

DA COSTELA DE ADÃO AO CREPE DA CHINA: A HISTORICIDADE DA MISOGINIA E A MODA COMO DISPOSITIVO DE VIOLÊNCIA EM *O GRANDE GATSBY*

FROM ADAM'S RIB TO CHINESE CREPE: THE HISTORICITY OF MISOGYNY AND FASHION AS A DEVICE OF VIOLENCE IN *THE GREAT GATSBY*

DE LA COSTILLA DE ADÁN AL CREPÉ DE CHINA: LA HISTORICIDAD DE LA MISOGINIA Y LA MODA COMO DISPOSITIVO DE VIOLENCIA EN *EL GRAN GATSBY*

 Izadora Pires Vilela¹

1. Licenciada em Letras – Língua e Literatura Inglesa (UFR). Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Rondonópolis (PPGEDU/UFR). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: zdrvilela@gmail.com

ABSTRACT: This research analyzes the descriptions of the female characters Myrtle, Jordan, and Daisy in the novel *The Great Gatsby*, by F. Scott Fitzgerald, from a feminist and clothing-related perspective, identifying garments and descriptions as indicators of misogyny and social class. The study is based on a historical framework concerning misogyny, articulated with the novel and Fitzgerald's relationship with his wife, Zelda Sayre. In addition, it considers the context of the Jazz Age and the rise of feminism in the 1920s, a period marked by transformations in women's clothing. The theoretical foundation is based on feminist works on intersectionality, marginalization, and performativity, such as those by bell hooks, Judith Butler, and Kimberlé Crenshaw, as well as studies on the social character of fashion proposed by Lars Svendsen and João Braga. The research adopts a qualitative, bibliographic, and documentary approach, carrying out an interpretative-analytical analysis of the literary text in light of the theoretical frameworks, with the aim of observing the articulation between fashion, gender, power, class, and resistance.

Keywords: Literary feminism. Modern American literature. Misogyny. Social fashion.

RESUMO: A pesquisa analisa as descrições das personagens femininas Myrtle, Jordan e Daisy, na obra *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, sob uma perspectiva feminista e indumentária, identificando vestimentas e descrições como indicativos de misoginia e classe social. Parte-se de um aparato histórico sobre a misoginia, articulado à obra e à relação de Fitzgerald com sua esposa, Zelda Sayre. Além disso, considera o contexto da Era do *Jazz* e a ascensão do feminismo na década de 1920, período de transformação na indumentária feminina. A fundamentação teórica baseia-se em obras feministas sobre interseccionalidade, marginalização e performatividade, como as de bell hooks, Judith Butler e Kimberlé Crenshaw, bem como nos estudos sobre o caráter social da moda propostos por Lars Svendsen e João Braga. A pesquisa adota abordagem qualitativa, bibliográfica e documental, realizando análise interpretativo-analítica do texto literário à luz dos referenciais teóricos, com o propósito de observar a articulação entre moda, gênero, poder, classe e resistência.

Palavras-chave: Feminismo literário. Literatura moderna estadunidense. Misoginia. Moda social.

RESUMEN: La investigación analiza las descripciones de los personajes femeninos Myrtle, Jordan y Daisy en la obra *El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, desde una perspectiva feminista y de la indumentaria, identificando vestimentas y descripciones como indicios de misoginia y clase social. El estudio parte de un marco histórico sobre la misoginia, articulado con la obra y con la relación de Fitzgerald con su esposa, Zelda Sayre. Además, considera el contexto de la Era del *Jazz* y el ascenso del feminismo en la década de 1920, periodo de transformación en la indumentaria femenina. La fundamentación teórica se basa en obras feministas sobre interseccionalidad, marginación y performatividad, como las de bell hooks, Judith Butler y Kimberlé Crenshaw, así como en los estudios sobre el carácter social de la moda propuestos por Lars Svendsen y João Braga. La investigación adopta un enfoque cualitativo, bibliográfico y documental, realizando un análisis interpretativo-analítico del texto literario a la luz de los marcos teóricos, con el propósito de observar la articulación entre moda, género, poder, clase y resistencia.

Palabras clave: Feminismo literario. Literatura moderna estadounidense. Misoginia. Moda social.

Recebido em: 29/05/2026

Aprovado em: 10/07/2026



Todo o conteúdo deste periódico está licenciado com uma licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional), exceto onde está indicado o contrário.

Introdução

A misoginia manifesta-se em práticas históricas de silenciamento e exclusão de mulheres dos espaços de poder. Na Antiguidade, a presença feminina na vida pública era limitada a papéis de submissão ou martírio, enquanto, no cotidiano, as mulheres eram tratadas como propriedade masculina, restritas à maternidade e ao lar. Esse processo de silenciamento histórico e de institucionalização da inferiorização feminina foi perpetuado por séculos através de narrativas religiosas e culturais. Mitos como o das Amazonas e o da Medusa reforçaram o temor diante do poder feminino, enquanto a fusão entre os ideais filosóficos gregos, as crenças judaicas e a consolidação do cristianismo levou ao Ocidente a noção de um Deus criador estritamente masculino. Dentre essas construções, o relato do Gênesis e as Epístolas de São Paulo serviram de base para moldar o mito de Eva e sua expulsão do Paraíso. A ideia de que a mulher teria sido criada a partir da costela de Adão — um osso curvo, metaforicamente associado ao que não é confiável — foi amplamente utilizada para sustentar sua suposta inferioridade física, intelectual e moral.

Essa herança discursiva ganhou contornos ainda mais rígidos no período medieval. Conforme apontam Gevehr e De Souza (2014), a Igreja Católica exerceu um papel central na consolidação da violência de gênero ao legitimar punições contra as mulheres que se desviavam dos padrões estabelecidos de feminilidade. Movidos pelo temor do protagonismo feminino, muitos pregadores exaltavam a virgindade e associavam o corpo das mulheres à tentação e ao pecado, descrevendo-as como seres demoníacos e enganadores. Sob essa ótica, a própria aparência feminina, especialmente o modo de se vestir, passou a ser rotulada como uma forma de sedução pecaminosa, vinculando a identidade feminina à vaidade, à leviandade e à fragilidade moral (Gevehr; De Souza, 2014, p. 14, 117).

Apenas a partir do século XX iniciou-se uma revisão crítica sistemática dessas representações tradicionais. Leituras feministas contemporâneas, como a de Charlotte Currie (2011), passaram a reinterpretar mitos como o da Medusa sob uma perspectiva de resistência, reconhecendo-a não como um monstro, mas como vítima de violência e símbolo do medo patriarcal. Esse movimento de contestação foi estruturado pelo feminismo literário que, impulsionado pelas transformações sociais da década de 1960, surgiu da necessidade de questionar as práticas acadêmicas que marginalizavam a autoria e a representação feminina. Consequentemente, o campo consolidou-se na década de 1970 com a publicação de *Sexual Politics*, tese de doutorado de Kate Millett. De acordo com Zolin (2003), essa obra representou um marco ao denunciar o espaço limitado destinado às mulheres nas pesquisas científicas, inaugurando uma crítica sistemática às estruturas de poder que sustentavam a desigualdade de gênero na produção literária.

É nesse horizonte de transição entre a opressão histórica e os primeiros ensaios de emancipação que se situa o contexto de produção de *O Grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald. O início do século XX refletia as tensões de um cenário moderno em que, desde o final do século XIX, já se registravam mobilizações em favor de melhores condições de trabalho, acesso à educação e participação política, incluindo o sufrágio. No entanto, a educação formal feminina permanecia voltada às tarefas domésticas e à manutenção de uma imagem graciosa e submissa (Michel, 1982). Esse panorama foi acelerado pelos desdobramentos da Primeira Guerra Mundial e pela industrialização, que impulsionaram a entrada das mulheres no mercado de trabalho, embora restritas aos cargos mais precários e mal remunerados. No período pós-guerra, a redução de formalidades e hierarquias deu espaço à Era do Jazz,

na qual a cultura jovem, a música e a moda tornaram-se símbolos de contestação. As personagens femininas de *O Grande Gatsby* refletem com precisão as ambiguidades desse período, oscilando entre o desejo de

autonomia e as imposições sociais que ainda buscavam regular seus corpos, comportamentos e modos de vestir.

Diante desse panorama, o presente estudo adota uma abordagem qualitativa de cunho interpretativo-analítico, configurando-se como uma pesquisa bibliográfica inserida no campo da crítica literária. O objetivo geral é examinar as construções narrativas e indumentárias das personagens Daisy Buchanan, Jordan Baker e Myrtle Wilson na obra *O Grande Gatsby* (1925), que constitui o *corpus* desta investigação. Busca-se, para tanto, investigar a fortuna crítica e as produções biográficas acerca da relação entre F. Scott Fitzgerald e Zelda Sayre, mapeando como suas tensões conjugais se projetam na ficção; contextualizar a obra dentro do panorama histórico da Era do Jazz e do início do feminismo moderno, identificando como a moda se consolidou como expressão social de poder; e, por fim, analisar de que modo o vestuário, o comportamento e a linguagem das personagens se convertem em dispositivos de opressão, evidenciando as marcas de misoginia e violência de gênero subjacentes à narrativa.

Para tanto, o desenho metodológico articula a análise textual à triangulação de três matrizes críticas contemporâneas: a performatividade de gênero em Judith Butler (1990), para decodificar os marcadores corporais e vestimentários; a interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw (1989), para compreender as sobreposições de opressões de gênero e classe; e o feminismo das margens de bell hooks (2020), para situar os locais de fala e silenciamento na narrativa.

A intenção deste estudo, portanto, é propor uma releitura crítica de um clássico da literatura estadunidense, investigando como a indumentária opera como veículo de estratificação social e violência de gênero. Ao delimitar esse escopo, o trabalho preenche uma lacuna nas discussões tradicionais sobre o romance, ressignificando a moda — frequentemente considerada um tema supérfluo — como um dispositivo de poder simbólico e marcador de hierarquias de gênero e classe. Espera-se, assim, evidenciar as articulações intrínsecas entre literatura, sociedade e vestuário, ampliando a compreensão sobre a marginalização das personagens femininas na obra e sua conexão direta com os debates contemporâneos sobre identidade e poder.

Registros das biografias sobre os escritores F.S. Fitzgerald e Zelda Sayre

Francis Scott Fitzgerald, autor de *O Grande Gatsby*, nasceu em Minnesota e estudou em Princeton, mas abandonou o curso para lutar na Primeira Guerra Mundial. Esse período histórico foi marcado por profundas transformações sociais, econômicas e culturais, refletindo o desencanto, a fragmentação e a busca por novos sentidos na vida moderna, características fundamentais do modernismo. Integrante da chamada “Geração Perdida” (*Lost Generation*), grupo de escritores que denunciavam a crise moral e a superficialidade da sociedade estadunidense dos anos 1920, Fitzgerald retrata em *O Grande Gatsby* o vazio existencial da Era do Jazz e o contraste entre o sonho americano e sua decadência moral, elementos que se tornaram marcas de sua obra.

Após retornar da guerra, Fitzgerald dedicou-se integralmente à literatura, produzindo romances, contos e poemas que romperam padrões estéticos e temáticos de sua época. Sua trajetória, contudo, está intimamente entrelaçada à de Zelda Sayre, também escritora e figura central de sua vida pessoal e

artística. Assim, como observa Clemens (1982, p. 1), “é impossível falar de um Fitzgerald sem falar do outro”. Diversos estudos biográficos, como os de Milford (1970), Cline (2003) e Zelazko (2025), apontam

que a relação entre ambos foi permeada por tensões criativas, nas quais a voz literária de Zelda teria sido frequentemente ofuscada por Scott.

Zelda, nascida em 1900, no Alabama, tornou-se um ícone feminino por desafiar os limites sociais impostos às mulheres de sua época. No entanto, os conflitos conjugais com Fitzgerald impactaram significativamente sua produção literária. Estes estudos indicam que parte de seus escritos teria sido apropriada pelo marido em obras como *This Side of Paradise* (1920) e *The Beautiful and the Damned* (1922). Pouco antes da publicação desta última, Zelda foi convidada pelo *The New York Tribune* para escrever uma resenha sobre o livro e surpreendeu o público ao acusar o marido de utilizar trechos de seus diários e cartas, bem como transparecer terem uma competição literária:

Parece-me que numa página reconheci um fragmento de um antigo diário meu, que desapareceu misteriosamente pouco depois do meu casamento, e também fragmentos de uma carta que, consideravelmente editada, me pareceu familiar. Na verdade, o Sr. Fitzgerald - acho que é assim que ele soletra seu nome - parece acreditar que o plágio começa em casa. (Zelda Sayre apud Walter B. Rideout, p. 639, 1971.)

O casal viveu uma relação conturbada, marcada por festas extravagantes, dívidas, infidelidades e ciúmes. As primeiras biografias, como a de Mizener (*The Far Side of Paradise*, 1951), tendem a minimizar o papel de Zelda, retratando-a como uma mulher instável e de talento limitado. Clemens (1982) observa que essa representação está relacionada ao fato de a arte de Scott ter alcançado amplo reconhecimento, enquanto a de Zelda permaneceu à margem por muito tempo. Nos últimos anos, contudo, essa perspectiva tem sido revista por pesquisadoras como Deborah Pike (apud Grogan, 2018), que problematiza tais leituras e evidencia como o alcoolismo de Scott, as práticas psiquiátricas misóginas e o confinamento hospitalar contribuíram para o silenciamento da autora. De acordo com Deborah Pike (apud Grogan, 2018):

Zelda teve de se expressar de maneira muito característica e quase secreta. Essa forma de escrever se desenvolveu também como resultado dos muitos anos que passou enclausurada já no fim da vida, alheia ao contato com a cultura *mainstream*. Minha pesquisa, que utiliza fontes dos arquivos da Universidade de Princeton, anteriormente negligenciadas, expõe as condições que silenciaram a criatividade de Zelda: seu matrimônio profundamente conturbado com F. Scott, um alcoólatra notório, a frequente incompreensão sobre suas criações por parte de vários de seus médicos, e as práticas psiquiátricas misóginas às quais foi submetida. Houve um fracasso contínuo em perceber e compreender sua própria criatividade, a subjetividade de sua experiência, assim como sua contribuição para o trabalho. (Pike, 2017 apud Grogan, 2018, p. 223.)

Após acusações de plágio relacionadas a *Tender is the Night* (1934), Zelda sofreu sucessivas internações psiquiátricas, até morrer em 1948 em um incêndio hospitalar. Fitzgerald, por sua vez, morreu em 1940, vítima de um ataque cardíaco, após anos de alcoolismo. Posteriormente, Turnbull (*Scott Fitzgerald*, 1962) apresentou uma visão mais equilibrada, reconhecendo tanto as fragilidades pessoais quanto a criatividade de Zelda. Ainda assim, a recepção crítica privilegiou a consagração de Scott, enquanto a trajetória literária de Zelda permaneceu secundarizada.

Alguns estudiosos (Turnbull, 1962; Esteve; Huertas, 2018; Nash, 2021) consideram *Tender is the Night* um *roman à clef*, pois a obra manifesta fortes paralelos com a vida pessoal do casal, especialmente no retrato das crises mentais da personagem Nicole Diver, inspirada nas próprias experiências de Zelda

com a instabilidade emocional e o tratamento psiquiátrico.

A moda como caráter social: Os loucos anos 1920, as *melindrosas* e as mudanças nas noções de formalidade

A partir do século XX, o mundo vivenciou profundas transformações impulsionadas pelas guerras mundiais, por crises econômicas e pelo acelerado desenvolvimento industrial, o qual demandava cada vez mais mão de obra. Com grande parte dos homens nos campos de batalha, as mulheres passaram a ocupar funções antes consideradas exclusivamente masculinas, iniciando sua inserção nas estruturas laborais (Braga, 2004). Embora representasse um avanço significativo rumo à equidade de gênero, esse ingresso ainda ocorria sob condições desiguais, visto que elas ocupavam, em geral, os cargos de menor remuneração (Alves; Pitanguy, 1985).

No final do século XIX, emergiram movimentos sociais voltados à melhoria das condições de trabalho, dos quais as mulheres inicialmente estavam excluídas. Com o tempo, contudo, essas mobilizações despertaram nelas o desejo de ampliar sua autonomia: circular livremente fora do ambiente doméstico, frequentar espaços culturais restritos aos homens, ter acesso à instrução e participar da vida política, inclusive pelo direito ao voto (Braga, 2004). Como ressaltam Rodrigues e Alves (2012, p. 3), “à mulher competia procriar e realizar trabalhos braçais, sendo, assim, limitada e desvalorizada em suas potencialidades”. No campo educacional, as oportunidades oferecidas ao público feminino restringiam-se ao aprendizado de tarefas domésticas, boas maneiras e administração do lar, o que reforçava uma imagem associada à docilidade, à beleza e à dedicação familiar (Michel, 1982).

Murilho (2013) discute como, no período pós-Primeira Guerra Mundial, ocorreram intensas transformações nos padrões de formalidade e informalidade. Houve uma profunda revisão de comportamentos relacionados a classe social, gênero e gerações, cujos reflexos reverberam até a contemporaneidade. Nesse contexto, a moda consolidou-se como um dos símbolos visíveis dessas rupturas, impulsionada também do surgimento do *jazz* e da cultura jovem.

Como reflexo da diminuição das distâncias econômicas no pós-guerra, as novas gerações buscaram também eliminar barreiras sociais antes expressas nas formas de tratamento e nas demonstrações de polidez direcionadas às classes superiores. A moda, nesse sentido, traduziu visualmente esse relaxamento das normas de comportamento e da crescente informalidade nas relações sociais, fenômeno que se tornou ainda mais evidente a partir dos anos 1960 (Murilho, 2013, p. 2). O *jazz* e a cultura jovem consolidaram-se como expressões desse espírito de modernidade, promovendo a valorização da juventude e a revisão das antigas convenções de elegância e conduta.

A moda, como expressão de identidade, passou a refletir aspectos de gênero, idade e pertencimento social. Em *Filosofia da moda*, Svendsen (2010) argumenta que, a exemplo da filosofia, a moda constitui uma forma de autocompreensão e, portanto, devendo ser reconhecida como um objeto legítimo de estudo. Nessa perspectiva, a estetização do mundo manifesta-se diretamente na indumentária e nas vestimentas cotidianas, pois “em qualquer sociedade, a roupa reflete a pertença a um grupo ou categoria e, assim, tem a capacidade de revelar, à distância, características de uma pessoa, por exemplo o gênero, a idade, o grupo étnico ou a religião” (Schouten, 2000, p. 2).

Durante a *Belle Époque*, período anterior à guerra, a feminilidade era marcada pelo uso do espartilho e pela ostentação de adornos como penas, drapeados e chapéus extravagantes, em contraste com a sobriedade do vestuário masculino – o terno –, que pouco se modificou ao longo do tempo. Após a

Primeira Guerra Mundial, contudo, o vestuário feminino tornou-se mais prático: as saias encurtaram, as cores tornaram-se mais sóbrias e o preto, antes reservado ao luto, ganhou novo significado, associado a dor e ao sofrimento de mães, esposas e filhas daquele período (Nascimento, 2013).

Figura 1 — Indumentária Belle Époque



Fonte: Morazzi, 2015

Nos anos 1920, emergiu a moda das *flappers* (ou melindrosas), caracterizada por vestidos soltos com barras na altura dos joelhos, uso de joias, pérolas e chapéus, simbolizando uma nova liberdade de movimento, comportamento e consumo. Essa estética representava a mulher moderna, independente e cosmopolita, mas ainda restrita às elites urbanas— dinâmica bem ilustrada em *O Grande Gatsby*. Mesmo diante das transformações sociais do período, Fitzgerald retrata uma sociedade essencialmente misógina, narrada sob o olhar de Nick Carraway, em que as personagens femininas são frequentemente descritas de forma estereotipada.

A moda, nesse contexto, permanecia como um privilégio das classes economicamente favorecidas, refletindo distinções sociais e de gênero. É nesse cenário que Gabrielle Chanel promoveu uma verdadeira revolução estética, ao incorporar elementos tradicionalmente masculinos — como calças, camisas e cartolas — ao vestuário feminino, além de consolidar o vestido preto como símbolo de elegância, autonomia e sobriedade.

Figura 2 – Ilustração do original *little black dress* de Chanel



Fonte: Vogue America Outubro, 1926

Em síntese, o período pós-guerra trouxe tanto sofrimento quanto novas possibilidades de liberdade para as mulheres, as quais passaram a votar, dançar, dirigir, fumar e ocupar espaços públicos. Entretanto, a literatura ainda se mantinha atrelada a ideologias patriarcais, frequentemente representando a figura

feminina sob vieses redutores: ora como sedutora e imoral, histérica ou como o ideal submisso de feminilidade.

Assim, compreende-se que a moda, enquanto expressão simbólica da modernidade, como propõe Svendsen (2010), reflete os dilemas entre individualidade e conformismo, enquanto, para Braga (2004), ela constitui um documento histórico capaz de revelar as transformações sociais, culturais e de gênero que marcam cada época. Na análise de *O Grande Gatsby*, à luz de hooks (2020), Butler (1990) e Crenshaw (1989), busca-se compreender como a performatividade de gênero, a interseccionalidade e as formas de resistência feminina se manifestam tanto na moda quanto na representação literária das personagens.

Caminhos metodológicos da pesquisa: analisando as personagens femininas de *O Grande Gatsby*

O período pós-Primeira Guerra Mundial trouxe um espírito de jovialidade às mulheres que, antes limitadas por espartilhos, saias longas e volumosas crinolinas, passaram a buscar vestimentas que acompanhassem a emergência de um novo sujeito feminino: esportivo, dançante, moderno e independente. A própria arquitetura residencial do início do século XX refletiu essa transição: portais outrora muito amplos deram lugar a passagens mais estreitas, simbolizando o abandono definitivo das estruturas volumosas que inflavam as saias no século anterior (Silva; Carvalho, 2021). Pela primeira vez na história, a identidade feminina começava a se associar à ideia de autonomia.

Murillo (2013, p. 3) descreve a mulher nova-iorquina burguesa dos séculos XIX e XX como um “adorno de casa, tendo a beleza e a virtude como principais preocupações”. Essa mulher era exibida como um troféu: inicialmente pertencente ao pai, cuja função consistia em encontrar-lhe um parceiro, e depois ao marido, que a instrumentalizava como símbolo de *status*. A comparação do sujeito feminino a um objeto reluzente e cobiçado não é casual; ela reflete o valor estritamente simbólico atribuído a essa mulher, reduzida à aparência e à passividade social.

Embora as mudanças nos padrões de formalidade e comportamento tenham favorecido novas práticas sociais femininas e contribuído para o enfraquecimento da lógica patriarcal, a sociedade da década de 1920 ainda testemunhava narrativas literárias atravessadas por uma ideologia que silenciava as mulheres e restringia suas formas de expressão. Como observa Zolin (*apud* Rodrigues; Alves, 2012, p. 165), “a mulher não tem voz, e a maior arma de que se dispõe para atingir seus objetivos é o pranto”. Desse modo, a literatura reproduzia estereótipos que classificavam o sujeito feminino de forma dual e limitadora: de um lado, a figura sedutora e perigosa, vista como imoral por usar o corpo como instrumento de poder; de outro, a mulher que, ao desafiar o homem, era retratada como histérica e descontrolada — a clássica dicotomia da “megera”. Em contraposição a essas representações rebeldes, consolidava-se o ideal de docilidade, beleza e dependência, sustentado por uma suposta incapacidade intelectual e emocional feminina.

Assim, o objetivo deste estudo é compreender como moda, gênero e poder se entrelaçam nas descrições das personagens femininas e na própria tessitura narrativa. Para alcançar esse propósito, adota-se uma abordagem qualitativa de cunho interpretativo-analítico, situada na interseção entre a crítica literária feminista e a sociologia da moda. O *corpus* de análise é constituído pelo romance *O Grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald, utilizando-se a tradução de William Lagos publicada pela editora L&PM (2012). A escolha dessa obra justifica-se por sua relevância como documento histórico-literário da *Jazz Age*, período marcado por intensas fraturas nos papéis tradicionais de gênero e por uma revolução indumentária na silhueta feminina.

O procedimento metodológico seguiu três etapas consecutivas. A primeira consistiu no levantamento bibliográfico acerca da história das *flappers* (melindrosas) e das teorias do vestuário

(Svendsen, 2010; Braga, 2004). A segunda baseou-se na técnica de leitura atenta (*close reading*) do romance, com foco no mapeamento e na seleção de trechos narrativos específicos. Os critérios que orientaram essa seleção exigiram que as passagens textuais contivessem: (a) descrições explícitas do vestuário, da maquiagem ou da postura corporal das personagens Daisy Buchanan, Jordan Baker e Myrtle Wilson; e (b) interações nas quais o vestuário operasse como indexador de julgamento moral, posição de classe ou assimetria de poder na relação com o olhar do narrador, Nick Carraway.

A terceira etapa consistiu na análise crítica dos trechos selecionados, operacionalizando os conceitos teóricos de três formas complementares. Primeiramente, a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler (1990) foi mobilizada para analisar como o vestuário não apenas reflete, mas constrói ativamente as identidades de gênero na narrativa, funcionando como uma norma citacional imposta aos corpos femininos. Em segundo lugar, o conceito de interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw (1989) foi aplicado para contrastar as assimetrias indumentárias e sociais entre as personagens da elite (Daisy e Jordan) e da classe trabalhadora (Myrtle), evidenciando que a opressão de gênero é indissociável da opressão de classe. Por fim, as formulações de bell hooks (2020) sobre as margens e o silenciamento orientaram a análise de como a excessiva visibilidade estética e indumentária dessas mulheres na trama coexiste com a extirpação de sua agência política e discursiva na estrutura patriarcal do romance.

Análise da personagem Myrtle e o corpo feminino das margens

Dentre as três personagens analisadas, Myrtle Wilson é a única que habita o Vale das Cinzas, região marcada pela degradação industrial e habitada pela classe trabalhadora, situada entre a cidade de Nova York e os subúrbios de West Egg e East Egg. Trata-se também da figura mais sexualizada da narrativa, visto que o narrador enfatiza suas curvas voluptuosas e a descreve como “um tanto corpulenta”, menosprezando suas demais características intelectuais ou subjetivas. Sua sensualidade é associada pelo olhar de Nick a um corpo “continuamente em brasa”, enquanto suas vestimentas são invariavelmente julgadas como vulgares ou pouco elegantes:

“Então escutei passos descendo uma escada e, após um momento, a figura vistosa de uma mulher bloqueou a luz que vinha da porta do escritório. Ela devia estar pela metade dos trinta e era um tanto corpulenta, mas exibia suas carnes com sensualidade, como somente algumas mulheres conseguem fazer. Seu rosto, acima de um vestido de crepe da China azul-escuro com bolinhas, não continha qualquer sugestão de beleza, mas havia uma vitalidade imediatamente perceptível emanando dela, como se os nervos de seu corpo estivessem continuamente em brasa.” (Fitzgerald, 2007[1925], p. 33-34)

Ao conhecer seu amante, Tom Buchanan, Myrtle passa a desejar o cortejo e o recebimento de presentes, joias e roupas de luxo – bens aos quais não tem acesso em sua realidade social. Sob a perspectiva do narrador, ela é retratada como uma mulher frustrada por não ter alcançado a ascensão social por meio do casamento:

“A Sra Wilson perdeu todo o amor pelo marido alguns dias após o casamento, quando alguém bateu à porta para pegar de volta o terno com o qual ele se casou. A ideia do terno emprestado lhe pareceu uma enganação, como se a vestimenta (emprestada) fosse uma promessa do Sr. Wilson de uma vida que, afinal, não se realizaria. Ao decidir trair o marido com Tom, pensa “Você não vai viver para sempre, você não vai viver para sempre” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 56).

A distinção entre as vivências das classes abastadas e populares atravessa toda a narrativa. Contudo, o escrutínio do narrador sobre Myrtle é consideravelmente mais severo do que o direcionado às mulheres da elite, como Jordan Baker e Daisy Buchanan:

“A Sra. Wilson havia trocado a roupa um pouco antes e envergava agora um elaborado vestido de tarde, creme em gaze de seda, que provocava um farfalhar contínuo quando ela se deslocava pela sala. Com a influência do vestido, sua personalidade também sofrera uma mudança. A intensa vitalidade, tão notável na oficina, agora se convertera numa arrogância impressionante. Seu riso, seus gestos, suas declarações se tornavam mais violentamente afetados a cada momento e, à medida que se expandia, a sala se tornava menor em torno dela, até que parecia girar num eixo ruidoso e rangente pelo ar enfumaçado”. (Fitzgerald, 2012[1925], p. 39)

“–Gosto do seu vestido-observou a sra. McKee. – Acho adorável.- a sra. Wilson rejeitou o cumprimento, erguendo as sobancelhas com desdém. – É só uma coisa velha e meio maluca – disse ela. – Eu uso raramente, quando não estou preocupada com a minha aparência.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 40)

Nota-se que, mesmo diante das transformações sociais e estéticas da década de 1920, Myrtle não usufrui plenamente das inovações da indumentária moderna, uma vez que sua barreira de classe lhe nega tal acesso. Assim, o vestido simples de crepe da China azul-escuro com bolinhas é substituído, ao interagir com a alta sociedade, por um elaborado modelo creme em gaze de seda. Essa mudança indumentária, entretanto, é interpretada pelo narrador como uma arrogante alteração de caráter, como se a tentativa de adotar trajes refinados operasse apenas como um disfarce pretensioso que mascara sua verdadeira identidade subalterna.

Essa dinâmica reflete o ideal de feminilidade imposto à época: o de uma mulher elegante, dócil e gentil, padrão do qual Myrtle se distancia por sua origem humilde e ausência de berço tradicional. Em decorrência disso, ela é categorizada como vulgar e inadequada aos preceitos de “decência” feminina. Esse mesmo julgamento moralizante recai sobre comportamentos femininos que fogem à norma, como a embriaguez ou a busca por independência, resultando em marginalização.

O tensionamento atinge o ápice quando Myrtle se revolta contra Tom devido à recusa dele em abandonar Daisy, uma vez que o divórcio colocaria em risco o prestígio social do aristocrata. Durante a discussão, Tom recorre à agressão física para silenciá-la:

“Por volta da meia-noite, Tom Buchanan e a sra. Wilson estavam parados frente a frente, discutindo acaloradamente sobre se a sra. Wilson tinha ou não o direito de mencionar o nome de Daisy. – Daisy! Daisy! Daisy! – gritava a sra. Wilson. – Vou dizer sempre que me der vontade! Daisy! Dais..Com um único movimento, rápido e ágil, Tom Buchanan quebrou-lhe o nariz com a mão aberta. Então surgiram toalhas ensanguentadas no chão do banheiro, vozes de mulheres fazendo recriminações e, bem alto, acima de toda a confusão, longos e entrecortados gemidos de dor.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 46).

O desfecho de Myrtle, contudo, revela-se ainda mais trágico: ela é atropelada por Daisy no Vale das Cinzas, em uma decorrência indireta dos conflitos gerados pelo triângulo amoroso. Sua morte sela o completo apagamento de uma mulher que já operava às margens daquela sociedade. Esse descaso estrutural torna-se evidente quando Daisy e Tom fogem, deixando para trás os escombros de suas ações. A tragédia culmina no assassinato de Gatsby pelo Sr. Wilson, que, manipulado por Tom, acredita que o milionário era o verdadeiro responsável pela morte e pelo envolvimento com sua esposa. Adicionalmente, o fato de Gatsby assumir a autoria do atropelamento para salvar Daisy reforça a lógica do sacrifício em prol da manutenção e da proteção da mulher idealizada pela elite:

“– Quem era a mulher? – indagou. – O sobrenome era Wilson. O marido dela é o dono da oficina que fica em frente. Mas que diabo, como foi que aconteceu? – Bem, eu tentei girar a direção... – interrompeu-se, e de repente adivinhei a verdade. – Era Daisy quem estava dirigindo? – Sim – disse ele, após um momento –, mas é claro que vou dizer que era eu. Você sabe, quando saímos de Nova York ela estava muito nervosa e pensou que, se ela mesma dirigisse, se acalmaria um pouco. Então essa mulher correu em nossa direção, bem quando estávamos passando por um carro que vinha na direção oposta. Aconteceu tudo em um instante, mas tive a impressão de que ela queria falar conosco, pensando que fôssemos alguém que ela conhecesse. Bem, primeiro Daisy desviou da mulher na direção do outro automóvel e então ela perdeu a coragem e girou de volta a direção. No segundo em que minha mão tocou no volante, senti o choque... Ela deve ter morrido na hora. – O peito dela se rasgou... – Nem me conte, meu velho – disse ele, apertando os olhos e sacudindo a cabeça. – Seja como for, Daisy pisou no acelerador. Tentei fazê-la parar, mas que nada! – ela simplesmente não conseguia, e assim eu puxei o freio de mão. Então, ela caiu no meu colo e eu peguei o volante e segui dirigindo.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 162-163)

À luz dos debates contemporâneos, as violências sofridas por Myrtle, do estopim da agressão física ao seu silenciamento fatal, alinham-se às dinâmicas de opressão de gênero e classe nas quais o sujeito subalternizado é desumanizado. A teoria feminista de bell hooks (2020), ao propor o deslocamento das vozes da margem para o centro, joga luz sobre esse cenário, evidenciando como os corpos das mulheres das classes populares são historicamente silenciados, descartados e esquecidos pelas estruturas patriarcais.

Análise da personagem Daisy e a performatividade da mulher ideal

Daisy Buchanan é uma das personagens centrais do romance, casada com Tom Buchanan e ligada a Gatsby por um passado amoroso. Na narrativa, ela representa a mulher branca da elite, herdeira de capital cultural e financeiro — o arquétipo do *old money* —, configurando-se como o ideal de perfeição

dentro dos padrões patriarcais da década de 1920. Seu nome, “Daisy” (margarida, em português), evoca uma simbologia de delicadeza, pureza e inocência que perpassa sua construção ficcional. Essa imagem é reiterada pela constante associação da personagem à cor branca, tom que projeta visualmente sua suposta virtude e performa uma feminilidade idealizada pela alta sociedade:

“[...] sem a menor dúvida era a garota mais popular em Louisville. Ela costumava se vestir de branco e tinha um carro esporte também branco e o telefone tocava o dia inteiro em sua casa enquanto jovens oficiais cheios de entusiasmo, servindo no quartel de Camp Taylor, solicitavam o privilégio de ter sua companhia naquela noite, ‘nem que fosse por uma hora!’” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 87).

“O coração dele começou a bater cada vez mais rápido com a proximidade do rosto branco de Daisy.[...] Então ele a beijou. Ao toque de seus lábios, ela se abriu para ele como uma flor orvalhada e a encarnação estava completa.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 82).

“Ela foi a primeira “moça direita” que conheceu. Em várias situações anteriores, em que exercia funções subalternas que não revelou, ele havia entrado em contato com criaturas semelhantes, mas sempre havia uma barreira invisível de arame farpado entre eles. Desde o primeiro encontro, sentiu que ela era muito desejável.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 167)

Os atributos de Daisy a colocam na posição de “mulher-troféu”. Sua indumentária reflete elegância e alto status social, caracterizando-se por vestidos tubulares, porém mais recatados e românticos que os das demais figuras da trama, adornados com joias, penas e chapéus luxuosos. Esses elementos visuais

simbolizam o *old money* e, conforme enfatiza Fitzgerald, parecem irradiar uma luminosidade própria, como se Daisy fosse constituída puramente de luz e riqueza material:

“A outra garota era Daisy, que fez menção de erguer-se: inclinou-se levemente para frente com uma expressão acanhada e então deu uma risadinha encantadora e absurda[...]” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 16).

“O rosto de Daisy, voltado um pouco para o lado sob um grande chapéu de três bicos em feltro cor de lavanda, contemplou-me com um sorriso brilhante e extasiado.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 98).

“Uma mecha úmida de cabelo escorria como uma pincelada de tinta azul por cima de seu rosto, e sua mão estava repleta de gotas brilhantes quando eu a segurei para ajudá-la a descer do carro.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 99).

“Algumas vezes ela e Miss Baker falavam ao mesmo tempo, mas de uma maneira tão natural que nunca chegava às raias da tagarelice, tão fresca como seus vestidos brancos e seus olhos impessoais, dos quais estava ausente toda espécie de desejo. Elas estavam ali e aceitavam Tom e também a mim, fazendo apenas um delicado esforço para entreter ou serem entretidas”. (Fitzgerald, 2012[1925], p. 20).

“Daisy e Jordan estavam jogadas em um enorme sofá, como dois ídolos de prata fazendo peso sobre seus próprios vestidos brancos, contra a brisa musical dos ventiladores.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 132).

As cores e as suavidades descritas nos tecidos das roupas dos ricos, principalmente de Daisy, também expressam uma complexa relação de poder. Segundo Murilho (2013, p. 74-75), “roupas claras, seu terno rosa (de Gatsby), assim como os vestidos brancos e farfalhantes de Daisy e sua amiga Jordan, revelam a ociosidade dos ricos que podem exibir trajes imaculados, reforçando o caráter pouco prático”, ou seja, nada funcional para o proletariado.

A desvalorização do potencial, contudo, perpassa de forma explícita o comportamento e o discurso da própria Daisy. Em determinado momento da narrativa, ao referir-se à sua filha recém-nascida, ela expressa o desejo de que a criança cresça para ser “uma linda tolinha”, revelando o quanto a personagem internaliza e reproduz um machismo estrutural que elege a passividade, a docilidade e a ignorância intelectual como requisitos de proteção e aceitação social:

“– Isso vai lhe demonstrar como é que passei a encarar... certas coisas. Bem, ela ainda não tinha uma hora de vida e só Deus sabe onde estava Tom. Eu acordei da anestesia com um sentimento de completo abandono e imediatamente perguntei à enfermeira se era menino ou menina. Ela me disse que era uma menina e então virei meu rosto para o lado e chorei. “Tudo bem,” – eu disse – “estou contente que seja uma menina. Espero que seja uma menina boba: é a melhor coisa que pode acontecer a uma menina neste mundo, ser uma linda bobinha.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 26).

Daisy não se percebe como uma mulher alienada, mas reproduz o discurso do machismo estrutural que a reduz a um apêndice da respeitabilidade burguesa — zelosa, submissa e destinada a orbitar o universo masculino —, desconsiderando sua inteligência e autonomia. No contexto da narrativa, não lhe convém divorciar-se de Tom, cuja infidelidade crônica é tolerada socialmente em razão de sua posição e herança, tanto financeira quanto simbólica, atrelada à aristocracia tradicional estadunidense. Seu comentário sobre a filha, portanto, é marcado por uma ironia melancólica: Daisy reconhece que, ao performar a imagem de mulher bela e alienada, consegue se blindar dos conflitos de gênero que a cercam e preservar uma existência regida pelo hedonismo e pelos prazeres materiais que sua classe lhe assegura.

“– Daisy tem uma voz indiscreta – observei. – Esta cheia de... – hesitei, sem saber como me expressar. – ...sua voz está cheia de dinheiro – afirmou ele, de repente. Pois era isso mesmo. Nunca havia entendido antes. Sua voz estava cheia de dinheiro... Era esse o encanto inextinguível que subia e descia enquanto ela mudava de tom, era o tinir de moedas, a canção de um címbalo contida nela. No alto da torre de um palácio branco, a filha do rei, a garota dourada...” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 137)

É perceptível como Gatsby empenha-se em articular múltiplos artifícios para reconquistar sua amada, utilizando suas suntuosas festas como o principal vetor para atrair sua atenção. Afinal, para ele, Daisy — a “garota dourada” com a “voz cheia de dinheiro” (Fitzgerald, 2012 [1925], p. 137) —, representa a própria materialização do poder e do sucesso do sonho americano. A simbologia do ouro e da opulência, portanto, está intrinsecamente associada à personagem, estruturando tanto sua posição social quanto sua própria imagem. Essa superficialidade constitutiva fica evidente na célebre cena em que Daisy chora ao ver as camisas luxuosas de Gatsby, comovida não pelo sentimento afetivo em si, mas pela pura materialidade e pelo *status* que aqueles tecidos simbolizam:

“Pegou uma das pilhas de camisas e começou a atirá-las diante de nós, uma a uma; camisas de linho puro, camisas de seda grossa, camisas de flanela fina, que perdiam as dobras enquanto caíam e cobriam a mesa em uma confusão de cores. Enquanto admirávamos o espetáculo ele trazia outras, e a pilha rica e macia crescia cada vez mais –camisas listradas, camisas com arabescos, camisas xadrezes, em tons de coral, maçã verde, lavanda, laranja pálido e monogramas cor de anil. De repente ouviu-se um soluço, e Daisy deitou a cabeça sobre as camisas e começou a chorar convulsivamente. – São camisas tão bonitas – soluçava ela, sua voz abafada pelas dobras espessas. – Elas me deixam tão triste porque nunca vi... nunca vi camisas tão bonitas antes.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 107)

Sua indumentária, nesse contexto, atua como signo de poder econômico: moderna, mas jamais transgressora. Daisy permanece estagnada, fiel às expectativas sociais de sua classe e gênero; a teoria da performatividade (Butler, 1990) evidencia essa dimensão, mostrando como a personagem se constrói a partir da repetição de gestos e aparências que reafirmam o ideal de feminilidade hegemônica. Ao final, quando atropela Myrtle — movida pelo desespero emocional que a faz perder o controle do veículo — e permite que Gatsby assuma a culpa, Daisy resguarda seu privilégio e sua insensibilidade moral. Sua fuga subsequente ao lado do marido demonstra que, para ela, o *status* e as aparências sobrepõem-se à verdade ou à própria vida humana, consolidando-a como o símbolo máximo do vazio ético e do materialismo da elite dos anos 1920.

Análise da personagem Jordan e a emancipação de “ser mulher”

Jordan Baker destaca-se como a figura que mais se distancia dos padrões femininos convencionais da década de 1920, ao optar por uma carreira esportiva e pela solteirice, escolhas incomuns para as mulheres de seu estrato social naquele contexto histórico. Como jogadora de golfe profissional — um circuito amplamente dominado por homens —, Jordan viaja constantemente e demonstra patente desinteresse pelos arranjos afetivos tradicionais. As impressões iniciais do narrador revelam uma mulher ativa, autoconfiante e de postura intimidadora, elementos que operam como o estopim para o despertar de seu interesse amoroso:

“A mulher mais jovem era desconhecida para mim. Ela estava estendida sobre o divã, completamente imóvel e com o queixo um pouco erguido, como se estivesse equilibrando nele alguma coisa que estava a ponto de cair. Se ela me observava com o canto dos olhos, não deu o menor sinal...e, de fato, a minha surpresa em encontrá-la foi tão grande que quase murmurei uma desculpa por tê-la perturbado com minha entrada.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 16)

“De qualquer maneira, os lábios de Miss Baker se moveram enquanto ela fazia um sinal quase imperceptível com a testa em minha direção e então rapidamente inclinava a cabeça para trás de novo. Provavelmente, o objeto invisível que ela estava equilibrando sobre a cabeça tinha escorregado um pouco e ela levava um pequeno susto. E mais uma vez uma espécie de desculpa subiu aos meus lábios. Quase toda exibição de autossuficiência produz em mim uma sensação de espanto e admiração.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 17)

“Olhei para Miss Baker, imaginando que coisa era essa que “ela fazia”. Gostei de olhar para ela. Era uma garota esguia e de seios pequenos, com um porte ereto, que ela acentuava jogando o corpo para trás na altura dos ombros como se fosse um jovem cadete do exército. Seus olhos cinzentos, apertados por causa da luz do sol, contemplaram-me de volta com uma recíproca e polida curiosidade do alto de um rosto pálido, encantador e descontente.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 19)

Diferentemente da delicadeza projetada em Daisy, Nick Carraway descreve Jordan a partir de traços híbridos, associando-lhe características de ambos os gêneros — como “seios pequenos” e uma postura assemelhada à de “um jovem cadete do exército”. Visto que o ideal de beleza convencional da época exigia corpos frágeis e dóceis, o comportamento independente e autossuficiente de Jordan traduz-se, na engrenagem da narração, em uma marcante estética andrógina. Essa subversão visual reflete a própria fratura dos papéis de gênero que a personagem encarna na obra. A escolha do antropônimo

“Jordan”, de uso agênero na cultura estadunidense, reforça essa ambiguidade simbólica, estabelecendo um perfeito contraponto a “Daisy”, nome que remete à feminilidade tradicional. No entanto, mesmo pertencendo à elite e desafiando as normas, Jordan é pontualmente reduzida à condição de ornamento pelo olhar do narrador, como demonstra a cena em que Nick relata: “Com o braço dourado e esbelto de Jordan descansando no meu, descemos os degraus e saímos a passear pelo jardim” (Fitzgerald, 2012 [1925], p. 52), evidenciando que, sob a lente patriarcal, até a mulher emancipada é rebaixada ao status de posse estética.

Quando Nick compreende a história pregressa entre Gatsby e Daisy a partir do relato de Jordan, ele assume uma postura de velada soberania. Ao desvelar o misterioso relacionamento dos protagonistas, o narrador sente-se perspicaz por dominar os segredos alheios, transferindo esse sentimento de controle para sua interação com Jordan, a quem passa a tratar quase como um troféu de sua própria perspicácia social:

“Ao contrário de Gatsby e de Tom Buchanan, eu não tinha assombrações que me acompanhavam pelas ruas escuras e flutuavam entre os luminosos de néon; assim, puxei a jovem que estava a meu lado, apertando-a em meus braços. Seu vago, desdenhoso sorriso dissipou-se. E eu a puxei para ainda mais perto do meu rosto”. (Fitzgerald, 2012[1925], p. 93)

A indumentária de Jordan, por sua vez, ganha centralidade analítica desde sua introdução nas recepções suntuosas da obra. Exalta-se, por meio de suas vestes, uma postura mais rígida e incomum para as mulheres da época, a qual o narrador justifica, primordialmente, por sua condição de atleta profissional:

“[...]Percebi que ela envergava o vestido da noite, na verdade todos os seus vestidos, como se fossem roupas esportivas. Movimentava-se com extraordinária vivacidade, como se tivesse aprendido a caminhar, desde criança, nos gramados de campos de golfe, durante manhãs frias e límpidas.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 61).

Deste modo, a autossuficiência de Jordan causava manifesto incômodo na ordem social vigente. Se, em momentos anteriores, as mulheres enfrentavam restrições severas até para se vestirem ou transitarem sozinhas pelas ruas, a autonomia da personagem para viajar a trabalho sem companhia subverte radicalmente essa lógica. Essa tensão fica evidente quando, logo após a jovem retirar-se do salão, Tom Buchanan expõe seu julgamento sobre o estilo de vida da atleta e suas incursões em torneios nacionais:

“– Ela é uma ótima moça – disse Tom, após um momento. – Não deviam deixar que ela viajasse assim sozinha por todo o país. – Quem não devia? – indagou Daisy, friamente. – A família dela, ora essa! – A família dela consiste de uma tia que tem mais ou menos mil anos de idade. Além disso, Nick vai começar a cuidar dela, não vai, Nick? Ela vai passar vários 24 finais de semana aqui em casa durante este verão. Acho que a influência do lar vai lhe fazer muito bem.” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 28)

Jordan Baker configurava-se como uma figura transgressora, uma vez que sua independência financeira lhe assegurava autonomia nas demais esferas de sua existência. Myrtle, em contrapartida, jamais poderia personificar essa emancipação sem um respaldo econômico ou aristocrático — não na década de 1920 —, sob o risco de ser tragada pelas engrenagens sociais muito antes do desfecho da obra. Há um momento em que Jordan demonstra plena consciência a respeito da reprovação da sociedade

patriarcal estadunidense perante suas escolhas, especificamente no que tange às suas práticas indumentárias:

“[...]Eu estava usando uma saia nova de estampa escocesa que ondulava um pouco com a brisa e, sempre que isto acontecia, as bandeiras vermelhas, brancas e azuis hasteadas na frente de todas as casas se inflavam com o vento e pareciam fazer um ‘nã-nã-nã-nã’ de reprovação” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 87)

À medida que a trama se desenvolve, Nick desinteressa-se por Jordan, manifestando crescentes suspeitas acerca de seu caráter. Embora inicialmente estivesse atraído e intrigado, o narrador passa a escrutinar falhas morais que justifiquem seu desconforto diante da independência da personagem. Esse julgamento punitivo intensifica-se quando ele resgata um boato de desonestidade que envolvia Baker em um torneio de golfe decisivo:

“A princípio, me sentia lisonjeado por ir aos lugares com ela, porque era uma campeã de golfe e seu nome era bastante conhecido. Mas havia algo mais. Não estava exatamente apaixonado, mas sentia por ela um misto de curiosidade e ternura. O rosto altivo e levemente entediado que ela mostrava ao mundo ocultava alguma coisa...[...] Um dia descobri o que havia por trás do caráter de Jordan Baker...Certa ocasião em que estávamos juntos, em uma festa numa casa em Warwick, ela esqueceu de fechar a capota do carro conversível em que estávamos. Durante a noite choveu muito, e ela recusou-se a admitir o seu esquecimento, alegando que alguém abrisse a capota ou algo assim. Subitamente lembrei da história que havia escutado a respeito dela e que não recordara ao ouvir seu nome naquela noite em que a conheci na casa de Daisy. Em seu primeiro grande torneio de golfe, houve uma discussão que quase chegou aos jornais. Diziam que, na rodada final, ela havia mudado a posição da bola, ilegalmente, para um lugar melhor. A coisa chegou quase às proporções de escândalo, e então o assunto morreu.[...]” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 69)

A partir desse episódio, Nick passa a decodificar as atitudes de Jordan sob o prisma da desconfiança. O fato de ela exercer uma profissão esportiva — um território ainda predominantemente androcêntrico e interdito às mulheres — serve de pretexto para que o narrador a rotule como “astuta” e “inescrupulosa”,

sob o argumento de que a personagem evitava homens sagazes para não ter suas supostas fraudes desmascaradas:

“Jordan Baker instintivamente evitava homens inteligentes e argutos; e agora eu percebia que isto se devia ao fato de que ela se sentia mais segura em lugares e com pessoas que ela tinha certeza que jamais questionariam sua ética e sua maneira de ser. Era irremediavelmente desonesta.[...] Desonestidade em uma mulher é uma coisa que nunca se condena profundamente. Senti um certo desapontamento, mas foi apenas uma coisa passageira; e então deixei prá lá...Foi nesta mesma festa que tivemos uma discussão sobre como dirigir um carro. [...]—Você é uma péssima motorista — reclamei. —Ou começa a dirigir com mais cuidado, ou então deve parar de guiar. — Eu sou cuidadosa. — Ah, não é mesmo. — Bem, as outras pessoas são — disse ela, com indiferença. ” (Fitzgerald, 2012[1925], p. 69-70)

Essa leitura revela como Jordan é enredada em estereótipos de masculinização, mobilizados para deslegitimar sua agência e suas competências — seja ao pilotar um automóvel, viajar desacompanhada ou competir profissionalmente. Sua autoridade e autonomia ameaçam as estruturas patriarcais, gerando desconforto em homens habituados à passividade feminina. Evidencia-se, assim, que a transgressão definitiva para a sociedade da época não reside puramente no comportamento de Jordan, mas sim em sua nítida e deliberada consciência de poder.

Considerações finais

As estruturas patriarcais historicamente atuaram na consolidação de hierarquias de gênero e no silenciamento das vozes femininas. Na contemporaneidade, a crítica literária feminista empenha-se em romper com esse legado de exclusão, promovendo releituras que denunciam práticas de misoginia e processos de epistemicídio ou apagamento simbólico. Esse movimento de contestação, contudo, já encontrava eco material na década de 1920 por meio da moda, a qual passou a refletir valores de emancipação e autonomia, acompanhando a inserção gradual das mulheres em espaços antes monopolizados pelo gênero masculino.

Em *O Grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald, a indumentária adquire um papel central e semiótico: tecidos leves, cortes *à la garçon* e a estética da melindrosa expressam o anseio por emancipação feminina, embora esta surja tensionada e submetida ao olhar androcêntrico e à sexualização. É a partir dessa ambiguidade que se desvela o cerne deste estudo: a moda operando como um dispositivo de violência simbólica e material. Sob a aparente libertação das amarras físicas dos espartilhos do século anterior, a indumentária dos anos 1920 institui novas e sofisticadas formas de vigilância e coerção sobre a corporeidade feminina. Ademais, as tensões de gênero que permearam a relação entre o autor e Zelda Sayre projetam-se nas personagens Daisy, Jordan e Myrtle, as quais, por diferentes vieses, corporificam a opressão: Daisy e Myrtle pela via da dependência e da vulnerabilidade social, e Jordan pela deslegitimação e patologização de sua independência.

A análise interseccional evidencia que as engrenagens desse dispositivo operam com intensidades e gravidades distintas a depender do estrato social das personagens. Enquanto sobre Daisy e Jordan a indumentária atua como uma violência simbólica que as encapsula em expectativas de passividade e pureza estética burguesa, em Myrtle Wilson a moda funciona como o estopim para a violência punitiva direta do patriarcado. Ao tentar performar uma ascensão social por meio da troca constante de vestidos no apartamento de Nova York, Myrtle desafia fronteiras invisíveis de classe; sua audácia estética, contudo, é respondida de imediato pela agressão física de Tom Buchanan, que lhe fratura o nariz. A morte de Myrtle,

por sua vez, simboliza o descarte do corpo feminino subalternizado: destituído de voz, de recursos e permanentemente excluído da elite. A descrição de seu corpo inerte na estrada, com as vestes dilaceradas, expõe a faceta mais atroz da indumentária no romance: a mesma moda que deslumbra e promete pertencimento é a que vulnerabiliza e marca o corpo passível de destruição.

Nota-se que, quando as mulheres surgem na trama, ocorre uma mudança perceptível na atmosfera narrativa: o tom coloquial cede lugar a uma tensão sutil, como se a presença feminina fosse permanentemente incômoda naquele espaço social. Esse cerceamento discursivo e estrutural manifesta-se não apenas pela ausência física da fala, mas pelo controle do que pode ser dito e por quem. Evidencia, portanto, que as descrições femininas não são neutras, mas funcionam como mecanismos de naturalização da misoginia e da objetificação do corpo da mulher. Conclui-se que o vestuário, longe de ser mero adorno, opera como um aparato disciplinar — isto é, um dispositivo de poder e submissão que pune os desvios e mercantiliza as identidades. Ao reproduzir estereótipos e silenciar as personagens, o narrador perpetua discursos patriarcais que refletem as estruturas sociais de seu tempo. Conclui-se, assim, que a leitura feminista e interseccional cumpre o papel crucial de romper com o olhar androcêntrico tradicional. Ao desvelar como a moda operou como dispositivo de poder e submissão em *O Grande Gatsby*, este estudo reafirma que a crítica literária contemporânea permanece, desde o modernismo, como um exercício contínuo de resistência, denúncia do epistemicídio e reescrita da história das mulheres.

Referências

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Abril, 1985.
- BÍBLIA. P. T. **Bíblia Sagrada**. Gênesis 30. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2024. Disponível em: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/scriptures/ot/gen/30.3,4,5,7?lang=por&clang=por#p3>. Acesso em: 7 dez. 2024.
- BRAGA, João. **História da Moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004. (Coleção Moda e Comunicação).
- BUTLER, Judith. Feminism and the Subversion of Identity. **Gender Trouble**, v. 3, n. 1, p. 3-17, 1990.
- CLEMENS, Anna Valdine. Zelda Fitzgerald: An Unromantic Revision. **Dalhousie Review**, v. 62, n. 2, p. 196-211, 1982. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10222/60397>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- CLINE, Sally. **Zelda Fitzgerald: Her Voice in Paradise**. New York: Arcade Publishing, 2003.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, p. 139, 1989.
- CURRIE, Charlotte. Transforming medusa/Transformando a Medusa. **Amaltea: Revista de Mitocrítica**, v. 3, p. 169, 2011.
- ESTEVE, Núria; HUERTAS, Rafael. Zelda and Scott Fitzgerald and psychoanalysis: The construction of Tender Is the Night (1934). **Culture & History Digital Journal**, v. 7, n. 1, p. 1–9, 2018.
- FITZGERALD, F. Scott (1925), **O Grande Gatsby**. radução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2012, 208 p.
- GEVEHR, Daniel Luciano; DE SOUZA, Vera Lucia. As mulheres e a Igreja na Idade Média: misoginia, demonização e caça às bruxas. **Revista Acadêmica Licenciaturas**, v. 2, n. 1, p. 113-121, 2014.
- GROGAN, Christine. Resenha de A Arte Subversiva de Zelda Fitzgerald, de Deborah Pike. **Tulsa Studies in Women's Literature**, v. 37, n. 1, p. 223-225, 2018.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista: das margens ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

- MICHEL, André. **O feminismo: uma abordagem histórica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- MILFORD, Nancy. **Zelda: a biography**. New York: Harper & Row, 1970.
- MILLET, Kate. **Sexual Politics**. New York: Doubleday, 1970.
- MIZENER, Arthur. **The Far Side of Paradise: A Biography**. Boston: Houghton, Mifflin, 1965.
- MORAZZI, Luciane. **História e evolução da moda – Belle Époque**. Blog Lumorazzi, 3 maio 2015. Disponível em: <https://lumorazzi.blogspot.com/2015/05/moda-xii-historia-e-evolucao-belle.html>. Acesso em: 17 ago. 2025.
- MURILHO DA SILVA, E. Juventude e moda em O Grande Gatsby. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 6, n. 14, p. 70–76, 2013. DOI: 10.26563/dobras.v6i14.57. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/57>. Acesso em: 23 abr. 2024.
- NASCIMENTO, Marina Corrêa de Sá. **A moda de O Grande Gatsby: Uma análise do consumo na pós-modernidade**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/5016/1/21054702.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- NASH, Susan Smith. F. Scott Fitzgerald and Zelda Sayre Fitzgerald: Plagiarism, Destructive Ambition, and “Imposter Syndrome”? **International Journal of Research and Development Organization: Social Science and Humanities Research**, v. 6, n. 10, p. 27–35, 2021. Disponível em: <https://ijrdo.org/index.php/sshr/article/view/4611>. Acesso em: 3 nov. 2025.
- RIDEOUT, Walter B. [Review of F. Scott Fitzgerald]. **Modern Fiction Studies**, v. 17, n. 4, p. 639–643, 1971. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26278991>. Acesso em: 29 maio 2025.
- RODRIGUES, Rodiléia França Nogueira. **Um olhar feminista ao romance “O Grande Gatsby” (1925), de F. Scott Fitzgerald**. 2012. 17 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras — Língua Inglesa e Portuguesa) — Instituto de Educação, Arte e Comunicação, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012. Disponível em: edoc.ufam.edu.br. Acesso em: 29 abr. 2024.
- SCHOUTEN, Maria Johanna Christina. **Modernidade e indumentária: As mulheres islâmicas**. **Working Papers Centro de Estudos Sociais**, Covilhã: UBI, 2000.
- SILVA, Inara Regina da. **Habitação, gênero e história: uma análise das transformações tipológicas da casa e sua relação com o papel da mulher na sociedade**. 2021.
- SILVA, I. R.; CARVALHO, T. R. Habitação, gênero e história: uma análise das transformações tipológicas da casa e sua relação com o papel da mulher na sociedade. In: CONGRESSO NACIONAL PARA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 3., 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...: patrimônio cultural: fragmentos, somas, construções e distopias**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/39a42cb9-0123-486f-ae7b-7e8d346b1658>. Acesso em: 1 jul. 2026.
- SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TURNBULL, Andrew. **Scott Fitzgerald**. New York: Charles Scribner’s Sons, 1962.
- VOGUE. Ilustração original do “little black dress” de Coco Chanel. **American Vogue**, out. 1926. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/from-the-archives-ten-vogue-firsts>. Acesso em: 17 ago. 2025.
- ZELAZKO, Alicja. **Zelda Fitzgerald**. In: **ENCYCLOPÆDIA Britannica**. Chicago: Encyclopædia Britannica, 5 nov. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Zelda-Fitzgerald>. Acesso em: 9 nov. 2025.
- ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica feminista e literatura: perspectivas e questões**. Maringá: EDUEM, 2003.

Revisão: Izadora Pires Vilela.