureza e inocência, quase sempre vestida em branco e rodeada de beleza. Em contraste com Tom e Jordan, Daisy parece diferente, uma inocente no meio de pessoas sem caráter. A interpretação de Carey Mulligan também ajuda a reforçar essa imagem trazendo uma Daisy mais vivaz e juvenil.



Figura 25: Cena 10: A primeira aparição de Daisy

Quando Nick encontra Daisy pela primeira vez, ele a descreve:

Nick: Daisy Buchanan, a garota de ouro. Um calor ofegante fluiu dela. Uma promessa que não havia ninguém no mundo que ela quisesse ver mais.²⁴

Logo após sermos apresentados a Daisy, segue-se a cena em que Tom se ausenta da mesa de jantar para atender um telefonema de Myrtle, sua amante. Percebemos o incômodo de Daisy, mas pela rapidez da cena, não é possível passar o quanto isso a perturba. Na obra literária, a cena é carregada de desconforto.

“Por um momento, os derradeiros raios da luz do sol caíram como uma romântica carícia sobre seu rosto; sua voz era tão baixa que compeliu-me a me inclinar para a frente, ansioso, para escutar melhor. Então o brilho empalideceu, cada raio de luz abandonando o seu rosto com uma tristeza insuportável, como crianças saindo de uma rua agradável ao anoitecer.

- Eu adoro vê-lo sentado à minha mesa, Nick. Você me lembra uma... uma rosa, uma rosa absoluta. Ele não a faz lembrar também? – disse ela, voltando-se para Miss Baker em busca de confirmação – Ele não parece uma rosa absoluta?

Isso não era verdade. Eu não me pareço nem de leve com uma rosa. Ela estava improvisando. (...)Então, de súbito, ela jogou o guardanapo em cima da mesa, murmurou um pedido de desculpas e entrou na casa.” (FITZGERALD, 2007, p. 23)

Daisy age em relação ao caso de Tom com outra mulher da mesma forma que com o resto de seus problemas, tentando ao máximo ignorá-los e fingir que nada está acontecendo, apesar de nem sempre conseguir. Essa é uma característica da geração de vinte que Fitzgerald critica em sua obra, a preocupação com as aparências e não com a ética e o bom caráter. Na cena rápida da versão de Luhrmann essa idéia não está clara.

²⁴ Nick: Daisy Buchanan, the Golden Girl. A breathless warmth flowed from her. A promise that there was no one else in the world she so wanted to see.

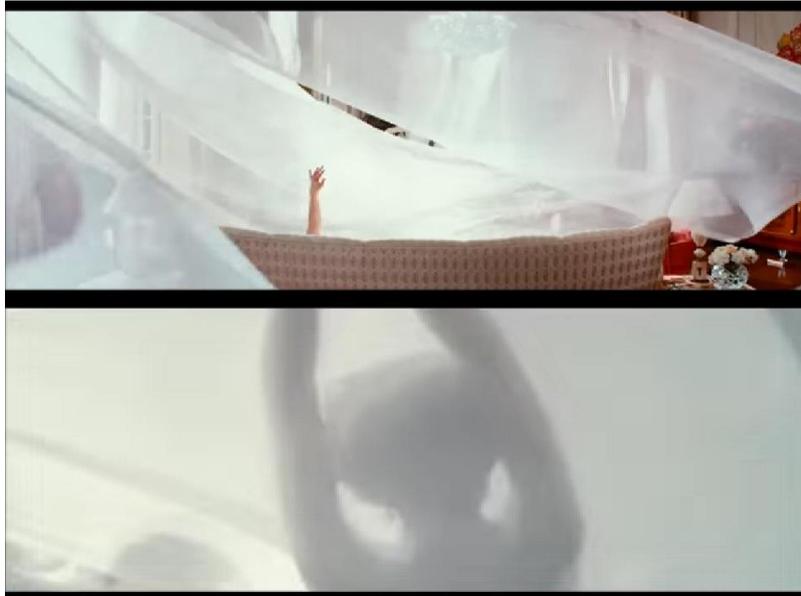


Figura 26: Cena 11: Daisy é introduzida em cena em meio a cortinas brancas e esvoaçantes

Em uma conversa com Nick, Daisy conta a história do nascimento de sua filha, mas ao contrário da versão de Clayton, a cena é rápida e logo interrompida com efeitos especiais mostrando o estonteante castelo de Gatsby, fazendo assim com que a angústia de Daisy com o que o futuro reserva para uma mulher na sociedade em que vive, fator principal do momento, se perca.

Entretanto, quando Nick menciona sua filha pela primeira vez, ela parece confusa, como se não se lembrasse da existência da mesma,

Nick: A sua filha... ela fala, come e tudo mais?

Daisy: Pammy? Oh, sim...²⁵

Podemos observar aí características da Daisy de Fitzgerald, que trata sua filha como um objeto, apenas permitindo-a compartilhar de seu mundo em poucos momentos, quando lhe é conveniente.



²⁵ Nick: Your daughter... so, she talks and eats and everything?

Daisy: Pammy? Oh, yeah...



Figura 27: Cena 12: Daisy fala sobre sua filha e logo em seguida o castelo de Gatsby iluminado

Na versão de Lurhmann, tanto pelo seu estilo cinematográfico quanto pelo período em que o filme foi realizado, a montagem da película é cheia de cortes rápidos; a cada fala de um personagem ou novo movimento na cena há um corte, deixando as cenas aceleradas. Ele também usa bastante desse recurso para indicar passagem de tempo. Na cena em que Nick está jantando com Daisy, Tom e Jordan, o filme se utiliza de *travellings* para indicar que várias horas se passaram na noite. A câmera, de um ângulo superior, percorre a mesa de uma ponta a outra, com cortes estratégicos enquanto os personagens conversam, dando a sensação que eles estão lá a bastante tempo. Esse é um recurso muito usado nas obras de Lurhmann, assim como de outros diretores do período.



Figura 28: técnica de *travelling*

Os três diretores usam de maneiras diferentes para contar o passado de Daisy e Gatsby juntos: Lurhamann optou por Gatsby narrar para Nick a história, enquanto o espectador a vê em *flashbacks*. Nessa versão, a estratégia usada para indicar que estamos

vendo um *flashback* é tornar a imagem das cenas embaçadas, como em um sonho, e também são dadas uma cor e uma iluminação diferentes.



Figura 29: Os jovens Gatsby e Daisy

Na cena do hotel, quando confrontada a dizer a Tom que nunca o amou, Daisy assiste ao marido insultar Gatsby sobre seu desespero em se encaixar na alta sociedade e como ele nunca fará parte do mesmo mundo a que ele e Daisy pertencem. Daisy, em seu silêncio, parece concordar, e olha Gatsby como se estivesse finalmente percebendo isso. Percebe-se, então, o quanto as aparências importam para Daisy. Mesmo rico e capaz de dar-lhe uma boa vida, ela ainda assim não escolheria Gatsby, por ele não ter a classe que a sociedade da época julgava necessária. Ela, assim como Tom, preza o status acima dos sentimentos.

Em seguida, após o atropelamento de Myrtle, ela não demonstra nenhuma culpa, e volta para sua casa e para seu marido como se nada houvesse ocorrido. Nick, então, entreouve uma conversa entre Tom e Daisy e descobre que os dois estão juntos novamente. Após a morte de Gatsby, Daisy ignora os telefonemas de Nick e se muda com Tom, sem deixar endereço. Nessa situação, podemos ver a indiferença de Daisy com estrago que causou, na cena final em que Daisy e Tom estão arrumando as malas e seu mordomo atente a ligação de Nick sobre o funeral de Gatsby, Daisy e Tom o escutam, mas ignoram, enquanto Nick é informado de que eles já partiram.

Desse modo, apesar de as cenas de Daisy serem mais rápidas e em menor quantidade do que as de suas versões cinematográficas anteriores, a tradução de Luhrmann ainda traz aspectos da crítica social à geração de 20 através da personagem.

5. Considerações finais

Ao analisarmos as três adaptações fílmicas da obra literária *The Great Gatsby*, não se intenciona diminuir ou elevar uma arte em detrimento da outra, pois cada uma possui suas particularidades; mudanças são inevitáveis quando se deixa o meio linguístico e se passa para o visual. Observamos o quanto o contexto interfere no processo tradutório de uma obra para as telas, assim como os traços da poética de cada diretor também tem seu peso.

Essa análise teve por intuito examinar o processo tradutório das adaptações cinematográficas partindo da obra literária de Fitzgerald e investigar quais trazem a crítica social à geração individualista de vinte através da personagem de Daisy Buchanan. Para tanto foi necessário um breve estudo sobre o desenvolvimento das pesquisas na área da tradução através dos anos, sobre a linguagem cinematográfica, a representação feminina no cinema, assim como uma discussão sobre a vida de F. Scott Fitzgerald e sobre a sociedade americana pós-guerra.

Foi concluído que Elliot Nugent, para encaixar no filme tanto as regras rígidas do Código Hays, quanto os elementos *noir* do subgênero, teve que fazer mudanças cruciais na trama e na história dos personagens, assim como em suas caracterizações. A Daisy de Nugent não traz a crítica social da época, pois não demonstra as características da geração de vinte que Fitzgerald condena no livro, sendo transformada num estereótipo de donzela pura e inocente, para enquadrar-se no rigor cinematográfico de 1949.

A Daisy de Clayton é a versão mais similar à da obra fonte, trazendo a complexidade e a profundidade da personagem de Fitzgerald, mostrando tanto o individualismo e o hedonismo da sociedade de vinte, quando os seus próprios demônios. Com cuidado detalhista, Clayton dá à personagem camadas e faz com que demonstre o vazio e a indiferença para com os problemas dos outros, característicos da época, desconstruindo a imagem inicial da personagem.

Baz Luhrmann faz jus ao seu estilo cinematográfico e transforma *The Great Gatsby* em um espetáculo visual, e apesar de a sua Daisy ter menos tempo de tela do que as versões anteriores, ele ainda consegue mostrar a crítica social através de suas ações e usar de simbolismo. Por ter transformado *The Great Gatsby* em um filme mais atual e por

isso mais rápido, algumas ideias da obra se perdem no decorrer da película, mas a mensagem principal, a crítica através de Daisy, é mantida.

O estudo da tradução intersemiótica, principalmente da literatura para o cinema, ainda é muito recente. Apesar de haver bastante teoria sobre como traduzir de uma mídia para outra, um processo metodológico mais concreto ainda não foi criado, exatamente por serem meios tão diferentes. Portanto, análises como essas são necessárias contribuições para os estudos da área, ajudando a identificar estratégias de tradução e colaborando com as investigações no desenvolvimento do processo tradutório.

Este trabalho abordou três traduções cinematográficas separadas por muitos anos no tempo, 25 anos entre a adaptação de Nugent e a de Clayton, e 39 anos entre a de Clayton e a de Luhrmann. Percebeu-se que muito mudou tanto nas técnicas cinematográficas quanto no contexto sociocultural que as obras foram lançadas. *The Great Gatsby* foi escrito na década de vinte, esta pesquisa mostra como a realidade desse período foi traduzida em contextos tão diferentes. A crítica social presente na obra literária foi mantida em duas traduções e outra não, não desmerecendo esta última em nada. A literatura é uma linguagem mais demorada, numa tradução para o cinema, mídia muita mais imediatista, mudanças se fazem necessárias e essenciais.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Anna Blume, 2005, 247p.
- CARRIERE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática**. Tradução de Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies: Introduction; The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem*. USA: Poetics Today, 1997.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. Nova York: Penguin Books Ltd, 1984.
- JAKOBSON, R. **Aspectos Lingüísticos da Tradução. Lingüística e comunicação**. Sao Paulo: Cultrix, 1991.
- JONHSON, Randal. **Literatura e Cinema, diálogo e recriação**. São Paulo: Queiroz, 2003.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.
- LEFEVERE, Andre. **Translation, Rewriting & the manipulation of Literature fame**. London and New York: Routledge, 1992.
- LUCAS, Fábio. **Literatura e Cinema**. Mistérios da Criação Literária: coletânea de depoimentos célebres e bibliografia resumida. São Paulo: Novera, 2008, 4 v., 208p.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MIZENER, Arthur. **The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald**. Boston, Houghton Mifflin, 1951.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, A. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Coleção “Debates”.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Martins, 1967.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4ª Ed. Ver. Atual. Florianópolis: UFCS, 2005.

STROMBERG, Kyra. **Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal da era do jazz**. Tradução de Joana Angélica D’Avila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, Lawrence. **Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher**. In: TTR 4 (1991).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.