

**“PICTURE YOURSELF IN MY PLACE”
FITZGERALD EM HOLLYWOOD**

Artur Miguel de Campos Lopes Teixeira Ribeiro

Tese

Doutoramento em Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação da:

Doutora Ana Soares

Faro 2013

“PICTURE YOURSELF IN MY PLACE”

FITZGERALD EM HOLLYWOOD

Declaração de autoria do trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.



Copyright 2013 Artur Ribeiro

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objectivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Para os meus pais

RESUMO

Esta dissertação estuda a intertextualidade entre as obras literárias de F. Scott Fitzgerald e a escrita para cinema nos anos formativos de Hollywood das décadas de 1920 e 30, assim como a influência da sétima arte não só nos romances de Fitzgerald, como em alguma literatura norte-americana da época. Por outro lado, considerando o trabalho de Fitzgerald como argumentista em Hollywood, analisa-se alguns dos guiões em que colaborou, comparando a linguagem cinematográfica da sua prosa com a literária do seu cinema. Na experiência e obra de Fitzgerald está representada uma questão paradigmática sobre a eterna relação de amor e ódio, influência e angústia, ou “angústia da influência” (para tomar emprestado o conceito de Harold Bloom), entre a literatura e o cinema, ao mesmo tempo que nos leva a parafrasear a pergunta de Michel Foucault: o que é um autor no cinema?

Keywords: Fitzgerald, Cinema, Literatura, Hollywood, Argumentista

ABSTRACT

This thesis studies the intertextuality between the literary work of the 1920's and 30's American writers and the shaping of cinematic classical Hollywood narrative in its formation years, as well as its cross-influence in the American novel. Focusing on the work of F. Scott Fitzgerald as a screenwriter in Hollywood, this thesis will analyze Fitzgerald's screenwriting and adaptations of his own literary work and how it compares to his novels or short-stories. The case of F. Scott Fitzgerald is paradigmatic of the misguided “anxiety of influence” between the novelist and the screenwriter and continues to be an issue for study and debate for which we could borrow Michel Foucault's question: “What is an author?” to add: Who is the author of a film?

Keywords: Fitzgerald, Film, Literature, Hollywood, Screenwriting

ÍNDICE

| | |
|--------------|-----|
| PRÓLOGO | 1 |
| 1º ACTO | 8 |
| 2º ACTO | 38 |
| 3º ACTO | 88 |
| EPÍLOGO | 97 |
| BIBLIOGRAFIA | 101 |
| ANEXOS | 107 |

PRÓLOGO

“Picture yourself in my place”, escreveu F. Scott Fitzgerald numa missiva ao produtor Hunt Stromberg, em 21 de Abril de 1938. O autor referia-se a uma sequência do guião *Infidelity*, em que uma personagem conta a sua vida a outra, e na qual Fitzgerald apresenta como sugestão narrativa cinematográfica ver-se a actriz que faz de ouvinte trocar de papel com a actriz que narra a história da sua personagem, num *flashback*, em que, literalmente, a primeira se vê no lugar da segunda, a viver “na sua pele”, a experiência por que a outra passou. Fitzgerald termina esta proposta com o seguinte parágrafo (o sublinhado é dele): “Picture yourself in that situation is a phrase we all use but here I have tried to dramatize it. You will see how. This all is to prepare you for what I think may be a radical departure in pictures”¹.

Apesar de o guião em questão nunca ter sido produzido, esta tese de doutoramento pretende usar a sugestão de Fitzgerald para nos “imaginarmos em determinada situação” e “colocarmo-nos no seu lugar” (no contexto da sua vida e obra, literária e cinematográfica), levantando igualmente a questão que poderia ser outro título desta dissertação: “What went wrong?” (usando o inglês com a justificação da nacionalidade do autor em causa e porque tanto esta expressão, em tradução directa para o português, não é uma frase feita tão comum como a versão anglo-americana²). O que terá corrido mal, neste caso, a um autor que encarnou o espírito de uma geração, que baptizou uma época – a “Jazz Age” –, que cresceu lado a lado com a passagem do cinema da adolescência à maturidade; um autor que não só foi influenciado pelo imaginário cinematográfico como o influenciou, e que desde muito cedo tentou escrever para o grande ecrã (para além de vender vários contos e livros para adaptações cinematográficas); um autor que chegou a trabalhar nos grandes estúdios de Hollywood a um nível salarial dos mais altos para a época; um autor que, no entanto, no fim da sua carreira apenas viu o seu nome creditado como co-argumentista num único filme – *Three Comrades* –,

¹ Consultado no espólio de Fitzgerald da Biblioteca da Universidade de Princeton, no rolo microfilme 30A (Special Collection F. Scott Fitzgerald Writings Moving Pictures Scripts). Ver Anexo 1.

² Razão que igualmente invoco para manter as citações no original em inglês, sobretudo nos textos literários e excertos de guiões, em que muitas vezes a forma e o estilo podem ser *lost in translation* (outra expressão que perde parte do seu cunho na tradução).

película que ele próprio repudiou. O que correu mal, de facto? A resposta passa por uma outra pergunta, que toma de empréstimo o célebre título de um texto de Michel Foucault, “O que é um autor?”.

No caso paradigmático de Fitzgerald, que nasceu com os primórdios do cinema³, a esta pergunta de Foucault acrescenta-se: o que é um autor no cinema? O argumentista? O realizador? O produtor? A frustrante experiência de Fitzgerald como argumentista em Hollywood, assim como as suas constantes dissertações e reflexões sobre o tema (incluídas em cartas, ensaios, contos e, por fim, na obra inacabada *The Love of the Last Tycoon*), são paradigmáticas para o que hoje ainda é uma discussão corrente. Quem de facto assina a autoria de um filme? O argumentista, que põe no papel a ideia e desenvolvimento do que virá ser um filme, as palavras ditas e as não ditas, que tecem o enredo, o espaço e o tempo da história? Ou o realizador, que conta a história, escolhendo ângulos de câmara, dirigindo os actores, dando indicações para a luz, cor, som e montagem, e que no fundo é o responsável pela materialização em imagens em movimento o que no papel não tinha existência por si só e que, inclusivamente, necessita ainda de um grupo numeroso de outras pessoas e criadores, nas diferentes áreas, para concretizar todas as ideias na unidade da obra cinematográfica? Numa das muitas variações sobre o tema, Fitzgerald chegou inclusivamente a expressar algumas ideias relativamente à questão autoral do filme e à relação entre guionista, realizador e produtor, que antecederam por algumas décadas a teoria do autor da *nouvelle vague*. Por consequência, acredito que na história de vida, experiência e obra (literária e cinematográfica) de Fitzgerald está representada uma maior questão sobre a eterna relação de amor e ódio, influência e angústia, ou angústia da influência (para tomar emprestado o conceito de Harold Bloom), entre a literatura e o cinema.

Apesar de ser amiúde minimizado e em diversas referências bibliográficas – Histórias da Literatura ou do Cinema – ser ignorado⁴ ou versar apenas o anedótico, o período dos primórdios do cinema, em que se estabeleceu uma relação entre os escritores da vagamente

³ A primeira projecção pública dos irmãos Lumière em Paris foi em 1895, mas nos EUA foi a 23 de Abril de 96, em Nova Iorque, cinco meses antes de nascer Fitzgerald a 24 de Setembro.

⁴ Como exemplo, George Sadoul, na sua *História do Cinema Mundial* ignora em geral o trabalho dos escritores da nova literatura americana como argumentistas em Hollywood. Mesmo quando refere o filme *Double Indemnity*, indica apenas que é uma adaptação de Billy Wilder de um livro de Dashiell Hammet, omitindo o nome do co-argumentista Raymond Chandler, que também fica de fora no capítulo relativo ao *romance noir*, citando apenas como criadores deste estilo Hammet e James M. Cain.

intitulada *lost generation*⁵ americana e o seu trabalho como argumentistas para cinema foi paradigmático, e as relações entre ambas as artes, que tiveram o seu apogeu entre os finais dos anos 20 e os anos 40 em Hollywood, marcaram, no seu lado positivo e negativo, um ponto crucial na História das Narrativas que ainda hoje exerce influência sobre quem trabalha quer como autor literário quer como argumentista de cinema (ou como ambos).

A razão pela qual comecei a investigar o trabalho de Fitzgerald como argumentista é anterior à própria ideia de escrever uma tese de doutoramento e partiu do meu interesse pessoal e profissional, quando, após ler uma passagem de *The Beautiful and Damned*, em que reconheci um estilo de escrita muito cinematográfico, fiquei curioso por saber mais sobre o trabalho de Fitzgerald como argumentista. A verdade é que, ao ler sobre os anos de Fitzgerald em Hollywood, senti alguma afinidade com a sua abordagem à escrita de argumento, não só no seu conteúdo, estrutura, forma e estilo, mas igualmente naquilo que foi um dos seus maiores cavalos de batalha (e que no caso do trabalho em escrita para cinema, não deve ser separado do conteúdo), a saber, as relações pessoais com os produtores, colegas argumentistas, realizadores e tantos outros elementos que constituem esta indústria (ou arte colaborativa/colectiva) do cinema.

Enquanto argumentista e também realizador, encontro-me numa posição privilegiada para aceitar a sugestão citada no início deste texto e tentar perceber, do ponto de vista do autor, aquilo que julgo Budd Schulberg ter interpretado erroneamente ao escrever, no prefácio à edição do guião de *Babylon Revisited* (adaptação para cinema feita pelo próprio Fitzgerald do seu conto homónimo): “To read the short story and then study this screenplay is to understand the terrible contortions of an artist driven to turn himself inside out and upside down in one last desperate reach for Hollywood status” (*Babylon Revisited—The Screenplay*, 13). Após consultar as várias versões por que o referido guião passou, assim como as cartas ao produtor e notas do próprio autor, estou mais inclinado a julgar que as muitas fases da adaptação revelam a lucidez e o conhecimento que Fitzgerald tinha do meio para o qual estava a escrever. O entusiasmo e a dedicação com que Fitzgerald abraçou este trabalho é revelado numa carta à mulher, Zelda Sayre, em que diz acreditar que aquele será o guião pelo

⁵ De acordo com Ernest Hemingway, “lost generation” foi uma expressão usada por Gertrude Stein para caracterizar a geração de Hemingway e que passou a designar os autores contemporâneos de Hemingway e Fitzgerald da era pós-primeira Grande Guerra. No que é transcrito por Hemingway referente a esta conversa em *A Moveable Feast*, Stein terá afirmado: “All of you young people who served in the war you are a lost generation. [...] You have no respect for anything. You drink yourselves to death...” (61).

qual irá ser reconhecido em Hollywood como um homem do cinema e não “apenas” como romancista⁶. A análise e reflexão sobre esta intenção de Fitzgerald, declarada não só nesta referida carta a Zelda, mas igualmente em cartas à filha, ao agente, editor e amigos, é um dos pontos principais da presente dissertação.

As opiniões dos autores de livros e de artigos escritos sobre a relação tumultuosa entre Fitzgerald e Hollywood, consultados para esta tese, dividem-se, em geral, entre uma abordagem “paternalista”, que considera de modo peremptório que Fitzgerald se perdeu e humilhou ao escrever para o cinema; e uma abordagem “apologista”, que defende que, em comparação com outras produções de má qualidade que surgiam na época, Fitzgerald foi um génio incompreendido e que a culpa foi do “sistema” e da máquina insensível e industrial de Hollywood.

O espólio de Fitzgerald, depositado na biblioteca da Universidade de Princeton, contém a quase totalidade do seu trabalho feito para cinema – guiões, sinopses, ideias, correspondência com produtores, etc. Analisado todo esse material, cheguei à conclusão de que Fitzgerald estava plenamente consciente – mais até do que muitos dos seus contemporâneos – das diferenças e especificidades dos dois meios para que escrevia⁷ e daí, em parte, a sua grande dificuldade de aceitar a interferência no seu trabalho de outros que considerava menos habilitados a escrever do que ele próprio.

Uma das razões principais que levaram Fitzgerald até Hollywood foi de facto uma necessidade financeira, mas se alguns podem considerar esse motivo menos nobre, a verdade é que o autor sempre viveu da sua escrita. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que escreveu *This Side of Paradise* também com um intuito financeiro (nesse caso concreto, além de querer garantir a sua subsistência, pretendia juntar o suficiente para poder casar com Zelda, o que aconteceu depois do sucesso do livro), mas isso não retira mérito à obra. Os anos “loucos” de luxos e extravagâncias, que tornaram o casal Fitzgerald tão famoso na década de 1920, acabam por ser um pequeno oásis numa vida atribulada de dificuldades financeiras (sobretudo a partir do internamento de Zelda em várias clínicas psiquiátricas, acrescido do custo da educação da filha Scottie). Essa luta constante para cobrir as despesas é extensivamente

⁶ Cf. Schulberg no referido prefácio a *Babylon Revisited*.

⁷ Como comparação, dediquei um capítulo mais à frente ao caso de William Faulkner, que assumia declaradamente pouco perceber de escrita para cinema e cujo relativo sucesso como argumentista foi sustentado pela colaboração com o realizador Howard Hawks.

revelada na correspondência de Fitzgerald com editores e agentes, na qual o autor se multiplica em pedidos de adiantamentos de dinheiro. Se por vezes Fitzgerald escrevia contos “à medida” para pagar uma ou outra conta, são raros os que podem ser considerados trabalhos menores; e será igualmente difícil fazer uma distinção entre inspiração e necessidade, quando se vive e sustenta uma família a partir de um trabalho criativo.

Por isso, ao contrário do que Schulberg afirma, imagino que Fitzgerald não se “contorcia penosamente como artista” ao tentar escrever um guião eficaz para a indústria cinematográfica dos estúdios de Hollywood. Antes pelo contrário, tinha essa função como objectivo de vida que claramente afirmava não só em palavras como em acções. De outro modo, porque se daria ao trabalho de visionar exaustivamente filmes, de fazer levantamentos pormenorizados da sua estrutura, da divisão por sequências, de incluir comentários sobre actores com listas pormenorizadas dos pontos positivos e negativos de cada um (como se pode verificar nas suas notas)?

Se, por vezes, os seus textos literários exibem críticas certeiras e acutilantes a Hollywood, tal não quer necessariamente dizer que o autor desprezasse em absoluto o meio. Contudo, será natural que sentisse uma enorme frustração (expressa amiúde na sua correspondência) ao ver escritores com menos talento e dedicação do que ele obterem trabalho e sucesso, enquanto nas livrarias dos EUA já era difícil encontrar um exemplar de *The Great Gatsby* (a editora não se mostrava receptiva a sugestões do próprio autor para reedições deste e de outros dos seus livros, que poucos anos antes tinham provado ser um sucesso de vendas). Já para não falar de que o seu nome estava tão esquecido que o próprio Budd Schulberg, quando contactado para trabalhar num guião com Fitzgerald, ficou surpreendido, por pensar que o escritor já estava morto.

Independentemente de tudo o que correu mal na curta carreira (e vida) de Scott Fitzgerald em Hollywood, o seu esforço não foi em vão pois, na opinião de Tom Dardis, “working as a screenwriter in Hollywood in those last years restored a great many things to Fitzgerald, not the least of which was the slow but eventual return of his writing talent” (*Sometime in the Sun*, 12). Dardis refere-se à obra inacabada *The Love of the Last Tycoon*, considerada um regresso à forma que fez de Fitzgerald um dos nomes mais reconhecidos da sua geração. Este reconhecimento perdura até hoje, não só em reedições da sua obra como, por exemplo, na transposição para o cinema de contos como *The Curious*

Case of Benjamin Button, reencarnado numa super-produção de Hollywood com Brad Pitt e realização de David Fincher, ou a mais recente (a terceira) adaptação cinematográfica de *The Great Gatsby*, desta vez em 3D, por Baz Lurhmann, além das “*cameo appearances*” de Fitzgerald e Zelda transformados em personagens no filme de Woody Allen de 2011, *Midnight in Paris*, ou ainda, na literatura, por exemplo, a referência ao trabalho de Fitzgerald em Hollywood como co-argumentista de *Three Comrades*, que é parte do enredo de investigação de um romance contemporâneo de Enrique Vila-Matas – *Ar de Dylan* – em que um dos protagonistas parte para Hollywood para tentar descobrir se foi Fitzgerald, ou outro argumentista, que escreveu uma das frases do filme: “Quando escurece, precisamos sempre de alguém”.

Partindo da expressão de Fitzgerald “*picture yourself in my situation*”, e em coerência com a sua abordagem teórico-prática da dramaturgia fílmica, a estrutura desta tese é dividida nos três actos do cinema clássico narrativo, tal como foram delineados num livro referência para escrita de argumento, *Screenplay*, de Syd Field. Na nomenclatura de Field, os três momentos são a Exposição (*setup*), a Confrontação (*confrontation*) e a Resolução (*resolution*). O Primeiro Acto define o mundo em que o protagonista vive, assim como os seus objectivos, e termina numa decisão ou acontecimento que mudará a sua vida (primeiro *plot point*) – no caso de Fitzgerald, farei corresponder este primeiro momento àquele em que o autor sofreu uma depressão, em 1936, e escreveu o ensaio “*The Crack-Up*”, tendo depois decidido mudar-se para Hollywood e seguir uma carreira como argumentista – o que dá início ao Segundo Acto, em que (para recorrer a outra referência teórica narrativa de Joseph Campbell, adaptada para a escrita de cinema por Christopher Vogler nos “doze passos do herói”), o protagonista entra num “novo mundo” (o mundo do cinema de Hollywood), onde irá confrontar obstáculo atrás de obstáculo que se lhe deparará no caminho rumo ao seu objectivo (para Fitzgerald: tornar-se um “homem do cinema”); até um novo *plot point*, que precipita o clímax e a resolução (Terceiro Acto) que, para Fitzgerald, se dá ao iniciar o trabalho num novo livro e termina com a sua trágica e prematura morte, mesmo se, do ponto de vista criativo, o autor tenha recuperado a sua inspiração e talento, na obra inacabada sobre Hollywood: *The Love of the Last Tycoon*.

Por outro lado, e em coerência com o pressuposto desta estrutura de tese em “três actos” próxima da narrativa cinematográfica, é minha intenção não me alongar demasiado na

biografia do autor e, na análise da obra literária, cingir-me sobretudo aos pontos que se relacionam com a linguagem cinematográfica e o cinema, pretendendo ao mesmo tempo conseguir apresentar um texto fluído, “cinematográfico” na sua narrativa e extensão, que resulte numa leitura próxima da fruição do visionamento de um filme ou a leitura de um guião cinematográfico⁸. Para isso, empreguei conscientemente alguma “economia narrativa”, de forma a nunca se perder a imagem do todo, uma vez encontrada a estrutura e conteúdo adequado para sustentar a tese.

Peço igualmente emprestado a Fitzgerald o estilo que usou nos seus dois primeiros livros, para a utilização de subtítulos dentro dos próprios capítulos para destacar episódios narrativos. Neste caso, recorro aos subtítulos para situar temas, ou locais, ou períodos da biografia de Fitzgerald.

O estudo da obra literária e do desenvolvimento do seu trabalho como argumentista leva-me à convicção de que Scott Fitzgerald era, em potência, tão talentoso argumentista como foi romancista. Do grupo de autores nova iorquinos exilados em Hollywood, Fitzgerald foi dos que levaram mais a sério a escrita para cinema. Não fosse um conjunto de vicissitudes aliadas à sua hubris de herói trágico, que pode ter levado à sua morte prematura, mais tarde ou mais cedo talvez tivesse alcançado o objectivo de se tornar um “homem do cinema”. Pelo legado da sua já referida obra inacabada, acredito que estaria à beira de um bem sucedido “comeback”. No caso literário, esse regresso aconteceu de facto com a consagração póstuma da sua obra nas décadas seguintes, tanto nos EUA como a nível mundial.

⁸ Uma vez paginada a tese, o paralelismo com um guião cinematográfico foi verificado até no seu número de páginas. Normalmente, num guião cinematográfico, o 1º acto fecha pela página 30 (sensivelmente a primeira meia-hora de filme); o 2º Acto (mais longo que os outros dois) encontra o seu *plot point* entre a página 80 e 90, sendo o 3º Acto – resolução – o mais curto e, por tal, num filme/guião para longa metragem terminar em média pelas páginas 100 a 120. Um breve olhar ao índice desta tese regista esse paralelismo.

1º ACTO

OS “LOUCOS ANOS 20”

Os chamados “roaring twenties”, “années folles”, ou “anos loucos”, que ficaram como epíteto da década de 1920, trouxeram uma série de mudanças radicais no mundo, tanto na indústria e economia como na cultura. Com a Europa empobrecida pela guerra, os EUA, praticamente intocáveis, ficaram “senhores financeiros do mundo”, para usar a expressão de Frederick Lewis Allen (*Only Yesterday*, 127), e abriram caminho para uma série de alterações no balanço de poderes entre o velho e o novo continente, alterações que viriam a manifestar-se também na cultura.

Nessa década, Nova Iorque foi um verdadeiro paraíso na terra para os escritores: um mercado literário fértil e rico que acolhia os seus autores de braços abertos, não só tratando-os como estrelas, mas oferecendo-lhes condições contratuais que jamais em qualquer outra altura da História, em lugar algum do mundo, seriam tão generosas para a profissão de escritor. As editoras de livros, cada vez mais numerosas, assim como a diversificada produção teatral, os jornais, as revistas e as agências de publicidade, faziam da ilha de Manhattan um *El Dorado* para quem queria fazer vida como escritor. Nos primeiros cinco anos desta década, as editoras duplicaram as suas edições, as vendas aumentaram 70% e, das 18 novas editoras criadas durante a década, apenas uma falhou⁹. Esta perfeita combinação entre a energia criativa e a ambição comercial dos novos editores resultou na afirmação de uma nova literatura americana que tanto se afasta da tradição transcendentalista de Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, como do realismo de Ambrose Bierce e Henry James ou do naturalismo de Jack London e Edith Wharton. Por outro lado, este novo movimento literário sente nada dever à tradição inglesa e europeia, desviando a atenção dos leitores e críticos do velho continente para este “novo mundo” liderado por uma nova geração. Como Claude-Edmonde Magny refere em *The Age of the American Novel*: “American writers come from more diversified social classes than do French writers. [...] They write what they feel, as they feel it and they see it, without concerning themselves with pre-established literary conventions” (38).

⁹ Cf. Fine, Richard – *West of Eden: Writers in Hollywood*.

Esta mudança de paradigma tocou igualmente as outras artes. No início do século, com particular desenvolvimento nos anos 20 e incidência em Nova Iorque, surge um novo movimento realista na pintura, iniciado por Robert Henri e John Sloan e que foi continuado por Edward Hopper, Guy Pêne du Bois ou George Bellows. Na música, a inovação chega pelas mãos de George Gershwin e Aaron Copland e, claro, o surgimento de géneros novos, como o *swing* e o *jazz*, que viriam a tornar-se de tal forma característicos desta época que Fitzgerald iria cunhar estes anos como “The Jazz Age”.

No início do século XX, os autores da literatura americana conseguiram aquilo que no século anterior era ainda uma enorme dificuldade: sucesso comercial. Uma das razões foi o facto que, até à instituição pelo congresso americano do Direito de Autor Internacional em 1891, era mais barato para os editores (e conseqüentemente para os leitores) multiplicar a publicação de livros britânicos (aos quais não eram pagos nenhuns direitos de autor) do que comercializar os autores americanos que naturalmente precisavam do dinheiro para viver, embora, como escrevia no início do século XIX Stephen Longfellow ao seu filho, o poeta Henry Wadsworth Longfellow: “There is not wealth enough in this country to afford encouragement & patronage to merely literary men. And as you have not had the fortune to be born rich, you must adopt a profession which will afford you a subsistence as well as reputation”¹⁰. Por tal, foi crucial para o surgimento destas novas correntes literárias o facto de que no novo século, um autor, mesmo sem a “sorte de ter nascido rico”, poder não só subsistir como escritor mas, ainda mais impensável para os seus colegas do séc. XIX, desfrutar de uma vida de luxo e fama, nos celebrados *roaring twenties*, em Nova Iorque.

Para além de condições contratuais bastante favoráveis do ponto de vista financeiro, os escritores desta nova geração norte-americana desfrutavam igualmente da mais completa liberdade criativa. No caso dos romancistas, o editor não interferia em nada no conteúdo; no caso dos dramaturgos, o Dramatists Guild conseguiu instaurar em 1927 um contrato-tipo, em que concedia ao autor total controlo criativo, não podendo o produtor fazer qualquer alteração ao texto sem o consentimento expresso do dramaturgo. Para além disto, o dramaturgo tinha igualmente poder para aprovar o elenco principal e para tomar decisões de encenação e desenho de cenários. Acrescente-se que, durante a década de 20, em Nova Iorque, estreavam

¹⁰ Cf. *Voices of a Nation*, por Brenda Wineapple, edição online de The American Scholar: <http://www.theamericanscholar.org/voices-of-a-nation/> (salvo indicação em contrário, os *urls* indicados nesta tese estão online à data da sua finalização de 15-1-2013).

cerca de duas centenas de peças de teatro por ano, o que permitia a alguns dramaturgos profissionais viver apenas da escrita para o palco. No que respeita ao cinema, que cresceu lado a lado com este novo movimento literário, nos anos 20, em média, 40 milhões de americanos iam ao cinema por semana e em 1930, 80 milhões; por comparação, esta média nos nossos dias caiu para cerca de 20 milhões¹¹.

Apesar do desprezo que os autores nova-iorquinos tinham por esta nova indústria/arte do cinema, era impossível ignorar a competição. Progressivamente, ligações por afinidade ou contraste começaram a ser patentes nas obras destes autores, desde referências directas à Sétima Arte ou através de inter-relações de “ansiedade de influência”, para usar a expressão de Harold Bloom ou, para citar Claude-Edmond Magny, “one constant cross-fertilization that exists between two arts continuously exchanging procedures” (22). Magny chega a afirmar que “almost all technical novelties introduced by American writers [...] are borrowed by the novel from the film” (38). Em *The Cinematic Imagination – Writers and the Motion Pictures*, Edward Murray sublinha esta ideia ao declarar que “the history of the novel after 1922 [...] is to a large extent that of the development of a cinematic imagination in novelists and their frequently ambivalent attempt to come to grips with the ‘liveliest art’ of the twentieth century” (5).

Um dos exemplos mais óbvios desta ligação entre a literatura e o cinema encontra-se em John dos Passos e a sua auto-intitulada *camera-eye*, assim como nas cenas de “montagem” que pontuam, por exemplo, *Manhattan Transfer*. Contudo, Dos Passos, o escritor cuja forma literária em forma mais se aproxima da técnica cinematográfica – embora deva mais ao cinema soviético de Sergei Eisenstein ou de Dziga Vertov do que ao cinema americano – acabou por ser aquele que mais repudiou a Sétima Arte e a escrita para cinema, pelo menos na sua versão de Hollywood. Dos Passos é um exemplo à parte porque, embora possa ser considerado um dos escritores da *lost generation*, não era frequentador da vida social de Nova Iorque nem, por exemplo, da famosa mesa redonda do Hotel Algonquin em Nova Iorque (onde se reuniam Dorothy Parker, Robert Benchley, Robert Sherwood, George S. Kaufman, Edna Ferber, Alexander Wollcott, entre outros), preferindo, por exemplo, passar temporadas na União Soviética ou em Espanha com Hemingway.

¹¹ Cf. Michelle Pautz “The Decline in Average Weekly Cinema Attendance”, *Issues in Political Economy*, 2002, Vol. 11, e consulta online do site <http://www.the-numbers.com/market/> .

NY, NY

A indiferença de escritores como John dos Passos, Ernest Hemingway ou William Faulkner relativamente à vida glamorosa de Nova Iorque não impediu a incessante afluência de aspirantes a escritores à ilha de Manhattan, dos anos 1920 a 30, e a actividade literária conseguiu, até certo ponto, sobreviver à queda da bolsa de 1929. Apesar do chamamento e da promessa de um *El Dorado* literário, de início, não seria claro que todos os escritores – independentemente do seu talento – rapidamente se encontrassem numa situação financeira confortável, pois, não obstante a multiplicação de editoras e impressões de livros, apenas algumas obras tinham um bom retorno financeiro. Se Fitzgerald foi um dos exemplos de sucesso, com o seu primeiro romance *This Side of Paradise*, os insucessos comerciais eram o mais frequente, mesmo que tal não afectasse necessariamente o prestígio nem o estatuto social dos seus autores. O sucesso de Fitzgerald deve inclusive ser relativizado, pois o escritor recebeu apenas 10 mil dólares de direitos de autor de um livro que levou três anos a escrever. Mais frutífero em termos financeiros foi o facto de, após sucesso do livro, Fitzgerald (como era o caso com outros autores) ter passado a vender, com regularidade, contos para jornais e revistas, que chegavam a pagar mil dólares por texto.

Em *West of Eden*, Richard Fine afirma que, dos quarenta escritores que investigou, trinta trabalharam em redacções de jornais ou em agências de publicidade (o próprio Fitzgerald trabalhou numa, quando se mudou para Nova Iorque), para se sustentarem enquanto esperavam pelo sucesso literário que lhes permitisse deixar o emprego. Contudo, o *crash* da bolsa de 1929, cuja recessão que se seguiu acabou por afectar o negócio literário, aliado ao apelo de Hollywood (que entretanto inventara o cinema sonoro e descobrira que precisava de escritores para os diálogos), acabaria com esta “época de ouro”, este estado de graça dos autores nova-iorquinos, para se entrar numa nova fase, considerada por muitos uma “queda”.

São as estrelas desta geração de ouro nova-iorquina que mais tarde se encontram exilados e miseráveis (intelectualmente, pois no que respeita às suas finanças, a escrita para o grande ecrã proporcionou-lhes muitas riquezas) em Hollywood. Muitos, como Dorothy Parker, Ben Hecht, Robert Benchley, ou Donald Ogden Stewart, que se sentavam na mesa redonda do Hotel Algonquin, juntar-se-iam, anos mais tarde, num outro hotel em Hollywood:

o fantasiosamente intitulado Garden of Allah¹², que também foi casa de Fitzgerald. Apesar de Fitzgerald não ser um dos frequentadores assíduos da mesa do Hotel Algonquin, a sua relação com a cidade de Nova Iorque foi fulcral na sua vida e na sua obra. Nas palavras do próprio autor, a cidade era a sua casa: “New York, however often I might leave it, was home” (“The Crack-Up”, 30)¹³. Ou, na voz de Nick Carraway, narrador de *The Great Gatsby*: “The city seen from the Queensboro bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and beauty in the world. [...] Anything can happen now that we’ve slid over this bridge, I thought: ‘Anything at all’” (55). E tudo, de facto, aconteceu.

Fitzgerald mudou-se para Nova Iorque em Fevereiro de 1919, quando foi dispensado do exército antes mesmo de partir para a guerra, pois entretanto fora declarado o armistício. Como todos os outros aspirantes a escritores que Fine descreve, Fitzgerald tinha como plano começar por um emprego que lhe desse estabilidade económica para poder casar com Zelda Sayre (que conhecera durante a sua estada no exército em Montgomery, Alabama) e, nas horas livres, escrever contos para publicação em jornais e revistas.

Os primeiros meses naquela cidade foram de depressão e insucesso. Na Primavera de 1919, o autor escrevera 19 contos e tinha acumulado 122 cartas de rejeição que, segundo Mathew J. Bruccoli, cobriam as paredes do seu quarto perto da Columbia University (*Some Sort of Epic Grandeur*, 96), tendo apenas vendido um desses contos. A duração prolongada da sua estada sem resultados concretos em termos financeiros exasperava Zelda, que Fitzgerald cada vez mais sentia perder. Em “My Lost City”, de 1932, Fitzgerald escreveu sobre si próprio: “I was a failure – mediocre at advertising work and unable to get started as a writer” (*The Crack-up*, 26).

As coisas pioraram em Junho do mesmo ano, quando, após uma visita a Zelda em Montgomery, ela decidiu terminar o compromisso de noivado. O regresso a Nova Iorque serviu apenas para um período de excessos alcoólicos que terminou, abruptamente, com a entrada em vigor da Lei Seca, no dia 1 de Julho 1919. Neste clímax, em que as coisas não podiam correr-lhe pior, tudo mudou, e foi longe de Nova Iorque que Fitzgerald acabou por

¹² *The Garden of Allah Hotel and Villas* era um complexo turístico e habitacional famoso sobretudo pelos seus hóspedes – de Greta Garbo a Humphrey Bogart e de Hemingway a Fitzgerald. O nome do complexo não é uma referência ao deus do Islão, mas sim à actriz Alla Nazimova, que no final da sua carreira como estrela do cinema mudo converteu a sua mansão e propriedade no Hotel e “Villas”.

¹³ O texto “My Lost City”, foi originalmente publicado em Julho de 1932 na revista *Esquire* e reunido por Edmund Wilson em *The CrackUp*. A edição citada nesta tese é da New Direction Paperback, 1993.

alcançar a sua primeira vitória. No regresso a casa, em St. Paul, Minnesota, rescreveu o seu primeiro livro, que por duas vezes tinha sido recusado pelos editores (primeiro com o título *The Romantic Egotist*, depois como *The Education of a Personage*), e que viria a ser *This Side of Paradise*, tornando-se num rápido sucesso comercial e da crítica.

THIS SIDE OF PARADISE

O primeiro livro de Fitzgerald foi o resultado de uma inconsciente e anacrónica “ansiedade de influência” bloomiana, em que Fitzgerald – influenciado em grande parte por H. G. Wells (especificamente *The Research Magnificent*) e Compton Mackenzie (sobretudo *Sinister Street*, livro que é considerado como modelo para *This Side of Paradise*) – se lançou para um “romance de formação” autobiográfico ou, para usar as palavras de Brucoli, uma “autobiografia transmutada” (127), em que Fitzgerald transmutou personagens reais para ficcionais e combinou várias pessoas para criar uma só personagem, assim como fazendo do seu protagonista, Amory Blaine, uma versão idealizada de si próprio.

A editora Charles Scribner’s Sons publicou *This Side of Paradise* em 1920 e a obra assumiria um porta estandarte para a década que iniciava, marcando uma modernidade e rebeldia de uma nova geração que Fitzgerald representava. Contudo, e é neste aspecto que surge inevitavelmente a “ansiedade da influência”, o livro é concebido na ressaca de uma guerra intelectual que marcou o final da década anterior: a controvérsia que opôs H. G. Wells e Henry James, entre o chamado romance “discursivo” ou de “saturação” (Wells) e o de “selecção” (James). Segundo James E. Miller, em *F. Scott Fitzgerald – His Art and His Technique*, Fitzgerald estaria a par desta questão, à qual, de modo mais ou menos inconsciente, acabaria por responder, ao tomar partido por Wells, com *This Side of Paradise*.

A controvérsia partiu de vários ensaios, primeiro por Wells (“The Contemporary Novel”, de 1911), em que o autor defende o valor do “romance contemporâneo” como um “slice of life”, em que a personagem (*character*) é o centro do romance, onde pouco ou nada é irrelevante para a obra, a intromissão do autor no texto é uma virtude e, por último, o romance deverá servir igualmente como veículo para a discussão de problemas. Por sua vez, James, num ensaio posterior (“The New Novel”, de 1914), defende o carácter “selectivo” do romance, um “extract of life” em vez de uma “slice”, em que o autor é “escutado” mas não

“visto”, em que a relevância é uma virtude porque apresenta um ponto de vista central de interesse (selectivo) e, por último, o romance almeja a ser uma obra de arte em vez de um veículo para discussão de problemas sociais ou outros. Se estas questões começaram por ser debatidas em artigos públicos, com um contra-ataque de Wells na forma de um livro com um título singular – *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil and The Last Trump* – a escalada da discussão agravou-se e terminou numa troca de correspondência por vezes em termos mais hostis entre os dois autores (Miller, 1-44).

Fitzgerald não estaria a par de todos os pormenores, pelo menos a correspondência não seria ainda disponível para leitura, mas os textos e posições eram conhecidas, e o certo é que Fitzgerald escreveu com entusiasmo sobre a obra de Wells (*Boon, The Mind of the Race*) numa carta a Edmund Wilson, em Agosto de 1917, onde declara: “It’s marvellous!”¹⁴.

Por tal, pode afirmar-se que *This Side of the Paradise* é definitivamente um romance que alinha – ou, pelo menos, concebido em estilo – com a facção *wellesiana* do romance contemporâneo, mas a que Fitzgerald acrescentou a sua própria inovação, que passarei a destacar como mais relevante para esta tese, nomeadamente a sua relação com o cinema.

Para além da sucessão de sequências quase de “montagem” cinematográfica, que Fitzgerald intercala com subtítulos, o *flirt* literário com a escrita para cinema é evidente no capítulo com o título “The Débutante”¹⁵, em que Fitzgerald abandona o estilo de prosa até aqui utilizado e passa a uma descrição de cena e personagens, como numa peça de teatro ou guião cinematográfico, até iniciarem o diálogo, que é apresentado em discurso directo com o nome da personagem que fala antes da sua “deixa”, em formato de escrita para o palco ou o ecrã. Neste capítulo (cujo estilo Fitzgerald viria a repetir em *The Beautiful and Damned*), a descrição do local/décor é feita no presente (“The place is a large, dainty bedroom in the Connage house on Sixty-eighth Street [...] On the walls there is an expensive print of ‘Cherry Ripe’”, 123), e as personagens são apresentadas quando entram em cena de uma forma visual, com as indicações comportamentais que poderiam servir para o actor que as fosse representar (“This is Cecelia Connage, sixteen, pretty, shrewd and constitutionally good humored. She is dressed for the evening in a gown the obvious simplicity of which probably bores her”, 124), seguida da descrição de acção, sempre no presente, como se se relatasse em directo o que se

¹⁴ Carta publicada na selecção de Edmund Wilson de *The Crack-Up* (248).

¹⁵ A edição utilizada de *This Side of Paradise* é de 1996, da Dover Publications, New York.

está a ver (“She goes to the nearest pile, selects a small pink garment and hold it up appraisingly”, 124) e finalmente o diálogo (“CECELIA: Pink?”, 124).

Estas variações de forma da prosa para um texto mais próximo da escrita para teatro ou cinema podem ter sido um dos motivos para Fitzgerald ser abordado por alguns produtores de cinema para escrever para o grande ecrã, mas antes de lá chegarmos, vale a pena uma digressão para demonstrar como este estilo de escrita era, e é ainda hoje, o padrão na escrita de guiões para cinema ou televisão.

Para comparação com a passagem anteriormente citada de *This Side of Paradise*, que estabelece a protagonista Cecilia no seu décor, sirva-nos de exemplo o guião do filme *Juno*, escrito por Diablo Cody, que recebeu o Óscar para melhor argumento original em 2008, em que a argumentista descreve uma outra personagem de 16 anos, numa situação contrastante em tom, mas semelhante na forma:

JUNO MacGUFF stands on a placid street in a nondescript subdivision, facing the curb. It's FALL. Juno is sixteen years old, an artfully bedraggled burnout kid. She winces and shields her eyes from the glare of the sun. The object of her rapt attention is a battered living room set, abandoned curbside by its former owners. There is a fetid-looking leather recliner, a chrome-edged coffee table, and a tasteless latch hooked rug featuring a roaring tiger.

JUNO
It started with a chair.¹⁶

O estilo de escrita para cinema adoptou desde os seus primórdios o discurso directo, com o tempo verbal no presente, como a forma de melhor descrever o que supostamente se mostrará no ecrã – como se relatássemos para outros o que estamos a ver no ecrã, se o filme já estivesse terminado e fizéssemos uma descrição do que se projecta na tela. Uma das lições básicas para um aspirante a argumentista é ser capaz de escrever uma história que possa ser transformada em imagens, captadas por uma câmara, em cenários construídos ou decorados por um director de arte, representadas por um actor, vestido por um chefe de guarda-roupa, etc.; como tal, procura-se essa proximidade imediata, que o tempo presente do texto lhe imprime. Esta “proximidade imediata” tem por outro lado uma ambição de realismo que, como vimos, era uma tendência comum nas diversas artes visuais dos EUA no início de

¹⁶ Consultado no site <http://www.script-o-rama.com>.

século, da pintura, à fotografia e ao cinema. Por isso, não é de surpreender que outros exemplos desta literatura, que cresceu a par e passo com a sétima arte, acabem por tomar de empréstimo técnicas, estilos e formas, numa dinâmica de permanente inter-influência. Encontramos a utilização deste tempo presente descritivo e visual em John Dos Passos, por exemplo, sobretudo em *Manhattan Transfer*, em que, como Murray sublinha: “The occasional departures from the past tense to the present tense [...] also suggest a prose affinity with the camera, for it is one of the peculiar qualities of the motion picture that – even when recording a flashback – it always appears in the present tense” (172).

Regressando a *This Side of Paradise*, após o interlúdio em formato de guião – “The Débutante” – Fitzgerald volta a pedir emprestado uma referência cinematográfica, num *flashback* que é usado no capítulo imediatamente a seguir, quando Amory Blaine, o protagonista, acorda de ressaca num quarto de hotel:

the isolated pictures began slowly to form a cinema reel of the day before. Again he saw Rosalind curled weeping among the pillows, again he felt her tears against his cheek. Her words began ringing in his ears: ‘Don’t ever forget me, Amory – don’t ever forget me.’ (149)

O uso da analepse não é inédito na literatura: trata-se de uma figura de estilo praticamente tão antiga como a própria escrita narrativa (encontra-se nos primórdios da ficção; na *Iliada* de Homero) mas, em *This Side of Paradise*, a influência de Fitzgerald é claramente cinematográfica. Ao ler este parágrafo, o leitor pode fazer imediatamente uma visualização de uma montagem cinematográfica e imaginar planos da noite anterior que surgem em *flashback* a assombrar a manhã ressecada do protagonista. São apenas imagens soltas: a fala de Rosalind e, umas fracções de segundo depois, o regresso por corte (de montagem) abrupto ao tempo presente: “‘Hell!’ he faltered aloud, and then he choked and collapsed on the bed in a shaken spasm of grief” (149).

Utilizando aqui um recurso a outra figura dominante na linguagem cinematográfica, o *flashforward*, podemos ver um exemplo semelhante de montagem de imagens cinematográfica que Fitzgerald utiliza no conto “Pat Hobby’s Christmas Wish”: “Cash, cars, girls, swimming pools swam in a glittering montage before Pat’s eye” (*Pat Hobby Stories*, 7). Como nota Gautam Kundu, em *Fitzgerald and the Influence of Film*:

the cinema offered Fitzgerald a vocabulary in which to couch descriptions: that is, the cinema is used not to create an altogether-cinematic fictional narrative, but rather, to illuminate an occasional experience by providing a shorthand way of describing. (3)

PRIMEIRO *FLIRT* COM O CINEMA

O sucesso comercial de *This Side of Paradise* levou a que finalmente Fitzgerald pudesse casar com a sua musa Zelda, mudando-se para Nova Iorque, onde rapidamente o casal se tornou célebre, não só pelo sucesso e talento literário de Fitzgerald, mas pela extravagante vida social, nocturna e alcoólica. Estava-se no início dos *roaring twenties*, a época do *boom* económico – a era que mais tarde, graças às palavras de Fitzgerald, ficou conhecida por *The Jazz Age*. Como Brucolli resume na sua biografia *Some Kind of Epic Grandeur*: “Fitzgerald began as a spokesman for the Jazz Age and became its symbol. With his capacity for becoming identified with his times, he came to represent the excesses of the Twenties – its Prince Charming and its fool” (133).

Como não é objectivo desta tese ser um documento biográfico sobre Fitzgerald, o importante a destacar na vida do autor, nos seus primeiros anos de fama e sucesso, é o primeiro *flirt*, por assim dizer, com o cinema. Em 1920, com alguma premonição (apesar de tudo não compreendida por outros), e convencido de que o interesse do público sobre o cinema era tão grande que uma ficção desenrolada no contexto da indústria cinematográfica poderia ser um sucesso, Fitzgerald tentou vender ao produtor D. W. Griffith uma ideia para um filme com uma história romântica passada nos estúdios de cinema. Griffith recusou, com algum desprezo, mas a verdade é que pouco tempo depois as ficções sobre Hollywood começaram a ser um êxito popular, não só no cinema como na literatura. Note-se, com alguma curiosidade, que, anos mais tarde, Dorothy Parker chegou a receber um Óscar pelo argumento de *A Star is Born*, um filme precisamente sobre romance (trágico) em Hollywood, repleto de auto-referências a estúdios, actores, produtores, figuras públicas reais e à própria cerimónia da entrega de prémios da Academia.

Embora esta proposta em particular não tenha encontrado uma boa recepção, a fama que Fitzgerald obteve com o seu primeiro livro rapidamente o tornaria um autor de interesse para os estúdios de cinema. Na altura, os estúdios estavam estabelecidos em Nova Iorque – não tinham migrado ainda para a costa oeste. Fitzgerald foi abordado para desenvolver algumas histórias para filmes (relembre-se que estamos ainda a falar do cinema mudo) e, em 1923, vendeu aos estúdios da Famous Players-Lasky Corporation os direitos para a adaptação de *This Side of Paradise*, sendo estabelecido no contrato que o autor deveria igualmente

escrever um “tratamento¹⁷” do guião. Nas notas de Fitzgerald à adaptação do livro para filme, escreve:

The spirit of the picture should be that of the book – the affairs of youth taken seriously. The theme should be the struggles of the ideals of the young, as exemplified by Armory and Rosalind, against the snobbish and mercenary world into which they were born.¹⁸

Contudo, o filme nunca veio a ser produzido.

Paralelamente a este *flirt* com o cinema, Fitzgerald escreveu uma peça de teatro, *The Vegetable*, que foi um falhanço, já que não foi além de uma semana de representações, à experiência, em Atlantic City, onde o público chegava a sair da sala a meio da função (e, por isso, nunca chegou a estrear na Broadway). Esta desilusão fez com que Fitzgerald nunca mais escrevesse para teatro – já a sua relação com o cinema estava apenas no início.

THE BEAUTIFUL AND DAMNED

Se em *This Side of Paradise* as influências de Fitzgerald, segundo James E. Miller, foram de H. G. Wells e Compton MacKenzie, em *The Beautiful and Damned*¹⁹, a sua maior influência foi E. L. Mecken, autor que Fitzgerald descobriu após escrever *This Side of Paradise*, e que passou a considerar como a figura mais importante para a literatura americana. Miller caracteriza a abordagem de Mecken como a “escola do pessimismo irónico” (45), e indica como maior influência em Fitzgerald o ensaio “The National Letters”²⁰, em que Mecken defende que o tema de maior parte da grande ficção é a deterioração do carácter (46). Nesta linha de pensamento, anos mais tarde, Fitzgerald escreveria que “what people are ashamed of usually makes a good story (*The Last Tycoon*, 99).

¹⁷ Uma espécie de sinopse alongada, em que a estrutura do filme é descrita em prosa e sem diálogos no discurso directo.

¹⁸ Nota manuscrita reunida em microfilme e constante no rolo 30A da Princeton University Library Special Collection – F. Scott Fitzgerald Writings Moving Pictures Scripts.

¹⁹ A edição de *The Beautiful and Damned* aqui referida é a da Modern Library Paperback, 2002.

²⁰ Cf. *Prejudices: Second Series*, disponível online à data de 14-9-2012 no link: <http://archive.org/stream/prejudicessecond00mencuoft#page/n9/mode/2up>

The Beautiful and Damned continua a abordagem auto-biográfica “transmutada” de Fitzgerald; só que, desta feita, em vez de um “romance de formação”, apresenta-se como um romance de “decadência de carácter”. Desta vez, Fitzgerald é “transmutado” na personagem de Anthony Patch (e com alguns elementos em Dick Caramel), enquanto Zelda é Gloria Patch. O livro pode ser lido como premonitório da degradação da própria relação entre Fitzgerald e Zelda, dos píncaros da vida social e noctívaga de Manhattan para o retiro (igualmente alcoólico e noctívago) no campo, a Norte da cidade (onde o casal também viveu por um período de tempo). Fitzgerald reconheceu este lado presciente do livro quando em 1930 escreveu a Zelda (à altura internada numa clínica na Suíça): “I wish *The Beautiful and Damned* had been a maturely written book because it was all true. We ruined ourselves – I have never honestly thought that we ruined each other” (*A Life in Letters*, 189).

Apesar de em *The Beautiful and Damned* Fitzgerald ter mantido em parte a formatação de *This Side of Paradise* – como a divisão do texto em episódios com subtítulos e algumas fugas ao texto de prosa fluída para passar a um registo de “guião” (de teatro ou de cinema) –, esta obra apresenta uma estrutura mais coerente do que a anterior: está inclusivamente dividida em três “livros”, como se se tratasse de três actos de um drama. Por outro lado, para além de vários episódios em que o texto se formata em guião (sendo o mais citado o “Flash-back in Paradise²¹”), há outro momento em que, sem se anunciar tão cinematográfico (ou seja, mantendo a formatação igual à da prosa do restante texto) a linguagem desloca-se para o tempo presente, típico da escrita de guião (“At seven Anthony and his friend Maury Noble are sitting at a corner table on the cool roof”, 17), para a descrição das personagens (“Maury Noble is like nothing much as a large slender and imposing cat. His eyes are narrow and full of incessant, protracted blinks” 17), e da acção (“They are engaged in one of those easy short-speech conversations that only men under thirty or men under great stress indulge in”, 17), cortando finalmente para o diálogo e, então sim, sendo alterada a formatação para:

ANTHONY: Seven o'clock. Where's Caramel? (Impatiently) I wish he'd finish that interminable novel I've spent more time hungry–
MAURY: He's got a new name for it. “The Demon Love”– not bad, eh?” (17)

²¹ A razão por que interpreto esta e outras passagens semelhantes mais próximas do guião cinematográfico do que do texto para teatro é reforçada pelo comentário que o próprio Fitzgerald faz em carta ao seu amigo John Peale Bishop, relativamente a “Flash-back in Paradise” em que a referência é cinematográfica e não teatral: “If you think my ‘Flash Back in Paradise’ in Chap I is like the elevated moments of D.W. Griffith say so” (*The Crack-up*, 258).

Neste formato, Fitzgerald pode dar largas ao que foi considerado seu grande talento para um diálogo naturalista e com ritmo: as interrupções, repetições, mudanças de assunto e interjeições, como se pode verificar nos diálogos anteriores e, um pouco mais adiante:

ANTHONY: It's true. Natural born fetish-worshipper. Take art—
MAURY: Let's order. He'll be—
ANTHONY: Sure. Let's order. I told him—
MAURY: Here he comes. Look—he's going to bump that waiter. (18)

Recorro, mais uma vez, à comparação com um texto mais recente, o excerto de um diálogo do filme *Spartan*, escrito e realizado por David Mamet, em 2004:

SCOTT
And. Sir...If I may...

STODDARD
What is it?

SCOTT
When the operation is staged in
Dubai...

STODDARD
What is this...?

MILLER
He...

STODDARD
...what the fuck are you talking
about?

SCOTT
I am merely saying, when -

STODDARD
Forget it. Walk away.

SCOTT
I...

STODDARD
Yeah...you're a pit bull. I said
forget it. How do we contact Anton?²²

Fitzgerald descreveu o seu diálogo como “easy short-speech conversations that only men under thirty or men under great stress indulge in”; no caso de Mamet, as personagens são obviamente “men under great stress” (agentes especiais dos serviços secretos e exército

²² Consultado no site <http://www.script-o-rama.com>.

americano) e o ritmo é o mesmo. Curiosamente, este género de diálogo no cinema é hoje conhecido como *Mamet-speak*, mas, apesar do talento de Mamet, não é original.

Um pouco mais à frente no livro, Fitzgerald retoma esta abordagem em formato de guião no episódio com o título “A Flash-back in Paradise” em que, para além do tempo presente e dos diálogos cinematográficos ou teatrais, Fitzgerald afasta-se do tom realista do livro para um interlúdio fantasioso, que decorre num lugar celeste onde a “Beleza” recebe a comunicação de uma “Voz divina” que anuncia a sua encarnação num novo lugar na terra (Nova Iorque).

A ligação deste género de escrita ao cinema não passou despercebida, embora, no caso de uma crítica no *New York Herald*, tenha sido considerada uma má opção: “The episode entitled ‘Flash-Back in Paradise’ might, except for its wit, have been conceived in the mind of a scenario writer” (citado em Brucoli, 164). O próprio Brucoli considera este episódio “a violation of the novel’s naturalistic or deterministic approach” (155) e afirma que, embora a sua estrutura revele uma melhoria em relação à “looseness” de *This Side of Paradise*, “*The Beautiful and Damned* is flawed by sideshows as well as by inconsistencies in tone and style” (155).

Mas será que estas “atracções paralelas” e “inconsistências de tom e de estilo”, no tom pejorativo e condescendente de Brucoli, não poderão, ao invés, serem consideradas de forma positiva como “montagens paralelas” e variações de linguagem cinematográfica, inovadoras e revolucionárias? Mesmo o fantasioso episódio “A Flash-Back in Paradise”, que tanta crítica suscitou (mas que, por outro lado, foi responsável pelo despertar da minha curiosidade para mais leitura de Fitzgerald e, em última instância, por esta dissertação) pode ser visto a essa luz. É caso para citar o ditado “one man’s meat is another man’s poison”, ou, tal como a personagem de Anthony Patch diz, a certa altura, “a classic [...] is a successful book that has survived the reaction of the next period or generation” (39). Tendo em conta que gerações mais tarde, *The Beautiful and Damned* é ainda lido, estudado e objecto de teses académicas por todo o mundo ²³, parece-me bastante feliz o facto de Fitzgerald não se ter manietado e ter continuado a escrever com “inconsistências de tom e de estilo”.

²³ Uma simples investigação num motor de busca da internet apresenta uma variedade de *abstracts* de teses e outros artigos em publicações internacionais com datas recentes, do Japão à Holanda, como por exemplo: http://repository.meijigakuin.ac.jp/dspace/bitstream/10723/1055/1/kokusaigaku40_55-94.pdf; ou <http://www.eastern.edu/academic/cas/depts/english/PDF/writing/Sara%20Parisi%20final%20draft1.pdf>; ou <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324-082918/UUindex.html>

“PLOTS FIRST”

Sensivelmente a um quarto do livro, surge uma personagem – Joseph Bloeckman – que é produtor de cinema. Dick Caramel, o aspirante a escritor, aborda-o:

‘I hear all the new novels are sold to the moving pictures as soon as they come out.’
‘That’s true. Of course the main thing in a moving picture is a strong story.’
‘Yes, I suppose so.’
‘So many novels are all full of talk and psychology. Of course those aren’t as valuable to us. It’s impossible to make much of that interesting on the screen.’
‘You want plots first,’ said Richard brilliantly.
‘Of course. Plots first.’ (81)

Neste curto diálogo referem-se dois elementos cruciais para a análise da escrita para cinema e a sua relação com a literatura: “enredos” e “psicologia”. Daqui somos levados à teoria do behaviourismo ou à “técnica objectiva” do romance americano, tal como foi descrita por Claude-Edmonde Magny, ao estudar a sua relação com o cinema. Magny acredita que “[...] almost all technical novelties introduced by American writers [...] are borrowed by the novel from the film” (39), sendo a mais importante a técnica narrativa objectiva,

pushed to the point of behaviorism in the name of the very conventions that have been adopted for the presentation of events. These conventions are imposed on the filmmaker by the nature of his art, but they are freely chosen by the modern novelist: events are to be described only from the outside, with neither commentary nor psychological interpretation. (39)

O behaviourismo foi uma corrente da psicologia introduzida pelo norte-americano John B. Watson, segundo a qual “o objecto da psicologia é exclusivamente limitado aos dados observáveis do comportamento exterior”²⁴. Magny relaciona esta observação externa com a objectiva da câmara de cinema e extrapola que a realidade psicológica de uma personagem é reduzida a uma sucessão de actos, em que palavras ou gritos têm o mesmo peso que gestos ou expressões (40). Ao mesmo tempo, a autora afirma que quase todos os escritores americanos dos anos 1920 aos 40, de Hemingway a Caldwell, adoptaram inconscientemente esta visão behaviourista do Homem: “They give us not their characters’ feelings or thoughts but an objective description of their acts, a court record of their speeches, the minutes of their ‘conduct’ in a given situation” (40). Embora reconheça que em muitos dos escritores desta geração (como por exemplo, Faulkner) o estilo alterne ainda entre a análise introspectiva do

²⁴ Cf. Dicionário de Português da Porto Editora online (<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/behaviourismo>).

discurso interior e as descrições de comportamento de um ponto de vista de observação objectiva, para Magny, o “mestre do género” é Dashiell Hammett, que escreve com “absoluta objectividade”, sem registar nada que não pudesse ter sido visto ou escutado pelos leitores se estivessem presentes na cena (acrescento eu: ou se estivessem a assistir a um filme). Por exemplo, em vez de escrever “Despain was afraid,” Hammett escreve: “Despain stared for a long moment at Ned Beaumont as if horribly fascinated” (41). Em última instância, Magny sublinha que o brilhante desta técnica é que a psicologia e a personalidade destas personagens “will always emerge from the plot” (43). Visto desta forma, aquilo que parecia ridículo nas palavras de Bloekman em *The Beautiful and Damned* – “plots first” – acaba por ser o paradigma do cinema (“narrativo”, se quisermos fazer essa distinção), que também vai beber a Aristóteles (que defende que as personagens²⁵ definem-se pelas suas acções). No cinema, as histórias são contadas primordialmente por imagens; daí que a escrita de guião tenha adoptado o tempo presente e uma descrição o mais objectiva e visual do que se deverá ver no ecrã, em vez do que é suposto as personagens sentirem ou pensarem (com excepções, claro, como, no advento do cinema sonoro, a utilização da *voz off*, por exemplo).

Fitzgerald está consciente desta questão, embora nas suas primeiras tentativas de escrita para o cinema mudo os seus “plots” fossem ingénuos e melodramáticos, de tal forma que levam Brucoli a afirmar que “Fitzgerald approached movie work with the conviction that the movies required cheap plots” (179). Após a publicação de *Flappers and Philosophers*, um conjunto de contos editado pela Scribner’s, duas dessas histórias – “Head and Shoulders” e “The Offshore Pirate” – foram vendidas à Metro Company, que rapidamente as produziu e lançou em filme, sem, contudo, ter a participação de Fitzgerald nas adaptações para o grande ecrã. Em *Crazy Sundays*, um relato sobre os anos de Fitzgerald em Hollywood, Aron Latham faz o seguinte comentário em relação a esta bem sucedida venda, que, para além de se concretizar em filme, rendeu a Fitzgerald cinco mil dólares (metade do que recebeu pela totalidade das vendas de *This Side of Paradise*): “It was the kind of success that the author would not fully appreciate until twenty years later, when as a Metro screenwriter he would see how hard getting stories onto the screen could be” (36). *The Beautiful and Damned* foi igualmente vendido para o cinema pelo mesmo preço que os anteriores contos (2500 dólares à Warner Brothers, quantia que, numa carta a Maxwell Perkins, citada por Latham, Fitzgerald

²⁵ A palavra inglesa é infinitamente mais rica – *character* – pois tem a componente do *carácter* humano tão essencial a uma personagem bem escrita em cinema ou na literatura.

se envergonhou de ter recebido por lhe parecer tão baixa), numa transposição que um crítico considerou “um dos piores filmes de que tem memória” (38).

O fascínio, misturado com um certo repúdio que Fitzgerald votava ao cinema – que o autor a princípio considerava uma arte menor em relação ao romance – será nele um eterno conflito e estará constantemente presente na sua obra literária, assim como na sua vida.

THE GREAT GATSBY

Em Outubro de 1924, Fitzgerald enviou de França para o seu editor, Maxwell Perkins, o manuscrito de *The Great Gatsby* com a nota: “I think at last I’ve done something really my own, but how good ‘my own’ is remains to be seen” (*Life in Letters*, 84). Dois meses antes, numa outra missiva a Perkins, escrevera: “I think my novel is about the best American novel ever written” (80). Como lhe é característico, Fitzgerald mais uma vez alterna entre momentos de exacerbada auto-confiança e de dúvida. Contudo, *The Great Gatsby* viria de facto a ser considerado um dos melhores romances americanos de sempre. Fitzgerald não viveria para lhe conhecer a fama, pois à altura da sua morte era quase impossível encontrar um exemplar de *Gatsby* à venda, para sua grande tristeza.

Se as influências que vimos para *This Side of Paradise* e *The Beautiful and Damned* podem ser corroboradas pelos próprios escritos de Fitzgerald (nas suas notas ou correspondência), no caso de *Gatsby*, apesar de se encontrarem referências diversas²⁶ à possível influência do livro *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier – não só no título como nas personagens do romance – não foi possível encontrar, vindo do próprio, alguma confirmação que Fitzgerald tenha lido o livro, embora fosse muito provável, tendo em conta até o facto de na altura viver em França. Contudo, mesmo podendo ser este mais um caso de “angústia da influência”, assim como Shakespeare ultrapassou Marlowe, Fitzgerald, com *Gatsby*, ultrapassava todas as suas angústias.

Para além de ser bastante mais curto que *This Side of Paradise* e *The Beautiful and Damned*, *The Great Gatsby*²⁷ marca a diferença noutros aspectos formais. Em *Gatsby* deixa

²⁶ Por exemplo: <http://www.economist.com/news/christmas/21568581-adolescent-obsession-inspired-influential-yet-neglected-french-classic-girl>.

²⁷ A edição citada nesta tese de *The Great Gatsby* é da Oxford University Press, 1998.

de haver divisões por episódios com subtítulos, variações em formato de guião, inconstância da estrutura e de estilo. É como se, após dois álbuns de *jazz*, Fitzgerald tivesse composto uma obra aparentemente clássica, embora paradoxalmente moderna e madura, mas sem perder a originalidade nem a ingenuidade da sua voz; poder-se-ia mesmo dizer que ali teria encontrado uma “voz”, no caso, a do narrador Nick Carraway (a prosa é escrita na primeira pessoa). Ao colocar-se no ponto de vista de Nick, o leitor participa na história e sente-se tão perplexo e perdido como o próprio narrador, quer nas questões morais e filosóficas que se levantam, quer nos mistérios que envolvem a personagem de Jay Gatsby. Para Brucoli, e de acordo com a própria admissão de Fitzgerald na influência de Joseph Conrad na escrita de Gatsby,

Fitzgerald constructed Nick Carraway as the partially involved narrator who is reluctantly compelled to judgement. Everything that happens in the novel is filtered through Nick's perceptions, thereby combining the effect of first-person immediacy with authorial perspective. As Carraway remarks, 'I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life'. This sense of perspective became one of the distinguishing qualities of Fitzgerald's finest fiction (223, 224).

Sem recorrer aos artificios de forma “cinematográfica” de cenas dialogadas escritas como peça ou guião, *Gatsby* é, contudo, o mais cinematográfico de todos os seus livros – não tanto por aquilo que está na página mas sobretudo pelo que lá não está. Ou seja, *Gatsby* é um romance behaviourista, não fosse até logo na abertura da sua narração Nick Carraway afirmar que “personality is an unbroken series of successful gestures” (6) – no “gesto”, na “acção”, está a verdadeira revelação de carácter, como já defendia Aristóteles.

Em *Gatsby*, entramos de imediato num discurso interior na primeira pessoa do narrador Nick, mas o que se lê (vê) é o que Nick observa: as relações entre Gatsby, Daisy, Tom e todo o mundo à sua volta. O que Nick não presencia é inferido ou motivo de especulação e, mesmo quando existem analepses sobre a vida de Gatsby/Gatz, o leitor não pode ter a certeza da veracidade narrativa de tais episódios, pois o passado de Gatsby é sempre sujeito a mitificação, rumores, ou factos não verificáveis, submetidos, por sua vez, ao ponto de vista e à interpretação das personagens que os contam ou ouvem; para além de que o que o próprio Gatsby conta não é fiável.

Talvez por esta aparente narrativa das superfícies *The Great Gatsby* é a obra de

Fitzgerald mais adaptada para o cinema²⁸.

Segundo consta na secção de *trivia* do Internet Movie Data Base²⁹, Francis Ford Coppola escreveu a sua adaptação de *Gatsby* em apenas três semanas, o que, a ser verdade, evidencia o lado cinematográfico do romance, mas, estranhamente, Wheeler Wiston Dixon, ao escrever sobre a adaptação, refere que Coppola terá levado mais de 14 meses a concluí-la (*The Cinematic Vision of F. Scott Fitzgerald*, 106). Contudo, a fonte que Dixon cita para esta informação sobre o trabalho de Coppola como argumentista, para o filme de 1974 realizado por Jack Clayton, é de um livro de 1944 (*The Shape of Books to Come*, de Donald Adams, um editor do *New York Times Book Review*), o que descibiliza por completo esta informação³⁰. Por tal, apesar de não ter referência bibliográfica da fonte, parece-me mais credível a informação do sítio da *Internet Movie Database*, mantendo a minha presunção de que a estrutura do livro é, pela sua natureza, facilmente transponível para um guião cinematográfico, mais ainda nas mãos de um cineasta com a sensibilidade de Coppola.

Não obstante ser dos mais poéticos e cuidados textos de Fitzgerald, no qual as metáforas e a surpreendente adjectivação – nomeadamente na atribuição de cores a elementos sem propriedade de cor (“the orchestra is playing yellow cocktail music”, 34) – são características constantes da modernidade da sua prosa, por outro lado, num bom exemplo de psicologia behaviourista, a descrição do superficial em *Gatsby* é ao mesmo tempo a sua maior profundidade. Este aparente paradoxo é conseguido quer em termos da psicologia individual das personagens quer no retrato social de uma época e de um lugar: Nova Iorque, neste caso, não só a metrópole de Manhattan, mas igualmente Long Island, no contraste entre a afluente

²⁸ Apesar de à data da escrita desta tese ainda não ter estreado comercialmente a última adaptação de *Gatsby* ao cinema em 3D, pelo realizador Baz Luhrmann, vale a pena citar os últimos parágrafos de um artigo do *New York Times* de 17 de Janeiro de 2012. Após mencionar algumas críticas, feitas à ideia de adaptar um texto “sagrado” para três dimensões, o artigo remata com a opinião do realizador: “Everyone has strong, and generally opposing, opinions, when you mention 3D, or *The Great Gatsby*, or Baz Luhrmann,” he said. But Fitzgerald, he insisted, would have approved. “He was a modernist,” Mr. Luhrmann said. “He was very influenced by the cinema”: <http://www.nytimes.com/2012/01/17/movies/baz-luhrmann-puts-the-great-gatsby-into-3-d.html>).

²⁹Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0071577/trivia?tab=tr&item=tr0718721> onde se refere que: “Originally, Truman Capote was the screenwriter, and his draft included making Nick a homosexual and Jordan Baker a vindictive lesbian. Capote was fired, and Francis Ford Coppola finished his draft in three weeks”.

³⁰ Se foi um erro de tipografia, é repetido mais à frente no texto, quando Dixon volta a citar o mesmo livro de 1944 para falar da adaptação de 1976 de *The Last Tycoon*. Mas, independentemente deste erro, tendo em conta que entre 1973 e 74 Coppola escreveu e realizou *The Conversation* e *The Godfather: Part II*, não é credível que passasse 14 meses a trabalhar numa rescrita de *Gatsby* e, mais uma vez, sem ser possível encontrar a fonte desta citação, na Internet são numerosas as páginas de “citações famosas” em que se encontra a seguinte frase atribuída a Coppola: “They needed someone to write a script of *The Great Gatsby* very quickly for the movie they were making. I took this job so I'd be sure to have some dough to support my family” (cf. <http://www.famousquotescollection.com/author/Francis-Ford-Coppola>).

baía do Great Neck – transfigurada, no livro, em West Egg e East Egg – e a zona mais rural e pobre, que em *Gatsby* é descrita como “the valley of ashes”, área que divide o retiro das mansões à beira mar dos ricos e famosos, dos arranha-céus da cidade onde os igualmente ricos e famosos se misturam com os pobres e anónimos.

Como exemplifica Ronald Berman no artigo sobre *Gatsby* para o volume *Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, sobre a descrição do apartamento de Myrtle em Manhattan (pago pelo seu amante, Tom): “when we see Myrtle’s arrangements we see the inside of her mind” (89). Assim como seria descrito num guião cinematográfico, os elementos do *décor* em que Myrtle habita revelam a sua personalidade, e o que seria escrito num guião tanto serviria o decorador de arte no seu trabalho, como a própria actriz e o realizador perceberem a psicologia desta personagem, o modo como se enquadra socialmente, como se comporta, como pensa, tudo isso sem haver uma frase que explicitamente afirme: “Myrtle pensa que...”.

As personagens principais de *Gatsby* constituem arquétipos da sociedade americana do pós-guerra e a economia narrativa de protagonistas e secundários ajuda a que na adaptação para cinema não sejam necessárias aglutinações de personagens e, por tal, a transposição das páginas do livro para o elenco do filme pode ser feita de uma forma muito directa. Estas personagens formam um panteão de heróis trágicos gregos e as pistas para a sua interpretação são expostas no texto através das suas acções (na abordagem aristotélica segundo a qual a acção é que revela o carácter), assim como estão igualmente bem descritas as pistas para o trabalho do director de *casting*, inseridas na prosa e facilmente dela extraídas para um documento que se usa na produção de cinema ou televisão, que consiste numa descrição/perfis de personagens, por exemplo:

Tom Buchanan:

He was a sturdy straw-haired man of thirty with a rather hard mouth and a supercilious manner. Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body—he seemed to fill those glistening boots until he strained the top lacing, and you could see a great pack of muscle shifting when his shoulder moved under his thin coat. It was a body capable of enormous leverage—a cruel body. His speaking voice, a gruff husky tenor, added to the impression of fractiousness he conveyed. There was a touch of paternal contempt in it, even toward people he liked. (9)

Daisy Buchanan:

Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered “Listen”, a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour. (10)

Jordan Baker:

She was a slender, small-breasted girl, with an erect carriage, which she accentuated by throwing her body backward at the shoulders like a young cadet. Her gray sun-strained eyes looked back at me with polite reciprocal curiosity out of a wan, charming, discontented face. (12)

E por último, *Gatsby*, que, apesar de ser referido desde o início, só aparece “fisicamente” a cerca de um terço do começo do livro:

Jay Gatsby:

He smiled understandingly—much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it [...]. It faced—or it seemed to face—the whole eternal world for an instant, and then concentrated on you with an irresistible prejudice in your favor. It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey. Precisely at that point it vanished—and I was looking at an elegant young rough-neck, a year or two over thirty, whose elaborate formality of speech just missed being absurd. [...] I’d got a strong impression that he was picking his words with care. (40)

Num aparte, penso que dificilmente poderá haver melhor Jay Gatsby no ecrã do que Robert Redford (na versão de cinema de 1974), pois ele próprio personifica o arquétipo de um ideal americano, a figura do homem atraente, famoso, idealista e *gentleman*, mas ao mesmo tempo misterioso, distante e reservado.

Um outro elemento tido por cinematográfico são os diálogos, do mesmo modo facilmente transponíveis para um guião. Em *Gatsby*, Fitzgerald faz jus à fama de excelente escritor de diálogos (fama essa que um dia haveria de usar como arma, numa discussão com o produtor Joseph Mankiewicz). Para voltar a citar o artigo de Berman: “Fitzgerald was a student of speech patterns, and this shows how people without much verbal agility tend to repeat themselves while they believe they are explaining themselves” (90). Apesar de os exemplos apresentados por Berman não serem dos mais característicos para ilustrar esta sua afirmação, procurei uma passagem que demonstrasse o uso da repetição entre personagens sem “destreza verbal”, e apresento como exemplo a cena entre Myrtle, Tom e um Vendedor de Cães (cito apenas os diálogos, expurgadas as partes de discurso não directo do género “he said”, etc):

[Myrtle:] “I want to get one of those dogs. I want to get one for the apartment. They’re nice to have—a dog.”

[Myrtle:] “What kind are they?”

[Homem que vende cães:] “All kinds. What kind do you want, lady?”

[Myrtle:] “I’d like to get one of those police dogs; I don’t suppose you got that kind?”

[Tom:] “That’s no police dog.”

[Homem que vende cães:] “No, it’s not exactly a police dog. It’s more of an Airedale. Look at that coat. Some coat. That’s a dog that’ll never bother you with catching cold.”

[Myrtle:] “I think it’s cute, how much is it?”

[Homem que vende cães:] “That dog? That dog will cost you ten dollars.”
[Myrtle:] “Is it a boy or a girl?”
[Homem que vende cães:] “That dog? That dog’s a boy.”
[Tom:] “It’s a bitch. Here’s your money. Go and buy ten more dogs with it.”
(24)

The Great Gatsby revela uma maturidade da prosa de Fitzgerald em que, sem recorrer a alterações de forma, mantém a proximidade com a linguagem cinematográfica – ou com o seu imaginário – como nesta alusão a um efeito cinematográfico para descrever uma passagem de tempo: “And so with the sunshine and the great bursts of leaves growing on the trees, just as things grow in fast movies, I had that familiar conviction that life was beginning over again with the summer” (*Gatsby*, 7).

Se esta tese permitisse igualmente um efeito visual do cinema clássico de Hollywood, sobreporíamos neste momento a imagem de um mapa-mundo em que a imagem de um avião e uma linha animada mostrariam o percurso de Fitzgerald de Nova Iorque à França e em seguida até Hollywood onde terminaria esta sequência de passagem de tempo.

HOLLYWOOD / TAKE: 1

Depois de várias temporadas na Europa, foi em 1927 que Fitzgerald fez a sua primeira viagem a Hollywood, quando um produtor da United Artists o contratou para escrever uma comédia sobre *flappers*³¹ para a atriz Constance Talmadge. O resultado foi *Lipstick*, a história de Dolly Caroll, uma *flapper* injustamente presa que, aquando da visita de uns estudantes de Princeton à prisão, se apaixona por um deles, Ben Manny, embora Manny se destaque por desprezar e insultar a heroína, o que a leva a jurar vingança e a fazer de tudo para subir na sociedade depois de sair da prisão. O título da história refere-se a um batom mágico que faz os homens quererem beijar Dolly. Com a ajuda deste batom, a protagonista acaba por conquistar Ben, tirando-o das mãos de uma sua pretendente da alta sociedade, numa rebuscada cena num baile de finalistas³².

³¹ *Flapper* foi o termo adoptado para caracterizar o novo tipo de mulher jovem liberal e hedonista dos anos 20. Para além de uma revolução nos costumes, com uma atitude mais desprendida em relação ao sexo, por exemplo, as *flappers* protagonizaram também uma revolução na moda (saias e cabelos mais curtos, por exemplo) e cultura popular (o gosto pelo *swing* e pelo *jazz*, entre outros).

³² O tratamento para *Lipstick* foi consultado no rolo 32A em microfilme da Princeton University Library Special Collection. As citações deste capítulo e seguintes não referenciadas com obra e página foram anotadas pelo autor da tese em consulta pessoal aos arquivos indicados.

A desmesurada confiança e o facilitismo com que Fitzgerald encarou este trabalho revela-se inclusivamente na transposição de algumas ideias que o autor tinha usado, com mais talento e mestria, em outros formatos, nomeadamente, no conto. Não será por coincidência que a protagonista de *Lipstick* se chama Dolly, um piscar de olhos a uma das personagens do conto “The Rich Boy”, publicado um ano antes, cujo protagonista, Anson Hunter, é arrogante e altivo, muito idêntico ao Ben Manny de *Lipstick*, e que, entre outras mulheres, se envolve com outra Dolly (Karger), uma “fast girl”, que se apaixona por Anson depois de este a desprezar. As semelhanças entre Anson Hunter e Ben Manny são evidentes; senão, vejamos as descrições de ambos:

Ben Manny:

What used to be known as a ‘superior person’ – that is he is sure of himself, he knows that his position in this world is based on solid rock of confidence and plenty and this has given him an air of ‘Who are you anyhow?’ toward those whose breeding he suspects...

Anson Hunter:

Anson’s first sense of superiority came to him when he realized the half-grudging American deference that was paid to him in the Connecticut village. He accepted this as the natural state of things, and a sort of impatience with all groups of which he was not the center—in money, in position, in authority—remained with him for the rest of his life. He disdained to struggle with other boys for precedence—he expected it to be given him freely. (*Short Stories*, 319)

Apesar das diferenças de formato e de qualidade destes dois exemplos, o tema subjacente é típico de Fitzgerald, no seu fascínio e desprezo pelos muito ricos, classe a que sempre almejou pertencer, mas onde nunca se conseguiu integrar ou manter. É em “The Rich Boy” que escreve uma das suas frases mais citadas de forma parafraseada (“The very rich are different from you and me”), ou não fosse a sua obra, em grande parte, uma variação deste estudo sobre as classes privilegiadas da América do pós-guerra e subsequente depressão:

Let me tell you about the very rich. They are different from you and me. They possess and enjoy early, and it does something to them, makes them soft where we are hard, cynical where we are trustful, in a way that, unless you were born rich, it is very difficult to understand. They think, deep in their hearts, that they are better than we are because we had to discover compensations and refuges of life for ourselves. Even when they enter deep into our world or sink below us, they still think that they are better than we are. They are different. (*Short Stories*, 318)

O projecto de filme *Lipstick* acabou por ser recusado pelo produtor, John Considine, e, depois de gastar mais do que ganhara, durante esta temporada, com Zelda, em Hollywood, Fitzgerald deixou Los Angeles, desiludido com o meio e com a sua própria capacidade para a escrita para cinema. Ainda assim, no entretanto, conheceu duas pessoas que lhe viriam a

servir de importante inspiração para a escrita: Constance Talmadge, que seria a modelo de Rosemary Hoyt em *Tender is The Night*, e Irving Thalberg, o produtor e director dos estúdios da MGM, que dali a quatro anos o chamaria para um novo projecto cinematográfico, mas que sobretudo iria inspirar a personagem de Monroe Stahr na derradeira obra inacabada: *The Love of the Last Tycoon*.

Dez anos mais tarde, no comboio a caminho da sua terceira e última estada em Hollywood, Fitzgerald escreveria à filha sobre esta primeira experiência como guionista na cidade do cinema:

At that time I had been generally acknowledge for several years as the top American writer both seriously and, as far as prices went, popularly. I had been loafing for six months for the first time in my life and was confidant to the point of conceit. Hollywood made a big fuss over us and the ladies all looked very beautiful to a man of thirty. I honestly believed that with no effort on my part [o sublinhado é dele] I was a sort of magician with words—an odd delusion on my part when I had worked so desperately hard to develop a hard, colorful prose style. Total result—a great time + no work. I was to be paid only a small amount unless they made my picture—they didn't. (*Life in Letters*, 330)

Contudo, a consciência desta sua falta de trabalho e dedicação séria à função de argumentista iria servir de “lição”, embora não completamente aprendida na sua segunda ida a Hollywood, mas definitivamente assimilada à terceira.

INTERLÚDIO EUROPEU E A QUEDA DE WALL STREET

Entre a primeira e a segunda temporada em Hollywood, Fitzgerald passou maior parte do tempo na Europa, maioritariamente em França, da Riviera a Paris, onde os sinais de esquizofrenia de Zelda começaram a manifestar-se, acabando por ser internada um período na Suíça. Durante este tempo, Fitzgerald trabalhou no seu livro seguinte – *Tender is the Night* – cujo processo de escrita foi moroso, por um lado, pela ansiedade de escrever um livro que ultrapassasse *Gatsby*, já considerado o seu melhor trabalho, por outro lado, pelo processo de deterioração do seu casamento com Zelda, assim como os problemas pessoais e financeiros de ambos. Contudo, durante este período, Fitzgerald escreveu alguns dos seus melhores contos, mesmo que fossem escritos por vezes com a urgência e pragmatismo das necessidades financeiras de pagar a um especialista e o internamento na Suíça de Zelda, ou a renda do apartamento em Paris.

Em alguns dos contos deste período, Fitzgerald reflecte sobre a sua versão da *lost generation*, cuja caracterização estava em discordância com Gertude Stein, considerando ele “perdida” a geração que antecede a que fez a guerra e depositando esperança na geração pós-guerra, como fica expresso em “The Swimmers”, num momento em que o protagonista parte da América para França e reflecte sobre o seu país, comentando que: “there was a lost generation in the saddle at the moment, but it seemed to him that the men coming on, the men of the war, were better” (*The Short Stories*, 512). Curiosamente, este conto, cuja história deposita uma esperança em que a prosperidade dos Estados Unidos alcance uma maturidade que permita a concretização do seu idealismo, é publicado a 19 de Outubro de 1929, uns dias antes do *crash* da bolsa e da entrada dos Estados Unidos na “grande depressão”. Se considerarmos “The Swimmers” o conto paradigmático do auge da prosperidade norte-americana, pouco tempo mais tarde, Fitzgerald escreverá o conto que será o paradigma do pós-*crash*: “Babylon Revisited”, que esta dissertação “revisitará” mais à frente, aquando da análise ao trabalho de adaptação de Fitzgerald do seu próprio conto para guião cinematográfico.

A queda de Wall Street não prejudicou directamente Fitzgerald, que não jogava na bolsa, mas, indirectamente, iria afectá-lo e a toda a geração de escritores que viveu o período dourado das publicações literárias centradas em Nova Iorque e que levaria muitos dos seus contemporâneos a procurarem uma saída financeira em Hollywood.

Nos finais de 1931, Fitzgerald regressou a Hollywood para uma segunda tentativa como argumentista, desta vez para escrever um filme para Jean Harlow. Apesar de a princípio um pouco relutante, por não querer deixar Zelda e recear atrasar ainda mais a finalização do seu novo livro, Fitzgerald acabou por aceitar, quando a oferta de salário aumentou para 1200 dólares por semana (num total de cinco semanas) – oferta que foi possível apenas porque Irving Thalberg queria impreterivelmente Fitzgerald para o trabalho. Talvez pela admiração que Fitzgerald tinha por Thalberg, para além do óbvio atractivo financeiro, o escritor acabou por aceitar.

Esta segunda estada em Hollywood voltou a não resultar num projecto cinematográfico assinado por Fitzgerald – uma rescrita posterior por Anita Loos acabou por ser o guião usado para o filme – contudo, como em quase todas as experiências de Fitzgerald, positivas ou negativas, de uma forma ou de outra acabam por encontrar uma expressão na sua ficção. No caso, a partir de uma humilhante cena que protagonizou em casa de Thalberg

(embriagado, a cantar uma interminável canção sobre um cão, que levou alguns dos presentes à exasperação, inclusive apupando-o³³), Fitzgerald escreveu um conto paradigmático da sua experiência em Hollywood: “Crazy Sunday”. No conto, ele próprio, e algumas das figuras que se encontravam nessa festa, transmutadas em personagens de ficção, são os protagonistas de uma história em que para além da humilhação ébria do protagonista (reflectindo os problemas de Fitzgerald com o álcool, numa festa semelhante à de Thalberg), o tema central acaba por ser o conflito matrimonial entre um realizador de cinema supostamente infiel e a sua mulher, ciumenta, que decide vingar-se. Fitzgerald teve dificuldade em vender o conto, uma vez que as publicações tinham receio em ofender alguém em particular que pudesse sentir-se retratado no texto, nomeadamente Thalberg – embora Fitzgerald tenha afirmado que misturou bastante as referências para que ninguém se sentisse retratado. Contudo, o mais importante neste conto, é o facto de lançar o mote para o que mais tarde viria a ser *The Love of The Last Tycoon*. Entre outros elementos que iriam ser desenvolvidos a partir deste conto para o romance inacabado, existe inclusivamente um acidente de avião que tanto em “Crazy Sunday”, como em *Tycoon*, constitui um *twist* essencial para o clímax (ou anti-clímax) da história – embora em *Tycoon* esse final não tenha chegado a ser escrito, apesar de estar planeado nas notas de Fitzgerald. Já lá chegaremos, mas no entretanto, vale a pena transcrever a abertura de “Crazy Sunday”, que revela um autor que escreve já com familiaridade sobre o cinema e a vida em Hollywood:

It was a Sunday—not a day, rather a gap between two other days. Behind, for all of them, lay sets and sequences, the long waits under the crane that swung the microphone, the hundred miles a day by automobiles to and fro across a country, the struggles of rival ingenuities in the conference rooms, the ceaseless compromise, the clash and strain of many personalities fighting for their lives. (*Stories*, 698)

Fitzgerald regressou à Costa Leste, com dinheiro para pagar mais umas contas e dedicar-se, finalmente, a terminar o livro que já tardava em sair. No entanto, assim como o protagonista de “Crazy Sunday” termina o conto a prometer “I’ll be back—I’ll be back!”, Fitzgerald ainda voltaria, por uma última vez, a Hollywood.

³³ Apesar de ser referido em vários textos e biografias de Fitzgerald, o episódio é relatado com mais pormenor em *Crazy Sundays* de Aaron Latham, em que não deixa de ser significativa a escolha do título para a esta biografia do período de Fitzgerald em Hollywood.

TENDER IS THE NIGHT

Antes do derradeiro regresso ao cinema, Fitzgerald iria primeiro publicar mais um livro, mas se com *Gatsby* tinha conseguido um prodígio de simplicidade e consistência narrativa, em *Tender is The Night*, talvez pelo longo período de escrita, talvez pela ansiedade e angústia do que escrever a seguir a uma obra-prima, resultou no seu oposto, em termos narrativos e no que respeita ao estilo e conteúdo.

O percurso de *Tender is The Night* foi longo e acidentado. Fitzgerald começou por escrever a história de um operador de câmara, que passou a ser realizador e por fim médico. Durante quase uma década de gestação e de escrita – como recorrente na sua obra (excepto em *Gatsby*) – as transmutações auto-biográficas foram encontrando os seus lugares no livro, muitas vezes com muito pouca transmutação, e passando a um relato quase directamente biográfico, não fossem os nomes fictícios das personagens. O período que o casal Fitzgerald passou na Riviera francesa, Suíça e Europa em geral, as histórias dos expatriados, e o desmoronar de um casamento em que a mulher do protagonista – Dick Diver – sofre de um caso clínico de doença mental, assim como o fascínio do próprio Diver pelo cinema (personificado no romance com a jovem actriz Rosemary), são tudo elementos retirados directamente da vida do autor (inclusive o episódio de um “screen test” a que, assim como Dick Diver, Fitzgerald se submeteu, aquando da sua primeira visita a Hollywood). Mas esta proximidade biográfica não tornou necessariamente a obra mais “verdadeira” - pelo menos, de acordo com Hemingway, que numa carta a Fitzgerald sobre *Tender* afirma: “You cheated too damn much in this one. And you don’t need to”³⁴.

Em retrospectiva, se em *This Side Of Paradise* alguma inconsistência de ponto de vista e de forma narrativa era compensada pela prosa pujante e honesta de um jovem escritor à procura da sua voz (que em *The Beautiful and Damned* se torna mais madura – se bem que mais cínica e negra – e em *Gatsby* parece ter atingido a simplicidade de uma voz esclarecida que já não precisa de efeitos para ser original), em *Tender is the Night* a voz perde-se para, ao invés, termos uma indefinição de narrador e do próprio autor. Como assinala Wheeler Weston Dixon: “Fitzgerald, as narrative persona, allows himself to adopt a broad range of perspectives from which he, not the characters within the text, view the work’s

³⁴ Ernest Hemingway, *Selected Letters*, citado em Brucoli, 376

development” (42), chegando em certas passagens a dirigir-se directamente ao leitor ou a expressar o que o leitor deverá pensar ou sentir em determinados momentos, resultando num constante afastamento ou aproximação da distância a que se situa o narrador onisciente.

Independentemente do que os leitores e críticos julguem do resultado deste novo romance de Fitzgerald, no que toca a esta tese – a relação com o cinema e a inter-relação do texto com uma linguagem mais cinematográfica – *Tender is The Night* será a obra onde menos correlações se poderão encontrar. Dixon resume bem essa questão quando escreve, ainda a propósito da indefinição autoral:

In fact, Fitzgerald is providing a critique of his own composition, allowing himself to speak directly to his readers and also acting as his own critic. It would be extremely difficult to translate this strong authorial presence within the narrative into the syntactical structure of film³⁵.
(Dixon, 43)

Apesar de não receber ofertas dos estúdios de Hollywood para a compra dos direitos deste seu último livro, Fitzgerald, em colaboração com Charles Warren, escreveu um tratamento que o seu agente tentou vender para o cinema, mas sem sucesso.

Este tratamento encontra-se no rolo microfilme 33A da já citada Coleção Especial da Biblioteca de Princeton e nele podemos verificar algumas opções narrativas que me parecem pouco consistentes, como por exemplo, a doença mental de Nicole, que na versão filme é causada por um acidente de ski: os ferimentos que sofre na cabeça levam-na a apresentar alguns sinais da loucura. Perante isto, a família de Nicole quer “comprar” Dick para ser seu marido e, como médico, assim poder ficar a tratar dela para sempre, mas Dick parte de férias de bicicleta pela Suíça o que permite Fitzgerald escrever uma frase que se podia tornar num dos seus aforismos: “Bicycling is not the best thing in the world to take a man’s mind off a woman”.

Por outro lado, a meio do tratamento, Fitzgerald interrompe o fluxo narrativo para a seguinte nota, em que, ao apresentar uma ideia no mínimo peregrina de sinopse (a introdução de uma música), acaba por reflectir sobre as diferenças entre a prosa literária e a escrita para cinema):

This treatment must be broken off for a moment to explain the intention of what comes next. In the book, *Tender is the Night*, there is much emphasis on the personal charm of the two Divers

³⁵ Excepção poderia ser feita, por exemplo, ao cinema de Woody Allen ou até outros autores menos convencionais, mas nesta tese estamos a cingir-nos sobretudo ao cinema clássico de Hollywood, e a análise de Dixon é limitada à obra de Fitzgerald e seus contemporâneos.

and of the charming manner in which they're able to live. In the book this was conveyed largely in description, "fine writing," poetic passages, etc. It has occurred to us that a similar effect can be transferred to the spectator by means of music, and to accomplish this we have interpolated in the way to shown below a melody written and copyrighted by Charles M. Warren.

Now go on with the treatment.

O tratamento não foi aceite por nenhum dos estúdios e igualmente inglória foi a tentativa de adaptação para o teatro, entregue ao dramaturgo Robert Spafford, que segundo Brucoli nem chegou a ser terminada (*Epic*, 381).

Com o problema da saúde mental de Zelda a piorar e as finanças arruinadas, Fitzgerald estava prestes a entrar no período mais negro da sua vida, fechando assim o seu "primeiro acto" com um *plot point* dramático:

THE CRACK-UP

O que faz um escritor quando não consegue escrever? Muitas vezes, escreve sobre essa incapacidade e o caso de Fitzgerald não foi diferente: numa série de três ensaios para a *Esquire*, Fitzgerald expôs a sua quebra criativa e emocional, um acto literário que lhe traria algumas consequências negativas em termos práticos para a sua vida, mas deixaria para o mundo das letras uns dos textos mais honestos e reflexivos sobre a escrita e a relação emocional do autor com o mundo exterior.

Na opinião de Brucoli:

Fitzgerald analyzed his emotional bankruptcy and produced the irony of a writer writing brilliantly about his inability to write because of the loss of his capacity to care about the things and people he had once responded to so completely. (*Epic Grandeur*, 404)

Ao escrever esta trilogia de artigos – "The Crack-up", "Pasting It Together" e "Handle With Care" – Fitzgerald foi analista e paciente de si próprio, em sessões públicas de acesso a uma profunda intimidade, com a qual alcançou ao mesmo tempo uma certa universalidade, conseguindo elaborar um diagnóstico – "the natural state of the sentient adult is a qualified unhappiness" (*The Crack-up*, 84) – e terminar com uma prescrição: "I have now at last become a writer only" (83).

Mas esta exposição pública da sua depressão não foi bem vista nem pelos seus amigos (John dos Passos, por exemplo, escreveu-lhe uma carta com um veemente sermão³⁶), nem comercialmente, ficando a imagem de Fitzgerald manchada como a de um “escritor acabado”, o que deixava os editores das revistas (que cada vez menos pagavam ou compravam os seus contos), desconfiados da capacidade de Fitzgerald para continuar a escrever boas histórias, assim como deixava os produtores de Hollywood de pé atrás para contratar Fitzgerald (Brucoli, 405). Foi preciso um encontro face a face entre Fitzgerald e Edwin Knopf (que escrevera um filme vagamente inspirado na figura de Fitzgerald – *The Wedding Night*) e este último em seguida reportar aos patrões da MGM que Fitzgerald se encontrava em boa forma, para finalmente, em Junho de 1937, afundado em dívidas e em crise literária, Fitzgerald ter uma nova e promissora oportunidade no cinema, arte e/ou indústria que, no entanto, Fitzgerald, no seu “Crack-up”, vaticinava ir destronar o romance:

I saw that the novel, which at my maturity was the strongest and supplest medium for conveying thought and emotion from one human being to another, was becoming subordinated to a mechanical and communal art that, whether in the hands of Hollywood merchants or Russian idealists, was capable of reflecting only the tritest thought, the most obvious emotion. It was an art in which words were subordinate to images, where personality was worn down to the inevitable low gear of collaboration. As long past as 1930 I had a hunch that the talkies would make even the best selling novelists as archaic as silent pictures. People still read (...) but there was a rankling indignity, that to me had become almost an obsession, in seeing the power of the written word subordinated to another power, a more glittering, a grosser power... (*Crack-up*, 78)

Apesar de em tempos não ter acreditado em “segundos actos” na vida³⁷ e não obstante os fracassos das anteriores tentativas, Fitzgerald parte convencido de que desta vez irá afirmar-se como um homem do cinema e reinventar a sua carreira como argumentista. Com um contrato de 6 meses a mil dólares por semana, o que para a época era um salário de topo, Fitzgerald viaja na direcção desse “reluzente e grosseiro poder”: Hollywood.

³⁶ “Christ, man, how do you find time in the middle of the general conflagration to worry about all that stuff? (...) We’re living in one of the damnest tragic moments in history—if you want to go to pieces I think its absolutely o.k. but I think you ought to write a first rate novel about it instead of spilling it in little pieces”. (citado em Brucoli, 405) Mas a resposta para Dos Passos estava no próprio texto quando Fitzgerald reconhece que: “the standard cure for one who is sunk is to consider those in actual destitution or physical suffering (...) but at three o’clock in the morning, a forgotten package has the same tragic importance as a death sentence and the cure doesn’t work—in the real dark night of the soul it is always three o’clock in the morning, day after day”(Crack-up, 75).

³⁷ A frase “There are no second acts in American lives” é por vezes atribuída como uma anotação dos seus “note-books” e foi depois usada em *The Last Tycoon*, mas existe uma referência anterior a *Tycoon*, a que me refiro no contexto deste parágrafo, e que se encontra no texto de “My Lost City” de 1932, reunido em *The Crack-up* por Edmund Wilson: “I once thought that there were no second acts in American lives” (31).

2º ACTO

Para usar o paralelismo com a estrutura da narrativa clássica de um filme analisada por Syd Field (*Screenplay*) ou Christopher Vogler (*The Writer's Journey* – em que actualiza os arquétipos de Joseph Campbell de *The Hero With a Thousand Faces*), Fitzgerald, ao entrar no segundo acto, entrou num “mundo especial”, como definido nos 12 passos do herói de Vogler, em que irá enfrentar novos testes e desafios, encontrar novas personagens (os “aliados e inimigos”), confrontar os seus maiores medos e privações, mas em última instância, de acordo com o arco de personagem definido por Vogler (ou Syd Field, ou McKee, ou outro teórico da escrita de argumento que em última instância não traz muito mais para o campo da teoria do que foi sistematizado por Aristóteles). Na passagem do segundo para o terceiro acto, o nosso herói deverá enfrentar a prova climática que o purifica, redime e transforma, para regressar ao seu ponto de partida (o tal “mundo normal”) com a solução ou o melhoramento (Vogler: o “elixir”) que lhe permite resolver ou dominar o problema que o lançou nessa viagem. Se considerarmos que neste caso o problema que fez Fitzgerald atravessar o limiar do primeiro para o segundo acto foi o bloqueio criativo e emocional aliado à decadência da sua própria reputação como escritor (tanto em talento como em fama), essa conquista do terceiro acto seria ultrapassar o *writer's block* literário e conseguir um regresso bem sucedido ao seu “mundo normal” com um novo livro que lhe restitua o seu lugar no panteão da literatura americana (e mundial) – e de facto, assim foram cumpridos os desígnios dos “12 passos do herói”, mas, como é frequente na ficção, este final não é completamente um *happy ending*, visto que no caso de Fitzgerald o regresso com o elixir é póstumo e a sua fama e vitória acontece anos, senão décadas, depois da sua própria morte.

MGM

FADE IN:

INT. ESTÚDIOS DA MGM - REFEITÓRIO - DIA

As mesas do refeitório fervilham com a agitação da hora de almoço. No espaçoso salão misturam-se ACTORES, alguns ainda vestidos com guarda-roupa de um filme histórico, cruzando com EXECUTIVOS do Estúdio, envergando fatos caros mas semelhantes entre eles, com o resultado de os tornar indistintos uns dos outros; e membros de equipas criativas e técnicas diversos, onde as modas e estilos de roupa são mais práticos e diversos.

Duas mesas distinguem-se da generalidade. A mesa dos PRODUTORES, onde os executivos circunspectos almoçam entre conversas num tom de voz baixo e cauteloso, e a mesa dos ESCRITORES, onde o tom de voz é alto e animado, e onde se destacam DOROTHY PARKER, ALAN CAMPBELL, ANITA LOOS, FRANCES HACKETT, ALBERT HACKETT, OGDEN NASH e ALDOUS HUXLEY.

Sozinho a uma mesa de canto está um HOMEM nos seus 42 anos, elegante, vestido com roupa talvez demasiado quente para o clima de Los Angeles. O Homem apresenta um rosto um pouco magro, profundas olheiras, e um olhar fixo no vazio. Tem apenas uma garrafa de coca-cola na frente e as mãos seguram no seu colo uma pasta de cabedal com um ar gasto. Subitamente, levanta-se e encaminha-se para a saída do refeitório, levando a garrafa consigo e evitando a mesa dos escritores, onde Frances o observa com curiosidade.

Assim que o Homem deixa o refeitório, Frances vira-se para o marido, Albert, que está imediatamente ao seu lado.

FRANCES

Que homem tão estranho
que saiu daqui...

ALBERT

Aquele homem, minha querida,
era Francis Scott Fitzgerald!

Frances olha com espanto para a porta do refeitório por onde Fitzgerald saiu.

A adaptação em formato de guião é minha – um possível início para um filme sobre a experiência de Fitzgerald em Hollywood –, e a situação é descrita por Frances Hackett a Aaron Lathan em *Crazy Sundays* (8-9). Segundo Lathan, Bruccoli e Dardis, nos primeiros tempos de em Hollywood, Fitzgerald manteve-se sóbrio e zelosamente dedicado ao trabalho, no seu gabinete repleto de garrafas de Coca-Cola no edifício dos escritores dos estúdios da MGM (Lathan, vii; Bruccoli, 426). Dardis relembra uma conversa com o escritor Anthony Powell que conheceu Fitzgerald nos primeiros tempos da MGM e que lhe relatou: “Here was someone [Fitzgerald] very much alive, sober, and not at all the broken-down figure he [Powell] might perhaps have expected to find there” (3). Esta sobriedade parece ter durado pelo menos durante o período de contrato com a MGM, pois no verão de 1938, Donald Ogden Stewart, outro escritor “exilado” em Hollywood e amigo de Fitzgerald da sua terra natal, escreve: “He [Fitzgerald] wasn’t drinking, and he was, in fact, much more understanding than before, and infinitely more human” (citado por Dardis, 53).

O propósito de vingar como argumentista é bem evidente na carta que escreveu à filha no comboio a caminho de Hollywood – em que fazia uma análise das suas anteriores estadas em Hollywood, dissecando o que correu mal e fazendo planos para, com a aprendizagem dos erros do passado, conseguir desta vez duplicar o seu salário e ficar único responsável por um filme (forma em que acreditava conseguir fazer o seu melhor trabalho) (*Letters*, 330-331) – e por isso, uma vez em Hollywood, Fitzgerald afasta-se da ribalta de outros tempos e do seu velho modo de estar pândego e irreverente³⁸, apesar de nesta terceira temporada em Los Angeles se encontrar rodeado de velhos amigos dos tempos de Nova Iorque, como Dorothy Parker ou Ogden Nash, igualmente a trabalhar para os estúdios de Hollywood.

Contudo, esta disciplina poderia estar a torná-lo um pouco solitário. No verão de 1937, num sinal do seu isolamento do mundo exterior e afastamento de si próprio, Fitzgerald

³⁸ “From now on I go nowhere and see no one because the work is hard as hell, at least for me and I’ve lost ten pounds” escreve Fitzgerald a Anne Ober em Julho de 1937 (*Letters*, 334)

escreve um postal ilustrado do Garden of Allah³⁹ dirigido a si mesmo, com o seguinte texto:

Dear Scott –
How are you? Have been meaning to come in and see you. I have been living at the Garden of Allah .
Yours,
Scott Fitzgerald (*Letters*, 334)

Esse isolamento encontraria um fim, pois foi igualmente neste Garden of Allah que Fitzgerald conheceu a columnista inglesa Sheilah Graham, na festa de noivado desta com o Marquês de Donegall. Pouco tempo depois, Graham viria a tornar-se amante de Fitzgerald e o noivado seria anulado. Graham será a sua “aliada” nesta aventura no “mundo especial” do segundo acto (e desempenhará um papel importante no terceiro, igualmente, sem faltar a sua dose de drama e conflito). Para situar a vida familiar de Fitzgerald nesta altura, Zelda encontrava-se internada num regime já praticamente crónico e a filha, Scottie, encontrava-se a estudar (primeiro em Princeton, depois em Vassar), e ambas as situações colocavam forte pressão financeira sobre Fitzgerald . Daí a sua obsessão pelo dinheiro, que revela nas constantes missivas para o editor e agente, junto de quem constantemente se endivida e a quem pede adiantamentos.

O desejo de Fitzgerald de trabalhar sozinho num guião sem co-escritores começou por ser satisfeito logo no seu primeiro trabalho: a rescrita e finalização de um guião inacabado com uma história passada no colégio de Oxford, com um protagonista americano e adequadamente intitulado *A Yankee at Oxford*.

Apesar de na versão final do filme ficarem algumas cenas escritas por Fitzgerald, o seu nome não constou nos créditos como argumentista – uma situação que viria a ser repetida inúmeras vezes e que era comum no sistema de produção em massa dos estúdios de Hollywood. Curiosamente, este sistema, aplicado na escrita de argumentos, fora instaurado por uma figura que Fitzgerald tinha conhecido na sua anterior estada em Hollywood, Irving Thalberg. O sistema em causa consistia no facto de Thalberg colocar vários escritores a trabalharem em cadeia no mesmo argumento, mas sem conhecimento uns dos outros. Ou seja, quando Fitzgerald pegou no guião de *A Yankee at Oxford*, é provável que Frank Mead, o anterior argumentista, tenha continuado a trabalhar na sua versão sem conhecimento de que

³⁹ Numa carta data de Julho 1937, Thomas Wolfe responde a uma missiva de Fitzgerald com a exclamação: “I’ll be damned if I’ll believe anyone lives in a place called ‘The Garden of Allah’” (Brucoli, 427).

havia um novo argumentista a debruçar-se sobre o seu trabalho. No caso de Fitzgerald, após várias discussões e conferências em que a versão de Fitzgerald, que inicialmente agradou aos produtores, mas que com o desenvolvimento começou a encontrar entraves e problemas, o trabalho foi passado a uma parilha de argumentistas que por sua vez ainda sofreriam a intervenção de um chamado “script doctor”, George Oppenheimer, que com Malcom Stewart Boylan e Walter Ferris, foram os nomes que sobreviveram ao processo e acabaram impressos no genérico – Fitzgerald e Meade ficaram de fora.

Esta forma de trabalhar/criar era um choque para Fitzgerald e para os autores seus contemporâneos dos tempos áureos da nova literatura americana em que, como escritores, viviam um estatuto de estrelas, brilhando alto no firmamento de Nova Iorque, mas que agora na ensolarada Califórnia passavam a ser mais um peça na engrenagem na máquina de fazer filmes de Hollywood. De tal forma que, apesar de admirar Thalberg, Fitzgerald iria referir este sistema em *The Last Tycoon*, num tom um pouco crítico, embora ao mesmo tempo, se a decisão de usar este sistema viesse da parte de um produtor competente como Thalberg (ou como o ficcional Monroe Stahr em *Tycoon*), Fitzgerald reconhecesse que na máquina de produção milionária de Hollywood isso pudesse ser um mal necessário.

Contudo, apesar deste primeiro trabalho na MGM não resultar num crédito como argumentista, vale a pena citar uma nota a uma versão do guião datada de 24 de Agosto de 1937⁴⁰, em que Fitzgerald claramente revela a sua preocupação em contar histórias para cinema de uma forma mais visual do que literária. Neste caso, a questão que se levanta é como mostrar que a personagem de Lee passa a gostar de Oxford, o que Fitzgerald acha que não tinham ainda conseguido fazer, e por isso afirma: “Even if it’s touched on in the punt scene with Molly, it will only be told, not dramatized”. Talvez a razão pela qual foi afastado do projecto tenha sido precisamente o não ter conseguido dramatizar melhor as situações que lhe eram pedidas, embora o estar consciente desse problema fosse um bom ponto de partida para o desenvolvimento da sua escrita para cinema.

Se Fitzgerald aceitou com alguma resignação e paz de espírito a exclusão do seu nome dos créditos de *Yankee*, o seu trabalho seguinte – o único onde teria o seu nome no genérico – iria transportá-lo para uma montanha russa de emoções, desde a exaltação e crença no projecto como “o tal”, o que iria afirmar o seu talento no cinema, até uma decepção, fúria e

⁴⁰ Cf. rolo microfilme 33A da Biblioteca de Princeton.

ódio que o levaria à depressão, ao álcool e a perder a estabilidade que até ali parecia estar a conseguir manter, nesta sua nova vida.

THREE COMRADES

Numa carta à filha, em Novembro de 1937, Fitzgerald relata o andamento dos trabalhos na escrita do argumento para a adaptação do livro de Erich Maria Remarque, *Three Comrades*, anunciando de forma optimista o que, sem saber, iria ser um dos seus maiores pesadelos – a colaboração com um co-argumentista: “An old friend, Ted Paramore, has joined me on the picture in fixing up much of the movie construction, at which I am still a semi-amateur, though I won’t be that much longer” (*Letters*, 339).

Se apesar de tudo em *Yankee at Oxford* Fitzgerald fora poupado à difícil tarefa – para um autor/romancista – de escrever em conjunto com outro argumentista, neste seu segundo projecto iria passar pela experiência do trabalho colaborativo, não só na figura de um co-argumentista, mas na relação complexa e complicada com um produtor, ele próprio escritor: Joseph L. Mankiewicz, que viria a ser o seu maior antagonista neste segundo acto.

Three Comrades, um livro sobre três veteranos da primeira guerra mundial que tentam refazer a sua vida numa Alemanha em crise e conturbação social marcada pela ascensão do nazismo – tudo isto misturado com uma história de amor trágica – seria adaptado por Fitzgerald para Frank Borzage realizar. A princípio, Mankiewicz deixou Fitzgerald trabalhar sozinho e, de acordo com a correspondência citada por Brucoli no posfácio da edição em livro da versão do guião de Fitzgerald (*Comrades*, 257-258), quando Fitzgerald lhe enviou os dois primeiros actos – entusiasmado com o resultado e implorando que se houvesse cortes e rescritas a fazer que o deixasse ser ele próprio a tratar disso em vez de passarem para outro argumentista –, Mankiewicz assegurou-lhe que o guião estava óptimo e que não tinha de se preocupar com outro escritor. No entanto, ao regressar a Hollywood, de uma visita a Zelda no sanatório na Carolina do Norte, Fitzgerald encontra Paramore destacado para o ajudar na estrutura. Se havia alguma amizade entre os dois, rapidamente se degradou, pois Fitzgerald, considerando-se o argumentista principal no projecto, não aceitou bem as modificações que Paramore propunha, levando a discussão a Mankiewicz, que acabaria por intervir e, embora

não venha creditado no genérico final, acabaria por ser responsável por grande parte da rescrita do guião, contra as opiniões e opções de Fitzgerald.

Em termos biográficos, é importante salientar que, se por um lado o período de trabalho em *Three Comrades* levou a que Fitzgerald recomeçasse a beber, a verdade é que foi também nessa altura que viu o seu contrato com a MGM renovado e com um aumento de salário. Fitzgerald, apesar de ainda não ter nenhum “screen credit” estava num dos patamares mais bem pagos como argumentista em Hollywood. Para compararmos os seus 1250 dólares semanais, que passou a receber com a renovação do contrato, podemos dar como exemplo William Faulkner que, cinco anos antes, começou por ganhar um salário de 500 dólares por semana na MGM, por sua vez reduzido para 250 na sua segunda estada em Hollywood (Dardis, 88-89), vendo-se apenas aumentado para 600 depois de assinar o seu primeiro filme com realização de Howard Hawks – *Today We Live* (95). Entre 1935 e 36, Faulkner chegou a trabalhar para a Universal e Twenty Century-Fox por 1000 dólares por semana, mas em 1936 o salário foi reduzido para 750, o que se manteve pela altura em que Fitzgerald chegou a Hollywood a ganhar 1000, e isto apesar da mais longa experiência de Faulkner, com “screen credits” e uma frutuosa parceria com Hawks. Mais significativo ainda é o facto de na década seguinte, já com filmes de sucesso como *To Have and Have Not* e *The Big Sleep* em carteira, Faulkner ser contratado por apenas 500 dólares por semana. Um outro exemplo é o de Nathanael West que em 1936 foi trabalhar para os estúdios da Republic por 200 dólares semanais, sendo aumentado apenas no segundo ano de trabalho para 350 – isto apesar de ter escrito mais de uma dezena de guiões, quase todos filmados. Quando West mudou para a RKO, em 1938, manteve esse salário, só sendo aumentado para 400, em 1940, depois do sucesso do filme *Men Against the Sky* (Dardis, 170-179). O próprio Fitzgerald tem consciência dessas categorias de pagamentos ao listar nas notas para *Tycoon* a seguinte escala:

Junior Writers \$300.
Minor poets—\$500 a week.
Broken novelists—\$850.—\$1,000.
One play dramatists—\$1500.
Sucks—\$2000. —Wits—\$2500. (Tycoon, 145)

Apesar de estar consciente deste escalões, como escreveu Bruccoli: “Fitzgerald was slow to accept the conditions that his Hollywood bosses did not care about his literary reputation. He was being well paid to give them what they wanted” (*Epic*, 435). Se até este ponto Fitzgerald esteve cauteloso na manifestação do seu rancor relativamente à forma de

trabalhar na MGM, sentindo-se mais confiante com a renovação do contrato e aumento de salário, Fitzgerald começou a expressar a sua frustração e a debater-se pelo seu trabalho de forma mais veemente a partir desta fase, começando por entrar em conflito com Mankiewicz, naquilo que veio a ficar para a História como um dos mais paradigmáticos confrontos entre escritor-produtor e cujos contornos passaremos a analisar.

FITZGERALD VERSUS MANKIEWICZ

“Oh, Joe, can’t producers ever be wrong? I’m a good writer–honest” (*Letters*, 345), escreveu Fitzgerald a Mankiewicz a 20 de Janeiro de 1938, depois de enumerar, com afirmações cheias de dureza e desilusão, os diversos pontos e razões pelas quais acreditava que o produtor destruíra o seu guião, como por exemplo:

To say I’m disillusioned is putting it mildly. For nineteen years (...) I’ve written best-selling entertainment, and my dialogue is supposedly right up at the top. But I learn from the script that you’ve decided that it isn’t good dialogue and you can take a few hours off and do much better. (*Letters*, 343)

Mankiewicz “respondeu” indirectamente a esta acusação, apenas três décadas depois, numa entrevista à *Cahiers du Cinema in English* (citado por Bruccoli no posfácio da edição em livro do guião de *Three Comrades*):

I personally have been attacked as if I spat on the flag because it happened once that I rewrote some dialogue by F. Scott Fitzgerald. But it needed it! The actors, among them Margaret Sullavan, absolutely could not read the lines. It was very literary dialogue, novelistic dialogue that lacked all the qualities required for screen dialogue. The latter must be ‘spoken’. Scott Fitzgerald really wrote very bad spoken dialogue. (*Comrades*, 262)

Tendo em conta a primeira parte desta tese, em que referi o estilo “cinematográfico” dos diálogos nos romances de Fitzgerald, vale a pena analisar esta controvérsia, não só na questão dos diálogos, mas igualmente em alguns aspectos da estrutura narrativa, comparando passagens do guião de Fitzgerald com a versão final do filme, para se poderem tirar ilações para lá da batalha de palavras entre Fitzgerald e Mankiewicz.

Como primeiro exemplo, que é igualmente citado por Aaraon Lathan em *Crazy Sundays*, podemos analisar a cena do primeiro encontro entre os três camaradas (Erich/

Bobby⁴¹ Lohkamp, Otto Koster e Gottfried Lenz) e Patricia Hollmann (a mulher por quem Erich se vai apaixonar), após uma corrida na estrada entre o carro dos camaradas (um carro construído de várias partes de outros carros e com um motor melhorado e extraordinariamente potente) e o carro de luxo de um “amigo” de Pat – Breuer –, que fica para trás. Quando finalmente Breuer chega ao exterior do restaurante onde os amigos já estacionaram, Breuer quer saber qual é a marca daquele carro e aborda-os de forma arrogante. No filme⁴² (que seguiu o guião revisto por Mankiewicz) os diálogos sofreram uma pequena, mas considerável, alteração do efeito inicialmente pretendido por Fitzgerald; senão, vejamos:

BREUER
What kind of a junk is that?

GOTTFRIED
Did you say something?

BREUER
I asked what make of car it is.

GOTTFRIED
Well, it's a mutt. Granpa was an airplane, grandma was an old radio and his pappa was an alarm clock.

No guião de Fitzgerald, o diálogo começa de forma semelhante mas a última frase é ligeiramente diferente:

GOTTFRIED
Well, the granpa was a sewing machine, the grandma was an old radio, and his pappa was a machine gun— (*Comrades*, 30)

O acrescento na versão do filme da referência a “rafeiro” e ao “avô” ser um “avião” tem uma explicação (embora questionável) que já irei detalhar, mas a troca de “metralhadora” para “relógio despertador” é intrigante, pois se a situação era de algum confronto, terminar a frase com “metralhadora” marcava uma posição de força da parte dos amigos contra a arrogância de Bruer – enquanto que o “despertador” não compromete e parece ficar-se pelo absurdo. Aaron Latham comenta, com toda a razão, que: “The difference between the two

⁴¹ O protagonista chama-se Bobby na primeira versão do guião de Fitzgerald – era Robert no original de Remarque – mas passou a Erich na versão final e filme (não foi possível apurar a razão desta mudança).

⁴² A cópia do filme que refiro nesta tese é a edição em DVD de *Three Comrades* pela Warner Brothers Archive Collection em 2009.

lines is the difference between an alarm clock and a machine gun. Mankiewicz's line is a joke, Fitzgerald's a subdued threat" (*Sundays*, 138).

Quanto ao carro ser um “rafeiro” e neto de um “avião” remete-nos para a abertura do filme em que a diferença entre as primeiras cenas do guião de Fitzgerald e a forma como Mankiewicz decidiu iniciar o filme é muito maior que a troca entre uma metralhadora e um despertador.

Tratando-se da adaptação da obra de um autor respeitado – Remarque – que retrata a situação preocupante da Alemanha do pós-primeira guerra e dos primórdios dos movimentos nacionalistas que levaram ao Nazismo, é natural que houvesse algum cuidado em contextualizar o público americano no espaço e tempo em que o filme se desenrola. Fitzgerald decidiu por uma abertura que incluía uma montagem de imagens simbolizando a derrota e rendição da Alemanha (*Comrades*, 3), seguida de um texto de abertura que informava (redundantemente, pode-se dizer) que nos anos 20, enquanto o mundo prosperava, o povo alemão estava pobre e abatido. Em seguida, Fitzgerald descreve imagens de filas para o pão e uma cena entre um Médico, uma Mãe e uma Filha faminta (que poderá ser uma personificação em jeito de *foreshadowing* de Pat em adolescente, a quem o Médico prenuncia uma vida pouco saudável devido à sua má nutrição), situação observada com apreensão pelos três camaradas, recém chegados da guerra, ainda de uniformes vestidos (4-5). Logo depois, um gráfico indica a queda da riqueza da Alemanha, por comparação com a subida do custo de vida, até ao ano de 1928, em que voltamos a encontrar os três camaradas, entretanto vestidos à civil, com um negócio conjunto de uma oficina de mecânica automóvel (5-6).

Após este prólogo, a narrativa propriamente dita arranca, e nela os protagonistas vêem-se de imediato envolvidos numa luta contra uma oficina rival, que lhes tenta roubar o negócio após um acidente de viação (7-14). Esta opção por entrar rapidamente numa sequência dinâmica pode significar que Fitzgerald estava consciente da “exposição” excessiva que teve de fazer na abertura do filme e, por tal, coloca, assim que possível, os protagonistas a revelar os seus “carácteres” pela acção, e não com mais exposição, ou seja, de uma forma muito aristotélica⁴³.

⁴³ Nas notas para *Tycoon*, Fitzgerald escreveria a certo ponto: “Action is character” (*Tycoon*, 138), que é o moto aristotélico: “Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal aventurados pelas acções que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia” (*Poética*, VI, 32).

O filme, no entanto, abre numa messe de oficiais de uma base área alemã, onde se bebe e ouve música melancólica, até que um Oficial (que nunca mais irá aparecer no filme e no fundo aparece apenas para que se saiba que estão no dia do Armistício), aborda um outro mais velho e diz:

OFICIAL
Major, now that the war is over...
[pausa dramática]
... can I call you father again?

O Major levanta-se e abraça o filho, comovido e sorridente. Um outro Oficial pede silêncio para fazer um brinde aos camaradas que não estão ali naquela noite, aqueles a quem “a paz chegou mais cedo”, discorrendo solenemente e de forma muito politicamente correcta, brindando igualmente aos camaradas mortos dos franceses, ingleses, americanos, terminando com: “To the comrades living and dead of all men”. Quando todos os militares erguem os copos para o brinde, a cena chega finalmente à mesa dos três camaradas, que comentam com optimismo e idealismo o futuro que têm à frente, brindando à amizade que os une. São então interrompidos por um superior militar, que dá ordens a Otto para desmantelar o seu avião no dia seguinte de manhã. Otto sai, vai até à pista de aviação e, com um ar melancólico, retira do painel de comandos uma chapa com o nome/alcunha do seu biplano (que tem um desenho em relevo de um cão salchicha e a palavra “Baby”), que guarda no bolso, lançando em seguida uma granada para dentro do avião, que explode segundos depois.

Deste prólogo extrai-se a explicação para o diálogo já referido, que virá mais à frente: a chapa do “Baby” é aplicada junto ao volante do tal carro que os camaradas construíram e que, no livro de Erich Maria Remarque, era apelidado de “Karl” – embora Fitzgerald, na sua versão, tivesse mudado o nome para “Heinrich”, porque “Karl” soava muito próximo de “car” e poderia criar confusão (*Comrades*, 6). Na versão de Mankiewicz, não é Karl nem Heinrich – em ambas estas versões trata-se de um nome sonante e com uma resiliência que o próprio carro pretende representar – e, em vez disso, temos 3 homens adultos, veteranos da guerra, com um “baby” cão salchicha⁴⁴, que passou de um biplano para um descapotável...

⁴⁴ O cão salchicha deverá ter sido escolhido pela sua associação mais ou menos óbvia com a Alemanha, tanto por ser um raça de cão desenvolvida por criadores alemães – o *Dachshund* – como por na versão inglesa do nome (e que se usa igualmente em Portugal) ser apelidado pela semelhança, na forma comprida, às famosas salchichas *wiener* – tipo vienense.

Se este é um pormenor aparentemente trivial, pergunta-se o que poderia esta abertura acrescentar, ou melhorar, à primeira versão de Fitzgerald⁴⁵, sendo que, logo de seguida se exhibe uma pequena sequência de animação, em que, num encadeado das chamas, do biplano se passa para uma imagem de parte do globo terrestre ofuscado por fumo e com os números dos anos a passarem, acompanhados pelo som de uma banda sonora sombria, indicando a passagem de tempo de 1918 para 1920. Corta-se então para uma rua, numa vila em que uma multidão atira pedras aos vidros de uma montra, enquanto, um pouco mais acima nessa rua, Otto e Gottfried observam o que se passa, com ar chocado. Gottfried interroga-se se teria sido para aquilo que lutaram na guerra, para mais violência e terror? Otto diz-lhe que aquela não é a luta deles, mas Gottfried diz que é a “sua” luta, que não pode virar as costas à paz, embora Otto diga que não se podem queixar, que têm comida, lugar para dormir e um emprego, e relembra-lhe que têm de “governar” uma oficina de automóveis, não um país. Gottfried, claramente o mais politizado, insiste que deveriam intervir, ou aqueles desordeiros iriam de facto governar o país.

Se a abertura de Fitzgerald era assumidamente expositiva, pelo menos estava dentro da convenção de prólogo de filme histórico, já que estabelecia rapidamente o contexto espaço-temporal e social. Mas a abertura de Mankiewicz dura, no fundo, sete minutos de filme, altura pela qual, no guião de Fitzgerald, os três camaradas já tinham usado os punhos para mostrarem o que valem, enquanto no filme de Mankiewicz apenas se entregaram a diálogos expositivos e partiram para um passeio de “Baby”, a entoar em coro uma canção com a letra: “Give a man a man beside him, beside him, always; and you’ll have a friend to guide him, beside him, always...”⁴⁶.

Chegamos então à cena em que Erich/Bobby conhece Patricia – Pat – no restaurante onde acabam por se sentar com Breuer – que Otto e Gottfried entretêm para deixar Erich mais à vontade com Pat. Esta e as próximas sequências estão muito semelhantes no guião e no filme, e algumas diferenças poder-se-iam classificar como melhoramentos. Mas, por exemplo, ao evitar esta frase muito auto-expositiva de Pat (no guião de Fitzgerald):

⁴⁵ Apesar de tudo, a ideia da granada atirada para dentro do avião parece ter sido de Fitzgerald, de acordo com Latham: “Fitzgerald had come up with what he thought was a good idea for a dramatic opening: a grenade tossed into a plane as it sat on the runway. Paramore took the idea and embroidered it with speeches about the hardships of both war and peace: by the time he was finished, he was as guilty as Fitzgerald had been of wordiness” (*Sundays*, 137), mas aparentemente estes diálogos não incomodaram Mankiewicz que os aprovou para a versão final.

⁴⁶ A melodia é a que se ouvia, na sua versão instrumental, na messe dos oficiais depois do discurso aos camaradas mortos.

BOBBY
I like the way you dress.

PAT
My only good costume. I feel very
English in it— My mother was
English. That's why I'm Patricia.
(*Comrades*, 36)

No filme, a alteração acaba por ser exageradamente conveniente e expositiva:

ERICH
Patricia? That's an English name isn't
it?

PATRICIA
Yes, my mother's name, she was
english.

ERICH
And your father?

PATRICIA
German. He was killed fighting the
English. My mother died soon after.

O melhoramento é discutível.

Contudo, um pouco mais à frente, na cena em que Erich/Bobby decide telefonar a Pat, Fitzgerald cede à tentação e tem um dos seus momentos “Flash-back in Paradise”, onde a fantasia irrompe pela narrativa mais realista. Nesta primeira versão do guião, quando Bobby levanta o telefone para pedir à operadora uma ligação para Pat, a cena muda para um Anjo operador de PBX, que pede para esperar um momento enquanto faz a ligação para o Céu. Na cena seguinte, nas Portas do Céu, o próprio São Pedro atende e responde afirmativamente, que “ela” está em casa, passando a chamada por fim a Pat, que, na sua casa (terrestre) atende o telefone. Esta sequência, que ou foi repudiada (compreensivamente) por Mankiewicz ou cortada numa versão posterior pelo próprio Fitzgerald, poderia, hipoteticamente, ser uma ideia do agrado de Ernst Lubitsch, fosse esta uma comédia desse realizador. Mas, em *Three Comrades*, apesar de ainda se situar no início do filme e na fase mais “leve” da história, seria um desvio de estilo muito acentuado. Como Fitzgerald nunca lamentou por escrito o corte desta cena, pode concluir-se que terá sido uma variação que ele próprio considerou deslocada, embora, infelizmente, esta cena venha citada amiúde na bibliografia que fui reunindo para esta tese como “prova” da falta de adequação de Fitzgerald ao trabalho de escrita para

cinema⁴⁷. É uma falácia, como se pode ver nas questões pertinentes que Fitzgerald levanta na sua correspondência com produtores e outros escritores e que, no caso de *Three Comrades*, e, para regressar à questão dos diálogos, está bem evidente numa primeira carta de 17 de Janeiro de 1938, com notas à versão do guião reescrita por Mankiewicz (que Fitzgerald já teria lido até à página 51), em que vale a pena destacar duas passagens:

P. 33 “Tough but sentimental.” Isn’t it rather elementary to have one character describe another? No audience heeds it unless it’s a false plant⁴⁸.

P. 42 Again Pat’s speech beginning “–if all I had” etc., isn’t as good as the original. People don’t begin all sentences with and, but, for and if, do they? They simply break a thought in mid-paragraph, and in both *Gatsby* and *Farewell to Arms* the dialogue tends that way. Sticking in conjunctions makes a monotonous smoothness. (*Letters*, 342-343)

Estas duas notas levam-nos a questionar quem de facto perceberá mais de diálogos: Fitzgerald ou Mankiewicz? Mas, apesar da pertinência destas e de outras anotações, no final desta carta, escrita quando lhe faltava ainda ler a última parte do guião com a reescrita de Mankiewicz, Fitzgerald reconhecia que, em muitas das alterações, estava de acordo com o produtor – “What I haven’t mentioned, I think is distinctly improved” (343) – embora no primeiro parágrafo tenha afirmado: “I think that sometimes you’ve changed without improving” (342).

Algumas destas “mudanças sem melhoramento” a que Fitzgerald se refere poderão ser, por exemplo, as sequências da progressiva aproximação amorosa entre Erich/Bobby e Pat, onde em vez de uma série de cenas muito Fitzgeraldianas, em que o pobre (no sentido económico) Bobby acompanha Pat (uma “aristocrata falida”, como uma outra personagem a descreve) a uma salão/bar que foi aberto na antiga mansão da família da própria Pat. Bobby, rodeado de gente da alta sociedade, está como um peixe fora de água e, sobretudo, é incapaz de se sentir um homem capaz para Pat, por não ter dinheiro para poder dar-lhe uma vida decente – como o próprio Fitzgerald antes do seu primeiro sucesso literário, que lhe permitiu casar com Zelda; ou como *Gatsby*, antes de fazer a sua fortuna e regressar para recuperar Daisy. Na versão de Fitzgerald, quando Bobby e Pat viajam de táxi – Pat com um vestido prateado e brilhante e Bobby com um fato velho cujas calças se rompem no joelho – o desconforto é óbvio, e o conflito de classes claramente expresso:

⁴⁷ Dardis após citar esta passagem pergunta: “How did Fitzgerald write something quite as bad as this?” (41)

⁴⁸ Esta mesma nota será repetida por Fitzgerald numa revisão ao guião de *Gone With the Wind* com o comentário: “Still think it’s dull and false for one character to describe another” (ver capítulo “E Tudo o Vento Levou”).

PAT
Silly. Come back here.

BOBBY
Of course I won't. I might rumple you. You
look like a silver torch in this light.

PAT
That's what clothes are for.

BOBBY
You need a richer man to match it.

PAT
The rich men I know are pretty awful,
Bobby. (90)

No filme, o diálogo na viagem de táxi passou a ser:

PAT
Oh, silly. Come back here.

ERICH
No, no, I couldn't trust myself beside that
dress. You're a silver torch by this light.

PAT
I couldn't afford this dress, it's my last
extravagance.

ERICH
Does it make you happy?

PAT
I don't know yet. I never wore it before.

No decorrer da noite, em que Bobby/Erich e Pat encontram Breuer, que os convida para jantar, no guião de Fitzgerald, o desconforto crescente de Bobby é devido ao ciúme e complexo de inferioridade; no filme, esse desconforto torna-se mais superficial, por se recorrer a um artifício de comédia *slapstick*: quando o fato que os camaradas emprestaram a Erich se começa a desfazer, numa cena humilhante para Bobby, que leva os convidados de Breuer a rirem com sonoras gargalhadas; ao passo que, no guião, a humilhação é mais subtil e o conflito mais contido e interior, centrado na rivalidade entre Breuer e Bobby pela atenção de Pat.

Tanto no filme como no guião, a cena seguinte decorre no bar onde estão os camaradas e em que Bobby, tendo deixado a festa – e Pat com Breuer – bebe desconsolado, revelando a

sua frustração por aquela noite. Gottfried diz (tanto no guião como no filme): “She’s a rich man’s girl. What can Bobby/Erich do?” - mas, enquanto no filme a cena fica pelo pedido de mais uma garrafa para beberem, no guião, Fitzgerald, usa uma referência ao seu “Crack-up”⁴⁹, quando Otto replica: “Forget it. Very few things will stand inspection at three o’clock in the morning” (101).

A meio do segundo acto, o guião de Fitzgerald difere bastante da versão final do filme. Porém, tendo em consideração o que Fitzgerald escreveu a Mankiewicz na primeira carta, as alterações estruturais do segundo acto não pareceram preocupar o autor, que na sua primeira versão incluía uma desnecessária ida da personagem Breuer ao hotel de praia onde Bobby e Pat passariam uns dias (na versão filme, em lua-de-mel) e que apenas atrasava a revelação dramática para Bobby/Erich da doença de Pat.

Do ponto de vista de Fitzgerald, o pior estaria reservado para a última parte do guião que originou a carta escrita três dias mais tarde, em que Fitzgerald faz o mais veemente protesto junto de Mankiewicz (ainda assim, segundo Sheilah Graham, esta carta seria uma versão mais contida de uma outra, tão violenta, que Sheilah teria aconselhado Fitzgerald, com sucesso, a não enviar):

Infuriated, Scott dashed off a bitter, profane letter to him. I prevailed upon Scott tone it down. ‘You’ll only antagonize him and he’ll never restore your script,’ I said. Even in its restrained form, Scott’s letter reflected his intense hurt. (*Beloved Infidel*, 196)

Uma das queixas de Fitzgerald relativamente a esta versão é que Mankiewicz teria tornado a personagem de Pat numa “sentimental girl from Brooklyn” (*Letters*, 343). O escritor preocupava-se-se que, dessa forma, o público apenas esperasse que ela morresse depressa para passarem ao próximo filme no programa⁵⁰ (343) – Pat sofre de tuberculose e a sua saúde vai piorar ao longo da segunda parte do filme. Fitzgerald chega a afirmar: “I think you now have a flop on your hands (...) but utterly inexcusable because this time you had something and you have arbitrarily and carelessly torn it to pieces” (344) – e passa a descrever uma cena sentimental de Pat, que Fitzgerald acha que vai levar o público a dizer “Oh, go on and die!” (344).

⁴⁹ Ver nota 36, página 37.

⁵⁰ Era comum na altura as sessões de cinema apresentarem vários filmes seguidos.

A versão de Mankiewicz separa Pat dos camaradas mais cedo do que no guião de Fitzgerald, e, por isso mesmo, Pat não assiste à sequência da morte de Gottfried (em escaramuças e tiroteios de confrontos políticos). Aliás, na versão do produtor, a notícia da morte de Gottfried é escondida de Pat, quando finalmente os dois amigos chegam ao sanatório. Apesar de não ser possível identificar exactamente a versão do guião a que Fitzgerald se refere, a julgar pelo que viria a ser filmado, é fácil perceber quais são as tais cenas “sentimentais” que Fitzgerald acha que levariam o público a desesperar e desejar a morte rápida de Patty, pois estas cenas abundam no terceiro acto do filme, que decorre no sanatório em que Pat é submetida a uma operação (e para a qual Otto vende o “Baby/Heinrich”) e onde acaba por morrer nos braços de Erich/Bobby.

Na versão do guião de Fitzgerald, a única frase de Pat que se pode considerar sentimental (e que ficou igualmente no filme) era a sua derradeira: “It’s all right – it’s hard to die – but I’m quite full of love” (*Comrades*, 250); mas, enquanto no guião, o terceiro acto no sanatório lida mais com a consolidação do amor entre Bobby e Pat, chegando inclusivamente a haver uma cena de ciúmes entre Bobby e um outro paciente (num ambiente que faz lembrar vagamente a *Montanha Mágica*, de Thomas Mann), no filme, repetem-se cenas relativamente longas, ao som de violinos melodramáticos, em que Pat perora, sonhadora, ou em desfalecimento, sobre a vida, a morte e o futuro, tanto com Erich como com Otto.

Quanto à morte de Pat, a premissa é a mesma no guião e no filme, mas os desfechos são muito diferentes. Pat é submetida a uma operação após a qual pode ter hipóteses de recuperação se ficar absolutamente imobilizada durante algum tempo – devido ao corte de uma vértebra que lhe pode furar o pulmão ou outro órgão igualmente vital: o importante a reter é que qualquer movimento a poderá matar. Esta operação é muito cara, mas os amigos comprometem-se a pagá-la (tanto no guião como no filme), e a única solução está em vender o Baby/Heinrich. Contudo, na versão original de Fitzgerald, após a operação, Pat ouve sem querer uma conversa entre Bobby e Otto e percebe que os amigos – que já estão na penúria –, além de ter de vender o carro para pagar a operação, acabarão por ter mais despesas com a continuação do seu tratamento. Assim, com o futuro ainda reservado, Pat decide sacrificar-se por eles e, contrariando as ordens do médico, levanta-se da cama – o que a leva ao colapso e à consequente morte. Pode questionar-se o valor deste “sacrifício”, mas Fitzgerald defende-o da seguinte forma, no texto:

PAT ON THE SIDE OF HER BED

— slowly pulling herself erect, standing still a moment and then stretching out her closed fists quickly toward the ceiling and reaching toward death — the only thing that can save her love, her high honor.

(*Comrades*, 249-250)

No filme, após Otto e Erich saírem do quarto em que Pat está convalescente, Pat decide levantar-se e ir à varanda, abrindo os braços na direção de Erich que, no exterior, se despede de Otto que regressa à cidade numa carruagem. Quando Bobby olha para a varanda, vê Pat a cair e corre para o quarto, onde a abraça pela última vez. Se poderíamos questionar o sacrifício de Pat na versão de Fitzgerald, como justificar ou perceber este “suicídio”, aparentemente inconsequente?

Fitzgerald termina a passagem da carta, acusando Mankiewicz: “You are or have⁵¹ been a good writer, but this is a job you will be ashamed of before it’s over. The little fluttering life of what’s left of my lines and situations won’t save the picture” (343).

Richard Fine cita o escritor Sidney Howard que, no seu livro *The Story Gets a Treatment*, desenvolve esta eterna frustração do escritor perante o produtor:

too many producers operated without the wisdom to see that another man’s way of telling a story may be as good as their own. Their determination to get their picture script written and rewritten until it coincides exactly with their own conception is more likely to choke out the last germs of spontaneity and life. (112)

A verdade é que as rescritas de Mankiewicz, ou as “linhas de diálogo e situações” que sobreviveram de Fitzgerald, salvaram de facto o filme, pois foi um sucesso de bilheteira e de crítica, tendo sido considerado um dos 10 melhores filmes de 1938 e sendo inclusivamente nomeado para um Óscar de melhor intérprete feminina, Margaret Sullavan, que ganhou essa distinção com o New York Critics Award e British National Award para melhor actriz (Brucoli, 435). Só Fitzgerald saiu da estreia destroçado com o resultado. Segundo relata Graham:

As the picture unfolded, Scott slumped deeper and deeper in his seat. At the end he said, ‘They changed even that.’ He took it badly. ‘That s.o.b.,’ he growled when he came home, and furiously, helplessly, as though he had to lash out at something, he punched the wall, hard. ‘My God, doesn’t he know what he’s done?’ Scott had now been on four pictures and his one screen

⁵¹ O sublinhado é de Fitzgerald.

credit—the all important requirement for future work in Hollywood—was on a picture he was ashamed of. (*Infidel*, 197)

A mudança no final de que Fitzgerald se queixa é, mais uma vez, subtil mas muito significativa. No filme, após a morte de Pat, Erich e Otto estão no cemitério em frente às campas dos amigos. Por detrás dos muros vislumbra-se a cidade de onde provém o som de tiros. Erich diz a Otto: “South America is so very far away. I wished they were going with us”. Otto põe a mão no ombro do amigo, ouvem-se mais tiros, e diz-lhe, enquanto o encaminha para a saída do cemitério, deixando a cidade nas suas costas: “There’s fighting in the city”. Enquanto caminham abraçados, surgem as figuras fantasmagóricas de Pat e Gottfried a caminhar ao seu lado, terminando o filme num plano dos quatro a deixar a cidade e os sons do conflito para trás, encaminhando-se para um horizonte sereno com um pôr-do-sol – supostamente, na direcção da América do Sul.

Na versão do guião de Fitzgerald, o movimento é inverso. Os dois amigos deixam o cemitério para trás, mas para descer em direcção à cidade. Não existe a ideia de virar costas ao conflito e fugir para a América do Sul – em vez disso, os camaradas enfrentam a realidade e o que o futuro lhes reserva:

FADE IN:

A SNOW-COVERED CEMETERY ON A HILL IN THE CITY - EVENING

Bobby and Koster⁵², their eyes straight before them, are walking down a broad path. There is a faint glow in the sky and far away the unmistakable tp! tp! tp! tp! of a machine gun.

KOSTER

There’s fighting in the city.

As they continue on, they are suddenly four instead of two – the shadowy figures of Pat and Lenz, grave and tender, walk beside them toward whatever lies ahead.

FADE OUT

THE END

Latham comenta que Mankiewicz provavelmente se veio a arrepender do final que acabou por escolher, mas como poderia ele imaginar que dali a uns anos a América do Sul seria um destino de fuga para os criminosos de guerra nazi (145)? De qualquer forma,

⁵² Otto Koster é o nome completo da personagem, mas, embora no guião Fitzgerald o trate pelo último nome, no filme usa-se o primeiro.

independentemente da ironia desse destino de fuga, o importante é a inversão da motivação e o carácter dos camaradas, que levou Fitzgerald a escrever aos superiores de Mankiewicz⁵³, numa última tentativa de evitar esta mudança no final, e usando como argumento a diferença entre uma “tragédia sórdida” e uma “tragédia heróica”, para reafirmar o espírito verdadeiro do final, que seria: “The march of four people, living and dead, heroic and unconquerable, side by side back into the fight” (145).

O “regresso à luta” seria também a escolha pessoal de Fitzgerald, que apesar de abatido no final deste combate contra Mankiewicz, não tirou as luvas, e em breve estaria a escrever um novo projecto, com um novo produtor – Hunt Stromberg – e um veículo para a estrela Joan Crawford. Como anuncia à filha:

I am half sick with work, overwhelmed with it and yet vaguely happier than I've been in months. The last part of a job is always sad and very difficult but I'm proud of the year's output and haven't much to complain of. (*Letters*, 345)

AS REGRAS DO JOGO

Numa nota mais pessoal, e aceitando o desafio proposto na frase de Fitzgerald que deu mote a esta dissertação (“picture yourself in my place”), analisando este episódio do trabalho em *Three Comrades* a partir da minha experiência profissional de guionista e do trabalho que já tenho realizado para produtores e realizadores diferentes, a relação entre Fitzgerald e Mankiewicz é paradigmática quando se lida com um produtor que é também escritor – gostaria de ser escritor – embora seja uma situação rara. Neste caso, torna-se mais complexo do que no trabalho com um co-argumentista, ou mesmo numa parceria com um realizador – como foi, por exemplo, o caso contemporâneo de Fitzgerald entre Faulkner e Hawks. Numa situação de trabalho mais comum, os argumentistas colaboram entre si para um objectivo final, cuja visão partilham e, mesmo que haja divergências de opinião, estão ao mesmo nível e, normalmente, unem-se contra quem quer que se apresente como adversário comum: tradicionalmente, o produtor, que poderá estar mais preocupado em respeitar limites orçamentais e em cortar cenas ou ideias que possam levar a um buraco financeiro. Por outro lado, no caso de um produtor não gostar do que estiver a ser escrito – ou se o que lhe é

⁵³ Carta a Eddie Mannix e Sam Katz, citada por Latham em *Crazy Sundays* (144-145).

apresentado não corresponder à ideia de filme que ele se dispôs a produzir (ou a financiar, se for esse o caso) –, o mais comum é o produtor ir pedindo rescritas até que o argumentista encontre uma solução que funcione para ambos, ou, simplesmente, dispensar aquele guionista e contratar outro que o produtor acredite possa concretizar melhor o projecto. O que não é nada habitual é pegar ele próprio no lápis, na caneta ou no teclado e rescrever o texto do argumentista. Se o faz, é em desigualdade de circunstâncias relativamente ao trabalho dos argumentistas, pois em caso de dúvidas ou divergências, por uma questão hierárquica, prevalece a opinião do produtor, que tem o poder do dinheiro. É ele quem contrata e quem paga – embora tenha igualmente o mesmo risco inerente a esse poder – ou seja, se falhar é o seu dinheiro (ou o dos investidores que lho confiaram e pelo qual é responsável) que se perde, enquanto o salário que foi pago aos argumentistas nunca lhes será retirado. Por isso, embora sejam regras claras e compreensíveis, não deixam de ser difíceis de aceitar por vezes, mesmo entre argumentistas profissionais – falo por mim, quando tenho diferenças de opinião com um produtor – e, por isso, imagino como seria difícil para F. Scott Fitzgerald, não apenas um mero argumentista, mas reconhecidamente um dos melhores escritores americanos de sempre. Edward Murray resume bem esta frustração generalizada dos autores literários em Hollywood:

Writers who have worked only in pictures and writers who have been newspapermen are the happiest scenarists; novelists and dramatists—in other words those who have enjoyed absolute or near absolute sovereignty over their work—are the unhappiest people in picture-making. (*The Cinematic Imagination*, 212)

No caso de *Three Comrades*, é difícil dizer que, se Fitzgerald tivesse tido controlo absoluto do seu trabalho e houvesse prevalecido a sua primeira versão do argumento, o filme seria o sucesso comercial e de crítica que foi na altura; ou mesmo se teria ficado para a posterioridade – a verdade é que *Three Comrades* não sobreviveu à passagem do tempo e não é considerado ao mesmo nível dos grandes clássicos da altura que ainda hoje se apreciam e revêem. O que, contudo, parece claro é que muitas das alterações feitas pelo produtor não parecem ter resolvido ou melhorado em nada a primeira versão. Creio, em vez disso, que os pequenos pormenores fitzgeraldianos que foram anulados talvez, como a sua obra literária, pudessem ter garantido um melhor “envelhecimento” do filme. Talvez hoje pudéssemos olhar para *Three Comrades* como um filme com o cunho de Fitzgerald, em vez de apenas mais um

saído da máquina industrial de Hollywood, datado, e sem particular distinção em termos de guião e realização.

Seja como for, Fitzgerald estava agora irremediavelmente dentro da máquina paradoxalmente industrial e artística de Hollywood e iria continuar a lutar por uma oportunidade de afirmação autoral (diga-se de passagem que adaptar o romance de Remarque não seria a sua melhor hipótese), remando contra a maré (como escreveu no final de *Gatsby*⁵⁴), e procurando vingar neste segundo acto da sua vida. Como o próprio declara em carta a Anne Ober, em Março de 1938:

A good deal of the glow of Hollywood has worn off for me during the struggles with the first picture, but I would as soon be here as anywhere else. After forty, one's surroundings don't seem to matter as much. (*Letters*, 352-353)

O CASO DE WILLIAM FAULKNER

Como um exemplo oposto, por comparação à dedicação quase obsessiva de Fitzgerald pelo trabalho de argumentista, analiso por alguns momentos o caso de William Faulkner. O escritor do Mississippi foi a primeira vez a Hollywood em 1932, contratado pela MGM. Entre esta data e 1956, terá passado um total de quatro anos de trabalho como argumentista, colaborando, segundo Edward Murray e Tom Dardis, em cerca de 40 filmes – um registo impressionante para alguém que afirmava inclusivamente não ser um bom argumentista⁵⁵ (talvez com alguma falsa modéstia, mas ainda assim assumida). Para a História ficaram os filmes feitos em colaboração com o realizador Howard Hawks, sobretudo *To Have and Have Not*, adaptado de um romance de Ernest Hemingway, e *The Big Sleep*, adaptado de Raymond Chandler.

A razão principal pela sua incursão no mundo do cinema foi de carácter financeiro, pois apesar do sucesso de crítica de *The Sound and the Fury* e *Light in August*, o lucro das vendas não era o suficiente para sustentar a família. Faulkner vivia em Oxford, no estado do Mississippi, na altura da sua primeira ida para Hollywood. Tinha casado recentemente com

⁵⁴ “So we beat on, boats against the current...” (*Gatsby*, 144)

⁵⁵ Ver citações no seguimento do texto.

Estelle Oldham, que trouxe com ela um casal de filhos de um anterior casamento e que mais tarde iria dar uma filha ao escritor.

Considerando a natureza tão peculiar da escrita de Faulkner – *The Sound and the Fury* discorre entre pensamentos desconexos de uma personagem com um problema mental; entre passado e presente, por vezes no mesmo parágrafo; com duas personagens de sexos diferentes mas com o mesmo nome; entre outros elementos que tornam a leitura difícil, se bem que recompensadora para quem passar o teste – poder-se-ia perguntar por que razão os directores dos estúdios de Hollywood, por sistema muito conservadores, teriam assinado por baixo a contratação de tão excêntrico escritor. Como já foi referido, com o surgimento do cinema sonoro, os estúdios procuravam sobretudo autores com talento para escrever diálogos e, como Dardis sublinha – tanto em relação a Faulkner, com *Sanctuary*, como em relação a Nathanael West, cujo *Miss Lonelyhearts* chamou a atenção de Hollywood e lhe valeu igualmente a contratação como argumentista – “both of these novels contained a good deal of what was then considered to be toughly realistic dialogue, a highly desired product in the years of *Scarface*, *Little Caesar* and *The Public Enemy*⁵⁶” (Dardis, 86).

O contrato de um ano com a MGM não foi renovado e Faulkner estaria satisfeito por regressar a casa – temporariamente salvo do aperto financeiro – e nunca mais voltar, não fosse o chamamento de Howard Hawks que, tendo comprado os direitos do conto de Faulkner “Turn About” (sobre torpedeiros na 1ª Guerra Mundial), convenceu Faulkner a regressar, alguns meses depois, iniciando assim uma parceria criativa e uma amizade que iria durar muitos anos.

Contudo, Edward Murray, em *The Cinematic Imagination*, cita várias ocasiões onde Faulkner fez declarações nas quais assumia não ser talhado para a escrita de cinema, como por exemplo: “I don’t like scenario writing because I don’t know enough about it” (166). Outro exemplo da expressão desta relação tortuosa com a escrita para cinema surge quando, já em 1945, Faulkner escreve ao Coronel Warner a pedir para o libertarem do seu contrato com os estúdios porque, segundo o autor, era uma perda de tempo para ele – e para quem o contratava – escrever para cinema. Faulkner considerava que, dos guiões em que tinha trabalhado, os que tinham sido filmados e que obtiveram uma boa recepção, esse sucesso não fora graças ao seu trabalho mas “through the friendship of director Howard Hawks” (carta a

⁵⁶ Filmes de género *gangster*, caracterizados por alguma rudeza de caracteres e diálogos.

Jack Warner, citada por Ian Hamilton em *Writers in Hollywood*, 209). Como atesta Dardis em *Some Time in the Sun*: “At no time did Faulkner envision himself as enriching the possibilities of film as a creative medium, as Fitzgerald had occasionally hoped to accomplish in his embittered years as a screenwriter.” (Dardis, 92), ou nas palavras do próprio Faulkner, citado por Edward Murray em *The Cinematic Imagination*:

If I didn't take, or feel I was capable of taking motion-picture work seriously, out of simple honesty to motion pictures and myself too, I would not have tried. But I know now that I will never be a good writer; so that work will never have the urgency for me which my own medium has. (Cinematic Imagination, 154)

Nesta atitude, mas sobretudo no facto de que para Faulkner era bem vindo o trabalho com outros escritores/colaboradores, assim como limitar-se a escrever aquilo que os produtores/realizadores lhe pediam⁵⁷, reside a grande diferença entre Fitzgerald e o autor de *The Sound and the Fury*:

Unlike Fitzgerald, Faulkner was able to distinguish clearly his screenwriting from his own writing, the writing in which he became personally involved. Fitzgerald was unable to make this vital distinction--there are pages in *The Last Tycoon* that could almost have been written for Thalberg, a love letter of sorts. Faulkner never felt the kind of infatuation for the movies that Fitzgerald occasionally had; he always knew that his talents belonged elsewhere. Which is not to say that these talents did not show up in odd ways in the pictures he worked on. (Dardis, 106)

Tendo em conta que a maior relevância de Faulkner em Hollywood foi na sua bem sucedida parceria com Hawks, não deixa de ser tentador um desvio para um pouco de especulação histórico-artística, para imaginar o que teria acontecido se Fitzgerald tivesse encontrado igualmente um par perfeito – um Lubitsch, por exemplo, em vez de um Mankiewicz.

INFIDELITY

Terminada a relação intempestiva com Mankiewicz, Fitzgerald foi recrutado por outro produtor, Hunt Stromberg⁵⁸, para tomar em mãos, e a solo, um projecto que, em retrospectiva,

⁵⁷ Dardis cita-o a dizer que ao trabalhar para os estúdios concordou em “to do a honest day's work according to what the man said” (Dardis, 90).

⁵⁸ Em carta a Maxwell Perkins, Fitzgerald mostra-se optimista quanto ao trabalho e ao seu novo produtor: “I like the work and have a better producer than before – Hunt Stromberg – a sort of one-fingered Thalberg, without Thalberg's scope, but with his intense power of work and his absorption in his job.” (*Letters*, 535)

estava condenado à nascença pelo próprio título: *Infidelity*. Numa altura em que a censura do Hays Office⁵⁹ proibia a representação de certos temas⁶⁰ como trama central dos filmes (a menos que fossem episódios marcadamente criminosos e devidamente punidos) preparar um projecto em que a infidelidade de um casal era o tema principal, ainda para mais de certa forma justificada e compreendida, deveria ter sido claro que o projecto seria uma espécie de suicídio artístico. De nada serviu, quando inevitavelmente se depararam com as objecções do gabinete de censura, que mudassem o título para *Fidelity* – o trabalho estava perdido.

No entanto, é com *Infidelity* que Fitzgerald revela um grande amadurecimento na sua escrita para cinema, aliado a uma grande sensibilidade e espírito inovador. As sinopses, tratamentos, descrições de personagens e o guião de *Infidelity*, com as suas rescritas, que se podem consultar no rolo 30A da colecção da Universidade de Princeton⁶¹, dão-nos dos melhores exemplos do trabalho sério de Fitzgerald em Hollywood⁶².

Num primeiro *treatment*, datado de 11 de Janeiro de 1938, Fitzgerald apresenta a Stromberg uma ideia concreta da sua abordagem à história do casal protagonista da história, começando pela sequência de abertura sobre a qual Fitzgerald tem uma ideia concreta para a filmagem (e acrescenta até uma sugestão de actor para contracenar com Joan Crawford – para quem o projecto era dirigido). Assim, o filme abre no restaurante do Hotel Waldorf com

a treatment of the indifference between Joan Crawford and her husband, a Gary Cooper type. [...] In the foreground of this shot is a table at which are seated Joan and Gary. And through the entire episode as a distinct departure and sensational innovation in treatment – we do not move the camera. [...] The scene at the table is a strange scene. Two young, handsome people who, it would seem, should have everything in the world to talk about... whose interests should be so mutual and so rich with companionship... speaking only perfunctorily. [...] There are only several word exchanged, such as: “May I have the salt?” – “Would you have them take the service away please, Gary?” – “What time is it?” [...] – etc., etc. [...]... again you wonder, and are rather maddened, by the distance between these two young, healthy, vital people... so near... and yet so far! A definite mood and a definite situation. Note how we continue to engrave our characters and our situations with practically no dialogue – a completely new technique and one that is not without its air of intrigue and appealing mystery.⁶³

⁵⁹ Um departamento criado pelos próprios estúdios para um género de auto-censura que pudesse limpar a má imagem que os filmes de Hollywood dos anos 20 e inícios de 30 tinham na moral e nos costumes dos EUA.

⁶⁰ Segundo Aaraon Latham, o édito relativamente ao tema da infidelidade declarava: “Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively” (*Sundays*, 153)

⁶¹ Apesar de ser um projecto inacabado, das versões do guião que se podem consultar neste arquivo a mais completa termina na página 104, com uma nota do autor onde se lê: “There will be about 15 or 20 pages to the end”.

⁶² Outro bom exemplo – e derradeiro – é o guião para *Babylon Revisited*, adaptado do seu conto homónimo, e de que tratarei mais à frente.

⁶³ Cf. rolo de microfilme 30A. Ver páginas da referida sequência em formato de guião no Anexo 2.

O tratamento segue para um *flashback* dez anos atrás, com a introdução de uma outra mulher, que fez parte do passado sentimental da personagem de Gary Cooper e que irá voltar para intensificar o conflito do casal. Sobre isto, Fitzgerald escreve uma consideração em que se percebe o entusiasmo pessoal que deveria sentir sobre este tema, visto estar muito próximo da sua ficção, inclusivamente com ecos de *Gatsby* ou de *Tender is the Night*:

A turn of the Wheel... a flip of the coin... and this girl might have been Gary's wife. How often this happens in life! And this is one of the big broadsides we are firing dramatically. Given fine people [...] the destiny that welds them together or tares them apart is left mainly to fortune; to a circumstance; to even the merest of incidents. How these incidents and circumstances come about is a great part of life, and it is our purpose to weave this thought – a new thought, by the way – into our pattern of treatment. [...] For every man – and every woman – has more than one man and more than one woman in their lives.

A ideia expressa na frase final é, de forma resumida, a premissa dramática do filme – poderia ser inclusive o que se chama *tagline* – uma frase que resume o tema do filme e por vezes figura nos cartazes ou materiais de promoção. Fitzgerald mantém-se fiel a esta premissa expressa em Fevereiro, de tal forma que, numa nota a um outro *treatment*, datado de 25 de Maio, escreve: “Everything in this treatment can be summed up in Nicholas' last statement: ‘There were other women in my life but you were the only one’ (...) That can be said to be the theme of the picture”. Em Julho, já a história tendo sofrido outras voltas, em carta a Stromberg, Fitzgerald ainda repete a ideia, mas desta vez do ponto de vista da mulher: “I could argue further that almost all women have room for more than one man in their hearts”. Esta ideia faz eco de uma passagem de *This Side of Paradise*, em que a personagem de Rosalind declara: “Sometimes when I felt particularly radiant I've thought, why should this be wasted on one man?” (*Paradise*, 127). E por fim, num documento sem data, Fitzgerald faz uma lista das personagens principais e resume assim o tema do filme: “In everyone's lives there are locked doors – even married couples are not so possessed that the chance opening of these doors may not lead to trouble”.

Numa outra das diversas cartas que escreve a Stromberg, esta datada de 22 de Fevereiro, Fitzgerald, talvez inconscientemente, assinala um momento na narrativa, que em linguagem cinematográfica é hoje conhecido por “primeiro *plot point*” – segundo a análise e formulação dos elementos clássicos do guião em três actos feita nos anos 70 por Syd Field. Fitzgerald expõe ao produtor como vê a estrutura dos três actos do filme e assinala um momento em que, estando a protagonista na Europa, após reencontrar um velho amor decide

regressar mais cedo a casa, decisão essa que a levará a encontrar a amante do marido e a partir daí a lançar o conflito conjugal para uma outra dimensão. Este é o *plot point* que fecha o primeiro acto e lança a história para as complicações e obstáculos do segundo acto, como Fitzgerald sublinha, ao escrever: “This point, her decision to sail, also marks the end of the ‘first act’”. O domínio da construção narrativa cinematográfica em Fitzgerald parece nesta fase bem esclarecido, como o próprio reconhece na continuação da carta, em que faz um plano para o seu trabalho e pergunta se pode entregar o guião a 11 de Abril, sensivelmente dali a dois meses, acrescentando: “This is less time than I took on THREE COMRADES, and the fact that I understand the medium a little better now is offset by the fact that this is really an original with no great scenes to get out of a book”.

A carta termina com: “My plan is to work about half the time at the studio but the more tense and difficult stuff I do better at home away from interruptions. Naturally I’ll always be within a call and at your disposal”. Fitzgerald podia desta maneira sentir-se mais “autor”, evitando a rotina do trabalho nos estúdios, onde se sentia pouco à vontade, de acordo sobretudo com os testemunhos recolhidos por Latham em *Crazy Sundays*.

Para além do trabalho de escrita, e sabendo que o projecto era para Joan Crawford, Fitzgerald pede para visionar filmes com a actriz, a partir dos quais faz notas sobre a sua representação – notas essas que se podem igualmente encontrar nos seus papéis entre sinopses e cartas. Retirei como exemplo algumas notas sobre Crawford no filme *Letty Lynton*, que noutro contexto poderiam ser a descrição de uma personagem da ficção do próprio Fitzgerald:

She has so much vitality that her more important emotion of boredom comes through as more of a life’s disgust. (...)
Don’t like her smiling for sheer charm. A little too kittenish and overdone. She can’t play facetious scenes with a smile like Sullavan⁶⁴. Better play them straight for irony. (...)
Very good when she is tired. When she is tired and bored her vitality shines through. Oddly enough, tiredness, boredom and disgust are her sharpest times.

Poder-se-ia perguntar qual a relevância de um argumentista estudar o trabalho da actriz. Mas este interesse de Fitzgerald em conhecer exhaustivamente o meio para o qual trabalha é mais uma prova da seriedade e da coerência do seu trabalho como argumentista – quem sabe com um olho até na realização. Nos seus papéis da colecção da Universidade de Princeton, encontram-se diversas páginas soltas com notas a *plots* de filmes que Fitzgerald visionou e sobre os quais escreveu comentários, no mesmo estilo das notas que tirou a partir

⁶⁴ Margaret Sullavan, protagonista de *Three Comrades*.

da interpretação de Joan Crawford, ao preparar *Infidelity*. Trata-se de um esforço de auto-didacta que é destacado igualmente por Latham, como uma característica relevante da abordagem de Fitzgerald à escrita em geral:

In his younger days, Fitzgerald had methodically analyzed the plots of one hundred *Saturday Evening Post* stories. He was teaching himself the genre. Now in Hollywood he wanted to teach himself another story form, moving pictures, and he took up the task much the same way: he had countless movies run off for him in a classroom-sized projection room where he carefully studied each one. (*Sundays*, 156)

Com Stromberg, Fitzgerald pareceu sentir-se à vontade para aplicar o resultado destes estudos e conhecimentos numa tentativa de inovação a partir da norma. Tendo apresentado estruturas do guião divididas por sequências e actos; considerado elaboradamente várias linhas de enredo e *sub-plots*; e tendo já escrito parte do guião, a 21 de Abril, Fitzgerald escreve um documento com o título “Argument for Stromberg”⁶⁵, no qual explica a sua ideia para uma materialização em imagens e sequências da expressão: “Picture yourself in my place”:

Picture yourself in that situation is a phrase we all use but here I have tried to dramatize it. You will see how. This all is to prepare you for what I think may be a radical departure in pictures.

É aqui que Fitzgerald propõe a ideia, já referida na introdução desta tese, de quando Athea, a personagem de Joan Crawford, confronta Iris, a amante do marido, e esta decide contar-lhe a sua história. No *flashback* que se segue, em vez de surgir a actriz que faz a personagem de Iris uns anos mais nova, o público assistiria a Joan Crawford, na pele da amante, a viver a experiência desta no passado e, por tal, sentindo-se (e vendo-se) na sua pele, o que eventualmente ajudaria a criar a empatia necessária para Athea perdoar, ou não, a infidelidade. Fitzgerald acompanha esta proposta com uma série de textos, escritos do ponto de vista das personagens, em tom auto-biográfico e, na parte que toca à personagem de Joan Crawford – “Athea’s Story” –, relata na primeira pessoa o momento em que Athea confronta a amante do marido e Iris lhe propõe:

‘Try and picture yourself in my position when I first came to New York. You were a rich girl then – you had no problems like mine.’ She actually made me imagine that I was her coming into Nicolas’ office six years ago and asking for a job. I actually imagined I was her.

⁶⁵ Ver Anexo 1.

Seguidamente, Fitzgerald introduz o seu comentário em defesa desta proposta:

AUTHOR'S NOTE

We dissolve to another retrospect showing Athea in working girl's clothes getting a job in Nichola's office, being seduced and sent away by Nicolas' father. (...)

The important thing is, Athea has pictured to herself how it all happened and we have seen it, seen Athea do what Iris did, and behave the same way.

Contudo, esta proposta nunca viu a luz do dia, pois entretanto o representante do Hays Office, Joe Breener, já tinha levantado as suas objecções ao projecto e, se Fitzgerald tinha começado o guião com uma perspectiva clara do que queria escrever e de como o fazer, as notas e propostas que se sucedem, na tentativa de redimir a história aos olhos dos censores, mostram claramente que o autor, assim como o produtor tinham perdido o rumo. Numa proposta enviada a Stromberg por Fitzgerald a 28 de Abril, é sugerido que o casal se divorcie e, em seguida, se corte para uma montagem com a passagem de 10 anos, em que não se sabe nada sobre Nicolas e Athea, e em que apenas são referidos com uma frase muito fitzgeraldiana – “on-lookers who watch the ebbing of the decade”. Finalmente, reencontrar-se-iam, acidentalmente, à mesa de uma esplanada. O casal tem uma conversa amigável e separa-se. Athea volta para o inferno em que se tornou o casamento com Alex (o antigo amor que encontrou na Europa e que agora passa o tempo alcoolizado) e, sem reconhecer Íris como a antiga amante do marido, reencontra-a igualmente, sendo Íris entretanto uma viúva rica. Iris apercebe-se da infelicidade de Athea e procura Nicolas para tentar voltar a juntá-los, mas em vão. Depois de várias peripécias, Athea acaba por dar uma oportunidade à recuperação da relação com Alex, decidindo o casal partir numa viagem para a América do Sul. Ao mesmo tempo, Nicolas, depois de ouvir de Athea que o caso que tinham tido fora destruído e era irrecuperável, decide propor casamento a Iris. Os dois casais, separados e sem saber da presença uns dos outros, entram no mesmo comboio; mas Alex acaba por fugir e Iris, ao aperceber-se do caso, segue atrás de Alex, numa tentativa de ainda resolver alguma coisa. Porém, tropeça e acaba por morrer na linha. O comboio segue caminho com Nicolas e Athea sozinhos, à espera que os respectivos companheiros regressem.

Esta ideia terá ficado na secretária de Stromberg sem resposta. Uns dias mais tarde, a dois de Maio, Fitzgerald escreve (as maiúsculas são dele):

SOME IDEAS TO BRIGHTEN AND DRAMATIZE THE TREATMENT SUBMITTED
FRIDAY THE 28TH

The suggested ending wherein they both go back to their unconquerable dream of the past while the train rushes on, seems to me to have great possibilities. Should we show them meeting again

a reunion implied, we must avoid anything utterly idyllic – that would be irreverent with Iris in her grave. It should be on a note of deep emotion, with a lingering touch of sadness to keep to the true drama of our story.

E a 10 de Maio:

NEW TREATMENT FOR END OF:
'INFIDELITY'

I ask you to look at this situation for the end of INFIDELITY.

First let me state it in terms of a parallel, highly justified in this case because adultery is a form of thievery. (...)

It is an old truism that when we have hurt someone we often hate them.

It would be easier to forgive with an unknown ghost than with a living person you could see before you.

Fitzgerald propõe como outra hipótese Iris deixar-se ser seduzida por Alex, e assim modificar ligeiramente a *storyline* do filme para: “A divorced husband meets his former wife whom he still loves. He finds that the same woman who broke up his marriage is now breaking up his wife’s second marriage”.

Mas também não será este *twist* que resolverá os problemas com a censura e, a 25 de Maio, Fitzgerald tenta nova abordagem à sinopse:

A woman finds her husband with another woman and cannot understand or forgive. She suspects the wrong woman, another old sweetheart of his, with whom his relations are innocent, and this brings tragedy to them all. Too late she understands that there may have been many women in a man’s life – or in her husband’s dying words: ‘There were a lot of women but you were the only one – that’s what you couldn’t understand’.

A partir daqui são escassos os novos documentos sobre o argumento – algumas notas rabiscadas em folhas de papel do The Garden of Allah – até uma carta de 27 de Junho a Stromberg, em que Fitzgerald declara: “For a month I have been thinking about INFIDELITY inventing and rejecting solutions”, mas, em vez de apresentar mais algumas propostas, faz considerações sobre o elenco. E por fim, num papel com cabeçalho de ‘Inter-Office Communication’, de Fitzgerald para Stromberg, datado de 12 de Julho, Fitzgerald apresenta as duas opções que têm na mesa para tentar “disfarçar” o problema:

Herewith an attempt at that shading as we called it yesterday. I still think it was a trick of words.

Which is best: [ao lado, rabiscado à mão acrescentou ‘The New Way’]:

Nicholas was surprised into infidelity and so was Athea. So she understood what happened to him.

Or: [rabiscado à mão: ‘The Old Way’]

Nicholas was surprised into infidelity while Athea played with deliberate infidelity, almost out of revenge – and so, in some mysterious way, came to understand him.

Contudo, o filme estava muito para lá da hipótese de salvação e, após meses de trabalho, Stromberg anuncia o fim do projecto, o que será mais uma desilusão para Fitzgerald.

Para trás ficaram páginas de um guião que revela a potencialidade do autor como argumentista. A cena de abertura introduz as personagens de uma forma mais sofisticada do que a inicialmente proposta a Stromberg, mas seguindo a mesma ideia de revelar a relação do casal com poucas palavras. Fitzgerald descreve o terraço do hotel Waldrof numa noite de gala, com duas bandas de músicas e espectáculo, e os convivas, bem vestidos, nas suas mesas. As primeiras personagens que a câmara foca são dois homens que, com a ajuda de uns binóculos de ópera, observam as outras mesas e fazem assunções sobre os casais que espiam, como por exemplo:

GRAY HAIR
Table beside the bass drum.

RUMPLED HAIR
(moving is opera glasses)
I've got it.

GREY HAIR
What do you say?

RUMPLED HAIR
Let me concentrate...

A BLURRED CLOSE SHOT OF A TABLE ACROSS THE ROOM —
— seen through a frame shaped like this [e aqui desenha à mão uma espécie de oito na horizontal que representa a visão dos binóculos⁶⁶] to suggest opera glasses. The blur clears to show two young people leaning ecstatically over the table toward each other.

CUT TO:

THE OBSERVER'S TABLE

RUMPLED HAIR
I say engaged.

GREY HAIR
Sure. Now the couple on their right.

CAMERA, acting as opera glasses, PANS to a TWO SHOT of a dull couple of thirty, utterly bored.

⁶⁶ Ver reprodução destas páginas no Anexo 2.

A cena continua com a passagem dos observadores por mais umas mesas até chegar à mesa dos nossos protagonistas em que Fitzgerald descreve:

CAMERA, as opera glasses, picks up in a TWO SHOT, Nicolas and Althea Gilbert at a table beside the floor show, a handsome, attractive, vital, well-dressed pair. CAMERA HOLDS on them during following business during which their lips move appropriately but we hear nothing. They have just been served a light supper by a waiter who now retires. Nicolas makes a polite reference to the floor show which she answers with a courteous smile, such as one gives a stranger. The smile fades rather quickly however, and their eyes meet for a moment, gravely – but not as if they were strangers' eyes, for with a stranger, some conversation would have to go with such a look. Now Althea says something and he reacts politely and deferentially, again as to a stranger, but once again their eyes meet and hold, silent and inscrutable in the way no strangers' eyes would. They are certainly accustomed to each other – with equal certainty there is a barrier between them.

A estranheza desta relação é tal que os observadores dos binóculos, após especularem se se tratará de “irmão e irmã” ou de “casados mas apaixonados por outras pessoas”, desistem do jogo de tentar adivinhar, pagam a conta e vão embora. Nessa altura, Fitzgerald continua, com mais uma indicação de realização que extrapola o seu trabalho de argumentista, mas revela a sua preocupação em ter uma abertura de filme que marcasse alguma diferença:

As Grey Hair and Rumpled Hair rise to pay they bill, the CAMERA FORGETS them and MOVES SWIFTLY FORWARD through the tables with the music swelling up. It takes position for a TWO SHOT of Nicolas and Althea Gilbert and during the rest of this scene, as a distinct innovation in treatment, it remains ENTIRELY STATIONARY. The SHOT IS WIDE ENOUGH so that we can see the entertainment on the other side of their table, enough of it to almost hold our interest by itself.

O seguimento da cena intercala entre a conversa perfunctória do casal em primeiro plano e o espectáculo no palco em segundo plano (que passa de um soprano para um ventriloquista). Como Fitzgerald tinha prometido a Stromberg, os diálogos entre o casal são estranhamente casuais, frios e distantes, revelando-se a distância emocional entre os dois. Perante as indicações que constam nesta sequência de abertura, não posso deixar de especular como seria se Fitzgerald, para além de escrever, pudesse ter realizado este projecto. Imagino que os actores agradeceriam a sua sensibilidade (mesmo circunscrevendo-se ao texto, os dois parágrafos de apresentação do casal contêm em si todas as pistas para os actores poderem

interpretar e, sobretudo, perceber o ponto em que estas personagens se encontram na sua relação matrimonial) e que um operador de câmara destemido respondesse com entusiasmo às sugestões de realização.

Mais importante do que esta especulação é o facto de que Fitzgerald estava plenamente consciente da importância do papel do realizador e, de certa forma, antecipou em várias décadas a teoria do autor defendida pela *nouvelle vague* francesa dos anos 60. Segundo Murray, em 1924, Fitzgerald escreveu um *outline* para um ensaio, que no entanto nunca foi terminado ou publicado, com o título “Why Only Ten Percent of Movies Succeed”, em que defendia que o realizador é o verdadeiro criador do filme e vaticinava que os filmes seriam artisticamente melhores, conforme fossem surgindo melhores realizadores (194). Essa ideia deveria estar ainda mais bem sustentada com a experiência que Fitzgerald entretanto teve de Hollywood. Ao ajudar no texto de uma palestra para Sheilah Graham, por exemplo, acentuou com ênfase a ideia de que o realizador era a figura mais importante num filme (Brucoli, 480). No seu livro de 1967, *College of One* – citado por Murray em *The Cinematic Imagination* –, Graham conta que Fitzgerald declarou: “Why can’t the writer also be the director? One man in control from the inception of the film to the finish”, acrescentando Graham o seu comentário com retrospectiva: “This is quite usual today, but Scott was laughed at when he suggested it in 1937” (194). Por outro lado, anos mais tarde, numa das derradeiras cartas a Zelda, pouco antes da sua morte, Fitzgerald revela num *post scriptum* a esperança de que pudesse ainda vir a realizar os seus próprios argumentos, referindo-se, decerto, a Preston Sturges, dramaturgo e argumentista, a quem os estúdios deram a primeira oportunidade de realizar o seu próprio guião (*The Great McGinty*):

They’ve let a certain writer here direct his own pictures and he has made such a go of it that there may be a different feeling about that soon. If I had that chance I would attain my real goal in coming here in the first place (*Letters*, 464).

Infelizmente, Fitzgerald não teve tempo ou oportunidade de superar ou de falhar essa prova, mas a leitura do guião de *Infidelity* deixa algumas boas indicações de que, embora talvez fora do seu tempo, Fitzgerald, em teoria, poderia vir a ser um bom realizador, não fosse o caso de o trabalho de realização ser ainda uma função mais colaborativa do que a de argumentista. Por outro lado, no sistema de produção dos estúdios de Hollywood, raros são os realizadores que têm poder absoluto sobre o filme, estando normalmente acima deles a figura do produtor. Só quando o realizador é igualmente produtor é que o controle se assemelha ao

que, por exemplo, os realizadores da *nouvelle vague* tiveram em França nos anos 60 e 70 do século XX. Em Hollywood, o exemplo de Preston Sturges foi paradigmático mas quase único, pois, para além de argumentista e realizador, Sturges chegou a ser produtor. Outro bom exemplo de um realizador contemporâneo de Fitzgerald que conseguiu a sua liberdade artística foi Howard Hawks – mas, como Dardis bem nota, esse poder foi ganho graças a bons resultados de bilheteira: “Strong box-office receipts can often guarantee a fairly high degree of artistic freedom” (Dardis, 91).

Hawks, assim como Sturges, são dos primeiros “autores” do cinema americano (pelo menos do cinema sonoro, pois já houvera o exemplo de Chaplin ou Buster Keaton). E se esta atribuição do título “autor” – na conotação da versão francesa de “auteur” da teoria de autor defendida pela *nouvelle vague* – parece natural nos nossos dias, lembro que nos anos 30 e 40 do século passado não era de todo um dado adquirido. Senão, veja-se como Magny escreve em 1948, em tom de profecia, o que para nós (que colecionamos edições especiais em caixas de DVDs da obra de diferentes realizadores ou nos deslocamos a cinematecas ou a cine-clubes para retrospectivas ou ciclos de determinados autores) é um dado adquirido:

it seems as if we are getting closer and closer to the time when the movie, like the novel, will unambiguously and unreservedly be attributable to one author; and it is not impossible to imagine the moment when entire sections of film libraries of the future will proudly be entitled ‘The Complete Works of’ René Clair, Fritz Lang, or Preston Sturges. (33)

Entretanto, ao fim de praticamente um ano em Hollywood, longe de se ver autor no cinema, Fitzgerald tinha co-assinado um filme que desprezava e visto o seu melhor trabalho ser deitado por terra.

E TUDO O VENTO LEVOU...

Nos últimos meses de contrato com a MGM, Fitzgerald esteve envolvido temporariamente em mais dois projectos grandes da MGM: *The Women*, realizado por George Cukor (mas quando Cukor chegou ao projecto já Fitzgerald tinha sido afastado) e ainda um *biopic* nunca terminado sobre Madame Curie, em que Fitzgerald colaborou com outro autor contemporâneo, Aldous Huxley.

Por outro lado, Fitzgerald tentou reciclar um projecto antigo dos seus tempos de estudante em Princeton, uma peça com o título *The Captured Shadow*, cuja proposta de adaptação para filme se pode ler no rolo 30a da Coleção da Biblioteca de Princeton.

Numa carta a Edwin H. Knopff, chefe do departamento de guionismo da MGM, em Outubro de 1938, Fitzgerald apresenta em parte a ideia para o filme, ao mesmo tempo que resume um pouco o sentimento que prevalece depois das experiências frustrantes de *Three Comrades* e *Infidelity*:

the woes and triumphs of adolescence have absorbed me more than any other author except Tarkington. (...) On the supposition that this theme interests you, I wonder how to interest a producer – and which one. A “treatment” is one of those bastard forms, neither summary nor short story, which I am unable to write. I’ve got to think that the form in which I set down and episode is its final one – even though I realize it will have to be altered. (...) And I hope it could be someone [producer] who would let me work this out alone for it is under those conditions that I’ve done my best work so far, both in the case of “The Three Comrades”, and in the first part of “Infidelity”. If a producer or director stands over me, the pot doesn’t want to boil. There is my theme – the Impresario in the Days of his Youth. I think I can handle it with pathos and humor – and half a dozen big situations are already in my mind. But to set these down now would be to crystallize the thing in too rigid a form before imagination can do justice to it.

Fitzgerald termina com a referência ao seu duvidoso futuro na MGM, defendendo o projecto com a seguinte argumentação: “With only sixteen weeks left in my contract, I should be the last one to be rash in undertaking an idea which I did not feel confident of bringing off”.

O projecto, contudo, não encontrou produtor e ficou apenas vagamente descrito num documento com o título “Possible General Line for ‘THE CAPTURED SHADOW’” em que Fitzgerald resume a história usando ainda muitos pressupostos como “we perhaps begin with the Virginia Bruce character...” ou “perhaps she is awake into the night...”.

Não tendo a MGM renovado o seu contrato, Fitzgerald foi temporariamente contratado por David O. Selznick para rescrever uma das muitas versões de *Gone With the Wind*, mas, como todos os outros trabalhos que estariam para vir nos dois anos que lhe restavam em Hollywood (e de vida), Fitzgerald não voltaria a ver o seu nome no ecrã.

No rolo microfilme 31 podem encontrar-se as páginas do guião de *Gone With the Wind* em que Fitzgerald trabalhou⁶⁷. Num misto de notas, umas dactilografadas e outras à mão com a indicação “F. Scott Fitzgerald – Changes 1-18-39”, podemos analisar o trabalho de

⁶⁷ Algumas páginas como exemplo podem ser consultadas no Anexo 3.

Fitzgerald como “script doctor”, cujos comentários parecem pertinentes. Por exemplo, no seguinte diálogo da página 23 desta versão do guião:

SCARLETT
I think Melanie Hamilton is just the
prettiest girl I've ever seen. It's an
absolute crime for her to wear grey. It
makes her look like a mouse.

Ao lado está tipografada a nota: “(Weak lines. Suggest cut. She should stare and say: “She’s pretty” which says infinitely more)”.

Outro exemplo:

ASHLEY
Why, Gentlemen, if Georgia fights I do with
her. But, like my father, I hope the
Yankees will let us secede in peace (and
that there will be no fighting).
[os parênteses foram colocados à mão, para indicar a nota:]
(Cut. It is simply repetition) (26)

Ou ainda, num diálogo entre Ashley e Scarlett, em que ele a descreve com frases do tipo “I’ve always felt that you’re not like the rest of us Southerners. Maybe it’s the Irish in you. You have the courage, even though you’re a woman, to look at life as it really is”, Fitzgerald sugere que estas linhas sejam cortadas com o comentário muito pertinente e que deve constar em todos os manuais de escrita de argumento ou em aulas de guionismo: “(Still think it’s dull and false for one character to describe another)” (80).

Esta preocupação com cortes em repetições nos diálogos é constante. O guião sobre o qual Fitzgerald trabalhou está repleto de notas de rescrita apenas com a indicação entre parêntesis de frases cortadas ou para cortar, com a indicação “Cut” ou, em alguns casos, acrescentado uma explicação como: “Cut. Same ideia in his next speech” (30); “Shortened rearrangement of repetitious sentences” (33); “Cut. Exaggerated” (52); “Book restored. Shorter & better” (52); “Cut. This is silent play” (53); “This is glib and unnatural” (56); “Trite passage” (81). Todas estas anotações revelam igualmente uma preocupação com o ritmo das cenas, por exemplo, num corte substancial na página 92 que Fitzgerald justifica com “Strongly advocate cut from here. It has everything against it a scene can have. To tie up a loose end we upset the whole rhythm of the situation”.

As notas que pontuam este guião revelam um conhecimento e experiência de um argumentista profissional. São, por isso, mais um bom indicador do desenvolvimento de Fitzgerald enquanto escritor para cinema. No que se refere aos diálogos, são provas de um “bom ouvido” para o ritmo e de um lúcido sentido de economia narrativa, com que decerto Mankiewicz, se conhecesse este trabalho, só poderia concordar e talvez admitir que Fitzgerald era de facto um bom escritor de diálogos.

Por outro lado, Fitzgerald chega a incluir algumas notas já com a realização em mente. Por exemplo, na altura em que contava que fosse George Cukor a realizar, numa cena em que Scarlett dá uma palmada em Ashley: “(Cukor does not like slap)” (32) ou numa sugestão de montagem de planos para acompanhar um longo discurso do Dr. Meade: “(Suggest shots of chaperones, rows of booths, wounded soldiers, etc with his voice-over shot)” (47), ou mesmo ironizando com uma piada técnica, quando anota “(This is technicolor)” (78) ao lado de um diálogo em que Scarlett oferece uma faixa de seda a Ashley e lhe diz de forma redundante “It looks like gold” – parte que Fitzgerald cortou, naturalmente.

Para além das notas, Fitzgerald escreveu cenas novas, como por exemplo a cena da página 60, com Rhett e Scarlett, retirada do livro onde anotou: “(New scene from the book. It’s 23 words longer, but it’s worth it. It’s the first time they’re happy together)”. As constantes referências ao livro não denotam meramente o respeito de Fitzgerald pelo original que se encontrava a adaptar, mas têm a ver com ordens expressas de Selznick, que obrigou a que a rescrita contivesse apenas diálogos retirados do livro. Ironicamente, algum tempo mais tarde, numa carta a Maxwell Perkins, Fitzgerald referiu que:

I was absolutely forbidden to use any words except those of Margaret Mitchell; that is, when new phrases had to be invented, one had to thumb through as if it were Scripture and check out phrases of hers which would cover the situation.” (citado em *Crazy Sundays*, 215)

Segundo Latham, muitas destas mudanças foram aprovadas por Selznick e, mesmo que o nome de Fitzgerald não conste da história deste filme, de qualquer forma, a sua passagem por ele terá deixado algumas marcas e não terá sido tudo *levado pelo vento*. Sobre esta passagem pelos estúdios da Selznick International, Fitzgerald escreveria mais tarde ao seu agente em Hollywood, Leland Hayward:

Selznick International—I find this studio the pleasantest studio that I have worked in (I was on *Gone With the Wind* about eight or nine days) but what Dave thinks of me I haven’t any idea. I know that I was on the list of first choice writers on ‘Rebecca’ but that may have been Hitchcock’s doing. I think that Dave is probably under the impression that I am a novelist first

and can't get the idea as to what pictures are about. This impression is still from back in 1921 when he wanted me to submit an original idea for Elaine Hammerstein. (*Letters*, 425)

CARNAVAL DE INVERNO

Piores ventos se seguiriam quando Fitzgerald foi contratado pelo produtor Walter Wanger para ajudar um jovem argumentista – Budd Schulberg – no projecto *Winter Carnival*, uma comédia passada na universidade de Dartmouth. Segundo Schulberg, num artigo para a *Esquire* citado em *Crazy Sundays*, quando Wanger lhe perguntou o que achava da ideia de ter Fitzgerald como colaborador no guião, Schulberg pensou que o seu patrão não poderia estar a falar a sério, pois o jovem Budd pensava que Fitzgerald já estava morto, ao que o produtor respondeu que muito pelo contrário, Fitzgerald estava no outro escritório a ler o guião de Schulberg (*Sundays*, 219-220).

Schulberg era um grande admirador de Fitzgerald e o autor ficou lisonjeado por encontrar um jovem que o tinha lido e, como tal, a colaboração parecia ter tudo para correr bem. Schulberg ficou impressionado com a seriedade com que Fitzgerald levava o trabalho de escrita de argumento:

Scott was not a film snob. In fact he plunged into a study of film making that even included a card file of the plot lines of all the pictures he had seen. Although he thought of himself, naturally, as a novelist first and last, he was not, like so many novelists and playwrights I had known, in film work only for the fat Hollywood checks he needed to get back to his own line. He liked pictures and felt his talent was particularly well-suited to the medium. (*Sundays*, 221)

De qualquer forma, como Latham sublinha, e os acontecimentos que se seguiriam iriam provar, “since he [Fitzgerald] had had trouble with the big movies he had worked on, now his confidence was crippled and he was not sure if he could handle even a small one” (*Sundays*, 221).

Apesar de estar a passar por um período com problemas de saúde, Fitzgerald começou o trabalho. Tudo corria bem até que o produtor sugeriu que Fitzgerald e Schulberg acompanhassem a equipa de filmagens que ia recolher imagens das celebrações do “Carnaval de Inverno” da Universidade de Dartmouth em New Hampshire. Scott mostrou-se relutante em deixar a Califórnia e, segundo Latham, igualmente relutante em abrir, a convite de Schulberg, as garrafas *vintage* de Mumms que o pai de Schulberg – B. P Schulberg, produtor e anterior executivo da Paramount Pictures – lhes tinha oferecido para a viagem. O que se

seguiu foi uma viagem ébria que continuou por uma semana alcoolizada entre Nova Iorque e Dartmouth, terminando com o despedimento e a hospitalização de Fitzgerald.

Fitzgerald escreveu algum tempo mais tarde a Schulberg que “in retrospect, going east under those circumstances seems one of the silliest mistakes I ever made” (citado em *Crazy Sundays*, 229).

A relação de amizade e trabalho e conseqüente desgraça que se seguiu entre o jovem admirador e o seu ídolo, afinal ainda vivo, foi material para um livro de ficção do próprio Schulberg, com o título *The Disenchanted*, onde Schulberg cria Manley Halliday, uma personagem fictícia a partir de um escritor “has-been”, claramente inspirado em Fitzgerald. Contudo, *The Disenchanted* é uma ficção onde F. Scott Fitzgerald também está presente. Por outras palavras, embora Halliday seja claramente uma versão ficcional de Fitzgerald (com referências biográficas muito próximas), a certa altura, a personagem de um produtor perora sobre os romancistas como Hemingway e o lado cinematográfico das suas obras, até que acrescenta: “Wasn’t Fitzgerald writing movies when he had Gatsby staring across the Sound to the green light at the end of Daisy’s dock?” e, seguidamente, passa a falar de Halliday “And look at Halliday—God knows he wrote like an angel—you could never get on film the marvelous style, but the characters, the scenes (...) I’d make that in a flash” (22). Na continuação desta cena, é oferecida a Shep (a personagem transmutada de Schulberg na memória de Schulberg transmutada em ficção) a oportunidade de trabalhar com Halliday a que a personagem responde: “Work with Halliday! Are you kidding? He’s dead, isn’t he?” (23), ao que o produtor responde que não, que estava na sala ao lado a ler o guião do jovem Shep.

O propósito de fazer esta transmutada biografia em forma de ficção deixa-me um pouco perplexo pois, na minha opinião, Schulberg acaba aqui por apenas vampirizar o episódio trágico-depressivo de Fitzgerald do período de *Winter Carnival* e, ao contrário da própria ficção fitzgeraldiana sobre Hollywood (que embora revelando uma visão de um “insider”, mantém um distanciamento crítico e uma ironia criativa), *The Disenchanted* resulta como uma despropositada falsa memória, condescendente e altiva da parte de Schulberg, em que me parece que o autor terá capitalizado e alcançado alguma notoriedade por ter partilhado este episódio que marcou o início da queda de Fitzgerald em Hollywood. É que, se até ali, apesar de tudo, Fitzgerald tinha mantido uma reputação sóbria e trabalhadora, as proporções que este episódio atingiu lembraram outros, de tempos passados, das anteriores visitas a

Hollywood de Fitzgerald e Zelda, que o fazem regressar ao estigma de autor alcoólico e fora de controle.

Infelizmente, não seria só a sua reputação a sair arruinada. Na verdade, a partir deste incidente, os episódios alcoólicos, por vezes violentos, de Fitzgerald iriam intensificar-se. Ficaram imortalizados nas memórias de Sheilah Graham (em particular em *Beloved Infidel: The Education of a Woman*, 1958; e *College of One: The Story of How F. Scott Fitzgerald Educated the Woman He Loved*, 1967) ou por Frances Kroll, secretária de Fitzgerald no seu último ano (*Against the Current: As I Remember F. Scott Fitzgerald*, 1985). Seria um exercício especulativo determinar se a instabilidade financeira e de trabalho terá conduzido aos excessos alcoólicos ou se se terá dado o contrário; a realidade é que a conjugação de ambos decerto contribuiu substancialmente para a degradação da saúde de Fitzgerald.

Depois de mais um par de trabalhos em filmes menores, Fitzgerald iria ter uma última oportunidade, um projecto que ele próprio acreditou ser aquele que faria a diferença. Na opinião de Latham: “The avalanche of bad luck and bad health and bad reputation which had come down on Scott after *Winter Carnival* was over. The screenwriter was about to write his best screenplay” (237).

BABYLON REVISITED

É no rolo de microfilmes número 30A que se encontra um primeiro *outline* para a adaptação do conto homónimo do próprio Fitzgerald, assim como duas versões completas do guião que chegou a ter os títulos *Cosmopolitan* e *Honoria* mas, pela própria mão de Fitzgerald, este último título foi riscado e substituído por *Babylon Revisited* na versão de 30 de Julho de 1940⁶⁸. Este guião foi publicado mais tarde em livro com o mesmo título, mas a semelhança com o conto fica praticamente apenas pelo título e premissa – o desenvolvimento parte em direcções diferentes das do tom nostálgico e trágico do original.

O conto, celebrado como um dos melhores de Fitzgerald, narra o regresso a Paris de Charlie Wales, um ex-milionário e ex-alcoólico, em recuperação financeira e de saúde, que passou os loucos anos 20, antes da grande queda da bolsa de 1929, numa orgia constante de

⁶⁸ Ver Anexo 4.

álcool e festas. Num desses momentos de loucura, deixou a porta de casa inadvertidamente trancada, com a mulher na rua, numa noite de Inverno rigoroso com neve. A mulher adoeceu e acabou por morrer. Abalado, Wales entregou legalmente a filha, Honoria, ao cuidado da cunhada, que vivia em Paris, casada com um francês. No conto, Wales, restabelecido, vai a Paris pedir a filha de volta. A cunhada tem dificuldade em acreditar na sua redenção e sobriedade, sem nunca perdoar a Charlie, que considera ser culpado da morte da mulher. Progressivamente, Charlie parece convencer os cunhados da seriedade e sentido de responsabilidade da sua nova vida. Esta convicção, aliada ao facto de a filha manifestar vontade de ir viver com o pai, leva a própria cunhada a ceder e a considerar a entrega de Honoria. No entanto, o aparecimento inoportuno e impertinente de um casal ébrio de amigos dos velhos tempos de Charlie deita tudo a perder, ficando a reputação do protagonista injustamente manchada e levando à recusa da cunhada de entregar a filha ao pai.

Babylon Revisited é um conto com temas muito próximos da vida do próprio autor. O alcoolismo, a demência da mulher e as preocupações com o futuro da filha. Contudo, a abordagem que Fitzgerald faz à adaptação cinematográfica tem um outro ponto de vista. Um ponto de vista que é expresso numa nota que acompanha a primeira versão do guião onde declara e adverte que:

This is an attempt to tell a story from a child's point of view without sentimentality. Any attempt to heighten the sentiment of the early scenes by putting mawkish speeches into the mouth of characters—in short doing what is locally known as ‘milking it,’ will damage the force of the piece. (...) So whoever deals with this script is implored to remember that it is a dramatic piece—not a homely family story. Above all things, Victoria⁶⁹ is a child—not Daddy's little helper who knows all the answers.

O guião apresenta logo de início uma mudança significativa no que toca ao enredo, ao mudar a morte da mulher de Wales, motivada pela doença em consequência da noite ébria ao frio do conto, por um suicídio em pleno Oceano Atlântico, quando o casal e a filha deixam os EUA em direcção a Paris. O suicídio dá-se quando Charlie, que tinha prometido deixar para trás Wall Street, cai na tentação de fazer algumas jogadas, a partir da sala de corretores que o barco oferece aos seus passageiros, de modo a salvar a empresa de um amigo. Julgando que o marido voltara à obsessão da bolsa a que a família tentava fugir, a mulher atira-se ao mar. Seguidamente, como no conto, Charlie deixa a filha com a cunhada e, anos mais tarde, regressa para a recuperar, enfrentando a relutância e o ódio da cunhada. Só que, na adaptação

⁶⁹ A personagem mudou de nome de Honoria para Victoria em homenagem à recém-nascida filha de Schulberg.

de Fitzgerald, após outras complicações, que incluem um sócio mal intencionado e o *crash* da bolsa de 1929 – que acontece no decorrer do tempo narrativo do guião – há um final feliz, que contudo não é caído do céu. Este *happy ending* resulta das acções, destituídas de sentimentalismo, que a filha desenvolve para ajudar o pai e tornar possível o reencontro que, ironicamente, passa por Charlie ter de voltar a enfrentar o seu vício uma última vez e fazer uma derradeira jogada na bolsa para recuperar algum dinheiro que foi desviado pelo sócio e assim poder garantir um futuro à filha.

Esta resolução revela o conhecimento que Fitzgerald tinha do meio para o qual estava a escrever e a compreensão de que o sentimento nostálgico e amargo, que tão brilhantemente o autor evocou no conto, seria impossível de funcionar num filme de hora e meia. Como Brucoli refere no posfácio à edição de *Babylon Revisited – The Screenplay*, a essência do conto está resumida na seguinte frase: “The men who locked their wives out in the snow, because the snow of twenty-nine wasn’t real snow. If you didn’t want it to be snow, you just paid some money”, mas, como Brucoli acrescenta: “there is no way to photograph these words: they do not appear in the screenplay” (189). Daí que a transposição para um drama menos alicerçado na nostalgia e na tragédia do passado e com uma acção a decorrer no tempo presente narrativo – apesar de um *flashback* no primeiro acto – me pareça claramente uma opção autoral e não imposta pelo produtor Lestor Cowan, que comprou os direitos e contratou Fitzgerald para a adaptação. Fitzgerald chegou inclusivamente a escrever a *Zelda* que acreditava que este seria o guião pelo qual iria ser reconhecido em Hollywood como um homem do cinema e não “apenas” como romancista (citado por Budd Schulberg no prefácio desta edição em livro). Contudo, o amigo e ex-colaborador de Fitzgerald, também confessa que:

To read the short story and then study this screenplay is to understand the terrible contortions of an artist driven to turn himself inside out and upside down in one last desperate reach for Hollywood status. (13)

Esta ideia é repetida por Brucoli, que, no epílogo à edição do guião em livro afirma, como dado adquirido, que o autor escreveu o argumento para poder sustentar-se financeiramente, enquanto trabalhava no seu derradeiro livro, que não viria a terminar, *The Love of the Last Tycoon*. Citando um diálogo do referido livro, em que um escritor empregado como argumentista declara que “movie standards are different”, Brucoli acrescenta que Fitzgerald “perforce set different standards for his movie work” (188).

Seria muita presunção da minha parte pôr em causa o que estas duas pessoas – quanto mais um amigo e um biógrafo de Fitzgerald – afirmam. Portanto, é um pouco por intuição, como argumentista, que sugiro uma perspectiva diferente, socorrendo-me da premissa “picture yourself in my place”. No prefácio já referido, Schulberg, conta que Fitzgerald lhe telefonou a revelar o entusiasmo com o projecto e que “he felt surely on his way to a coveted film credit, establishing himself as a ‘movie man’ after years of trying—a strange goal for the author who rivaled Ernest Hemingway as the most celebrated novelist of his time”. Mas, por estranho que possa parecer a Schulberg, não imagino que Fitzgerald se “contorcira penosamente como artista” ao tentar escrever um guião eficaz para a indústria cinematográfica dos estúdios de Hollywood. Antes pelo contrário, era um objectivo de vida que não foi manifestado apenas a Schulberg nesse telefonema, como aliás tenho vindo a tentar provar ao longo desta tese. Daí a sua desilusão por não conseguir o crédito que achava que em Hollywood: não porque se achasse superior à arte e indústria cinematográfica, mas precisamente por acreditar nela, querer dignificá-la e por estar convencido de que era capaz de o fazer.

Babylon Revisited, o guião, é, mais uma vez, uma obra incompleta e, por tal, assim como a primeira versão de *Three Comrades* continha algumas cenas menos resolvidas, a versão que foi publicada em livro deve ser lida como *work in progress*⁷⁰.

Numa das primeiras cenas, Fitzgerald “argumentista” poderia usar os conselhos de Fitzgerald “script doctor”, nomeadamente um dos seus vários comentários ao guião de *Gone With the Wind*, quando se manifesta contra a prática de as personagens se descreverem a si próprias perante outros. É o caso da cena 6, em que o primo de Victoria, a personagem principal, filho de um casamento entre uma americana e um francês, diz à porteira: “I’m half American, too” (17). Trata-se claramente de uma informação desnecessária, já a porteira estaria ao corrente da sua nacionalidade.

Um pouco mais à frente, quando Victoria entra no comboio para ir ter com o pai à Suíça, Fitzgerald explica que em França há uma lei segundo a qual, se não houver lugar numa carruagem da classe para que se comprou bilhete, o passageiro tem o direito de passar para a classe seguinte, facto que, continua Fitzgerald, Victoria desconhece. Nada desta informação é

⁷⁰ Apesar de ter estudado as várias versões que se encontram nos microfilmes da Princeton Library, passo aqui a referir-me apenas ao texto do guião conforme foi publicado na edição de 1993 pela Carroll & Graf Publishers, Nova Iorque.

visível ou filmável e, como tal, não deveria constar do texto do guião, até porque na continuação da cena não se revela importante. Mais um corte que Fitzgerald, como “script doctor”, deveria ter efectuado.

Às indicações de alguns movimentos de câmara, que Fitzgerald já utilizara na sua escrita de guiões, acrescenta-se em *Babylon* uma outra preocupação, relacionada com o ponto de vista e com o ângulo de câmara. Fiel à sua premissa de contar esta história do ponto de vista de uma criança, Fitzgerald indica em vários momentos a altura a que a câmara deve ser colocada para se estar ao nível do olhar de Victoria. Por exemplo:

Victoria’s back is toward us. We only see the Agent from her level, enormous and ominous as he looms over her. (This is a point where the camera might be tipped up from Victoria’s angle to point at the agent.) (21)

Na sequência do cais de embarque, aquando da partida da família Wales de Nova Iorque para França, Fitzgerald não só volta a sugerir o ângulo baixo da câmara (em que o rosto do pai fica fora do enquadramento), como efectua uma montagem paralela entre o “mundo de Victoria”, ao seu nível, e o “mundo dos adultos”, a um nível normal, entre a cena em que Victoria fica por momentos a tomar conta de um bebé, enquanto o pai discute sobre Wall Street com o sócio. Passo a citar extractos da cena:

He bends her shoulders gently backwards as they walk. CAMERA IS LOW at this point to include in a TWO SHOT all of Victoria, leaving out her father’s head and shoulders. Through this shot it continues to photograph at this level. (40)

[...]

TWO SHOTS-CAMERA AT AVERAGE LEVEL
—showing Wales giving a ridiculous shambling imitation of her walk. Victoria greets this with a delighted laughter. (41)

[...]

Victoria looks at the baby carriage curiously. While the men converse the following happens: one axle of the baby carriage sticks or catches so that the carriage will not move. It is a minor repair, and the nurse stoops to fix it. Victoria puts her hands on her knees and watches. The baby cannot be seen in shot. At the beginning, this group shot is PHOTOGRAPHED AT ADULT LEVEL. (42)

[...]

CAMERA COMES DOWN TO VICTORIA'S LEVEL. The men's faces are out of shot. (42)

A cena vai alternando entre a conversa dos sócios e Victoria, a quem entretanto a Ama passa o bebê, enquanto compõe o carrinho, criando uma tensão entre o relativo perigo de Victoria segurar num bebê e o conflito entre Wales e o sócio, até que chegam as mulheres de ambos – chegada essa que é vista do ponto de vista de Victoria:

Two well-dressed women, Mrs. Wales and Mrs. Baker, come into shot. CAMERA still at VICTORIA'S LEVEL. Show short skirts of 1929. (45)

Um pouco mais à frente, Fitzgerald escreve uma sequência de montagem que faz lembrar *Dos Passos*, ou *Dos Passos* faz lembrar a escrita de guião cinematográfico, ao fazer eco da linguagem cinematográfica na sua vertente mais dinâmica e sincopada:

(a) Ship-to-shore telephone service making connections with New York Brokerage Office. (b) Ship's Brokerage Office Midnight. Trading feverish. (c) Ship's Brokerage Office in morning, being aired and swept out. (d) Ship's "newspaper" being mimeographed or printed with date, July 3, and stock market heading: ANOTHER SIX-MILLION-SHARE DAY IN WALL STREET. (59-60)

Para comparação, excerto de *Manhattan Transfer*:

Covers are clicking on typewriters, rolltop desks are closing; elevators go up empty, come down jammed. (...) Pink sheets, green sheets, gray sheets, FULL MARKET REPORTS, FINALS ON HAVRE DE GRACE. Print squirms among the shopworn officework saggings faces, sore fingertips, aching insteps, strongarm men cram into subway expresses. SENATORS 8, GIANTS 2, DIVA RECOVERS PEARLS, \$800,000 ROBBERY. (158)

Como foi sendo característico de Fitzgerald, os “apartes” incluídos no guião revelam algum sentido de humor e originalidade na forma de descrever ou expressar ideias para determinadas cenas. Por exemplo, quando descreve uma suite de um Hotel em Paris, supostamente reservada para a visita de multi-milionários ou famílias reais, Fitzgerald acrescenta: “The set designer can go overboard on the thing without danger” (88); ou, logo a seguir, ao introduzir a personagem de uma jovem enfermeira, Fitzgerald adverte: “It is important that the audience doesn't say at this point, ‘Here comes the love interest’” (89).

Alguns diálogos do conto, ainda que poucos, encontraram uma transição para o guião e, apesar de Fitzgerald não ter tido oportunidade de usar um diálogo do conto que considero melhor resumir o tema do mesmo – ‘I heard you lost a lot in the crash’, diz o empregado de

um bar em Paris a Wales, a que ele responde: ‘I did, but I lost everything I wanted in the boom’ (*Short Stories*, 633) –, acaba por escrever alguns diálogos e frases muito ao seu estilo, que seriam decerto citáveis, ou passíveis de se transformar em aforismos, tivessem os filmes chegado à materialização com actores:

WALES

I want to live ten lives, not just one, and
I want to begin now. (43)

[...]

VAN GREEF

Well, every year I go to Switzerland—to
die. And it never happens. It’s very
monotonous. (53)

[...]

DR. FRANCISCUS

We’re going to get your mind off yourself
and your immediate family. What are your
hobbies, Mr. Wales, beside business, I
mean? What interests you?

Pause.

WALES

Well—since you ask—death. (99)

[...]

VICTORIA

(with a sigh)

I knew there’d be a moral in it.

(pause)

I wish there was some person who could talk
to you without always ending up with a
moral. (179)

Ao analisar o trabalho de Fitzgerald nesta adaptação, Murray conclui que:

although the plot of *Cosmopolitan* [um dos primeiros títulos das versões *Babylon*] leaves much to be desired, the technique through which the story is rendered shows that Fitzgerald had begun to master the skills of screenwriting. In time, the author of *The Great Gatsby* and *Tender is the Night* might have been able to bring form and content together for the creation of a cinematic work of art. (201-202)

Em Agosto, ao ver o seu projecto entrar de novo numa espiral de rescritas e dúvidas – Cowan queria fazer mais mudanças no guião para atrair estrelas como Clark Gable e Shirley

Temple – Fitzgerald escreve ao seu produtor, em defesa do seu guião, depois de ter visto o filme escrito e realizado por Preston Sturges – *The Great McGinty*. Usando o exemplo autoral de Sturges, para defender o seu ponto de vista de que o importante é ser fiel ao autor, Fitzgerald mais uma vez defende, *avant la lettre*, a teoria do autor da *nouvelle vague*:

I saw the Great McGinty and heard the crowd respond and think your answer is there and not in this wretched star system. (...) The virtue of the Great McGinty was one and singular—mark this—it had only the virtue of being told to an audience as it was conceived. (...) It had not suffered from compromises, polish jobs, formulas and that familiarity which is so falsely consoling to producers. (...) The writing on the wall is that anybody this year who brings in a good new story intact will make more reputation and even money, than those who struggle for a few stars. (*Letters*, 459)

Foi igualmente por esta altura que Fitzgerald escreveu uma palestra para Sheilah Graham em que referia a importância do realizador, conforme transcreveu Graham no seu livro *College of One*, Fitzgerald terá perorado sobre esta função de forma muito clara:

From the first day of shooting until the word “printed” is uttered after the last take, he [o realizador] is the picture. He is its life, its heart and soul. [...] The director has got to work with the writer and turn the writer’s words into visual images for the camera. We can do without speeches, but we’ve got to see, for on the screen, seeing is believing, no matter what the characters say. (*Sundays*, 243)

Latham acrescenta: “Fitzgerald had watched the masters, done his homework. If his chance to direct ever came, he would be ready” (243). Mas apesar de estar pronto, e de acreditar que aquele guião poderia ser a sua grande oportunidade no cinema, o *happy ending* que Fitzgerald escreveu para a sua Babilónia revisitada acabou mal na Babilónia real de Hollywood. Nunca tendo sido produzido em vida do seu autor, os direitos da história e do guião foram mais tarde vendidos, acabando por ver a luz dos projectores numa versão que surgiu em filme em 1954 com o título *The Last Time I Saw Paris*, que muito provavelmente Fitzgerald repudiaria mais ainda do que a versão final de *Three Comrades*.

PAT HOBBY

Durante o período em que trabalhou como *freelancer*, sem um contrato fixo com um estúdio, como teve com a MGM, Fitzgerald continuou a recorrer à escrita de contos para ir sobrevivendo e pagando as contas. Uma vez que se encontrava a viver em Hollywood, era

natural que acabasse por escrever sobre o meio e, para o efeito, criou a personagem de Pat Hobby, um “hack” – argumentista “espertalhão” mas sem talento e intrusão – no qual não se deve interpretar uma versão transmutada de Fitzgerald, como nos heróis dos seus primeiros livros (Armory e Anthony), mas sim uma representação do lado que Fitzgerald repudiava de Hollywood e das figuras que acreditava serem um dos problemas de alguma falta de credibilidade artística de Hollywood e do cinema. Contudo, algumas preocupações muito próximas da experiência de Fitzgerald passam nas linhas e entrelinhas deste contos, que no geral, por si só, não consistem em muito além de pequenas anedotas sobre Hollywood – é de notar que Fitzgerald escrevia estes textos para algum dinheiro rápido, enquanto labutava mais seriamente no seu próximo livro, para onde guardava um olhar mais profundo e sério sobre o cinema e as suas personagens.

Não foi contudo a primeira vez que Fitzgerald usou o formato de conto para um comentário ficcionado a Hollywood com alguns laivos de auto-referências. O único conto que publicou no ano de 1938 – ano em que estava sob contrato na MGM e por tal com menos tempo livre, ou necessidade financeira, para escrever contos – tem por título “Financing Finnegan”, apresentando um romancista sobre o qual Fitzgerald escreve:

His career had started brilliantly and if it had not kept up to its first exalted level, at least it started brilliantly all over again every few years. He was the perennial man of promise in American letters—what he could actually do with words was astounding, they glowed and coruscated—he wrote sentences, paragraphs, chapters that were masterpieces of fine weaving and spinning. It was only when I met some poor devil of a screen writer who had been trying to make a logical story out of one of this books that I realized he had his enemies. (*Stories*, 740)

Como referido, este conto foi escrito numa altura em que Fitzgerald se sentia financeiramente confortável com o seu contrato, e, por isso, talvez se tenha permitido um pouco de auto-ironia, colocando o seu narrador do lado dos “argumentistas”. Mas quando escreveu as histórias de Pat Hobby já tinha acumulado alguma dose de frustração e desilusão, como aliás desabafa com os amigos Sara e Gerald Murphy, numa carta do Verão de 1940: “My great dreams about this place are shattered and I have written half a novel and a score of satiric pieces that are appearing in the current *Esquires* about it” (*Letters*, 458). É nestas “satiric pieces” que Fitzgerald escreve, por exemplo, acerca da ansiedade de estar sob contrato e ter um salário fixo, num diálogo entre um produtor e Pat Hobby, no conto “A Man in the Way”:

‘You bring me an idea,’ said Jack Berners. ‘Things are tight. We can’t put a man on salary unless he’s got an idea.’

‘How can you get ideas off salary?’ Pat demanded. (*The Pat Hobby Stories*, 14)

Esta relação entre a criatividade e as finanças é repetida um pouco mais à frente, quanto Pat faz um *pitch* que não convence os executivos do estúdio:

‘That’s no idea, Pat. I can’t put you on salary for that.’

‘Why don’t you work it out further by yourself,’ suggested Bill Costello. ‘And then let’s see it. We’re looking for ideas—especially about the war.’

‘A man can think better on salary,’ said Pat. (18)

Numa outra história, Fitzgerald reflecte sobre a importância das relações pessoais e dos contactos na “indústria”:

for an old-timer like Pat, what people you sat with at lunch was more important in getting along than what you dictated in your office. This was no art, as he often said—this was an industry. (22)

Ou ainda sobre o ressentimento dos proto-argumentistas da época do cinema mudo — *scenario writers* — contra os novos argumentistas recrutados numa elite cultural (de que Fitzgerald era igualmente representante):

‘Oh, a lot of us old timers are coming back,’ Pat prophesied. ‘In silent days was where you got real training—with directors shooting off the cuff and needing a gag in a split second. Now it’s a sis job. They got English teachers working in pictures! What do they know?’ (37)

Sobre escritores (argumentistas):

Most writers look like writers whether they want to or not. It is hard to say why—for they model their exteriors whimsically on Wall Street brokers, cattle kings or English explorers—but they turn out looking like writers. (61)

Sobre o que os produtores pensam sobre os argumentistas:

As he glowered at Pat he wished that writers could be dispensed with altogether. If only ideas could be plucked from the inexpensive air! (60)

E vice-versa:

‘I didn’t know writers had unions,’ said the man. ‘Well, if you’re on strike who writes the movies?’

‘The producers,’ said Pat bitterly. ‘That’s why they’re so lousy.’ (75)

E, por último, sobre os “autores” (romancistas, como Fitzgerald, vindos da literatura) em Hollywood:

‘Authors get a tough break out here,’ Pat said sympathetically. ‘They never ought to come.’
‘Who’d make up the stories—these feeb?’
‘Well anyhow, not authors,’ said Pat. ‘They don’t want authors. They want writers—like me.’ (149)

As implicações deste diálogo – e em geral as histórias de Pat Hobby – ultrapassam a mera *private joke* pois nele se descreve, pela negativa, o déficit de autoria na indústria do cinema de Hollywood, em que supostamente não há autores, mas sim “assalariados” que escrevem. Nas palavras de John Parris Springer, em *Hollywood Fictions – The Dream Factory in American Popular Literature*:

While the institutions of mass culture certainly recognize the value of the celebrity author from a marketing standpoint, they have shown little interest in preserving the notions of authorship and individual creative genius that long shaped Western ideas about writers and artists. The figure of the Hollywood writer provided one of the first clear indications of how alienating intellectual work could become under the industrial, profit-driven form of cultural production that the Hollywood studio system represented, and thus served to forecast the fate of the artist in the factory of mass culture. (172)

Com este desabafo trasmutado de Fitzgerald, entramos no terceiro acto. O clímax deste romance ou filme, aventura ou tragédia, o último acto e resolução que, segundo Aristóteles, deve ao mesmo tempo ser inevitável e surpreendente.

3º ACTO

O terceiro acto implica um clímax e uma resolução, um alcançar ou um frustrar do objectivo do protagonista. Contudo, a ideia por detrás da estrutura do terceiro acto (e característica do segundo *plot point*), segundo Syd Field, é que “resolução” não quer dizer “fim”, mas sim “solução”, ou melhor, vislumbre da solução, do desenlace da história; não simplesmente “fim” porque, por exemplo, a vida do protagonista chegou ao fim ou porque se tenha decidido terminar ali o relato da história. Assim vejo o caso de Fitzgerald. O fim deste filme em forma de tese não se situa no facto de, após uma deterioração da sua saúde Fitzgerald ter sucumbido a um ataque de coração no dia 21 de Dezembro de 1940. A resolução desta narrativa está no paradoxal facto de que, no seu período mais negro em Hollywood, Fitzgerald reencontrou a sua voz e a inspiração para voltar à sua arte e boa forma com *The Love of the Last Tycoon – A Western*⁷¹. Paradoxal porque, sem as vicissitudes da sua experiência em Hollywood, Fitzgerald não poderia ter escrito *Tycoon*; mas, ao mesmo tempo, foram essas desventuras e esses conflitos (interiores e exteriores) que levaram ao seu fim trágico. A morte de Fitzgerald, como se prova por ainda hoje se estar a escrever sobre ele, não foi o seu fim, e esse é que é o verdadeiro final da história e o “milagre” da imortalidade de um autor.

⁷¹ Nas notas de Fitzgerald, vários eram os títulos riscados e este o último que tinha uma marca em “V” por cima, como reproduzido na página vi – “A Note on the Title” – na edição do texto inacabado de 1993 *The Love of the Last Tycoon – The Authorized Text*, editada e anotada por Matthew J. Bruccoli. Anteriormente, tinha sido editada uma versão editada e “terminada” por Edmund Wilson em 1941.

THE LAST TYCOON

Numa carta ao seu editor Maxwell Perkins, datada de 1938, Fitzgerald dá um indício do que poderá ter sido a génese do projecto para o seu último livro. Na carta, escrita na altura em que trabalhava para o produtor Hunt Stromberg no guião de *Infidelity*, Fitzgerald refere:

Meanwhile, I am filling a notebook with stuff that will be of more immediate interest to you, but please don't mention me ever as having any plans. 'Tender is the Night' hung over too long, and my next venture will be presented to you without preparation or fanfare. (*Letters*, 353-354)

A princípio, Fitzgerald manteve em segredo o tema deste livro, chegando inclusivamente a negar terminantemente a Perkins, numa carta datada de Maio de 1939, que o seu novo romance fosse acerca de Hollywood (*Letters*, 392). Segundo Brucoli, Fitzgerald receava que os estúdios não o contratassem se soubessem que ele estava a escrever sobre a indústria do cinema (457). Apenas numa carta enviada em Setembro a Kenneth Littauer, editor da revista *Collier's*, a quem Fitzgerald contava vender os direitos para a edição por episódios do romance, é que apresenta mais detalhes do projecto, incluindo uma sinopse e a revelação de que a sua personagem principal é inspirada no já falecido Irving Thalberg, sublinhando: “and this is my great secret” (*Letters*, 409). Fitzgerald termina a alongada sinopse da história com o comentário: “If one book could ever be ‘like’ another I should say it is more ‘like’ *The Great Gatsby* than any other of my books” (412) e por fim: “It is certainly a novel I would like to read. Shall I write it?” (412). No entanto, Littauer não se mostrou interessado na proposta de Fitzgerald, o que o levou a um outra temporada ébria em que, embora os episódios fossem intermitentes (Graham diz que nos 42 meses que esteve com Fitzgerald ele terá bebido em nove⁷²), eram intensos e faziam piorar cada vez mais a saúde de Fitzgerald, que se tornava progressivamente mais agressivo, envolvia-se em brigas de rua ou ameaçava Sheilah, chegando mesmo a apontar-lhe uma pistola⁷³.

Em Outubro de 1939, Fitzgerald escreveu à filha ainda com alguma contenção na revelação do tema do seu livro, mas deixando perceber que, independentemente do interesse

⁷² Citada em Brucoli, 453.

⁷³ Estes episódios foram relatados não só por Sheilah como no livro de memórias da secretária Frances Kroll, que em 2002 foi adaptado para um telefilme com o título *Last Call*, em que Jeremy Irons representa um Fitzgerald irascível, depressivo e violento.

de um editor, o trabalho continuava com dedicação e algum prazer: “I have begun to write something that is maybe great” (419), acrescentando que: “it is the first labor of love I’ve undertaken since the first part of ‘Infidelity’” (419), e, na continuação desta missiva, Fitzgerald faz uma confissão que vale a pena notar, não fosse até fornecer o título da biografia de Brucoli sobre o autor:

Anyhow I am alive again (...) with all its strains and necessities and humiliations and struggles. I don’t drink. I am not a great man, but sometimes I think the impersonal and objective quality of my talent and sacrifices of it, in pieces, to preserve its essential value has some sort of epic grandeur. (419)

*The Love of the Last Tycoon*⁷⁴ conta a história de um homem de facto de grandeza épica, Monroe Stahr, que, tal como Thalberg, alcançou ainda muito jovem o mais alto cargo de director de um estúdio, apesar de ter um sócio mais velho (Pat Brady no livro; Louis B. Meyer na MGM) e, como Brucoli assinala no prefácio à sua edição anotada do texto inacabado, *Tycoon* é “one of the few American novels with a convincing and compelling businessman hero”, acrescentando que Stahr é um “Jay Gatsby with genius” (vii). Aliás, a referência a Gatsby está dissimulada, mas pouco, no próprio texto, quando por exemplo, fazendo eco das palavras de despedida de Nick Carraway a Gatsby (“They’re a rotten crowd (...) You’re worth the whole damn bunch put together”, *Gatsby*, 122), a personagem de Mannie Schwartz deixa numa nota de suicídio para Stahr em que lhe diz: “You are the best of them all”, *Tycoon*, 16).

Por outro lado, em vez da narração de Carraway, em *Tycoon* temos a narração de Cecelia Brady, a filha do sócio de Stahr, que vive apaixonada por ele e conta a sua história com um fascínio próximo do de Carraway em *Gatsby*, fora a paixão. No texto de *Tycoon*, em parte como em *Gatsby*, Fitzgerald encontrou um mecanismo para justificar a narração de cenas que Cecelia não presenciou, com a justificação de que outras pessoas presentes lhas tinham contado e com a pontual intervenção da própria narradora a anunciar “This is Cecelia taking up the story” (99) – algo que em *Gatsby* estava invisível, pois, mesmo quando Carraway relata o passado de Gatsby, é assumido que lhe terá sido transmitido pelo próprio e não necessita de uma justificação no texto. Acontece que em *Gatsby* estas passagens são dadas em *flashback* e em *Tycoon* a acção é narrada cronologicamente; por isso, os episódios vão saltando do ponto de vista directo e participativo de Cecelia para outros com pontos de

⁷⁴ A edição aqui utilizada é da Scribner, New York, 1994.

vista de narrador onisciente e não interventivo, até o momento em que a narradora se anuncia de volta à história como personagem.

Nos primeiros parágrafos do livro, Fitzgerald, na voz de Cecelia, comenta:

You can take Hollywood for granted like I did, or you can dismiss it with the contempt we reserve for what we don't understand. It can be understood too, but only dimly and in flashes. Not half a dozen men have ever been able to keep the whole equation of pictures in their heads.
(3)

Se *Tycoon* fosse uma tese, provaria que Fitzgerald estava, nesta fase da sua vida, incluído nesse punhado de pessoas que percebia Hollywood, como o demonstra no seguimento desse texto, cheio de auto-crítica, ironia e sabedoria. Auto-crítica quando, por exemplo, Stahr diz a um escritor:

'You writers and artists poop out and get all mixed up and somebody has to come in and straighten you out. (...) You seem to take things so personally, hating people and worshipping them--always thinking people are so important--especially yourselves. You just ask to be kicked around. I like people and I like them to like me but I wear my heart where God put it--on the inside.' (17)

É como se o fantasma de Thalberg tivesse surgido a Fitzgerald pronunciando-lhe estas palavras.

Este paradigmático conflito entre produtor e escritor é desenvolvido na conversa que Stahr tem com Brimmer, um representante comunista do Writers Guild:

'Writers are children--even in normal times they can't keep their minds on their work.' [declara Stahr, a que Brimmer responde com talvez a melhor metáfora para a defesa dos direitos de autor dos argumentistas:]

'They're farmers in this business, (...) They grow the grain but they're not in at the feast. Their feeling toward the producer is like the farmers' resentment on the city fellow.' (121)

E, um pouco mais à frente, Stahr faz a sua apologia de produtor:

'I never thought (...) that I had more brains than a writer has. But I always thought that his brains belonged to me--because I knew how to use them.'" (126)

Para sublinhar que este tópico do peso do trabalho do argumentista no cinema e da sua justa compensação é ainda hoje debatido e fruto de alguns conflitos, veja-se, a título de exemplo, a greve dos argumentistas do Writers Guild of America de 2007.

Fitzgerald toca num tema que lhe é próximo, embora em *Tycoon* o herói seja um produtor, mesmo se uma versão idealizada do produtor e que já só existia como uma personagem de ficção, condenada a morrer e, com ele, a deixar morrer a possibilidade de se fazer bom cinema. Fitzgerald sugere isso mesmo, numa outra nota para o livro, em que escreve uma frase para atribuir a Stahr: “Those men won’t want to make good pictures after I’m gone” (146). Apesar de Stahr gerir o estúdio com um pulso de ferro e um rigor ao pormenor, capitalizando no lado comercial da indústria, é igualmente um produtor sensível a um outro género de cinema com respeito pela arte, de tal forma que defende contra os seus sócios a produção de um filme “de qualidade” que fará perder dinheiro ao estúdio, mas que Stahr acha que:

‘It’s a quality picture’ (...) For two years we’ve played safe (...) It’s time we made a picture that’ll lose some money (...) We have a certain duty to the public.’ (48)

Talvez aqui se entreveja um pouco de “wishful thinking” da parte de Fitzgerald, mas tratava-se da sua ficção, do seu herói, e estava, por isso, no direito de imaginar o desenlace como quisesse. Tal como Springer escreveu, apesar de não se estar a referir a *Tycoon* mas a propósito do conto “Crazy Sunday”, em que Thalberg é transmutado para a personagem do realizador Miles Calman (em alguns aspectos, um proto-Stahr):

It was in the nature of Fitzgerald’s perception of himself as a writer—and completely in agreement with the psychology of the characters in his novels—to see the solution to the problems of motion pictures as residing in the vision and determination of a single individual, an ironic hero to be sure, flawed as a human being, but nonetheless embodying his abilities as a film maker the full potential of the cinema. (211)

Assim como em “Crazy Sunday”, era suposto que a intriga de *Tycoon* acabasse num acidente de avião que interrompe o destino e os planos do seu protagonista – no caso de *Sunday*, o regresso surpresa de Miles, arrependido por um seu *affair*, de volta para a sua mulher, que entretanto acabara igualmente de o trair, por pensar que este lhe estava a ser infiel. O final de *Tycoon* não chegou a ser escrito, mas o plano delineado por Fitzgerald nas suas notas incluía que Stahr, ameaçado pelo seu sócio com um *plot* para o matar, respondesse da mesma forma, contratando um assassino para se antecipar e matar Brady. Stahr está em Nova Iorque quando toma esta decisão, mas no avião de regresso muda de ideias, não se deixando rebaixar aos métodos de *gangster* do seu sócio e decide que na escala que o avião

fará, algures no Midwest, telefonará a cancelar o assassinato. Contudo, o avião despenha-se antes de chegar ao destino e portanto, esse cancelamento nunca acontecerá.

Outro elemento reciclado por Fitzgerald é a frase “put yourself in my place” que, em tempos, Fitzgerald tinha escrito a Hunt Stromberg, e que volta a ser usada em *Tycoon* – numa prova de que nada se perde, tudo se transforma – na cena em que o escritor Boxley sugere, durante uma “story conference”:

‘Let each character see himself in the other’s place,’ he said. ‘The policeman is about to arrest the thief when he sees that the thief actually has his face. I mean show it that way. You could almost call the thing: ‘Put Yourself in My Place.’ (108)

A personagem de Boxley é crucial numa cena chave do livro, em que o escritor – um autor literário inglês contratado pelos estúdios e, aparentemente, sem conseguir dar conta do recado – é chamado por Stahr para discutir um guião em que se encontra a trabalhar. Stahr queixa-se que uma determinada cena tem diálogos a mais, ao que Boxley responde, de forma arrogante, que as personagens estão no meio de um duelo e no final um deles cai num poço e tem de ser resgatado com um balde. O diálogo que se segue é exemplar na discussão dos preconceitos da escrita para cinema ou literatura:

‘Would you write that in a book of your own, Mr. Boxley?’
‘What? Naturally not.’
‘You’d consider it too cheap.’
‘Movie standards are different,’ said Boxley hedging. (32)

Seguidamente, Stahr dá-lhe uma lição de cinema, ao fazê-lo imaginar uma situação em que de facto não há duelos nem ninguém a cair em poços, mas em que a atenção do espectador – e, no caso, a atenção de Boxley – fica presa. Quando Stahr interrompe o relato da cena imaginária – que envolve uma misteriosa mulher a entrar num escritório, queimar umas luvas pretas e depois responder a um telefonema com a frase “I never owned a pair of black gloves in my life” (32) – e Boxley, já interessado, pede para que ele continue para saber “What happens?”, Stahr responde: “I don’t know, (...) I was just making pictures” (32).

Outra característica do texto de *Tycoon* que poderá ser aqui analisada em comparação com a descrição de personagens mais elaborada de *Gatsby*, é que em *Tycoon* as personagens são descritas num estilo a que Wheeler Weston Dixon chama “*iconographic shorthand*”. Na

minha experiência como argumentista, ou como professor de argumento, do que Dixon fala é da diferença entre um anexo ao guião com uma descrição mais detalhada das personagens (como os parágrafos que citei de *Gatsby*), que normalmente se pede aos argumentistas, e a descrição rápida e visualmente sugestiva (sem ser por descrição de pormenores físicos) que se pede seja escrita no correr do texto de um guião sempre que uma personagem nova é introduzida (usando este estilo *shorthand*, ou seja, abreviado, figurado, evocativo). Utilizarei parte do mesmo exemplo que cita Dixon, quando em *Tycoon* surge a personagem da argumentista Rose Meloney, de cuja descrição se podem retirar duas frases que seriam suficientes para a descrição da personagem no texto da cena num guião: “a dried-up little blond of fifty” e “without being an old maid, she was, like most self-made women, rather old maidish” (*Tycoon*, 36). A descrição no livro contém ainda alguns aspectos biográficos, mas, em termos de descrição física da personagem, não há – como não deve haver na escrita de guião, a menos que seja relevante para o enredo – pormenores como a cor dos olhos, o comprimento do cabelo, ou a descrição detalhada de adereços ou roupas: assume-se que tudo isso deverá ser parte da criação do realizador, do responsável pelo guarda-roupa, pela maquilhagem, etc., para quem deverão ser bastante as indicações “rather old maidish” ou “dried-up little blond of fifty”. Dixon desenvolve:

What Fitzgerald is giving us here is time-honored iconographic shorthand as practices in screenplay writing. In a screenplay, visual ‘notes’ like these are translated into imagery in the act of making the film. But Fitzgerald is using exactly the same ‘visual notation’ technique in a novel. Here, it seems to me that Fitzgerald is implicitly asking the audience to do the work of the director. Every reader becomes, in a sense, a camera, visualizing events and people as each reader wishes to, creating their own locations and physical characteristics, their own ‘images’ from Fitzgerald’s visual notations. (87)

Para além dos episódios que revelam ou comentam as idiossincrasias de Hollywood, como o próprio título indica, *The Love of the Last Tycoon* é também uma história de amor. De certa forma, mais um amor impossível, como *Gatsby* e *Daisy*, em que a Kathleen de Stahr é igualmente uma mulher perdida do passado – neste caso, aparecendo como uma quase sócia da falecida ex-mulher de Stahr – e igualmente inalcançável, não como *Daisy* num pedestal de riqueza e snobismo, mas precisamente pelo contrário, por ser Kathleen talvez a única mulher em Hollywood que não quer ser actriz e que não se sente fascinada pelo facto de Stahr ser um

poderoso produtor. Contudo, a personagem representa uma mulher destinada a casar com outro homem (um piscar de olho a Sheilah Graham, que Fitzgerald conheceu na noite do anúncio do seu noivado) e é uma mulher com quem Stahr não consegue comprometer-se no momento certo, deixando a oportunidade passar e para sempre ficar perdida.

Latham nota que:

over the course of Fitzgerald's writing career, there had been a shift from the nostalgia for what is lost in the past to a nostalgia for what will be lost in the future: the children that Nicolas and Althea will never have, the house which Stahr will never finish. (272)

E acrescenta que uma das mais notáveis diferenças entre o anterior livro *Tender is the Night* e *Tycoon* é que, enquanto *Tender* era um romance psicológico, *Tycoon* é um romance de acção, no sentido em que as personagens agem e interagem numa narrativa mais visual, mais próxima do cinema:

As Fitzgerald wrote in his notes for *The Last Tycoon*: 'ACTION IS CHARACTER.' This was perhaps the most important lesson Fitzgerald learned in Hollywood.

[...]

But to learn that "ACTION IS CHARACTER" is one thing, and to learn it in time is another. Fitzgerald returned to the novel too late, just as Stahr found Kathleen too late. (Latham, 270-271)

Em complemento com a afirmação de Magny sobre a "cross-fertilization" entre o romance (*novels*) e o cinema, Latham apresenta uma teoria semelhante, centrando-se no exemplo de Fitzgerald:

During the 1930s the novel and the movies seems to flow into one another, two fictional streams joining and altering one another's course. Novels helped to flesh the movies out, giving them fully developed stories to tell, but at the same time the pictures taught the novels to pick up their pace, so that they moved faster than a Victorian walk. In *The Last Tycoon* F. Scott Fitzgerald, the novelist who was also a screenwriter, was one of the first to bring good movie writing and good novel writing together between the same covers. (...) Hollywood had used him and cheated him and neglected him, but it had also taught him. (273)

O veredicto de que em *Tycoon* Fitzgerald teria reencontrado o seu talento e voz parece unânime entre críticos e estudiosos da obra do autor. Em *The Cinematic Imagination*, Murray exalta *Tycoon*, apoiado pela citação de um realizador de renome:

'Even unfinished,' King Vidor says of *The Last Tycoon*, 'it is the best novel of Hollywood.' Most critics agree with Vidor's evaluation. In my opinion, *The Last Tycoon* represents one of the most striking applications of the cinematic imagination to a literary subject that has yet been written. (205)

Mais ainda na opinião de colegas seus, como John Dos Passos, que, numa espécie de elegia publicada aquando a morte do seu amigo, escreveu:

Hollywood, the subject of *The Last Tycoon*, is probably the most important and the most difficult subject for our time to deal with. (...) The fact that at the end of a life of brilliant worldly successes and crushing disasters Scott Fitzgerald was engaged so ably in a work of such importance proves him to have been the first-rate novelist his friends believed him to be. (...) in the fragments of *The Last Tycoon*, you can see the beginning of a real grand style. (*The Crack-Up*, 343)

Mas, como nada na vida é unanimemente recebido, uma voz menos entusiástica é a de Lillian Hellman, que na sua *memoir* – *An Unfinished Woman* – escreve:

Fitzgerald's *The Last Tycoon* was a sentimental view of Irving Thalberg: Scott had written magnificently of the rich and powerful in the east and in Europe, but he got sticky moon-candy about a man who was only a bright young movie producer. (63)

No dia 21 de Dezembro de 1940, Fitzgerald estaria longe de imaginar que o clímax do seu terceiro acto não iria ficar apenas pela sua trágica morte e que, apesar de póstuma, a sua obra iria conhecer um novo sucesso e o seu nome não seria esquecido, nem na literatura, nem no cinema. Dardis, melhor do que ninguém, resume este último capítulo da sua vida, em *Sometime in the Sun*:

The Last Tycoon is a heroic book to have been written, a fascinating work that established beyond any question that Fitzgerald had indeed regained his ability to write as well as he ever had in the past. He contributed nothing noteworthy to the history of the American film, but his place in its history is perhaps secured by our interest in the courageous efforts he made to conquer an alien medium as just one part of his struggle to regain his lost creativity. Although he certainly had no intention of ever having it taken as his last will and testament, *The Last Tycoon* is undeniable proof that Fitzgerald enjoyed a second brief, brilliant rebirth in Hollywood. (77)

EPÍLOGO

A writer should not be employed by anyone but himself. If you are using words in one craft, it is impossible not to corrupt them by employing them in another medium under direction.

*Graham Greene*⁷⁵

I am a screenwriter, which is half a filmmaker... If I wanted to be a writer, I would not be writing screenplays, that's for sure. (...) screenplays are not works of art.

They are invitations to others to collaborate on a work of art

*Paul Schrader*⁷⁶

Durante a investigação e a escrita desta tese, por várias vezes me perdi em exercícios mentais de história virtual e imaginei o que poderia ter acontecido se, em vez da primordial relação conflituosa entre Fitzgerald e Mankiewicz nos tempos do seu contrato com a MGM, Fitzgerald tivesse de facto encontrado a sua cara-metade no cinema, o seu outro “half a filmmaker” de que Schrader fala, um parceiro cinematográfico (que poderia ser tanto produtor como realizador) que o compreendesse e conseguisse uma dinâmica construtiva e criativa como, por exemplo, sucedeu com a dupla Hawks e Faulkner.

Por outro lado, não fosse a sua morte precoce, imagino se, depois de uma hipotética publicação de uma versão final de *Tycoon*, e com Fitzgerald de boa saúde e boa disposição, gozando de um renovado sucesso literário, o autor poderia ter beneficiado da mesma hipótese que teve Preston Sturges e realizar o seu próprio material. Como seria uma versão em filme de *The Last Tycoon*, escrita e realizada por Fitzgerald? Seria muito diferente de uma versão de 1976 adaptada por nem mais nem menos que Harold Pinter, que se manteve fiel ao texto inacabado do livro, realizada por Elia Kazan e com Robert De Niro, interpretando Stahr de uma forma exemplar, que acredito que teria deixado Fitzgerald muito satisfeito?

Apesar de tudo, no que respeita à materialização física no ecrã, Fitzgerald tem uma boa lista de actores a interpretar versões cinematográficas de si próprio ou das suas personagens, desde Gary Cooper numa personagem inspirada em Fitzgerald, no filme *The Wedding Night*, ou Gregory Peck e Jeremy Irons a interpretarem o próprio Fitzgerald em *Beloved Infidel* e *The Last Call*, respectivamente; ou ainda o já referido Robert Redford como

⁷⁵ Cf. Ian Hamilton em *Writers in Hollywood - 1915-1951* (250)

⁷⁶ Cf. Hamilton no prefácio para *Writers in Hollywood* (p. ix)

Gatsby em 1974 e Leonardo DiCaprio em 2013, ou Brad Pitt como Benjamin Button na adaptação do conto *The Curious Case of Benjamin Button*, de 2008, de David Fincher. Se tivermos em conta que, para além do salário, a primeira coisa que atrai um actor para um trabalho é a sua personagem, parece evidente que todas estas “estrelas” se terão sentido privilegiadas por interpretar estas criações de Fitzgerald, mesmo que transformadas por outras mãos; mas, como Brucoli defende no prefácio a uma nova edição dos contos de Fitzgerald pela Scribner, em 1989: “One lesson provided by F. Scott Fitzgerald’s stories is that everything a genius writes partakes of his genius” (xviii), e por tal, mesmo que a várias décadas de distância, tudo aquilo que o génio de Fitzgerald escreveu transporta ainda um pouco do seu génio e por isso ainda hoje se lê, se adapta e se estuda.

No prefácio à publicação do guião de *Babylon Revisited*, Schulberg termina com:

despite his theory that the novel would become passé, replaced by the new art of the motion picture, Fitzgerald the novelist lives, while Fitzgerald the movie man remains an almost-forgotten footnote to literary history. (14)

Espero que a presente tese seja uma forma de contrariar um pouco esta afirmação de Schulberg e possa em parte fazer justiça ao sonho de Fitzgerald de ser igualmente reconhecido como um “homem do cinema”, senão pela sua carreira como argumentista, por tudo o que ao cinema foi buscar e ao mesmo tempo lhe ofereceu. Como defende Murray:

No major American novelist was more sensitive to the impact of the movies on society and the writer than F. Scott Fitzgerald. His novels and short stories are filled with references to the film—a medium which seems to have both fascinated and repelled him. (179)

Por outro lado, é preciso ter em conta que o relativo “fracasso” profissional de Fitzgerald como argumentista se refere sobretudo a um período muito curto – que não chega a três anos completos – em que, no entanto, o escritor trabalhou com um dos mais altos salários para a altura, nos mais bem reputados estúdios e com produtores de renome, e a escrever para as maiores estrelas de cinema da altura, envolvido em filmes que ficaram para a história do cinema (mesmo que não tenha oficialmente recebido créditos nas suas fichas técnicas, foi pago e contratado para esses trabalhos). Comparado com a carreira de muitos outros argumentistas, no passado e no presente, o seu percurso seria considerado mais do que bem sucedido para alguém nos seus primeiros três anos de actividade na área. Mesmo os seus colegas romancistas, que conseguiram mais créditos e sucessos em Hollywood, só o

alcançaram ao fim de muitos mais anos de trabalho em cinema (Faulkner e Dorothy Parker, por exemplo).

Como ilustração desta visão de fracasso ou de sucesso, relembro uma palestra a que assisti há muitos anos na UCLA, com o argumentista e realizador Frank Darabont. Foram-lhe feitas duas perguntas cujas respostas ainda hoje mantenho como paradigmáticas. À pergunta sobre se existe o chamado “overnight success”, respondeu com ironia que sim, se não se contar os anos de trabalho que estiveram para trás até alguém ser “descoberto”. Darabont deu o seu próprio exemplo: só depois de passar oito anos a trabalhar nos estúdios como “script doctor”, é que um dia teve oportunidade de mostrar algo escrito por si a um produtor – uma adaptação de um conto do Stephen King, que veio a ser o filme *The Shawshank Redemption*. Esta história levantou uma outra pergunta, que foi: “Is it all a matter of luck?”, a que Darabont respondeu, mais uma vez com ironia e sabedoria: “Yes. If the definition of luck is ‘opportunity meets preparation’”. Fitzgerald teve a oportunidade, isso é certo. Talvez, no entanto, não tivesse tido a preparação. Essa, contudo, foi-a adquirindo ao longo desses três anos, e acredito que, se tivesse ultrapassado os problemas de saúde e a espiral depressiva e alcoólica dos seus últimos tempos, poderia ter regressado à forma como romancista assim como provavelmente conseguir um mais bem sucedido e inovador trabalho no cinema.

Quanto à resposta à pergunta de Foucault “o que é um autor?” com o acrescento de “o que é um autor no cinema?”, começo por complicar uma possível tentativa de resposta ao citar uma outra sua pergunta:

O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? [...] A palavra 'obra' e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor.” (39)

No caso de um filme, e tendo em conta todo o seu processo de concretização em que o responsável pela ideia original pode já não fazer parte do processo final da sua materialização, sou tentado a responder que, uma vez completo, um filme ganha a sua própria identidade e a sua própria autoria. É como um filho que depois de nascer e se tornar homem não pode ser referido apenas como uma obra dos seus pais. A “teoria do autor” da *nouvelle vague* quis encontrar – e com alguma legitimidade, sobretudo no confronto com o cinema mais industrial e descaracterizado – um responsável único pela obra, o realizador, talvez sobretudo para haver

um interlocutor com que se possa criar uma dialéctica entre crítico/espectador e a obra em si. Mas, no próprio cinema da *nouvelle vague*, não se pode minimizar a contribuição de argumentistas como por exemplo Suzanne Schiffman (co-argumentistas de vários filmes de François Truffaut), ou mesmo a apropriação iconográfica de certos actores a determinados filmes – Belmondo aos primeiros filmes de Godard, Jean-Pierre Léaud de forma consistente como alter-ego de Truffaut – ou mesmo nas bandas sonoras de Georges Delerue (será possível imaginar *Le Mépris* sem a música de Delerue?), entre outros exemplos.

De certa forma, esta interpretação pode ir ao encontro do que Foucault refere quando resume que a função do autor “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (56). Nada melhor que o cinema para se encontrar os vários “eus” que podem ser o mesmo autor em discursos diferentes ou vários autores em funções diferentes.

Por isso, quando Foucault afirma que “olhando para as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante na sua existência” (69), acrescentando que “podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse” (70), poder-se-ia dizer que, paradoxalmente, essa cultura já existiu, ou existe, no “studio system” de Hollywood, que funciona numa espécie de “estruturalismo capitalista” em que se nega o autor (autores) em prole da obra.

Por último, numa nota pessoal, reconhecendo que esta tese teve muito de pessoal, no meu exercício de responder à frase de Fitzgerald de “picture yourself at my place”, levo para a minha vida profissional como argumentista muitas lições tanto da sua vida como da sua obra. Já dei por mim a evocar *Gatsby* no *pitch* de um projecto para uma estação de televisão, já procurei inspiração na forma e estilo de escrita de Fitzgerald na descrição de personagens e ambientes para por vezes melhor expressar visualmente o que quero transmitir ao realizador, aos actores e à restante equipa que irá pegar no meu guião e tornar aquelas páginas em imagens e acções; inclusivamente, ao trabalhar com produtores de cinema ou de televisão procuro sinais de Monroe Stahrs e tento evitar Mankiewicz, mas, quando ambas as semelhanças se me apresentam, reflecto no que Fitzgerald fez, ou escreveu, para melhor lidar com as situações, ou seja, *I picture himself in my place*.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Frederick Lewis, *Only Yesterday: An Informal History of the 1920's*, John Wiley & Sons, New York, 1997.

ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1986.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1997.

BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, Hodder & Stoughton, London, 1981.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces*, Fontana Press, London, 1993.

DARDIS, Tom, *Some Time in the Sun: The Hollywood Years of Fitzgerald, Faulkner, Nathanael West, Aldous Huxley, and James Agee*, Charles Scribner's Sons, New York, 1976.

DIXON, Wheeler Winston, *The Cinematic Vision of F. Scott Fitzgerald*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986.

DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, Penguin Classics, London, 2000.

EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Touchstone, New York, 1942.

FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, Vintage Classics, London, 1995.

FAULKNER, William, *Sanctuary*, Vintage International, New York, 1993.

FIELD, Syd, *Screenplay, The Foundations of Screenwriting*, Delta Trade Paperback, New York, 2005.

FINE, Richard, *West of Eden: Writers in Hollywood, 1928-1940*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1993.

FITZGERALD, F. Scott, *Babylon Revisited: The Screenplay*, Carroll & Graf, New York, 1993.

FITZGERALD, F. Scott, *The Beautiful and Damned*, Modern Library Paperback Edition, New York, 2002.

FITZGERALD, F. Scott, *The Crack-up*, Edited by Edmund Wilson, New Directions Paperbook, New York, 1993.

FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*, Oxford University Press, New York, 1998.

FITZGERALD, F. Scott, *Tender is the Night*, Penguin Books, 1997.

FITZGERALD, F. Scott, *The Love of the Last Tycoon*, Scribner, New York, 1994.

FITZGERALD, F. Scott, *A Life in Letters: A New Collection Edited and Annotated by Mathew J. Bruccoli*, Scribner, New York, 1994.

FITZGERALD, F. Scott, *The Pat Hobby Stories*, Scribner, New York, 1995.

FITZGERALD, F. Scott, *This Side of Paradise*, Dover Publications, New York, 1996.

FITZGERALD, F. Scott, *F. Scott Fitzgerald's Screenplay for Three Comrades*, Southern Illinois University Press, 1978.

FITZGERALD, F. Scott, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*, Scribner, 1989.

FOUCAULT, Michel, *O que é um Autor?*, Vega, Lisboa, 1997.

GOLDMAN, William, *Adventures in the Screen Trade*, Warner Books, New York, 1984.

GRAHAM, Sheila e FRANK, Gerold, *Beloved Infidel: The Education of a Woman*, The Book Club, London, 1959.

GRAHAM, Sheila, *College of One*, Viking Press, New York, 1967.

HAMILTON, Ian, *Writers in Hollywood: 1915-1951*, Harper & Row Publishers, New York, 1990.

HELLMAN, Lillian, *An Unfinished Woman: A Memoir by Lillian Hellman*, Little, Brown & Company, Boston, 1969.

HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast*, Arrow Books, London, 2011.

HEMINGWAY, Ernest, *The Snows of Kilimanjaro*, Vitange Classics, London, 2004.

KROLL, Frances, *Against the Current: As I Remember F. Scott Fitzgerald*, Figueroa Press, Los Angeles, 2005.

KUNDU, Gautam, *Fitzgerald and the Influence of Film: The Language of Cinema in the Novels*, McFarland & Company Publishers, North Carolina, 2008.

LATHAM, Aaron, *Crazy Sundays: F. Scott Fitzgerald in Hollywood*, Secker & Warburg, London, 1972.

MAGNY, Claude-Edmonde, *The Age of the American Novel*, Frederick Ungar Publishing, New York, 1972.

MAMET, David, *Bambi Vs. Godzilla*, Pantheon Books, 2007.

MAMET, David, *Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*, Vintage Books, New York, 1998.

MCKEE, Robert, *Story*, ReganBooks, London, 1999.

MENDES, João Maria, *Culturas Narrativas Dominantes: O Caso do Cinema*, EDIUAL, Lisboa, 2009

MENDES, João Maria, *Por Quê Tantas Histórias, O Lugar do Ficcional na Aventura Humana*, Minerva Coimbra, 2001.

MILLER, James E., *F. Scott Fitzgerald: His Art and His Technique*, New York University Press, New York, 1967.

MURRAY, Edward, *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*, Frederick Ungar Publishing, New York, 1972.

PHILIPS, Gene D., *Creatures of Drakness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2000.

PRIGOZY, Ruth (org.), *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

RILEY, Christopher, *The Hollywood Standard: The Complete & Authoritative Guide to Script Format and Style*, Michael Wiese Productions, Studio City, 2005.

SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial: das Origens aos Nossos Dias*, Livros Horizonte, Lisboa, 1983.

SHAIN, Charles E., *F. Scott Fitzgerald*, University of Minnesota Press, 1961.

SHULBERG, Budd, *The Disenchanted*, Allison & Busby, London, 1993.

SPRINGER, John Parris, *Hollywood Fictions: the Dream Factory in American Popular Literature*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 2000.

TIERNO, Michael, *Aristotle's Poetics for Screenwriters*, Hyperion, New York, 2002.

VOGLER, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Michael Wise Productions, 1998.

WEST, Nathanael, *The Day of The Locust*, Penguin Books, London, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1

Carta de Fitzgerald ao produtor Hunt Stromberg

Hunt --

Let us suppose that you were a rich boy brought up in the palaces of Fifth Avenue.

Let us suppose that -- and I was a poor boy born on Ellis Island.

Let us suppose that's the way it was -- you a rich boy -- me a poor boy, get me?

Well, now, me the poor boy has done a bad thing and I am going to tell you, a rich boy, how it happened, and I am going to say to you:

"Picture yourself in my place."

And suddenly as I begin to tell my poor boy's story, you begin to listen very interestedly, with great concentration and in a minute you, the rich boy, begin to be able to picture yourself in my place -- what I would have done, thought, said -- and as I talk you would begin to really picture yourself ^{that} having the experience/happened to me.

For instance, at the very start -- as I begin to tell you what brought me to this bad spot when I describe myself as an immigrant baby, you would begin to imagine what that immigrant baby looked like -- and suppose it had been you -- and you look in your mind at that baby and it turns around and, so convinced are you of my sincerity and so deep is your interest that as the baby turns around, it is you. You, who are going through the experience of the narrator, you who are having the same experiences as he has, step by step, your face, your voice, following out the pattern of what happened to me.

Picture yourself in that situation is a phrase we all use but here I have tried to dramatize it. You will see how. This all is to prepare you for what I think may be a radical departure in pictures.

ANEXO 2

Primeiras páginas do guião *Infidelity*

2
I.

INFIDELITY

1

FADE IN ON:
THE WALDORF ROOF AFTER THE THEATRE
ON A GALA NIGHT

A well-dressed crowd, two bands, a floor show.

CAMERA PICKS UP TWO MEN in tail coats at a table near the door. One of them is trim and elderly; the other has wild, rumpled hair. They have dropped in for a quick drink and their top hats sit on the table before them. Both hold opera glasses to their eyes, through which they rather unsteadily observe the crowd.

SHOOTING BETWEEN them at the crowd.

Grey Hair
Table beside the bass drum.

Rumpled Hair
(moving his opera glasses)
I've got it.


Grey Hair
What do you say?

Rumpled Hair
Let me concentrate.

CUT TO:

2

A BLURRED CLOSE SHOT OF A TABLE
ACROSS THE ROOM --

-- seen through a frame shaped like this  to suggest opera glasses. The blur clears to show two young people leaning ecstatically over the table toward each other.

CUT TO:

3

THE OBSERVERS' TABLE

Rumpled Hair
I say engaged.

Grey Hair
Sure. Now the couple on their right.

CAMERA, acting as opera glass, PANS to a
TWO SHOT of a dull couple of thirty, utterly

CONTINUED:

CONTINUED (2)

bored, staring for amusement anywhere but at each other. Accidentally, their eyes meet with a glazed expression and, as if startled, hastily seek other focuses.

Married. Grey Hair's Voice (over SHOT)

That's too easy. Rumpled Hair's Voice

CAMERA, as opera glass, PANS again to the right, picking up in a TWO SHOT a devoted couple of thirty-five, happy, at ease with each other, interested in what's outside because they are seeing it together.

Married. Rumpled Hair's Voice

Yes. Grey Hair's Voice

Lucky devils. (Pause)

CAMERA, as opera glass, PANS LEFT, picking up another couple. The girl is talking earnestly, passionately to the man. The man is listening, his mouth moving uneasily. Once his eyes wander quickly from side to side, then back to her. Her eyes have swayed slightly with his.

Cheating. Grey Hair's Voice (over SHOT)

CUT TO:

TWO SHOT. THE OBSERVERS' TABLE

Both men lowering opera glasses and laughing.

That's obvious. Rumpled Hair

He drinks as Grey Hair raises his opera glass again.

Waiter -- the check. Rumpled Hair (calling off)

Wait a minute. Grey Hair

CLOSEUP OF GREY HAIR'S FACE

His face tightening with interest as he looks through glasses.

Grey Hair
Take a look at this couple.

SHOOTING BETWEEN THEM at crowd.

Rumpled Hair
(raising opera glasses as a waiter's hand lets check fall on table)
Where are they?

Grey Hair
Near the mike...where the waiter is. Seen their faces somewhere.

CAMERA, as opera glass, picks up in a TWO SHOT, Nicolas and Althea Gilbert at a table beside the floor show, a handsome, attractive, vital, well-dressed pair. CAMERA HOLDS on them during following business during which their lips move appropriately but we hear nothing. They have just been served a light supper by a waiter who now retires. Nicolas makes a polite reference to the floor show which she answers with a courteous smile, such as one gives to a stranger. The smile fades rather quickly however, and their eyes meet for a moment, gravely -- but not as if they were strangers' eyes, for with a stranger, some conversation would have to go with such a look.

Now Althea says something and he reacts politely and deferentially, again as to a stranger, but once again their eyes meet and hold, silent and inscrutable in the way no strangers' eyes would. They are certainly accustomed to each other -- with equal certainty there is a barrier between them.

Grey Hair (over SHOT)
What do you make of them?

Rumpled Hair's Voice
Brother and sister.

Grey Hair's Voice
Too polite.
(pause)

Rumpled Hair's Voice
Married -- but love somebody else.

This is at the point where the couple's eyes meet for the second time.

CONTINUED:

Grey Hair's Voice
I don't know about that either.

Rumpled Hair's Voice
I give up. Come on. Who started this game anyhow?

A sort of WIPE DISSOLVE, as if the glasses were being laid down, disclosing:

FULL SHOT OF THE ROOM FROM THE OBSERVERS' ANGLE

As Grey Hair and Rumpled Hair rise to pay their bill, the CAMERA FORGETS them and MOVES SWIFTLY FORWARD through the tables with the music swelling up. It takes position for a TWO SHOT of Nicolas and Althea Gilbert and during the rest of this scene, as a distinct innovation in treatment, it remains ENTIRELY STATIONARY. The SHOT IS WIDE ENOUGH so that we can see the entertainment on the other side of their table, enough of it to almost hold our interest by itself. In the floor show, between and beyond them, we see a soprano finishing a torch number.

Soprano (singing)
There's love outside the window,
There's love beyond the door,
There's love around the corner,
But I don't go there any more.

Nicolas and Althea clap perfunctorily. Their eyes meet, but this time they avoid the glance just slightly.

Nicolas (attentive)
More sherry?

Althea
No, thanks.

Some gay people pass them going out, brush against the table, excuse themselves. Nicolas looks quickly to see if Althea has been annoyed, then inclines his head slightly. The two eat in silence. With a not too emphasized gesture, Althea turns her wedding ring with her thumb. Headwaiter comes into scene.

Waiter
Everything all right, Mr. Gilbert?

Nicolas
Very nice.

CONTINUED:

Very nice. Althea (almost in same breath)
(waiter retires)

Salt. Nicolas (polite)

Oh, I'm sorry. Althea (handing it)

Thanks. Nicolas (using it)

A ventriloquist number now begins on the floor - they give it mild attention. They are well bred; their expressions are in full control. The air of constraint will transpire from what they do and say -- there should be no attempt to "act" it.

The Ventriloquist (to his Dummy)
Well, Jimmy, since you took the fatal leap, I haven't seen so much of you.

Dummy
My wife complains of that, too.

A peel of laughter from a nearby table. The expression of the Gilberts is pleasant but they do not smile. Their attitude continues through several other jokes on marriage. The ventriloquist moves out of our vision, his voice continuing faint and indistinguishable.

Nicolas
Want some coffee?

Althea
No, thanks, but you have some.

Nicolas
Not for me.

Laughter at the ventriloquist comes from tables around. Nicolas turns his head slightly but isn't much interested. He raises his hand to a waiter who comes into scene.

Nicolas
Check, please.
(to Althea)
Or perhaps you want to see --

Althea
(wakening from an abstracted mood and covering up with a polite smile)
What? No -- no. I've had enough.

CONTINUED:

Nicolas nods at the waiter who figures the check. Nicolas pays, and for the first time Althea looks around at the other tables, ending by looking directly into the CAMERA which thereupon MOVES UP TO A CLOSE SHOT OF HER. Her face is passive, mask-like, but we are sure she is a woman who has not found in life what she desires.

DISSOLVE TO:

LOBBY OF THE WALDORF
MEDIUM SHOT OF THE GILBERTS --

-- stepping out of the elevator, other passengers casting covert glances at this notably handsome, well-dressed couple. CAMERA FOLLOWS THEM out the door.

EXT. STREET IN FRONT OF THE HOTEL

Nicolas stops beside a newspaper vending machine for an early morning edition. After a step, Althea stops too. In deference to her, he hurries with the paper, stuffs it in his pocket, and they walk on together. The doorman recognizes them.

Doorman (great alacrity)
Yes, Mr. Gilbert -- your car's here.
(signals down street and blows whistle)

Limousine draws up, chauffeur jumps out, the Gilberts get in and it drives off.

DISSOLVE TO:

INT. OF LIMOUSINE. NIGHT.

Althea stares straight ahead; Nicolas takes out paper, turns on the little light and reads. Althea's glance is caught by an item on an inner page -- an advertisement of fine laces. Nicolas adjusts the paper politely so she can see it -- before he turns the page, he takes a side glance to see if she's finished.

Althea
I'm through.
(she turns eyes front again)

CONTINUED:

ANEXO 3

Exemplo de revisões de Fitzgerald no guião *Gone With the Wind*

51 CONTINUED (2)

(Expression
from the
book)

Scarlett (apparently rapt and intent)
My little ole brain would bust if I had to remember that.

52

PROFILE CLOSE SHOT - RHETT BUTLER AND JOHN WILKES

- with Rhett in the f.g. and SHOOTING TOWARD Scarlett
and men around her in the b.g.

John Wilkes and Rhett are standing smoking cigars.
Rhett is gazing toward Scarlett, very amused and
smiling sardonically.

Rhett (to Wilkes)
Who's that girl in green? On the ottoman.

(Advise cut.
Not in Mitchell
spirit.)

John Wilkes
(That's the hardest hearted girl in the state of Georgia.
(smiles grimly)
Would you like to meet her?)

Rhett (shakes his head)
Thanks. I'd rather watch her.

53

CLOSE SHOT - SCARLETT

Suddenly aware of Rhett's eyes on her, she looks at
him in annoyance and tosses her head in disdain.
Suddenly her face falls as she sees something in the
other direction.

54

ASHLEY AND MELANIE - (FROM SCARLETT'S ANGLE)

Completely absorbed in each other, they stroll away
in the distance, arm in arm.

55

GROUP SHOT - SCARLETT AND HER BEAUX

Scarlett's eyes are following the moving figures of
Ashley and Melanie, who can be seen in b.g.

(Weak lines.
Suggest cut.
She should
stare and say:
"She's pretty,
which says in-
finitely more.)

Scarlett ((insincerely))
(I think Melanie Hamilton is just the prettiest girl I've ever
seen. It's an absolute crime for her to wear gray. It makes
her look like a mouse.))

Charles Hamilton (leaning over Scarlett)
Do you think I should join a South Carolina troop, Miss
Scarlett?

Scarlett (who doesn't care what he does)
What?

CONTINUED:

ok

Stuart's Voice

We'll have Abe Lincoln on his knees!

A chorus of approval from the other men in the dining room. By this time, Scarlett has descended to a point from which she can see into the dining room. She pauses, drawing closer to the banister.

59

DINING ROOM - CAMERA SHOOTING FROM STAIRS - SCARLETT IN F.G

Through the uprights of the banister, a portion of the dining room is visible. Here all the gentlemen of the party have gathered and are drinking.

Gerald (his voice booming higher than any of the others)

(This was clumsy before)

And what does the Captain of the Troop say?

Ashley

Why, gentlemen, if Georgia fights I go with her. But, like my father, I hope the Yankees will let us secede in peace (and that there will be no fighting.)

(Cut. It is simply repetition)

A babble of protest from the Tarletons and the others.

Ad Libs

But, Ashley!

You can't mean that you don't want war!

60

INT. DINING ROOM - SHOT FEATURING ASHLEY

Alone and a little apart from the other men who are grouped around the punch bowl stands Rhett Butler. As he smokes his cigar quietly, he glances from one to another of the excited men with cynical amusement.

Ashley

(See note)

Let's don't be too hot-headed and let's don't have any war. Most of the misery of the world has been caused by war.

More protests from the young men:

Young Men

(Have changed slightly)

Ashley -- you're talking through your hat. What kind of talk is that, Ashley! In a month it'll be all over but the shouting.

THE CAMERA MOVES PAST the babble of protests to a CLOSER SHOT of Rhett, who speaks in a quiet voice:

CONTINUED;

ANEXO 4

Folha de rosto do guião *Babylon Revisited*

BABYLON REVISITED

~~HONOLULU~~

A Screenplay by

F. SCOTT FITZGERALD

--based on his Saturday
Evening Post story ~~of~~ ^{of}
~~"Babylon Revisited"~~
the same name

Revised July 30th 1940
~~Final Draft~~
May 20, 1940