# UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

ANDRÉ FERREIRA GOMES DE CARVALHO

Sensibilidade e Observação Social em *Nine Stories* de J. D. Salinger

Clucavano

VERSÃO REVISADA

São Paulo 2013

# UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

André Ferreira Gomes de Carvalho

# Sensibilidade e Observação Social em *Nine Stories* de J. D. Salinger

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

clueavans

VERSÃO REVISADA

São Paulo 2013 Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: CARVALHO, André Ferreira Gomes

Título: Sensibilidade e Observação Social em Nine Stories de J. D. Salinger

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovad	O	em:
---------	---	-----

#### Banca Examinadora

Prof. Dr		
	Assinatura:	
	Assinatura:	
Prof. Dr	A ccinatura:	

#### **AGRADECIMENTOS**

Sou grato à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo apoio financeiro foi indispensável para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcos Soares, cuja seriedade e sabedoria guiaram as melhores aulas da minha graduação e que agora está pagando por isso.

À Prof. Dra. Maria Elisa Cevasco, fenômeno do tênis dialético, exemplo de mau caminho que, *nevertheless*, me apontou a direção certa.

A Lívia dos Santos, Flávio Massaro e Giuliana Gramani, caçadores da vírgula sem fundamento.

Ao Rodrigo Oliveira e ao João Bertholini, padrinhos, landsmen, amigos.

E à Ana Agostinho, meu bem.

Ao meu pai, Benedito José de Carvalho Filho, que me emprestou livro e me levou ao cinema	
E a quem só lê as dedicatórias	ī.

#### **RESUMO**

O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura dos contos que compõem o volume Nine Stories, do escritor americano J. D. Salinger (1919-2010), publicado em 1953. Para orientar a discussão, partimos de termos que apareceram durante uma polêmica crítica nos anos 70 entre Richard e Carol Ohmann, de um lado, e James E. Miller, de outro. Por tratarse de um conflito entre métodos interpretativos diferentes e pressupostos incompatíveis, tal polêmica revela uma ambiguidade que orienta a obra escritor, cujas histórias oscilam entre a observação crítica da sociedade e a exaltação da sensibilidade especial de certos personagens. Mostramos que os dois termos têm relação com a matéria histórica do período e com o contexto imediato que compunha os Estados Unidos durante a metade do século XX, especificamente com a questão do dissenso e da revolta pessoal de membros de uma classe média afluente da costa leste americana. Esperamos que o trabalho lance luz sobre questões importantes do gênero narrativo, tal como a relação entre enredo e narrador, pois compreender as idas e vindas da ficção de Salinger é testemunhar de perto como valores muitas vezes contraditórios podem estar presentes em um texto e como os acontecimentos narrativos podem chocar-se com a maneira pela qual são mediados por narradores não-confiáveis.

**Palavras-chave**: Estados Unidos, Literatura norte-americana, Crítica literária, J. D. Salinger, Nine Stories.

#### **ABSTRACT**

The aim of this work is to present a reading of the short stories collected in the book Nine Stories, first published in 1953 by the North American writer J. D. Salinger (1919-2010). In order to guide our discussion, we take arguments that appeared in a critical debate between Richard and Carol Ohmann, on one side, and James E. Miller, on the other, during the 1970s. Due to the acritics different interpretative methods and incompatible assumptions, the debate end up revealing an ambiguity central to Salinger's work, whose stories oscillate between the critical observation of society and the celebration of a special sensibility present in some characters. We show that both terms bear relation with the historical matter from the period and with the immediate context that formed the United States during the middle of the 20th century, specifically with problems of dissent and personal revolt in members of an affluent middle class from the East Coast. We hope this work will shed light on important issues concerning the narrative genre, such as the relationship between plot and narrator, since this is fundamental in understanding the comings and goings of Salinger's fiction, the way in which sometimes contradictory values can be present in the text, and how the character's actions might conflict with the way in which they are mediated by unreliable narrators.

**Keywords**: United States, North American Literature, Literary Criticism, J. D. Salinger, Nine Stories

# SUMÁRIO

Introdução	10
A Perfect Day for Bananafish	21
Uncle Wiggily in Connecticut	36
Just Before the War with the Eskimos	55
The Laughing Man	74
Down at the Dinghy	86
For Esmé, with Love and Squalor	99
Pretty Mouth and Green my Eyes	124
De Daumier-Smith's Blue Period	135
Teddy	154
Observações Finais	168
Referências	183

# INTRODUÇÃO

O dissenso e a revolta encontram muitas formas de se manifestar na vida e na arte, especialmente em um país que se vangloria de sua liberdade de expressão e da capacidade em reconhecer os próprios defeitos. Jerome David Salinger compõe uma tradição de escritores que são exaltados justamente por incorporarem em sua obra a crítica aos valores correntes, a rebeldia e a revolta do indivíduo que sofre para se adaptar à sociedade. Tendo participado das piores batalhas da II Guerra Mundial, Salinger presenciou o que há de mais abominável no centro do que costumamos chamar de civilização. Escrevendo até mesmo durante as breves folgas no *front*, uma parcela de sua obra dá conta de expressar o trauma pelo qual passou o jovem sargento. São contos que, de acordo com a vontade do autor, nunca foram coletados em livros e hoje só podem ser encontrados individualmente nas revistas em que foram publicados.

Outro destino ganhou seu primeiro e único romance, *The Catcher in the Rye*, até hoje considerado um marco da ficção norte-americana, ensinado em escolas, universidades e reeditado todos os anos. O livro não se ocupa em falar da experiência do campo de batalha, a não ser em breves menções. Sua crítica é mais geral e, ao mesmo tempo, mais sutil, escolhendo como alvo uma parcela da sociedade americana afluente que, ou se beneficiou diretamente da guerra passada, ou se prepara para outra. No entanto, não é por causa da sua ligação com fatos históricos que o romance é louvado. O adolescente Holden Caulfield, voz narrativa principal, parece incorporar um tipo de articulação ideal entre inocência e rebeldia. Ao mesmo tempo que representa um símbolo de resistência a valores mesquinhos e corruptos, Holden se constitui como um mártir que, conforme ele e seus leitores amadurecem, deve ser superado. Afinal, há um limite na capacidade de sermos fiéis aos nossos ideais juvenis, não é mesmo?

Nesse ponto, devemos levantar dúvidas a respeito da natureza e da extensão de críticas que provêm do seio de cidadãos respeitáveis. Quando é que o dissenso, a rebeldia e a revolta apontam para caminhos alternativos, para mudanças significativas no rumo da sociedade, e em que momento eles se tornam parte do sistema, levantando falsas questões que, ao final, só podem ser respondidas de maneira conservadora?

A ficção de Salinger na qual estamos interessados articula esse tipo de tensão justamente porque falha em se resolver entre a denúncia e o compromisso, o exagero

juvenil e a moderação de quem, apesar de tudo, tem que crescer. Salinger foi, ao mesmo tempo, um desajustado, uma personalidade que sofreu as consequências da guerra sem nunca ter se recuperado completamente, e um autor consagrado, laureado desde seu primeiro romance em uma época de expansão gloriosa da classe média.

Como veremos, uma polêmica a respeito de *The Catcher in the Rye* oferecerá os instrumentos necessários para examinarmos melhor a questão. Observação social e sensibilidade serão os dois termos derivados dessa discussão, mas já é importante notar que eles não permanecerão de forma alguma estáticos, trocando de valência a todo momento e expondo suas próprias contradições internas.

A partir dessas noções, passaremos a analisar e interpretar os contos do livro *Nine Stories*, os únicos que foram reunidos e editados em um volume, investigando se a polêmica anterior poderá nos ajudar a iluminar questões essenciais de cada conto. Também levantaremos outros temas à medida que forem aparecendo ao longo do volume. Dessa forma, esperamos tratar a questão do dissenso na literatura não de maneira demasiadamente teórica, mas observando como os textos de um autor extremamente bem sucedido tentaram articulá-la.

Como não poderia deixar de ser, esperamos que nosso trabalho também lance luz sobre componentes fundamentais da narrativa, especialmente sobre a relação entre enredo e narrador. Compreender as idas e vindas da ficção de Salinger é testemunhar de perto como valores muitas vezes contraditórios podem estar presentes em um texto, como os acontecimentos frequentemente chocam-se com a mediação de narradores não confiáveis.

Igualmente importante será nossa descrição de uma época e uma sociedade específicas: os Estados Unidos da América durante os anos 50, quando o *boom* da classe média convivia com a ameaça onipresente da Bomba; quando o patriotismo dos soldados que voltavam da guerra dava lugar à propaganda anti-comunista. Era o momento de rever as ações que conduziram a sociedade a um massacre em escala mundial e ao mesmo tempo perceber que as portas para qualquer mudança real fechavam-se ou, simplesmente, conduziam ao velho caminho do capital: pois ainda que mulheres e homens começassem a obter condições melhores e mais igualitárias de trabalho, o brilho das vitrines da Quinta Avenida e o apelo do romantismo de Hollywood enclausuravam a energia transformadora da sexualidade nos moldes dos papéis de mocinha e mocinho.

Considerando que os valores da classe média permanecem essencialmente os mesmos — com uma diferença significativa a respeito dos grupos que agora compõem esse rótulo —, olhar para os anos 50 pelo prisma da literatura de Salinger e compreender como sua ficção se relaciona com sua época equivale a se questionar a respeito de que alternativas eram criadas por/para os indivíduos que, tanto então como agora, sofrem em se adaptar às convenções. Restará saber se para eles não seria melhor apostar no impossível ou, simplesmente, buscar as respostas em outro lugar.

#### A crítica dos Ohmann: dois conceitos fundamentais

Os dois principais conceitos que nortearão as análises presentes nesta dissertação foram deduzidos a partir de uma polêmica entre, de um lado, os críticos Carol e Richard Ohmann e, de outro, James E. Miller. Antes de nomearmos tais conceitos, será importante discutir como eles se constroem no contexto dos quatro artigos em que os críticos debatem a respeito de interpretações válidas para *The Catcher in the Rye*.

Jack Salzman, editor de um recente volume de ensaios que trata do romance de Salinger, comenta que o ponto alto da crítica do livro foi justamente tal polêmica que se deu em meados dos anos 70<sup>1</sup>. O que ocorreu foi que os Ohmann publicaram um artigo na revista *Critical Inquiry*<sup>2</sup> examinando a fortuna crítica do romance até aquele momento. Embora não tratassem exclusivamente de Miller, eles utilizaram dois ensaios do crítico<sup>3</sup> como exemplo do tipo de tratamento que era dispensado ao romance na época. Miller, então, respondeu ao artigo dos Ohmann no mês seguinte<sup>4</sup> e recebeu, por sua vez, a tréplica no mês subsequente<sup>5</sup>.

Apesar dessa polêmica girar ao redor do mais conhecido romance de Salinger, ela diz respeito ao conjunto de sua obra que, por ser relativamente pequeno, muitas vezes é

<sup>2</sup> OHMANN, Carol e OHMANN, Richard. "Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye*" In: **Critical Inquiry**, Vol. 3, No. 1 (Autumn). Chicago: The University of Chicago Press, 1976, pp. 15-30.

12

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> SALZMAN, Jack. **New Essays on The Catcher in the Rye.** New York: Cambridge University Press, 1991, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> MILLER Jr. James E. e HEISERMAN, Arthur. "Some Crazy Cliff" (1956) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). Salinger, a Critical and Personal Portrait. Harper Perennial, New York, 1962, p. 196-205; e MILLER Jr. James E. J. D. Salinger — University of Minnesota Pamphlet on American Writers no. 51. University of Minnesota, St. Paul: 1965.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> MILLER, Jr., James E. "'Catcher' in and out of History". **Critical Inquiry**, Vol. 3, No. 3 (Spring), Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pp. 599-603.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> OHMANN, Carol e OHMANN, Richard. "Universals and the historically particular". In: **Critical Inquiry**, Vol. 3, No. 4 (Summer). Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pp. 773-777.

analisado como um todo. Cabe ressaltar também que a preocupação dos Ohmann está direcionada à recepção crítica de Salinger e não se detém em análises formais detalhadas. Os autores comentam as ideologias que estruturam os ensaios sobre Salinger e buscam compreender os artifícios críticos que lhes dão embasamento.

O primeiro argumento dos Ohmann afirma que o romance foi recebido pelos comentadores como um artefato pertencente à esfera da *cultura*, *em oposição à história corrente*. A seção inicial do artigo relata as reportagens presentes na primeira página dos mesmos periódicos em que foi resenhado *The Catcher in the Rye* no dia de seu lançamento. As reportagens de capa e de seções "importantes" dos jornais descreviam eventos relacionados à Guerra Fria, especificamente à Guerra da Coreia, e tratavam dos esforços americanos em negociar petróleo com o governo do Irã. Nos jornais, também havia um pronunciamento do Secretário de Estado, Dan Acheson, que falava da importância da investida militar americana em países emergentes, para que os interesses de seus povos (bem como dos Estados Unidos) pudessem ser assegurados. Eram páginas condizentes com o que se encontra nos tabloides de hoje em dia, com assuntos de natureza histórica e política de repercussão internacional.

Do outro lado, ou melhor, nas demais páginas dos periódicos, apareciam as primeiras resenhas de *The Catcher in the Rye*, que não mencionavam nada da realidade histórica em que o romance obviamente se inseria. De fato, como podemos ver ainda hoje, a seção de cultura dos jornais busca tratar de seus objetos como pertencentes a um lugar completamente distinto do próprio contexto que lhes trouxe à luz — artefatos que têm como objetivo principal tratar de conflitos humanos básicos e atemporais, em vez de engajarem com os temas correntes e transitórios dos conflitos materiais<sup>6</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Nosso conceito de cultura será baseado nos escritos de Raymond Williams e pode ser descrito brevemente: cultura não como um "espaço de cancelamento da luta por mudanças sociais, o espaço onde todos somos igualmente humanos, mas de um espaço fundamental para a política". CEVASCO, Maria Elisa. Para Ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 130. Para um estudo aprofundado sobre a questão, ver, do autor, Culture and Society, 1780-1950. New York: Columbia University Press, 1983; "Culture is Ordinary" In: Resources of Hope. London: Verso, 1989; Keywords — A Vocabulary of Culture and Society. Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1983. Para uma discussão histórica a respeito da mudança do conceito de cultura durante os anos 50, ver DENNING, Michael. "A socioanálise da cultura: repensando a virada cultural" In: A cultura na era dos três mundos. São Paulo: Francis, 2005, pp. 85-107. Para uma história das diversas significações da palavra cultura específica ao contexto norte-americano, ver TRACHTENBERG, Alan. "The Politics of Culture" In: The Incorporation of America. New York: Hill and Wang, 1982, pp. 140-182.

Resumindo o argumento dos críticos, eles denunciam o fato de que as resenhas do romance o despiam daquilo que era sua maior força: a capacidade de revelar "relações sociais na América da metade do século, as motivações que as sustentavam e as racionalizações que as mascaravam."

Também há a menção dos tópicos mais frequentes que aparecem nas críticas: o comentário sobre o narrador em primeira pessoa, o traço formal mais característico do romance; seu parentesco ficcional, aproximando-o, mesmo que de forma precária, a Mark Twain, Ring Lardner e Ernest Hemingway; e, principalmente, a discussão da função mimética do romance, a verossimilhança (ou falta de) entre as experiências descritas pelo narrador, Holden Caulfield, e o que de fato é experimentado na adolescência por milhares de jovens todos os anos. Ao tratar do último ponto, os Ohmann verificam que há uma tendência em escrever a respeito de Holden como se ele fosse uma pessoa de carne e osso: em "diagnosticar sua doença e, às vezes, prescrever uma cura, tentando adivinhar o que iria ocorrer com ele em seguida, além do ponto em que o próprio romance termina." Entender o mal de Holden — diagnosticá-lo ou como vítima de uma doença puramente psicológica, ou como um indivíduo que ensaia uma revolta contra o mundo moderno — parece ser a principal preocupação dos críticos, de acordo com os Ohmann. Eles compreendem essa preocupação, mas argumentam que os próprios termos dos ensaístas caracterizam o romance e seu personagem principal de forma muito genérica:

Muitos [resenhistas] tinham referências morais (maldade, engano, corrupção, desumanidade, mendacidade); muitos tinham referências psicológicas (o indivíduo sente a pressão para se conformar, ou a sociedade está cansada e perturbada). Em ambos os casos, eles se afastam de uma descrição precisa da sociedade que Salinger narra em *The Catcher in the Rye.* 8

Uma "descrição precisa da sociedade" é justamente o que os Ohmann irão argumentar ser a melhor característica do romance e com isso se ocupam ao longo do

14

<sup>7 &</sup>quot;Contudo, ao passar pelas mãos de resenhistas e críticos, a precisão e o protesto do romance ficaram embaçados e silenciados, sendo pintados não exatamente de branco, mas de cinza, através de uma aplicação de termos interpretativos que tendiam ao abstrato, universalizando de forma simplória seus personagens e sua ação, enfraquecendo a marca [the pattern] de seu tempo histórico. Assim como Acheson falou de interesses e os colunistas dissertaram sobre a moral, Salinger escreveu sobre poder e riqueza, enquanto os críticos escreveram sobre bem, o mal e os problemas da adolescência." OHMANN, Richard e Carol. "Reviewers, Critics...", p. 19. Todas as traduções de obras em inglês são nossas, a não ser que haja outra indicação na nota.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

ensaio. Para eles, a sensibilidade de Holden, a voz que domina a narrativa, é o que há de mais especial na obra. Eles defendem que se deve examinar com cuidado os julgamentos e opiniões do rapaz, pois não se tratam apenas de convulsões aleatórias de uma alma rebelde, demonstrações de repúdio ou de simpatia acidentais, que representariam os altos e baixos da adolescência. Muito pelo contrário, os autores procuram provar que os julgamentos professados por Holden têm bases sólidas em uma incipiente consciência de que ele vive em uma sociedade desigual que distribui injustamente suas riquezas e forma classes praticamente incomunicáveis entre si. Como exemplo, os Ohmann mencionam o episódio em que Holden fala do diretor da sua escola, que cumprimentava alegremente os pais dos alunos mais ricos e ignorava aqueles que pareciam mais pobres ou que haviam enriquecido mais tarde na vida.

Também há o episódio em que um ex-aluno da escola, agora um rico empresário, discursa na capela do colégio sobre os mais altos valores éticos e religiosos. Holden desmascara-o, mostrando que sua empresa ocupava-se em realizar funerais e enterros a baixo custo, provavelmente sem respeito pelos cadáveres. Durante o discurso, o que anima Holden é a flatulência expelida por um colega. Apesar do humor grotesco, os Ohmann interpretam esse fato como exemplo da tendência de Holden a desconfiar das convenções da boa sociedade:

[...] uma flatulência é a antítese da cerimônia (pelo menos, nesta sociedade). Ela afirma o corporal, atacando as boas maneiras e a convenção. Aqui, ela destrói a hipocrisia e a arrogância de Ossenburger. Mas também ataca a ideia social por trás do próprio ato de discursar. Ela zomba do significado de 'sentar-se em fila'. É uma 'coisa mal-educada de se fazer, dentro de uma capela e tal.' [citação direta do romance]. Em suma, ela é digna de louvor porque ela desafia não apenas a falsa ideologia de Ossenburger, mas também a própria existência de formas sociais.<sup>9</sup>

Nesse episódio se concentram os dois pontos levantados pelos Ohmann a respeito do que Holden classifica como "phony" <sup>10</sup>. O primeiro, como já foi mostrado, é aquele baseado em distinções de classe: os diversos comentários de Holden, ao longo do romance, que desmascaram a forma com que pequenos rituais burgueses alienam e humilham os mais pobres. O segundo argumento dos Ohmann tem a ver com a palavra *convenção*: eles

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> *Ibid.* p. 29

<sup>10</sup>ta. p. 25 10 "Phony" é um dos adjetivos mais recorrentes do vocabulário de Holden Caulfield. Em português, traduziu-se como *embuste*.

afirmam que a revolta de Holden se baseia numa desconfiança de que *todas* as convenções da sociedade sejam distinções de classe. Ou seja, de que não há maneira de viver em sociedade sem que a desigualdade de classes seja balizada por seus rituais e convenções.

Ainda em relação ao último ponto, os Ohmann encontram o que consideram ser a falha capital do romance: a revolta de Holden, apesar de ter início em sua consciência muito madura das pequenas e grandes injustiças da sociedade, acaba por se voltar contra qualquer tipo de organização. Suas fantasias de fugir e ir morar em uma cabana longe da cidade, onde manteria seus filhos afastados da escola e de outras instituições, mostra, segundo os autores, que a única resposta encontrada pelo protagonista em face da realidade é evitá-la em vez de tentar mudá-la.

Em outras palavras, eles concluem dizendo que Salinger é astuto ao articular o impacto que uma sociedade de classes provoca, mas não é muito competente em propôr uma solução para o problema. Por isso, os críticos ressaltam a importância do trabalho de interpretação que refaz as conexões entre duas esferas, cultura e sociedade, que são, normalmente, encaradas separadamente. Essa tarefa, creem os autores, é exatamente o contrário do que havia sido feito até então ou, pelo menos, é um trabalho mais específico do que as generalizações que mencionam conflitos entre indivíduo e sociedade, sem nomear exatamente que indivíduo e, principalmente, que sociedade era essa — quais os termos que definiam esses dois polos na época em que foi escrito o romance e ainda hoje.

O primeiro artigo de Miller<sup>11</sup> (escrito em parceria com Arthur Heiserman) é um exemplo perfeito de tudo o que os Ohmann denunciaram. Primeiramente, Miller e Heiserman situam Holden Caulfield dentro de uma tradição de heróis clássicos que buscam ora a "estabilidade", ora o "amor" <sup>12</sup>. Justamente por participar de dois paradigmas distintos da literatura, o romance se alternaria, então, entre o cômico e o trágico. Eles também tentam definir o "amor" de Holden a partir de uma perspectiva clássica: "um amor expansivo, que diz sim, o amor por toda a Criação, que encontramos nos santos e que nunca é trágico, porque é fundado no Agape." 13 As histórias de Salinger, então, se dividiriam entre aquelas em que o protagonista não consegue exercer esse amor e aquelas em que ele consegue —ambas mostrando que, "se não conseguimos amar, não

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> MILLER Jr. James E. e HEISERMAN, Arthur. "Some Crazy Cliff", p. 196-205. <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Ibid.*, p. 198.

conseguimos viver."<sup>14</sup> Por último, os autores tratam dos temas da infância e da perda da inocência, explicando ser um assunto que interessa à literatura ocidental desde "pelo menos o Iluminismo". Afirmam que "cada um de nós carrega um Adão dentro de si"<sup>15</sup> e que o ato de olhar para a infância de forma idealizada é típico da idade adulta.

Se olharmos para esse artigo utilizando o prisma oferecido pelos Ohmann, detectamos imediatamente os processos descritos acima: em primeiro lugar, ocorre a tentativa de explicar o personagem através de seus parentes literários, de símbolos e temas puramente artísticos, tal como foram construídos em uma sucessão de obras. Esse processo afasta Holden das circunstâncias históricas imediatas que lhe permitiram existir. Depois, Miller e Heiserman tentam definir o conceito de amor, tal como foi delineado pela filosofia antiga grega, e aplicar o termo para explicar o enredo das histórias de Salinger. Assim, eles falam do amor como uma entidade transcendental e abstrata, que simplesmente se manifesta de forma particular em determinadas obras. Por último, eles aproximam o interesse de Salinger por temas como a infância e a inocência ao caráter geral da experiência de crescer, como se fosse parte da experiência humana de todos os povos o costume de revisitar com saudosismo a época da infância.

É ainda mais fácil encontrar no segundo artigo de Miller os pressupostos de sua análise. Na resposta aos Ohmann, ele escreve que enxergar as raízes dos problemas de Holden nos "males da sociedade capitalista" é ser "míope", pois "os problemas de um adolescente sensível e perspicaz amadurecendo de forma dolorosa nunca poderão ser resolvidos reestruturando a sociedade política e economicamente." Mais adiante, ele afirma que a "doença da alma de Holden" ocorre devido a temas "mais profundos" do que o que é econômico e político, que sua revolta não é direcionada apenas a "desigualdades monetárias e sociais, mas a algo na natureza da própria vida". Então ele enumera os assuntos que se relacionariam à "natureza da própria vida":

[...] a decrepitude da velhice, a repulsa física de quem tem espinhas, o desaparecimento e a dissolução dos mortos, os terrores (e os atrativos) do sexo, a assombração [hauntedness] da solidão humana, o pânico do isolamento individual. [...] De fato, todo o impulso do romance parece sugerir que não há nenhuma estrutura social, política ou econômica que

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> MILLER, Jr., James E. "'Catcher' in and out of History", pp. 600-601.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> *Ibid.*, p. 601.

possa assegurar tranquilidade sexual, banir espinhas, tornar a velhice ilegal, abolir a morte — ou que aliviasse Holden ou qualquer outro ser humano das implicações trágicas de sua natureza física, sexual, emocional: ele deve se reconciliar com isso, reconhecendo não apenas as 'falhas' do ser humano, mas também as suas próprias 'falhas'. <sup>18</sup>

Em suma, Miller tenta ressaltar mais uma vez o caráter atemporal dos problemas de Holden, retirando a força de sua contingência: os problemas ocorrem porque Holden é um ser humano "físico, sexual e emocional", assim como todos os outros seres humanos em todas as épocas.

Na tréplica, Richard e Carol Ohmann contra-argumentam, afirmando que "a própria metodologia de Miller implica uma leitura da história, e que essa leitura se resume à negação de que a história aconteça." A condição da adolescência é algo construído historicamente, e o fato de Holden se encontrar "numa escola, alheio a certas responsabilidades sociais [adultas] e numa posição de dependência prolongada de seus pais" é algo específico de uma época e de uma sociedade. Todos os temas que Miller levanta como sendo universais são, segundo os Ohmann, históricos: o modo como Holden lida com a sexualidade, a velhice, a aparência física e a morte é condicionado pela sociedade em que ele vive. No final do artigo, eles ainda comentam que os termos que Miller utiliza são "ideias úteis ou confortáveis para qualquer classe dominante, pois elas dizem que as coisas, tal como elas se apresentam agora, não podem ser modificadas por nenhuma estrutura social." Essa polêmica, portanto, é muito maior do que uma mera discordância a respeito da obra de um escritor. Como disseram os Ohmann, ela tem a ver com os próprios termos da crítica, que, por sua vez, revelam visões de mundo conflitantes.

1

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> OHMANN, Carol e OHMANN, Richard. "Universals and the historically particular". p.773-4.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Curiosamente, outro crítico marxista que lidou com o romance *The Catcher in the Rye*, Brian Way, argumenta em seu favor utilizando-se dos mesmos argumentos de Miller: ele afirma que *The Catcher in the Rye* é o único romance que lida satisfatoriamente com a adolescência, pois vai "diretamente à situação biológica fundamental", o sexo, vendo o adolescente como alguém que acabou de ganhar o poder para realizar a função sexual, "mas que ainda não aprendeu a integrá-lo a si mesmo ou a alguma relação consistente demandada pela sociedade". WAY, Brian. "'Franny and Zooey' and J. D. Salinger" In: **New Left Review** 15 May-June, 1962. pp. 72-82.

Carl Freedman, por outro lado, que cita os Ohmann de passagem, escreve: "Então a realidade que Holden confronta — a realidade cujo embuste [phoniness] ele diagonista de forma tão precisa — não é 'a condição humana' ou 'as dores da adolescência', ou nenhum dos outros clichês a-históricos que dominam a crítica sobre Salinger; a realidade é, ao contrário, a conjuntura histórica específica de um tempo e um lugar particulares." FREEDMAN, Carl. "Memories of Holden Caulfield" In: BLOOM, Harold (Ed.). Bloom's Modern Critical Interpretations: J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye*—New edition. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 167-182.

Neste ponto, já deve estar claro que consideramos a posição dos Ohmann muito mais produtiva para compreender as obras de Salinger, não apenas por reconhecer que "a história acontece", mas porque ela parece mais fiel ao romance, tratando com mais atenção as palavras de Holden e as situações narradas. Para não deixar dúvidas, queremos ressaltar o que deduzimos ser o método dos Ohmann, enfatizando a importância de dois conceitos: ao analisar o comportamento de Holden Caulfield e a forma como ele descreve suas aventuras, os críticos relacionam sua sensibilidade à sua capacidade de observação social. Como veremos ao longo das análises presentes nesta dissertação, ambos os termos serão constantemente revisitados para que possamos verificar a pertinência dessa relação. Entenderemos sensibilidade tanto como a forma com a qual os narradores de Salinger irão experimentar e expressar seu descontentamento quanto como a preferência por escolherem certos alvos e não outros. Embora poucos narradores de Nine Stories sejam tão claros e incisivos quanto Holden Caulfield — a maioria escolhe até mesmo mascarar essa sensibilidade —, veremos como eles experimentam e expressam de maneira semelhante os desconfortos provocados por uma aguda capacidade de observação social. São narradores que, desde o princípio, encontram-se em desajuste com os valores ao seu redor e que, nos melhores momentos de suas narrações, conseguem partilhar do absurdo e da arbitrariedade das convenções e das relações sociais tal como se encontram disponíveis numa sociedade capitalista avançada.

O último movimento do ensaio inicial dos Ohmann diz respeito às soluções encontradas por Holden para lidar com aquilo que ele observa. O momento requer cuidado, pois acarreta uma avaliação de valor: os críticos julgam que houve um "equívoco" por parte de Holden, pois, embora ele tenha se mostrado sensível às desigualdades de classe, a *resposta* que ele oferece é inócua, baseada na recusa individual de qualquer tipo de convenção, como citado anteriormente, e numa forma de rebeldia que o deixa incapaz de agir no mundo, de mudar efetivamente aquilo que ele considera errado. Assim, os críticos valorizam os dois primeiros momentos do romance — os trechos em que Holden descreve sua escola e suas primeiras experiências em Nova Iorque no final de semana em que a ação ocorre — em detrimento do último, em que a impotência e o sentimentalismo parecem dominar as ações do personagem. Como veremos ao longo desta dissertação, a questão da resposta e das soluções encontradas pelos personagens principais de Salinger é um dos assuntos fundamentais para se compreender sua obra. Podemos adiantar que consideramos

a avaliação dos Ohmann, em sua essência, correta: a falta de uma resolução que engage com a realidade e que busque transformar o mundo das convenções falsas que os personagens tanto denunciam de fato compromete as possibilidades narrativas que são armadas inicialmente. Contudo, acreditamos que talvez seja melhor compreender por que tais soluções foram propostas e, principalmente, porque foram tão aceitas. Afinal, que tipo de consciência estava realmente disponível para personagens, autores e leitores de uma certa classe? Não seria otimismo demais esperar que um adolescente como Holden conseguisse articular com sucesso qualquer atitude além da mera infelicidade e revolta individual?

A falência de Holden e de tantos outros personagens e narradores de Salinger pode (e deve) ser vista com reprovação por todos aqueles que têm um interesse real em superar condições desiguais de vida. Entretanto, veremos adiante que tal atitude, se for analisada com cuidado, pode ajudar a levantar as principais dificuldades que existiam e ainda existem entre a consciência individual e a ação eficiente e organizada. Ou seja, em vez de apenas condenar a traição de um potencial transformador na ficção de Salinger, buscaremos entendê-la<sup>21</sup>. Para isso, será necessário que se amplie o sentido original de *observação social* tal qual aparece nos argumentos dos Ohmann, não apenas como a consciência de injustiças de classe, mas compreendendo também a forma como as atitudes dos personagens e narradores — os modos que inventam para lidar com aquilo que observam — acaba revelando um retrato de sua incapacidade de agir articulada e coletivamente.

Em suma, analisaremos cada uma das nove histórias procurando ressaltar as tensões que se estabelecem quando esses narradores e personagens, por meio de sua sensibilidade, denunciam certas condições do meio em que vivem e, ao mesmo tempo, falham em suas tentativas de lidar com essa consciência. Esperamos seguir o espírito original dos Ohmann, buscando nos textos e em suas margens aquilo que críticos tentaram abafar ou reprimir, isto é, a História.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Em outras palavras, podemos citar o que Emir Sader descreve a respeito do "exercício de método" de Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*: "O exercício de método que enunciam, ainda incipientemente, não se limita à desmistificação de ideias equivocadas sobre a realidade, mas se propõe a pesquisar as condições que permitem que essas ideias existam e tenham tanta preponderância." SADER, Emir. "Prefácio" In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007, p. 13.

## A PERFECT DAY FOR BANANAFISH

#### Seymour como uma introdução

"A Perfect Day for Bananafish" <sup>22</sup> é o primeiro conto de *Nine Stories*. Ele dá o tom para o resto das narrativas que seguirão, e seus temas vão se repetir e se aprofundar, sofrendo diversas variações nas demais histórias. Por isso, pretendemos fazer deste capítulo não uma análise completa em si mesma, mas o primeiro movimento no processo de identificar e comentar os principais problemas do volume, especialmente no que dizem respeito ao tipo de observação social presente (ou ausente) no conto e ao papel do narrador como mediador fundamental da relação entre o protagonista e seu meio.

Além disso, nunca é demais enfatizar a importância de "A Perfect Day". Esse foi o primeiro texto de Salinger a aparecer na prestigiosa revista *The New Yorker*, em janeiro de 1948<sup>23</sup>, impulsionando sua carreira e preparando a expectativa do público para receber o romance *The Catcher in the Rye* em 1951. Também é a primeira obra conhecida a tratar do personagem central de boa parte da ficção curta de Salinger, Seymour Glass. Todas as quatro novelas do escritor, que compõem os últimos dois livros que publicou, bem como três dos contos de *Nine Stories*, lidam com a família Glass, e, em quase todas essas obras, o mistério em torno da morte (e vida) de Seymour é um tema significante. Em "A Perfect Day", narra-se o último dia da vida do personagem, que se suicida sem explicação aparente. O conto, portanto, lança uma questão que será sempre referida — porém nunca de fato *resolvida* — ao longo de toda a obra de Salinger: por que Seymour se matou?

Tendo isso em vista, é queremos enfatizar que não nos preocuparemos em explicar o conto em relação à mitologia criada pelo escritor, nem nos ocuparemos em analisar as novelas que fazem referência à família Glass. O interesse no personagem de Seymour será justificado mais pela forma como ele está representado dentro do contexto imediato deste conto e também como sua função vai ecoar a de outros personagens ao longo do volume. Vale ressaltar que louvamos o conto pela sua capacidade de se sustentar inteiramente sozinho, não exigindo que o leitor conheça muito sobre a família Glass para apreciar a peça integralmente. Também pensamos que deixar um pouco de lado o fator de "celebridade" de

<sup>23</sup> ALEXANDER, Paul. **Salinger. A Biography**. Los Angeles: Renaissance Books, 1999. p. 125.

 $<sup>^{22}</sup>$  SALINGER, J. D. "A Perfect Day for Bananafish" In: Nine Stories. New York: Little, Brown and Company, 1991, pp.3-18.

Seymour ajudará a enfatizar aquilo que realmente nos interessa: o que o conto elabora a respeito da observação social, tal como definimos o termo na introdução deste trabalho.

#### Enredo e narrador

"A Perfect Day" se divide em três partes bem delineadas, cada uma delas separada da outra por um linha em branco entre os parágrafos do texto. Essa divisão será comum ao longo das nove histórias e geralmente indica mudanças temporais, espaciais e, às vezes, de tom e foco narrativo. Tal recurso ajuda a delimitar bem as cenas, tornando cada parte mais ou menos independente da outra. É também um elemento que chama a atenção para o silêncio, deixando claro que há lacunas e omissões, partes que o narrador recusa-se a narrar. Caberá ao leitor, portanto, preencher os vazios entre as cenas para chegar a uma interpretação final do conto. Como veremos, essa interpretação dependerá da avaliação possível para cada uma das partes.

O primeiro trecho descreve uma moça casada em um quarto de hotel. Sabe-se que ela está em uma viagem de férias com o jovem marido, mas ele não aparece na cena. Ela fala ao telefone com sua mãe, discutindo, entre outras coisas, o estado mental do marido. O segundo trecho mostra Seymour Glass na praia, conversando com uma menininha e a levando para banhar-se no mar. O terceiro trecho mostra Seymour retornando para seu quarto de hotel, sentando-se na sua cama e se suicidando com um tiro na cabeça. As duas primeiras partes são compostas quase inteiramente de diálogos, com poucas (porém importantes) intervenções do narrador. Na última parte, com exceção de um breve diálogo, a voz que prevalece é de um narrador extremamente objetivo, que descreve as ações de Seymour, mas não comenta seus gestos nem se arrisca a descrever seus pensamentos.

Após a primeira leitura do conto, a questão que se impõe ao leitor é a de procurar pistas a respeito da causa do suicídio de Seymour. Dessa maneira, podemos interpretar as cenas como partes de uma explicação, cada uma delas construindo um pedaço da imagem do personagem através dos diálogos e de suas ações. Na cena inicial, Muriel, esposa de Seymour, e sua mãe estabelecem que o jovem voltou do serviço militar na II Guerra Mundial profundamente transtornado, tendo agido de forma inexplicável e por vezes violenta. Nesse diálogo se menciona inclusive a opinião de um psiquiatra que alerta sobre a

possibilidade que Seymour "completely lose contr[ol]"<sup>24</sup>. Na segunda parte, o que se observa é um diálogo que enfatiza as qualidades poéticas das palavras. O comportamento de Seymour então não é violento, mas há um gesto no final do trecho que certamente pode ser interpretado como, no mínimo, suspeito. E a terceira cena simplesmente narra as ações do personagem até o ato final. Ela descreve como Seymour estava, sem sombra de dúvidas, perturbado, mas, devido à distância do narrador, não se estabelece exatamente por quê.

Tanto os diálogos quanto o comportamento de Seymour — isto é, o que acontece no conto sem a interferência direta do narrador — parecem confirmar o diagnóstico discutido por Muriel e sua mãe. Ou seja, *o enredo*, tal como se manifesta em acontecimentos e nos diálogos, mostra-o como um indivíduo essencialmente doentio, que talvez tenha sido afetado pela guerra de maneira irreversível. Visto assim, o que o conto traz de observação social é claro o suficiente: a história de um ex-combatente que se mata é um depoimento sem qualquer ambiguidade do profundo trauma que a experiência da guerra provoca nos indivíduos — o preço que cobra mesmo daqueles que conseguiram voltar.

Contudo, resumir "A Perfect Day" dessa maneira equivale a tratar de apenas metade da obra. Conforme discutiremos ao longo de uma leitura mais cuidadosa do texto, o narrador, através da *descrição* e da própria organização dos diálogos e das cenas, vai insinuar outra explicação para o desajuste de Seymour. Esse processo irá devolver certa dignidade ao personagem, que ficará parecendo não só um indivíduo doente, mas um herói sensível em meio a um mundo hostil.

Talvez o ensaio que melhor descreva esse processo seja o de William Wiegand, "J. D. Salinger: Seventy-Eight Bananas" <sup>25</sup>. Nele, Wiegand desenvolve a noção da "febre do peixe-banana" como uma condição especial que afeta os "heróis inteligentes, altamente sensíveis, afetuosos" de Salinger, afirmando que eles sofrem com uma "superabundância

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> "A Perfect Day...", p. 7. Devido a importância de cada palavra do texto original optamos por não traduzir as obras de Salinger analisadas aqui.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> WIEGAND, William. "J. D. Salinger: Seventy-Eight Bananas" In: BLOOM, Harold (Ed.). **J. D.** Salinger (Modern Critical Views). Chelsea House Publishers, New York, 1987, p. 5-17. Essa mesma tese é retomada por Adolfo José de Souza Frota, que, analisando o narrador Buddy Glass (o narrador confesso das histórias da famiília Glass), escreve: "o narrador tenta provar que o suicídio dele [Seymour Glass] foi motivado por uma característica inerente aos artistas. Não há ação alguma a não ser o ato de narrar e defender essa tese." FROTA, Adolfo José de Souza. "Parcialidade e subjetivismo no foco narrativo: o narrador/cronista Buddy Glass" In: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2009 Disponível em: <a href="http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/narsaling.html">http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/narsaling.html</a>. Acessado em 23/03/2010.

de sensações", uma vontade de "reter absolutamente tudo". Como se pode ver, é uma ideia que enxerga algum privilégio na condição doentia, mas ainda assim menciona a inadequação que essa condição provoca fazendo que os personagens de Salinger estejam sempre em busca de uma cura. É uma crítica interessante porque percebe o movimento geral da ficção de Salinger: o que Wiegand chama de "restaurar dignidade ao peixebanana" é o esforço do narrador para ressignificar o suicídio de Seymour, conferindo ao ato o *status* de uma ação nobre, perpetrada não por um doente, mas por um santo.

Mencionando rapidamente as outras obras que tratam de Seymour e da família Glass, é importante enfatizar que o esforço do narrador para elevar certos personagens em detrimento da sociedade não é desinteressado. Ficaremos sabendo em uma novela posterior, "Seymour, an Introduction", que o irmão de Seymour, Buddy Glass, assume autoria por todas as obras que se referem à família, bem como por alguns outros contos. <sup>26</sup> Portanto, é compreensível que, como um membro da família, cuja motivação óbvia é proteger os próprios interesses, ele busque restaurar a beleza de personagens que, à primeira vista, não merecem muita compaixão. <sup>27</sup> Resta mencionar que esse processo não é apenas particular às histórias atribuídas a Buddy, mas se encontrará também em todos os contos deste volume, especialmente naqueles que trazem um narrador em primeira pessoa.

No entanto, outra vez, descrever apenas o interesse do narrador é contar metade da história. Afinal, os contos não são só elogios de indivíduos sensíveis, de membros de uma família especial que sofrem em uma sociedade que não os aceita nem os compreende. Conforme mostramos, há, no enredo, pistas irrevogáveis no comportamento do personagem de que ele não pode ser salvo. Há, também, especialmente quando se

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> In: SALINGER, J. D. **Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, an Introduction** (1963). Boston: Little, Brown and Company, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Clarisse Lyra Simões escreve a respeito da construção da voz narrativa de Buddy Glass, mostrando todos os momentos em que ele se revela como narrador e como ele assume a autoria de algumas narrativas curtas, como "A Perfect Day" e "Teddy". Simões analisa o último trecho do conto da seguinte forma: "Ao reler o relato, o leitor pode perceber o quanto este Seymour é dotado de ternura e como os momentos finais da ação, que antecedem o suicídio, são marcados pela total ausência de emoção — provável esforço de Buddy em poupar seu irmão do melodrama e, em última instância, estratégia para lhe salvaguardar do sentimentalismo. Ao reler o conto, neste momento o leitor percebe a fragilidade da objetividade e como tudo nesse texto é, ficcionalmente, fruto de uma subjetividade. Ele percebe como a realidade aí expressa se apresenta totalmente ligada a uma consciência inalienável que cria e organiza o discurso e é responsável por estratégias que conduzem o leitor: num primeiro momento, o conduz para uma impressão, para, depois, através de outro texto, abrir-lhe os olhos e levá-lo a uma outra direção interpretativa." SIMÕES, Clarisse Lyra. "Autoria compartilhada: J. D. Salinger e Buddy Glass". Revista dEsEnrEdoS - ano III - número 8 piauí janeiro fevereiro março de 2011. Disponível online <a href="http://www.desenredos.com.br/8\_ens\_clarisse\_262.html">http://www.desenredos.com.br/8\_ens\_clarisse\_262.html</a>>. Acessado em 25 de Janeiro de 2012. (grifos nossos).

examinam as artimanhas do narrador, evidências claras de sua *parcialidade*, elementos que denunciam seu esforço para elevar o *status* de Seymour.

O resultado desse processo constitui um tipo mais sutil de observação social, que não coloca simplesmente a guerra como causa e o suicídio como consequência — isto é, que explica o ato presente a partir da experiência passada —, mas que procura mostrar como *o presente* de Seymour, a sociedade tal como se apresenta *mesmo após a guerra*, é aquilo que há de verdadeiramente insuportável. O preço disso acaba sendo a necessidade de elevar o personagem a uma condição especial.

Para antecipar já a conclusão deste trabalho: trata-se de um preço que aponta para a falha de soluções individuais e familiares para problemas essencialmente coletivos, ou melhor, para a própria falha do projeto americano durante os anos 50, uma década de prosperidade que apostou cada vez mais na importância da família, da propriedade e do consumo como elemento-base de uma sociedade. Mas antes de chegarmos a essa conclusão, resta ver especificamente como esse processo se dá, como cada fracasso individual se constrói, ao longo de *Nine Stories*, a começar pelo próprio texto tal como nos apresenta o narrador de "A Perfect Day".

#### Muriel pinta as unhas

O modo como o narrador descreve o início de cada trecho do conto e a forma como modula o diálogo central de ambas as duas primeiras cenas forma a base sobre a qual ele vai tecendo o retrato de um mundo hostil em oposição a um personagem sensível, bem como as relações que ambos os polos dessa equação desenvolvem. Começaremos examinando o primeiro parágrafo do conto, que situa a posição de Muriel, esposa de Seymour:

There were ninety-seven New York advertising men in the hotel, and, the way they were monopolizing the long-distance lines, the girl in 507 had to wait from noon till almost two-thirty to get her call through. She used the time, though. She read an article in a women's pocket-size magazine, called 'Sex Is Fun—or Hell.' She washed her comb and brush. She took the spot out of the skirt of her beige suit. She moved the button on her Saks blouse. She tweezed out two freshly surfaced hairs in her mole. When the operator

finally rang her room, she was sitting on the window seat and had almost finished putting lacquer on the nails of her left hand.<sup>28</sup>

O ambiente onde a ação ocorre é caracterizado imediatamente por um número: "noventa e sete publicitários" resume o espaço, como se todos eles fossem objetos de decoração, indistintos entre si (assim como os quartos de um hotel). Número (97), profissão (publicitários), sexo (homens), que se ocupam em fazer chamadas internacionais congestionando as linhas. Atividade, aliás, que equipara a "garota no 507", referida também genericamente pelo seu sexo e marcada pelo número de seu aposento — e não pelo seu nome próprio — aos noventa e sete homens: pois ela também deseja falar ao telefone. O tempo é marcado quantitativamente, "de meio-dia até quase duas e meia" é o período que ela tem que esperar para falar com a mãe.

Desde o início, há uma caracterização de um espaço um tanto inóspito (basta pensar em noventa e sete publicitários!) e *padronizado*. Um local propício a *convenções*: no duplo sentido tanto de conferências profissionais, como de relações previamente estabelecidas pela sociedade ou pelo senso comum. A posição de Muriel nesse mundo se revela frágil: ela tem dificuldades para fazer uma ligação telefônica e está isolada dentro de um quarto de hotel, sem poder sair por causa de uma insolação. Mais adiante, ela também vai mostrar não compreender a extensão da situação do marido e será igualmente insensível às preocupações de sua mãe. Tendo tudo isso em conta, podemos dizer que a posição dela é, desde o começo, a de uma pessoa *alienada*, no sentido mais literal do termo.

Na segunda frase do parágrafo, a conjunção adversativa "though" parece indicar que se esperaria de Muriel que ficasse entediada, que não conseguisse esperar pacientemente duas horas e meia para realizar sua ligação. Mas ela, triunfantemente, não apenas sobrevive à espera, como "usa o tempo" de forma produtiva. Trata-se, é claro, de uma ironia do narrador, pois quando se mostra o que, de fato, Muriel faz, são apenas banalidades. Ela preenche seu tempo com objetos: uma revista de bolso, pente e escova, peças de vestuário, uma tesourinha que utiliza para cortar os pelos de uma verruga e esmalte de unhas. Além de constituírem objetos *pequenos*, talvez ajudando a construir uma metáfora da mesquinhez de Muriel, eles estão relacionados ao campo semântico da beleza, da higiene e do sexo. A enumeração desses objetos, que se definem por estar em contato com o corpo, e das ações de Muriel agrava seu materialismo (no uso americano vulgar do

-

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> "A Perfect Day...", p. 3.

termo materialistic). Eles se confundem à definição da feminilidade da personagem: cabelo, pele, unhas, educação sexual (tal como pode ser obtida numa revista), vestuário tudo isso, como se nota, mediado por formas institucionais (mais uma vez, padronizadas). Ela lê uma revista feminina que provavelmente trata com alguma vulgaridade de sexo; há referência à loja de departamentos Saks; as poucas cores possíveis e aceitáveis para o esmalte e para as roupas são o bege e o branco, o que pode indicar falta de imaginação e alguma adequação e conformismo.

O diálogo que compõe a maior parte do trecho apenas confirma a ideia de que o retrato de Muriel e de sua mãe é extremamente desfavorável a elas. Ele é pautado por interrupções (travessões que cortam o final da maioria das frases) que mostram, apesar da familiaridade entre as interlocutoras, a incapacidade de manterem um diálogo genuíno. Em determinado momento, a conversa acerca de Seymour é interrompida, e as duas falam sobre roupas, perguntando como está a moda na temporada<sup>29</sup>. A filha se mostra insatisfeita com as roupas, com o quarto e com as pessoas com que está convivendo no hotel: "'The people are awful this year. You should see what sits next to us in the dining room. At the next table. They look as if they drove down in a truck." 30 Se o ensaio dos Ohmann, discutido na introdução deste trabalho, colocou como razão da revolta de Holden sua percepção da desigualdade de classes, é seguro dizer que Holden não gostaria nada desse último comentário de Muriel.

Também nos próximos contos observaremos uma identificação entre o mundo de mulheres adultas e um universo dominado pela aparência, por objetos e por distinções de classe. De um lado, isso revela a extensão de um processo social que atinge seu auge durante os anos 50, em que mulheres, geralmente separadas do universo do trabalho assalariado, são vistas como consumidoras por excelência. É a era da "mística feminina"<sup>31</sup>, quando a ideia de feminilidade e domesticidade ajuda a impulsionar as vendas de produtos destinados exclusivamente ao mercado feminino. As consumidoras, por sua vez, são levadas a preencherem o vazio de suas vidas com adornos e utensílios de cozinha, objetos que ao invés de poupar seu tempo e liberarem sua energia, as envolvem numa busca

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ibid.*, p. 8. <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> O capítulo seguinte tratará desse assunto com detalhe.

incessante por novidades.<sup>32</sup> Portanto, é importante notar que trechos como o que analisamos podem ir além de um julgamento precipitado a respeito de um gênero. Ao mostrar certos personagens femininos envoltos por objetos, o trecho serve como testemunha do processo de institucionalização da própria sexualidade feminina, que vai se constituir, conforme o avanço da ideia de mulher como consumidora ideal, a partir de objetos e ideias prontas.

Por outro lado, ocorre o que popularmente se chama de "jogar fora o bebê junto com a água do banho". Os narradores de Salinger vão construindo um esquema que associa as mulheres a esse mundo de convenções, e a seus heróis resta um modo de existência assexual em que os valores abstratos que se opõem ao materialismo só são encontrados na solidão, na ficção e, como veremos adiante, na idealização da infância. O casamento de Seymour e Muriel, por exemplo, é suspeito de carecer do elemento sexual, já que o quarto do casal apresenta camas de solteiro separadas e não uma cama de casal.<sup>33</sup>

#### Sybil sibila

"See more glass" é a primeira frase do segundo trecho do conto<sup>34</sup>. Quem a enuncia é Sybil Carpenter, uma menina que "was wearing a canary-yellow two-piece bathing suit, one piece of which she would not actually be needing", pois ainda estava "nine or ten years" longe da puberdade. As palavras da menina fazem uso poético do nome de Seymour Glass, que, lido em voz alta, soa a "ver mais vidro (ou espelho)". A menina brinca com o significado do nome, enquanto sua mãe passa filtro solar em suas costas. Tanto o colorido de seu biquíni quanto o protetor solar distinguem Sybil de Muriel, que sofria com queimaduras de sol e cujas roupas não tinham cor. A relação da menina com o corpo também é narrada em uma cena de cuidado materno, sem as conotações sexuais ou comerciais que despontavam na cena de Muriel, vista cercada por objetos provindos da indústria da beleza. Suas omoplatas são descritas como "wing-like blades", asas que

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> William Whyte Jr. nota de forma mais objetiva que a constante busca por produtos melhores e mais potentes marcava uma era de conformismo e padronização não só para mulheres, mas para toda a classe média. Segundo o autor, como os modelos das casas eram iguais, o mercado tendia a se concentrar em produtos menores, artigos e objetos portáteis, que se diferenciavam entre si através de cores e modelos distintos, exigindo serem constantemente substituídos. Ver, do autor, "Inconspicuous Consumption" In: **Organization Man**. New York: Simon and Schuster, 1956, pp. 312-329.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> "He glanced at the girl lying asleep on one of the twin beds." "A Perfect Day...", p. 18.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> *Ibid.*, p. 10.

remetem a feições angelicais; e por ainda estar distante de desenvolver seios, a menina é protegida da diferenciação sexual que advém com a maturidade.

Quando o narrador trata da mãe de Sybil, é quase com a mesma atitude dispensada a Muriel: ela fala sobre um artigo de moda com uma amiga, depois deixa a filha sozinha na praia e vai para o hotel tomar um drinque<sup>35</sup>. Se achávamos que a mulher e a sogra de Seymour eram especialmente fúteis, já podemos começar a pensar que todas as mulheres adultas têm parte no mundo das convenções: também a mãe de Sybil não dá ouvidos ao jogo de palavras que a filha lhe propõe. É então que nosso protagonista entra em cena.

Seymour não é nomeado pelo narrador. A pequena Sybil o chama uma vez de "see more glass" e o narrador insiste em chamá-lo, até o final do conto, de "young man". Isso causa algum estranhamento, pois podemos não nos dar conta, ou não ter certeza, de que se trata de Seymour. A falta de identificação do jovem por seu nome próprio, pode-se adiantar, provocará um efeito dramático curioso na última parte do conto: é "um jovem" que entra no quarto de hotel onde "uma moça" está dormindo, senta-se na cama e dispara um tiro contra sua própria cabeça. Porém, a dúvida quanto à identidade dele só acontece se não realizamos prontamente a conexão entre "see more glass" e "Seymour Glass" — se, apressadamente, descontamos as palavras da criança como puro nonsense, ou se não formos sensíveis à própria forma dos sons que formam as palavras. Pela primeira vez na obra de Salinger, somos tentados a ficar mais perto do ponto de vista da criança: isso nos mostra o que podemos ganhar se acreditarmos que as expressões de personagens infantis têm pertinência — algo que será recorrente tanto nas outras narrativas curtas habitadas por crianças quanto no seu único romance. Em "A Perfect Day", as palavras de Sybil são uma condição para o entendimento do conto: se descontarmos o sentido delas, todas as evidências que colocam Seymour Glass na cena do crime passam a ser circunstanciais.

Essa criança em particular, entretanto, não exibe nenhum traço especial — apenas o narrador e o "jovem", um descrevendo, o outro conversando com ela, são responsáveis por lhe conferir importância e atributos nobres<sup>36</sup>. Desde o início, o diálogo entre Seymour e

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> E talvez os críticos que veem como significativo o fato de Sybil significar "sibila, ou feiticeira" e que seu nome remete ao poema de T. S. Eliot, *The Waste Land*, que também é citado cripticamente por Seymour, na conversa com Sybil. Defendendo a pertinência dessa relação, podemos citar SLAWENSKI, Kenneth. **J.D. Salinger: A Life**. New York: Random House, 2010, p.160.

No entanto, quando conhecemos outros personagens infantis de Salinger como a menina Esmé, de "For Esmé with Love and Squalor", o garoto Teddy, do conto homônimo e a irmã de Holden Caulfield,

Sybil já se distingue do que se poderia esperar de uma conversa normal entre um adulto e uma criança. As primeiras falas de Seymour são poéticas e repletas de *nonsense*, ele nunca responde sim ou não diretamente, mas elabora suas réplicas em frases mais longas e inesperadas, como se falasse com um adulto ou estivesse diante de uma plateia. As perguntas dela ajudam o tom de livre associação da conversa: ela pede para entrar no mar, indaga sobre um livro infantil que emprestou a Seymour, se ele gosta de cera, se ele gosta de azeitonas. Livre associação que nunca é encarada com surpresa, mas *continuada* por Seymour, com naturalidade, como se ambos os interlocutores se entendessem perfeitamente e compartilhassem uma *linguagem própria* que vai sendo aos poucos compartilhada também com o leitor.

Contudo, Sybil também faz perguntas que indicam certa possessividade em relação a Seymour. Ela pergunta onde está a mulher dele e por que deixou que outra menina sentasse ao seu lado enquanto ele tocava piano no saguão do hotel. À primeira pergunta, Seymour responde com um desdém parecido com o do narrador na primeira parte: "She may be in any one of a thousand places. At the hairdresser's. Having her hair dyed mink. Or making dolls for poor children, in her room."<sup>37</sup> A última frase, obviamente irônica, chama atenção para a futilidade das ações que descreve: mais uma vez ressaltando a aparência da mulher em oposição aos valores que Seymour vai representar.

Se já havia algum tipo de comparação/competição entre Sybil e Muriel nas descrições do narrador, isso também é refletido no tom da conversa que parece privilegiar Sybil. Diferente do diálogo entre Muriel e sua mãe, cheios de cisões e travessões interrompendo as frases, a conversa entre o jovem rapaz e a menina flui tranquilamente, nunca parando para perguntar por que algum assunto foi mencionado. Isso resulta em uma troca de ideias quase não pautada por *convenções*, que traz o leitor para um espaço diferente daquele descrito no primeiro trecho do conto.

Quando mencionam números, diferentemente do impulso de quantificação e precisão que se vê na descrição de Muriel, o que se enfatiza é o caráter subjetivo: Seymour se espanta com o livro que Sybil lhe emprestou, pois nele havia seis tigres correndo ao

30

Phoebe, de *The Catcher in the Rye*, passamos a ver Sybil não pelo seu valor intrínseco e/ou simbólico, mas tendo em vista a *relação* entre ela e Seymour. Isso certamente é um ganho em termos de verossimilhança, já que faz da personagem um exemplo de uma criança normal lindando com adultos anormais.

redor de uma árvore, enquanto que a menina acha seis um número pequeno. Es a resposta subjetiva a um número que é motivo de debate, e não qualquer tentativa de precisar objetivamente sua referência. Esse exemplo também mostra certo descompasso entre Seymour e o mundo das convenções: afinal, como estabelecer se seis tigres é um número muito grande ou muito pequeno? Da mesma forma, anteriormente ele elogiou o belo biquíni azul da menina — ao que ela respondeu, chocada, que o biquíni era amarelo. A dificuldade de estabelecer uma noção de grandeza se alia à incapacidade de diferenciar entre as cores, de prestar atenção naquilo que é mais visível e superficial.

Quando finalmente entram no mar, Seymour conta a Sybil a história dos peixesbanana. Há, segundo o jovem, peixes de hábitos muito peculiares, que às vezes podem ser avistados com bananas na boca. Eles costumam entrar em um buraco e então comem todas as bananas. Depois que ficam gordos demais, não conseguem mais sair do buraco, morrendo de banana fever. Trata-se do momento mais conhecido do conto, possivelmente devido a suas dimensões simbólicas, mas acredito que não seja tão importante que nos detenhamos com a anedota aqui. Certamente ela é uma maneira de Seymour figurar seu próprio problema, mas qualquer tentativa de interpretação direta arrisca tomar as palavras do personagem demasiado a sério. Ao contrário, estamos mais interessados em tratar os aspectos formais do conto como o conteúdo realmente valioso da obra, olhando para a maneira como o narrador e os personagens organizam a ação, para a maneira como eles, de fato, agem e falam — e não exatamente no conteúdo explícito de suas falas, que revela apenas como eles desejariam ser interpretados. Se Seymour apresenta uma bonita metáfora sobre o que acredita ser sua própria condição, ou a condição do mundo em geral, temos que dar um passo atrás e desconfiar que talvez seu grau de autoconhecimento não seja tão preciso — nem tão interessante. Há críticos, por exemplo, que acreditam que as bananas representam o excesso de beleza no mundo — e como Seymour é um poeta tão incrível, que não consegue filtrar a beleza, consumindo-a sem medida e adoecendo espiritualmente. Essa é o argumento de William Wiegand, por exemplo.<sup>39</sup> Tamanho grau de adesão ao ponto de vista de um personagem obviamente problemático não só mascara questões muito mais importantes do ponto de vista sócio-histórico, como mitifica ainda mais a obra do autor como sendo "apenas" uma compilação de símbolos e alegorias conscientes a respeito

-

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> "I never saw so many tigers."

<sup>&#</sup>x27;There were only six,' Sybil said.

<sup>&#</sup>x27;Only six!' said the young man. 'Do you call that only?'" Ibid., p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> WIEGAND, William. "J. D. Salinger: Seventy-Eight Bananas", Op. Cit..

do estado real do mundo. Daí a posição hegemônica em criticar um autor sem ter em vista que muitos dos valores propostos advém de *personagens* e *narradores não-confiáveis*. <sup>40</sup>

A função mais imediata da passagem, podemos adiantar aqui, é reforçar a ideia de que Seymour fala de uma maneira poética. Ela dá a *impressão* de que suas anedotas possuem camadas interpretativas profundas e devem ser levadas muito a sério. Assim, o que é importante não é tanto o conteúdo da anedota, mas o efeito que ela causa sobre os personagens: ao embarcar na brincadeira e dizer que de fato viu um peixe-banana, Sybil e Seymour reforçam laços de entendimento, comunicando-se na mesma língua, no plano da fantasia e da imaginação.

Mas é quando a comunicação se traduz em ações que ocorre o verdadeiro evento decisivo da história: Seymour beija o pé da menina, que se encontrava flutuando sobre uma boia. Imediatamente, a conversa a respeito do peixe-banana se interrompe, e Seymour decide sair da água abruptamente, contrariando a vontade de Sybil de permanecer no mar.

Pensando em Muriel e Sybil como competidoras e no próprio modo como o narrador descreve primeiro a mulher para depois narrar o díalogo com a menina, o gesto de Seymour irrompe como um momento de verdade. O que se configurava como uma oposição entre o mundo adulto das convenções e da sensualidade dos objetos contra um mundo de contato poético entre duas almas despreocupadas e ociosas, cujo único propósito parecia ser o de brincar na areia e boiar no mar, de repente revela uma tendência obscura.

O beijo de Seymour recupera o impulso erótico que havia até então, nessa parte, sido reprimido<sup>41</sup>. Aqui se pode pensar em inúmeros detalhes que vinham povoando o conto até o momento e que, como apontou o crítico Charles Genthe, podem ser considerados como referências à palavra *sexo*: Muriel lê o artigo intitulado "*Sex—Fun or Hell?*", e suas roupas foram compradas na Saks, uma palavra cuja pronúncia (para utilizar o mesmo jogo de Sybil) é indistinta da palavra *sex*. O episódio do livro infantil enfatiza o número seis (*six*), cujo som também lembra *sex*. Até o número do apartamento do casal, 507, trazendo os números 5 e 7, omite, entre eles, o número 6, o que poderia ser interpretado como a falta

<sup>41</sup> Outro momento que trai o caráter inocente da relação entre Seymour e Sybil é quando ele utiliza o vocativo "*my love*" para se referir à menina. "A Perfect Day...", p. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Essa posição gerou mal-entendidos, por exemplo, na dificuldade brasileira em dissociar o autor implícito dos romances tardios de Machado de Assis de seus personagens e narradores, tal como foi discuta por SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 2000.

de sexo na vida de Muriel e Seymour. <sup>42</sup> Por último, não custa mencionar que a própria metáfora do peixe-banana lida basicamente com uma penetração, e a escolha da fruta não poderia ser mais oportuna. No entanto, como *detalhes*, podemos dizer que tudo isso está reprimido no conto e necessita de um extenso processo de análise e interpretação para que seja revelado. Com o beijo, realiza-se a transgressão necessária para que se possa ver o caráter sexual da história e para que fique óbvio o comprometimento psicológico do jovem <sup>43</sup>. Esse é o último evento da segunda parte, e, após a interrupção de uma linha, quando o narrador retorna para narrar o último trecho do conto, o tom muda completamente.

Antes do suicídio, há ainda um episódio curioso. Ao subir o elevador, Seymour grita com uma mulher, reclamando que ela está olhando para seus pés. Ele afirma que tem pés perfeitamente normais<sup>44</sup>. Embora o ato seja narrado com imparcialidade — o que aumenta a dificuldade de verificarmos qualquer causa para o gesto do suicídio —, pensando no trecho anterior e na condição psicológica de Seymour, a atitude no elevador parece projetar na mulher aquilo que se passava na mente do jovem. Como se a dúvida a respeito de sua normalidade partisse de si próprio — e exigisse uma resposta contudente. O mesmo caso de um paciente que pergunta ao terapeuta "Por que você está me olhando assim? Estou perfeitamente bem." No entanto, ficamos sabendo, com o desenrolar da ação, que Seymour não está bem, e que o ato anterior — o beijo no arco do pé de Sybil — pode ter sido responsável por precipitar o suicídío.

#### Castelos de areia

Como já mencionamos, este não é o momento de fazer uma análise completa (se é que isso é possível) do conto, mas sim de destacar elementos que irão se repetir e se

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> GENTHE, Charles V. "Six, Sex, Sick: Seymour, Some Comments." **Twentieth Century Literature**. 10.4, 1965.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Um biógrafo de Salinger nota que quando Seymour se refere a outra menina, Sharon Lipschultz, ele utiliza a expressão "mixing memory and desire", e que é esse termo que define que o comportamento de Seymour "crosses the line". ALEXANDER, Paul. **Salinger. A Biography**, p. 126. Consideramos que o termo não tem consequências diretas na ação do personagem, diferente do beijo. Também interpretamos que ele foi usado como uma brincadeira erudita, já que é tirado dos primeiros versos do conhecido poema *The Waste Land* de T. S. Eliot. O que é significativo é que no poema o termo evoca um momento de passagem, o começo de um novo ciclo na primavera. Ele evoca a memória de uma época que passou e o despertar da sensualidade da primavera, que realmente corrobora a confusão de Seymour, que mistura o anseio pela pureza da infância.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> "A Perfect Day...", p. 17.

complicar ao longo das nove histórias. Tratam-se de problemas recorrentes que "A Perfect Day" apenas introduz no volume, mas que voltarão em diversas variações.

O principal desses problemas é a tensão entre o enredo do conto — tal como pode ser descrito se levarmos em consideração apenas as ações dos personagens e o conteúdo referencial dos diálogos (os *fatos* que são mencionados por eles) — e o esforço do narrador para elevar o *status* do protagonista, negando-se a explicar efetivamente causas e efeitos, mas dando a entender que ele era de certa forma *melhor* do que a sociedade à sua volta. Esse processo é uma via de mão dupla: funciona tanto como crítica de certas convenções e instituições — por exemplo, o materialismo e a mediocridade de uma classe abastada — como também parece estabelecer tipos de relações que fugiriam dessa norma — a prioridade do discurso poético, a valorização de um ponto de vista infantil, a comunicação efetiva entre indivíduos desinteressados. <sup>45</sup>

Do ponto de vista da observação social, essa tensão enfraquece o que o conto tenta elaborar como crítica. Afinal, não se pode confiar na denúncia de uma sociedade a partir de uma perpectiva interessada, que tenta essencialmente valorizar a posição de um personagem complicado, *borderline* pedófilo; a não ser que consideremos justamente *todo o processo* da narrativa como uma observação social. Trata-se de um esquema narrativo que denuncia sua própria fraqueza, que deixa escancarado o preço de se julgar toda uma sociedade a partir de uma posição interesseira e individual. Como mostraram os Ohmann, a *sensibilidade* dos personagens parece estar no lugar certo, eles parecem apontar para questões que revelam, sim, a desigualdade de classes e as pequenas injustiças do dia a dia. Mas suas *soluções* falham, uma após a outra. Aquilo que eles representam de *positivo* está constantemente sendo questionado pelos eventos.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> A maioria dos críticos consegue detectar essa divisão e essa tensão. Ihab Hassan, por exemplo, cria dois termos para explicar a dicotomia de Salinger: a distinção entre personagens que seriam "vulgarians" e outros, como Seymour, que representariam os "sensitive outsiders". Assim, "A Perfect Day" seria dividido dessa forma: a primeira parte mostraria o que há de errado com a sociedade comum, tudo o que há de "cru, venal, narcisista e sequaz na nossa cultura"; e a segunda parte mostra alguém que "carrega o fardo do amor". HASSAN, Ihab. "The rare quixotic gesture" (1957) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, pp. 138-161. Como a própria terminologia do critico deixa entrever, há dúvidas se ele aceita essa divisão sem se questionar a respeito de sua natureza e função narrativa Dividir personagens entre os "vulgares" e aqueles que "carregam o fardo do amor" parece, a princípio, uma tomada de posição a favor dos últimos.

A divisão é sustentada num dos primeiros artigos escritos por Warren French a respeito de Salinger: FRENCH, Warren. "The Phony World and the Nice World" In: **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**, Vol. 4, No. 1, Special Number: Salinger (Winter, 1963), pp. 21-30. No mesmo volume especial dedicado à Salinger, temos o artigo de BASKETT, Sam. S. "The Splendid/Squalid World of J. D. Salinger", pp. 48-61. Já o título dos artigos apresentam a dicotomia básica: *phony* e *nice*, *splendid* e *squalid*.

Há quem ainda acredite que o ideal americano incorpora a possibilidade de se manter a inocência e o amor, a família e a pátria, em oposição aos valores cruéis do mercado. E talvez se possa considerar Salinger como um autor que aposta nessas soluções. Contudo, o que buscaremos mostrar é que sempre que esses valores aparecem nos contos, o ponto de vista que os defende já está essencialmente comprometido: o argumento a favor da inocência e da pureza é vetado, tão logo percebemos que esse processo é sempre acompanhado da ignorância, da fantasia, ou de um retrocesso seletivo da memória, que idealiza personagens e momentos privilegiados da infância e da juventude. Assim, Seymour e todos os protagonistas com que lidaremos a seguir deverão ser sempre examinados com um duplo olhar: é preciso perceber não apenas a força que o narrador lhes confere, de resistência a certos valores, mas também a fraqueza de sua posição quando tomada individualmente. Veremos no próximo conto como a protagonista, apesar de se constituir como uma heroína muito menos complicada do que Seymour, passará por um processo semelhante.

## **UNCLE WIGGILY IN CONNECTICUT**

#### O sofrimento dos privilegiados

Uma das objeções mais firmes à obra de Salinger é aquela que não vê razão para a crise de seus personagens<sup>46</sup>. Afinal, tratam-se principalmente de membros privilegiados de uma classe média afluente, nova-iorquina, bem vestida e educada, personagens que cometem o pecado de reclamar de boca cheia. São, especialmente, jovens que não têm que lutar todo os dias por sua sobrevivência em trabalhos miseráveis e que gozam do privilégio de viver em um país que saiu da Segunda Guerra sem sofrer um ataque em seu território continental.

Esse é um ponto relevante e que deve ser levado em conta. De fato, o narrador mais popular de Salinger, Holden Caulfield, bem como a maioria dos outros personagens, pertence a uma fatia da classe média que, em plenos anos 50, afastava-se cada vez mais da esfola que ia sendo relegada aos imigrantes pobres da costa leste, aos negros do sul e das periferias das grandes cidades, e aos fazendeiros desterrados do interior, que eram empurrados para o oeste. O ambiente das histórias de Salinger, pelo contrário, é aquele das casas de veraneio e dos *resorts* de férias, dos barcos particulares e dos cruzeiros, dos prédios próximos ao Central Park, das quadras de tênis, das escolas particulares e das casas enormes nos subúrbios. E, mesmo assim, esses personagens sofrem. Fogem, ficam loucos, até se matam.

"Uncle Wiggily in Connecticut" é a única história do volume que lida somente com mulheres, e a protagonista é uma dona de casa. Na época em que o conto se passa, donas de casa também não tinham o direito de reclamar. Como mostra Betty Friedan, em *The Feminine Mystique*, um dos argumentos que abafavam a insatisfação das mulheres com sua condição era o de que, comparado a outros países, os Estados Unidos ofereciam

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Um exemplo típico dessa vertente pode ser encontrado em: DIDION, Joan. "Finally (fashionably) spurious" (1961) e KAPP, Isa. "Easy victory" (1961) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.* pp. 77-9 e 79-82, respectivamente. Ver também: KIRN, Walter. "Good-bye, Holden Caulfield. I Mean It. Go! Good-bye!", STEINKE, René. "The Peppy Girls of Friendswood, Texas" e D'AMBROSIO, Charles. "Salinger and Sobs" In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). **With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger**. New York: Broadway Books, 2001.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> SALINGER, J. D. "Uncle Wiggily in Connecticut" In: **Nine Stories**. pp.19-38.

muito conforto e segurança para as donas de casa<sup>48</sup>. Outro argumento, esse do ponto de vista masculino, era de que elas deviam se contentar em ficar protegidas no lar e dar graças a Deus por não terem que sofrer procurando trabalho. Mas elas sofriam. A busca por tratamento psiquiátrico atingia índices alarmentes devido, principalmente, à depressão. Suicídio e alcoolismo, duas formas de autodestruição extremas e geralmente associadas a homens, também começavam a se manifestar com maior frequência em mulheres.<sup>49</sup>

O que Friedan questiona é que a crítica que rejeita o sofrimento daqueles que têm mais em nome dos que têm menos baseia-se no pressuposto de que ter mais é a única condição para que os problemas se resolvam. Isso não quer dizer que melhores condições materiais não devam ser exigidas por todos aqueles que vivem em situações precárias. No entanto, não seria o próprio sofrimento daqueles que já alcançaram um lugar relativamente confortável na sociedade um indício de que o plano de vida que lhes é ofertado estaria equivocado? De que adianta atingir todas as metas, poder comprar todos os objetos que se vendem nas revistas, ganhar um salário decente em empregos indecentes, semana após semana — de que vale tudo isso, se não vai nos conduzir, automaticamente, a uma vida mais feliz?

De certa maneira, os artigos dos Ohmann lidam com esse mesmo problema. Eles dialogam com uma vertente crítica que se concentrava no significado de personagens que manifestavam algum tipo de crise, ora elevando a sensbilidade de tipos como Holden Caulfield e Seymour Glass, mostrando como o humanismo deles os alçava para além da miséria ao seu redor<sup>50</sup>, ora denuciando-os como um adolescente mimado e um indivíduo doente, que reagiam exageradamente aos estímulos da sociedade<sup>51</sup>. Os Ohmann, ao deixarem de lado o julgamento moral e o diagnóstico mental, puderam identificar as causas mais imediatas do mal-estar de Holden Caulfied, examinando a forma e a particularidade como o próprio personagem-narrador descreve as situações que lhe causam desconforto e angústia. Eles perceberam que a sensibilidade de Holden era indissociável de sua

 $<sup>^{48}</sup>$  FRIEDAN, Betty. The Feminine Mystique. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 2001. p. 69.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Ver, como representantes dessa tendência, WEINBERG, Helen. "J. D. Salinger's Holden and Seymour and the Spiritual Activist Hero" In: BLOOM, Harold (Ed.). **J. D. Salinger** (**Modern Critical Views**). *Op. Cit.*; e MIZENER, Arthur. "The love song of J. D. Salinger" (1959) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.* pp. 23-25

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Ver KAPP, Isa. "Easy victory" e DIDION, Joan. DIDION, Joan. "Finally (fashionably) spurious" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.) *Op. Cit.*; e KAZIN, Alfred. "Everybody's Favorite" In: BLOOM, Harold (Ed.). *Op. Cit.*.

capacidade de observação social, que sua revolta alimentava-se da recusa a aceitar as desigualdades que permeavam as relações humanas em uma sociedade de classes. Holden denunciava as pequenas injustiças e os grandes absurdos que orientam um mundo essencialmente desigual, onde os mais fracos são oprimidos e os opressores, para continuarem por cima, devem aprender a calar as injustiças pelas quais são responsáveis. Ainda que a posição do menino estivesse essencialmente comprometida com sua classe, o fato de ele sofrer é significativo de que algo estava errado. Como Friedan, ao levarem a sério o sofrimento de indivíduos que supostamente não tinham o direito de sofrer e estabelecer a conexão entre isso e a sociedade em que viviam, os críticos veem na obra um sintoma significativo.

Tratando do caso específico das donas de casa, Friedan argumenta que, se é possível encontrar tantas amostras de insatisfação numa camada da sociedade que tinha tudo para ser feliz, se as mulheres casadas estavam tão ou até mais infelizes do que as solteiras, e mesmo assim a sociedade continuava igualando casamento a felicidade, é porque o próprio modelo vendido e amplamente propagandeado mentia. Pois, a forma como se estruturava o esquema de satisfação pessoal nos Estados Unidos (e desde então, cada vez mais, no resto do mundo) estava errado. Tudo o que era ensinado pelas revistas femininas, o sonho da realização pessoal através do casamento, da satisfação sexual plena, do consumo como a maneira imediata de se obter prazer — tudo isso revelava-se uma ilusão tão logo as mulheres experimentavam o gosto da "doce" realidade. O que se seguia, nas palavras de Friedan, era a gênese de um problema que ainda não tinha um nome: "E mulheres que pensam que isso vai se resolver com mais dinheiro, uma casa maior, um segundo carro, com a mudança para um subúrbio melhor, geralmente descobrem que a coisa só piora" 52.53

-

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> FRIEDAN, Betty. *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> No epílogo de seu livro, escrito dez anos após a primeira edição, Friedan explica que a igualdade de oportunidades econômicas é uma condição para a emancipação feminina. Essa asserção, segundo a própria autora, foi motivo de críticas radicais, que a consideraram reformista e não revolucionária, a luta das mulheres para obter um papel igual ao do homem dentro da economia capitalista. É uma discussão que ultrapassa o escopo deste trabalho, ainda assim é preciso fazer uma distinção: a interpretação de Friedan, conforme o texto do *The Feminine Mystique*, aponta para incoerências do sistema de pensamento da época, que igualava poder de consumo a felicidade. É uma interpretação que vai de acordo com a obra de Salinger, tal como a entendemos aqui. Uma obra que, ao narrar momentos de crise de membros da classe média, também abre espaço para que se questione o sentido da vida burguesa, a validade de suas metas e aspirações. Entretanto, no epílogo, Friedan está preocupada com o rumo dos movimentos políticos de emancipação das mulheres e teme que criticar a luta por uma remuneração adequada, ainda que dentro de um sistema

# Uma dona de casa desesperada

"Uncle Wiggily", descrito de forma geral, narra a história de uma dona de casa que descobre o preço que pagou para chegar onde está. "I was a nice girl, wasn't I?" <sup>54</sup> é a última pergunta de Eloise e resume a história de como uma mulher, uma nice girl, reconhece o infortúnio de sua própria condição. É um dos contos mais pessimistas do volume, pois a observação social aguda da situação deplorável de uma personagem quase não deixa espaço para aquilo que, em outros contos, constitui-se como uma possível rota de fuga.

A narração de um dia na vida de Eloise segue tão de perto a denúncia do "problema que não é nomeado", o famoso termo elaborado por Betty Friedan, que julgamos impossível realizar uma análise literária do conto sem nos referirmos aos achados da autora-chave do feminismo moderno. A situação que Friedan examina e o enredo de "Uncle Wiggily" não poderiam coincidir mais: ambos lidam com a dona de casa dos anos 50, especificamente com o tipo de mulher que possuía um grau de educação formal superior ao das mulheres de gerações anteriores, tendo frequentado a universidade e vislumbrado uma posição profissional fora de casa. Como veremos, o elevado grau de instrução dessas mulheres, que conseguiram estudar e perseguir seus interesses até o ensino superior, e a sub-utilização de suas habilidades quando elas se tornam donas de casa, é o ponto nodal do ensaio de Friedan e uma das linhas de tensão mais importantes do conto de Salinger.

Primeiro, é necessário traçar um quadro geral da situação de Eloise. Um dos dados iniciais do conto diz respeito ao ambiente da ação. Sabe-se que ela mora em um subúrbio e que a amiga, Mary Jane, teve alguma dificuldade para encontrar o local<sup>55</sup>. Friedan comenta que a vida nos subúrbios americanos aumentava a sensação de isolamento das donas de casa: a distância entre uma casa e outra, os enormes jardins que necessitavam de cuidados constantes, o longo percurso que deveria ser percorrido diariamente entre os bairros residenciais, as escolas primárias e os centros comerciais — trechos que só podiam ser percorridos de carro, exigindo que houvesse sempre alguém disponível durante o dia para levar e trazer as crianças, bem como fazer as compras —, tudo isso contribuía para

capitalista, esvazie a capacidade do movimento de conseguir avanços concretos, sem os quais falar de uma luta mais ampla se torna contraproducente. *Ibid...*, p. 520.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> "Uncle Wiggily…", p. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> "Uncle Wiggily…", p. 19.

aumentar a parcela de trabalho doméstico geralmente realizado pelas donas de casa<sup>56</sup>. A dificuldade de Mary Jane em localizar a casa, provavelmente porque ela morava mais perto do centro da cidade, enfatiza, portanto, o isolamento de Eloise e marca a primeira de muitas diferenças entre as duas personagens.

Nos diálogos entre Eloise e Mary Jane é possível perceber o mesmo teor de banalidade e superficialidade que o narrador de "A Perfect Day" confere a Muriel e sua mãe. O retrato desse tipo de mulher é condizente com o que Friedan conclui, ao estudar a imagem que as revistas da época parecem construir:

A imagem da mulher que emerge a partir das grandes e bonitas revistas é de uma pessoa jovem e frívola, quase infantil; fofa [fluffy] e feminina; passiva; alegre e contente em um mundo que não passa do quarto e da cozinha, de sexo, bebês e lar. A revista certamente não exclui o sexo; a única paixão, a única meta, o único objetivo que uma mulher se permite é perseguir um homem. A revista está repleta de comidas, de roupas, de cosméticos, de móveis e de corpos de garotas, mas onde está o mundo de pensamento e de ideias, a vida da mente e do espírito? Na imagem da revista, a mulher não trabalha, a não ser na tarefa de manter seu corpo belo e de atrair e manter seu homem.<sup>57</sup>

Eloise e Mary Jane falam, por exemplo, de uma amiga em comum que recentemente tingiu o cabelo e elas discordam a respeito da cor da tintura<sup>58</sup>. Da mesma maneira, Muriel aparecia associada ao universo feminino da beleza fabricada, das revistas de moda e dos pequenos utensílios cosméticos, que são vendidos como uma maneira de passar o tempo e de tornarem a mulher uma mercadoria mais atraente para capturarem a atenção dos homens. Em ambos os contos, a forma do diálogo é parecida: uma conversa repleta de assaltos de turno e interrupções abruptas, marcados no texto com travessões. É uma indicação de que seu diálogo se pautava em formas convencionais de se comunicar, diferente das conversas entre personagens que encontram afinidades entre si, como Seymour e Sybil, no conto anterior.

Também parece fútil a conversa que as mulheres têm sobre o broche que Mary Jane usava<sup>59</sup>: mais uma vez a menção de pequenos acessórios estéticos que vão formando a beleza feminina a partir de sua mais óbvia superficialidade. No entanto, o assunto serve

40

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> A definição de Friedan merece ser citada no original: "the suburbs, those ugly and endless sprawls which are becoming a national problem." FRIEDAN, Betty. Op. Cit., p. 345.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> FRIEDAN, Betty. *Op. Cit.*, p. 82-6.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> "Uncle Wiggily...", p. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> *Ibid.*, p. 21.

para trazer à tona a relação de Eloise com sua sogra. Ela conta, ironicamente, que a única herança que desejaria receber da mãe de seu marido, Lew, seria um picador de gelo<sup>60</sup>. Esse dado nos ajuda a construir a ideia de que as relações familiares de Eloise estavam desgastadas — o picador de gelo como um objeto que remete tanto à frieza de sentimentos quanto à agressividade que extravasa das palavras dela<sup>61</sup>. A forma como fala de seu marido e com que trata sua filha ao longo do conto também nos ajuda a ver o retrato de uma situação, no mínimo, cínica e sem afeto.

Ramona, filha de Eloise, é a personagem que melhor revela a extensão desse problema. Um dos primeiros aspectos da relação entre as duas é a forma como Eloise delega sua função de mãe à empregada. Logo na primeira cena em que Ramona aparece, a mãe manda que ela vá pedir à empregada para que tire suas galochas<sup>62</sup>. Mais tarde, é essa personagem que põe Ramona para dormir. Isso reforça não apenas a posição social de Eloise, rica o suficiente para manter uma babá em tempo integral, mas também sua dificuldade em lidar com o fruto de um casamento infeliz, argumento que é reforçado por um trecho de um diálogo com Mary Jane, em que Eloise diz que sua filha se parece mais com Lew do que com ela própria<sup>63</sup>.

Por último, vale a pena assinalar que Eloise passa o tempo inteiro bebendo e que o efeito do álcool não provoca euforia ou satisfação, mas faz com que a agressividade da personagem se exacerbe, tornando seus comentários mais ríspidos e ácidos. Como já foi mencionado, o problema do alcoolismo aumentou exponencialmente durante os anos 50 entre as donas de casa, servindo de indício para a insatisfação dessas mulheres que, quando se viam finalmente desocupadas de suas obrigações domésticas, recorriam ao álcool como uma forma de escapar do tédio e da morosidade suburbana.

# Adivinhe quem vem para almoçar?

Desde o começo do conto, é possível notar alguma tensão que vai se estabelecendo entre as duas amigas, a começar pelo atraso de Mary Jane e sua dificuldade para encontrar

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Falando sobre uma conhecida que morreu recentemente de câncer, Mary Jane pergunta se Eloise não achou a história terrível, ao que esta retruca: "No." Mary Jane responde: "Eloise, you're getting hard as a nail." Tanto a brevidade da resposta quando seu conteúdo mostram certo humor negro que, ao mesmo tempo, revela-se como agressividade. *Ibid.*, p. 21. <sup>62</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> *Ibid.*, p. 24.

a casa de Eloise. O narrador também relata confusão na comunicação entre ambas: em determinado momento, Mary Jane "wailed something ambiguous, something about her box of Kleenex"<sup>64</sup> e deixou Eloise falando sozinha, no frio, enquanto foi buscar os lenços de papel no carro. Eloise fala da comida, diz que o "damn lunch was burned".65 — o adietivo damn, aqui, expressa a irritação e a frustração de Eloise — ao que Mary Jane responde que já havia comido. Esse fato, aliás, levanta perguntas a respeito das verdadeiras razões do atraso de Mary Jane: por que ela teria comido, se iria almoçar com Eloise? E por que teria se perdido se, como também é dito no primeiro parágrafo, já tinha ido à casa de Eloise duas vezes? Essas questões colocam em dúvida a qualidade da relação entre as amigas e parecem descrever algum mal-estar no encontro. Como veremos, a posição social em que as duas se encontram as afasta mais do que as aproxima, embora ambas as mulheres viessem de uma origem comum, tendo frequentado a mesma universidade. O desconforto se justifica quando percebemos que elas fizeram escolhas diferentes desde que foram colegas de faculdade, e o sucesso profissional daquela que trabalha fora de casa claramente incomoda a outra, que se vê presa às tarefas domésticas. Por outro lado, é compreensível que haja alguma dificuldade de Mary Jane em presenciar tão de perto a infelicidade atual de Eloise.

O narrador dá mais detalhes da história em comum das personagens. Ele explica que elas dividiram um dormitório na faculdade. Além disso, as duas não terminaram o curso: Eloise foi expulsa após ter sido flagrada com um homem no prédio da moradia estudantil, e Mary Jane abandonou os estudos para se casar com um cadete. A semelhança entre os dois casos, o fato de que essas mulheres deixaram de lado a possibilidade de completarem o ensino superior por consequência de investimentos amorosos e sexuais, também as aproxima do que se tornara típico nos anos 50:

Ao final dos anos 50, a média de idade com que as mulheres nos Estados Unidos se casavam caiu para os 20 anos e se aproximava da adolescência. Catorze milhões de garotas estavam noivas aos 18 anos. A proporção (em relação aos homens) de mulheres que frequentavam a faculdade caiu de 47 por cento em 1920 para 35 por cento em 1958. Um século antes, mulheres tinham lutado por educação superior; agora as garotas entravam na universidade para conseguir um marido. Nos meados dos anos 50, 60 por cento das mulheres largavam a faculdade para se casar, ou porque tinham

.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> *Ibid.*, p. 20.

medo que educação em demasia se tornasse um impecilho para o matrimônio. 67

Tanto o livro de Friedan como o conto de Salinger lidam com uma parcela de mulheres da classe média que tinham recursos para conseguir um elevado grau de instrução, mas acabaram se tornando donas de casa. O que diferencia a condição atual de Eloise e Mary Jane, no entanto, é que a protagonista continuou a vida doméstica, num casamento sem amor e numa casa suburbana. Enquanto isso a amiga se divorciara e então era uma "career girl", uma mulher que passou a perseguir seus interesses profissionais próprios. O termo "career girl", aliás, é repetido por Eloise diversas vezes<sup>68</sup> de forma sarcástica, sugerindo que a dona de casa teria inveja da amiga. De fato, é o contraste entre as condições de cada mulher que constitui a primeira linha de tensão do conto.

Friedan fala sobre o termo career girl e career woman quando discute a respeito das heroínas de contos publicados em revistas femininas antes e depois da Segunda Guerra<sup>69</sup>. Ela escreve que, antes de 1945, tais protagonistas tendiam a serem mulheres ambiciosas, que apresentavam uma forte vocação e desempenhavam uma carreira. Depois da guerra, o número de heroínas desse tipo parece ter decaído, dando lugar a personagens que enfatizavam muito mais a realização romântica. Curiosamente, antes de 1945, as possibilidades de realização para as mulheres eram menores do que depois da guerra, ou seja, as aspirações das heroínas antigas podiam não condizer com a realidade, mas demonstravam um desejo utópico de realização pessoal. O anseio por uma carreira e a forte independência dessas personagens eram, portanto, uma realização no plano simbólico de algo que ainda não era possível no plano da realidade. O que assusta Friedan é que essa aspiração parece ter desaparecido após a guerra, quando "career woman tornou-se um palavrão nos Estados Unidos." Resumindo, mesmo que as condições de trabalho para as mulheres tivessem melhorado, o impulso de efetivamente construir uma carreira foi sendo abafado, e a sociedade passou a ser envolta pelo que a autora chamou de "feminine mystique", uma atitude vendida por todo o aparato de formação ideológica e internalizado por cada uma das mulheres do período. É isso que leva, por exemplo, Eloise a usar o termo career girl com desprezo.

-

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> FRIEDAN, Betty. *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> "Uncle Wiggily...", p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> FRIEDAN, Betty. *Op. Cit.*, pp. 86-88.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Ibid. p. 88

# Walt e Ramona, duas alternativas

Até este momento, o que tentamos criar foi um retrato da situação atual de Eloise, especialmente como é vista se contrastada à posição de Mary Jane. No entanto, há uma parte importante do conto, que funciona como um contraponto à mediocridade da vida familiar de Eloise. Trata-se do trecho que menciona Walt, o namorado morto na Segunda Guerra.

O próprio título do conto é tirado de uma fala de Walt, tal como relembrada por Eloise. Ao tratar do calcanhar machucado dela, Walt o apelida de "Uncle Wiggily" (Tio Wiggily)<sup>71</sup>, uma expressão que brinca com a semelhança entre o som da palavra ankle (calcanhar) e uncle (tio), conferindo individualidade ao calcanhar da namorada e aludindo ao fato de que ela sentia cócegas (wiggily). É uma brincadeira banal, mas que marca imediatamente o senso de humor, o carinho e a sensualidade do rapaz, que brinca com as palavras e que cuida de Eloise num momento de fragilidade. A expressão completa é "Poor Uncle Wiggily", ressaltando a pena e a compaixão de Walt perante a namorada ferida.

Assim como Seymour e Sybil, Walt parece se expressar através de uma linguagem mais poética e menos corriqueira do que aquela do dia a dia. Contudo, diferente de Seymour, no momento em que o conto é narrado Walt já está morto. É apenas como rememoração, provavelmente idealizada, que ele aparece na fala de Eloise. Por isso, o personagem de Walt deve ser antes compreendido como uma construção subjetiva de Eloise, como o artifício que uma dona de casa criou para lidar com sua deplorável condição atual. Examinando-o por esse ângulo, é possível não só definir as características que o diferem de Lew, o atual marido de Eloise — como o senso de humor, o carinho e a inteligência —, mas também perceber que seu traço mais importante é a inviabilidade. Como alternativa, Walt é impossível, ele pertence ao passado e está morto.

Quando Ramona fala sobre seu amigo imaginário, é inevitável que se tracem paralelos entre o comportamento da mãe e da filha. O nome do amigo invisível é Jimmy Jimereeno<sup>72</sup>, o que soa mais como uma brincadeira com os sons das palavras do que um nome próprio. A menina o descreve portando capa e espada, o que também remonta a

\_

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> "Uncle Wiggily…", p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> *Ibid.*, p. 26.

algum tipo de idealização, fazendo do menino uma espécie de herói ou príncipe medieval. Quando o menciona pela primeira vez para Mary Jane, Eloise o chama de um "beau", isto é, um interesse romântico da filha. Essas poucas características dão conta de provar o quão parecidos são Walt e Jimmy: ambos tocam de alguma forma no uso poético da linguagem, são idealizados como heróis e são descritos como pares românticos.

Ramona sai para brincar e, quando retorna, diz à mãe que seu amigo foi atropelado por um caminhão e morreu<sup>73</sup>. Ela conta o fato friamente, o que obviamente provoca um choque em Eloise, que pede para a menina repetir diversas vezes o ocorrido. Mais uma vez, é marcante a semelhança entre Jimmy e Walt. Apesar de ter falecido enquanto servia no exterior, durante a guerra, Walt não morreu em combate, mas foi vítima de um acidente banal. A falta de pompa desses acontecimentos, em que os heróis de Eloise e de Ramona morrem por causa de acidentes tão desprovidos de qualquer significado grandioso, parece reforçar a ênfase do conto na realidade, trazendo-o para o chão da matéria presente e exposta, marcando a inviabilidade de suas fantasias. Se a menina imagina um companheiro de capa e espada, se Eloise recorda um amante carinhoso e inteligente, a maneira ridícula com que eles morrem demonstra a fragilidade dessa fantasia perante a realidade dos acontecimentos.

Mesmo assim, o conto não é um retrato estático de uma situação infernal, sem saída. Através de Ramona e de sua identificação com a história de Walt, é possível afirmar que uma transformação tenha sido operada em Eloise, ou, pelo menos, um reconhecimento. Na última cena em que mãe e filha aparecem juntas, Eloise espia Ramona dormindo e percebe que ela está espremida em apenas um lado da cama. A mãe desperta a filha de forma violenta e pergunta por que a menina deixou o espaço no colchão para o amigo imaginário se ele havia morrido. A filha diz que o espaço é para seu novo amigo, Mickey Mickeraano<sup>74</sup>. Eloise, então, força a filha a deitar-se no meio da cama, assustando a menina com seu descontrole. Depois dessa cena, Eloise começa a chorar e vai de encontro a Mary Jane perguntar: "eu era uma boa moça, não era?".

É dado a entender que foi seu comportamento perante a filha que a fez encarar sua realidade. Somente agora, no final do conto, Eloise consegue elaborar a pergunta que deixa clara sua situação: a de que ela era uma boa moça e que se transformou em outra coisa. Há,

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> *Ibid.*, p. 34. <sup>74</sup> *Ibid.*, p. 37.

certamente, violência no ato de fazer a filha deitar no meio da cama, de fazê-la reconhecer que não há mais nenhum amigo imaginário deitado ali, de que Jimmy morrera e que ele era de alguma maneira insubstituível. No entanto, apesar da violência, trata-se de uma atitude que obriga a menina a rejeitar outra relação com uma fantasia, com um fantasma. O comportamento evoca, é claro, a relação de Eloise com Walt, a necessidade de que ela elabore a própria perda e encare o ridículo de sua fantasia.

A cena final também lembra o *turning point* de "A Perfect Day", em que o evento decisivo parece ser o comportamento do protagonista perante uma criança. Assim como Seymour, Eloise também parece se dar conta de sua situação quando transgride os limites de sua relação com uma criança. Seymour beija o pé de Sybil, Eloise maltrata a filha — ambos rompem o acordo tácito de protegerem os personagens mais jovens, deixando que seus próprios conflitos contaminem a maneira com que tratam as crianças.

Em ambos os contos, portanto, as crianças têm um papel fundamental no desenvolvimento da crise dos protagonistas: elas marcam o limite entre o aceitável e o inaceitável, obrigando os adultos a reverem as próprias condutas. Sybil competia com Muriel, servindo de interlocutora ideal para Seymour. A confusão dos papéis é tamanha, que o leva a cometer uma atitude particularmente suspeita. Não por acaso, quando ele se dá conta da transgressão, da própria lógica que levou a isso, ele se suicida. Ramona, com seu amigo imaginário, lembra à mãe de seu namorado, e Eloise percebe que está, de certa forma, violentando a filha, obrigando-a a, vicariamente, abrir mão de suas fantasias. É nesse momento que ela enxerga o infortúnio de sua condição e logo passa a agir melhor com sua filha, a colocando na cama com carinho.

Voltando a Betty Friedan e às donas de casa dos anos 50, é possível afirmar que um dos sintomas do "problema que não é nomeado" manifestava-se nos próprios filhos dessas mulheres. De forma parecida à retratada em "A Perfect Day" e "Uncle Wiggily", Friedan detecta alguma confusão no relacionamento entre adultos e crianças, mais especificamente mães e filhos. O que acontecia era que a falta de oportunidades para a dona de casa além da vida doméstica acabava provocando um investimento libidinal exagerado nos filhos. Assim, uma enorme parte da própria subjetividade dessas mulheres estava atrelada aos filhos:

Novos e estranhos problemas nas novas gerações de crianças, cujas mães sempre estiveram presentes, servindo de motoristas, ajudando com o dever de casa — uma falta de habilidade em suportar dor, manter disciplina, ou perseverar na busca de qualquer meta de auto-sustentação, um tédio devastador. Educadores estão ficando cada vez mais incomodados em relação à dependência e à falta de autoconfiança de rapazes e moças que estão entrando hoje na universidade.<sup>75</sup>

Embora isso não seja exatamente o que acontece com Eloise, considerando sua negligência como mãe, é curioso notar que os adultos de muitos dos contos de Nine Stories também confundem e ultrapassam certos limites, e que as crianças parecem irremediavelmente envolvidas pelo ego adulto: Sybil sente ciúmes de Seymour e Ramona tem fantasias análogas às de sua mãe.

#### Troca de valências

Nesse ponto, podemos considerar que a primeira tentativa de estabelecer o que o conto traz explicitamente de conteúdo social se esgota. A diferença das condições entre mulheres que traçaram caminhos diferentes na vida, as formas de uma dona de casa de fugir de sua condição através da idealização do passado, tudo isso se conecta diretamente à situação histórica das donas de casa da época. Contudo, ainda é necessário examinar uma operação que agiu silenciosamente durante todo o conto e que também é típica da ficção de Salinger. É um processo semelhante ao que ocorreu com Seymour, em "A Perfect Day", o que se chamou da tentativa de elevar a doença do peixe-banana a uma condição especial.

Primeiramente, deve-se examinar com cuidado o fato de que o narrador arma uma oposição entre o passado de Eloise e seu presente, como se tivesse havido uma queda. Esse movimento é tão idealizado quanto a memória que se pode ter de um amante ou de um parente há muito falecido. Não há garantias de que Eloise tenha sido, de fato, uma boa moça, nem de que, se tivesse casado com Walt (o verdadeiro Walt, não aquele que habita sua memória), sua vida teria sido muito diferente. Marcuse, em *Eros e Civilização* <sup>76</sup>, fala brevemente sobre o papel da memória, sobre a função específica da recordação de manter vivas as promessas e potencialidades que são traídas pelo indivíduo maduro. Assim, quando o indivíduo se recorda, ele mantém como possibilidade as verdadeiras imagens e os impulsos proibidos da infância. Marcuse, portanto, trata do lado progressista da memória,

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> FRIEDAN, Betty. *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 39

de como ela pode ser uma amostra do que os instintos realmente querem. Salinger, por outro lado, parece ressaltar como a memória cria um espaço idealizado, um passado privilegiado *porque não se concretizou* e que ainda não traiu toda a sua potencialidade. O caráter trágico de Eloise, portanto, vem do fato de que ela é obrigada a reconhecer que sua potencialidade foi jogada fora.

Esse espaço privilegiado estará presente dessa e de outras formas parecidas nos próximos contos, constituindo uma posição ideologicamente confortável para o sujeito: ele poder manter vivos seus ideais, lembrando-se de um passado (geralmente um período da juventude) em que ele se aproxima do que há de mais louvável no ser humano. Mesmo que esse tempo nunca se realize de fato, é daí que ele obtém o distanciamento para tratar do horror do presente, das convenções que permeiam as relações reais, às quais ele finalmente tem que se submeter<sup>77</sup>.

Perversamente, esses polos são dependentes um do outro — o passado idealizado parece uma resistência contra o presente, mas é enxergar o presente como um beco sem saída que pode levar à idealização do passado. Isso fica evidente no final do conto, quando, depois de deixar Ramona na cama, Eloise procura Mary Jane e relembra um episódio em que uma garota de Nova Iorque a ridicularizou por causa de um vestido que estava usando<sup>78</sup>. É isso o que realmente precipita a pergunta que faz para Mary Jane, a de que ela era uma boa moça. Boa moça, no caso, seria alguém que sofreria por causa de um pequeno erro de vestuário, alguém que procurava ser aceita dentro das convenções da cidade grande e dos ambientes formais<sup>79</sup>. Apesar de os personagens e narradores de Salinger geralmente se rebelarem contra esse tipo de interesse, tomando para si um lugar que se diz mais importante do que a busca por *status*, eles também demonstram algum desejo por ocuparem novamente essa posição, por poderem novamente viver de acordo com as

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Embora se possa condenar a presença desse espaço em Salinger, é preciso observar seu realismo em retratar um mundo, cuja "discrepância entre libertação potencial e repressão real atingiu a maturidade", nas palavras de Marcuse. *Ibid.*, p. 100.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> "Mary Jane. Listen. Please,' Eloise said, sobbing. 'You remember our freshman year, and I had that brown-and-yellow dress I bought in Boise, and Miriam Ball told me nobody wore those kind of dresses in New York, and I cried all night?' Eloise shook Mary Jane's arm. 'I was a nice girl,' she pleaded, 'wasn't I?'" "Uncle Wiggily...", p. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Nota-se que o sobrenome da amiga que critica o vestido é "Ball", um substantivo que significa, dentro outras coisas, "baile", o cúmulo da formalidade de uma ocasião social.

convenções da sociedade à sua volta<sup>80</sup>. Mais uma vez, é uma posição que idealiza o passado, fazendo com que o sofrimento de outrora pareça preferível ao atual.

Também ocorre que os narradores de Salinger sempre justapõem os protagonistas a outros personagens mais planos, como Muriel e Mary Jane. Em comparação a estes, os protagonistas acabam parecendo seres portadores de uma sensibilidade inata, algo que os diferenciava dos demais desde sua juventude. Assim será com todos os membros da família Glass e também com os protagonistas de outras histórias. Quando a crise se instala, ela parece dizer mais a respeito do confronto entre essa sensibilidade e o mundo que a cerca, entre uma espécie de imanência perfeita e uma contingência impura. Essa operação eleva os protagonistas, mesmo que eles estejam tão perto do suicídio, da doença mental ou do colapso nervoso.

Quando se revisita a história das duas amigas na faculdade, por exemplo, pode-se perceber que, embora os motivos de abandonarem os estudos tenham sido parecidos, os detalhes da situação de cada uma informam traços diferentes de suas personalidades. Mary Jane escolheu privilegiar seu noivado em detrimento do diploma. Foi uma ato que, embora se conforme à ideologia da mística feminina, configura-se como uma opção pessoal. Eloise, ao contrário, foi vítima de uma sanção da universidade, que a flagrou violando uma regra. O fato de que ela levou um rapaz para dentro do alojamento, ao contrário de revelar a submissão da mulher perante o gênero tido como mais forte, mostra um espírito de independência e rebeldia. Sua expulsão, diferente da escolha da amiga, a constrói como uma personagem vítima de uma convenção antiquada e machista. O gesto a reafirma como uma entidade que vai contra o que já chamamos de mundo das convenções.

É importante notar que, embora tenhamos consciência de que a pressão machista que levava as mulheres ao casamento precoce e ao abandono de suas carreiras é uma força tão violenta quanto a expulsão de Eloise, o narrador vai construindo uma equação que ressalta as atitudes de Mary Jane como escolhas e Eloíse como vítima da sociedade. Assim, atentos às palavras do narrador, vamos percebendo que Mary Jane apesar de ser divorciada e atuar profissionalmente, merece um pouco mais de atenção antes de ser avaliada

<sup>80</sup> Ver o capítulo "Teddy", adiante, onde mostramos que o protagonista tenta o tempo inteiro compreender os tipos mais banais de convenção. Esse esforço, no entanto, trai o próprio pressuposto do texto, o de que essa diferença é real.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Alfred Kazin atenta para o fato de que boa parte das descrições de personagens secundários são feitas de modo que o leitor antipatize com eles. O exemplo que o autor dá é quando Lane é visto comendo pernas de rã, em "Franny". KAZIN, Alfred. "Everybody's Favorite". p. 25.

positivamente. O curto parágrafo em que o narrador descreve suas ações enquanto fica sozinha na sala é valioso porque revela um pouco melhor o seu caráter, tal como delineado pelo narrador:

With little or no wherewithal for being left alone in a room, Mary Jane stood up and walked over to the window. She drew aside the curtain and leaned her wrist on one of the crosspieces between panes, but, feeling grit, she removed it, rubbed it clean with her other hand, and stood up more erectly. Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. Mary Jane let go the curtain and wandered back to the blue chair, passing two heavily stocked bookcases without glancing at any of the titles. Seated, she opened her handbag and used the mirror to look at her teeth. She closed her lips and ran her tongue hard over her upper front teeth, then took another look.<sup>82</sup>

Logo de início, ficamos sabendo que ela não se sente confortável sozinha. Ela, então, vai até a janela e, quando toca em uma área suja, rapidamente limpa a mão e se posiciona de forma mais ereta. O susto com a sujeira e a tomada de consciência em relação à própria postura — em contraposição a Eloise, que passa boa parte do tempo esparramada no chão e não liga quando a amiga derruba bebida no tapete — aponta que Mary Jane é um pouco mais consciente de seu *papel* perante a sociedade. Ou seja, que ela se porta de acordo com as convenções mais comuns, evitando contaminar-se (com a sujeira da janela e da vida de Eloise), ou relaxar. Ela está sempre se recusando a beber mais, enquanto a amiga não tem pudores a esse respeito — o alcoolismo, então, pode ser visto não apenas como sintoma, mas como resistência. Quando Mary Jane sai de frente da janela e volta para a poltrona em que estava sentada, o narrador menciona que ela passou por "two heavily stacked bookcases without glancing at any of the titles". Ignorando os volumes, ela tira da bolsa um pequeno espelho e confere se seus dentes estão limpos. O seu olhar, portanto, volta-se sobre sua própria pessoa, sobre sua higiene pessoal e sua postura.

Esse detalhe, aparentemente banal<sup>83</sup>, serve primeiro para estabelecer que na casa de Eloise havia muitos livros. Num trecho posterior, Eloise fala sobre hábitos de leitura, dando a entender que ela valoriza pessoas inteligentes e cultas: ela critica especialmente

2

<sup>82 &</sup>quot;Uncle Wiggily...", p. 22.

<sup>83</sup> Para um estudo sobre personagens "planos", que tem pouca ou nenhuma função no andamento do enredo da principal obra de Salinger, *The Catcher in the Rye*, ver McNALLY, John. "The Boy That Had Created the Disturbance: Reflections on Minor Characters in Life and *The Catcher in the Rye*" In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). **With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger**. *Op. Cit.*, pp. 104-116. Incluímos esta referência aqui como uma evidência da importância de detalhes para a constituição de uma voz narrativa nas obras de Salinger.

um livro de que seu marido gosta, afirmando que seria impossível o livro ser bom, "he's too damn unintelligent", Ademais, o episódio que trata de Walt serve para ressaltar as qualidades poéticas, o senso de humor, a inteligência e a originalidade do ex-amante.

Tanto a história de como as amigas abandonaram a faculdade, quanto o trecho em que Mary Jane dá as costas para os livros, serviriam para que se construísse a ideia de certa superioridade intelectual de Eloise em relação à outra. Enquanto Mary Jane parece cumprir os papéis convencionais que estão disponíveis, primeiro como esposa, depois como *career girl*, agora como amiga e confidente — mas sempre cuidando da postura, da higiene e do teor alcoólico — ela não se compara aos excessos que Eloise representa, nem à inteligência e à presença de espírito da amiga.

Essa interpretação complica e até contradiz a ideia inicial de que a oposição entre Eloise e Mary Jane se baseie no fato de que uma é dona de casa e a outra é uma profissional, avaliando a primeira negativamente e a segunda positivamente. O conto, de fato, não coloca Mary Jane num lugar privilegiado como o ensaio de Friedan parece reservar às mulheres que trabalham fora de casa. Como já apontaram os Ohmann, a crítica de Salinger parece ser mais radical e, paradoxalmente, mais reacionária do que uma crítica como a de Friedan. Radical, porque Salinger não questiona apenas o papel de dona de casa, mas parece se bater contra a validade de *qualquer* papel convencional dentro daquela sociedade. Reacionária, porque, como também apontam os Ohmann, é uma crítica que só consegue ver alguma esperança em personagens e reações individuais, em certas excentricidades de quem desafia as convenções pelo *nonsense*, pela sensibilidade extrema e, no caso de Eloise, pelo excesso.

Perante o controle de Mary Jane e — por que não dizer? — de qualquer indivíduo que esteja contente com seu papel social, os excessos de Eloise são um lembrete do que deve ficar reprimido no caminho para a aceitação e a norma. Quando ela recusa seu papel de mãe e de esposa, delegando as funções para a empregada e falando mal do marido, também podemos pensar que isso é uma atitude de resistência. De maneira um tanto realista, o que se vê são as formas precárias com que uma mulher podia se rebelar contra as fortes amarras de sua situação social. Ela bebe, ela é uma má mãe e uma péssima esposa — e mesmo assim ela parece representar valores superiores.

.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> "Uncle Wiggily...", p. 32.

Resumindo, os defeitos graves de Eloise e, como vimos, certa banalidade que invade as fantasias dela e da filha, ajudam a firmar o conto em sua realidade mais imediata, na situação concreta de certa classe de mulheres que, durante os anos 50, tinham poucas possibilidades de realização individual, embora começassem a obter mais oportunidades. Mulheres que frequentaram a universidade e puderam vislumbrar carreiras de sucesso, mas que eram conduzidas a uma vida à sombra de seus parceiros e seus filhos. Mulheres que tinham a escolha entre internalizar sua submissão e aceitar seu papel doméstico, ou lidar com a crise e a inadequação, vivendo de memórias e fantasias.

### Mercado editorial

É ainda válido salientar um último ponto de contato entre Salinger e Friedan, que diz respeito tanto à atuação concreta de ambos no mundo do trabalho quanto ao conteúdo de seus escritos. Ambos os autores começaram as carreiras escrevendo para revistas femininas. Um escrevendo ficção, os contos curtos que estavam presentes em quase todas as publicações destinadas às donas de casa; a outra escrevendo artigos sobre "assuntos femininos". Embora o livro *The Feminine Mystique* tenha sido escrito para combater essa visão editorial em um momento de tomada de consciência política quando se iniciava a segunda onda do feminismo, foi justamente a experiência mainstream que ajudou Friedan a reconhecer o tipo de ideologia que permeava tais publicações. Ela percebeu que de fato as heroínas das revistas dos anos 30, ainda que apenas construções ficcionais de uma aspiração latente, deram lugar a outros tipos de personagens. As novas heroínas (e heróis) que, segundo Friedan, provocavam identificação com as novas leitoras eram vítimas de "cegueira, surdez, deficiência física, paralisia, câncer ou morte iminente." <sup>85</sup> Logo, não é surpresa que os personagens de Salinger apresentem, via de regra, alguns desses traços. Conforme relatam seus biógrafos, o escritor começou a carreira em revistas tipicamente femininas, antes de ser publicado, quase que exclusivamente, pela prestigiada The New Yorker. Assim, como pressuposto para seu sucesso, é provável que ele moldasse seus temas de acordo com os assuntos que despertassem mais atenção dentre os leitores — ou que, visto por outro ângulo, seu trabalho fosse selecionado pelos editores justamente por trazer heróis desse tipo, personagens presos a uma situação ou a algum tipo de condição física e/ou mental que os mantivesse de certa forma apartados da sociedade em que viviam.

<sup>85</sup> FRIEDAN, Betty. Op. Cit., p. 103.

O que não significa, necessariamente, que Salinger escolhia seus temas de acordo com a vontade de seus leitores, mas é significante que sua popularidade se dê em meio à classe média ascendente. Em um época em que os homens dessa classe estavam confinados a trabalhos burocráticos e alienantes, sentindo a impotência de se verem como apenas mais uma engrenagem dentro das grandes corporações, conforme descrito nos então recentes estudos sobre o papel do homem dentro das organizações <sup>86</sup>. E as mulheres, o público-alvo das revistas, tinham educação o suficiente para se darem conta de que podiam ser muito mais do que donas de casa, mas representação política e reconhecimento social insuficientes para tanto. É por causa dessa "coincidência" que vemos tanta pertinência na obra de Salinger, na sua capacidade de descrever um estado de coisas que se via maquiado pela ideologia dominante, mas cujos sintomas começavam a se manifestar.

Quanto às soluções de ambos os escritores para os problemas que descreviam, é aí que as divergências começam. Pois Friedan passou da mesinha em que escrevia na biblioteca pública de Nova Iorque para a militância no movimento político, enquanto Salinger continuou sendo um escritor. Como os Ohmann demonstraram, é justamente no âmbito das soluções e das respostas às crises que Salinger se atrapalha, ora confundindo repúdio às convenções da época com repúdio a qualquer convenção, como parece ocorrer com Holden Caulfield; ora permeando de ambiguidade a verdadeira causa dos problemas de seus personagens, dando margem suficiente para que o debate crítico se aproxime mais do que deveria do papel de diagnosticar psiquiatricamente seus heróis, como acontece com Seymour Glass. Contudo, é justamente quando o escritor falha em suas respostas e soluções que podemos enxergar uma vitória. Quando Eloise bebe e encara o fracasso de suas fantasias, ou quando Seymour se mata, no gesto de maior violência da obra de Salinger — é nesse momento que se pode detectar o comprometimento do escritor com a verdade imbricada em sua obra: a de que todas as resoluções — dentro daquele formato de história curta publicada em revistas especializadas de ficção — deviam fracassar. Assim como são fracassadas as tentativas de Eloise de compreender e de lidar com o presente, apegando-se a memórias idealizadas<sup>87</sup>. O que Salinger expõe é uma gama de reações que

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Whyte, Jr. fala sobre aquilo que ele observava nas novas gerações de formandos em faculdades de administração: a vontade dos estudantes de obterem emprego em grandes corporações, em empregos de gerência e de burocracia. Ele contrasta esse desejo com os de sua geração, em que os estudantes normalmente diziam querer fundar um negócio próprio. A falta de empreendedorismo e a busca pela segurança da grande corporação é o que ele define no capítulo "A Generation of Bureaucrats" In: **Organization Man**. p. 63-78.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Vale citar a afirmação de Adorno: "Mas as grandes obras de arte são aquelas que, em seus pontos mais problemáticos, acabam sendo felizes." ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade" In:



# JUST BEFORE THE WAR WITH THE ESKIMOS

#### Primeiras dificuldades

Em relação aos demais contos de *Nine Stories*, "Just Before the War with the Eskimos" apresenta alguns empecilhos à análise e à interpretação tal como viemos fazendo até aqui. O conflito que inicia a história parece não passar de uma disputa mesquinha entre adolescentes que é suprimido tão logo aquela que ia se constituindo como uma das personagens principais sai de cena e só retorna na última página. A voltagem emocional da protagonista também é claramente inferior à de Eloise, e o final trágico de Seymour não chega perto de se repetir aqui. Pelo contrário, há algo bem próximo de um final feliz.

Outro fator que dificulta nosso trabalho é que alguns elementos do conto resistem a se integrar ao todo da narrativa. São trechos que destoam do conjunto: pequenas frases de diálogo, observações do narrador, e um personagem que aparentemente não cumpre nenhuma função.

Talvez a aparente simplicidade e a banalidade do enredo justifiquem o pouco interesse crítico pela história, fazendo-a uma peça menor dentro da obra de um escritor que é conhecido por lidar com uma fatia já muito resumida de matéria social. Também não ajuda que os trechos que não se encaixam no todo sejam vistos como mais um traço excêntrico de um autor que, nas obras seguintes, irá criar narradores ainda mais caprichosos e digressivos.

Nossa interpretação, no entanto, tentará não encarar tais dificuldades — a banalidade do enredo, a supressão do conflito e a intrusão de trechos estranhos ao tom e ao andamento do conto — como falhas e desvios ocasionais da ficção de Salinger, nem como erros e exageros despropositados, mas sim como partes fundamentais do conto que, justamente por se destacarem e oferecerem resistência, revelam tensões subjacentes.

.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> SALINGER, J. D. "Just Before the War with the Eskimos" In: **Nine Stories**. pp.39-55.

### **Pobre Ginnie**

O primeiro conflito do conto se dá entre Ginnie e Selena. Elas jogam tênis juntas nos finais de semana e voltam para casa de táxi. Ginnie está brava porque é ela quem tem arcado sozinha com o valor da corrida e finalmente confronta a amiga. As adolescentes seguem até o apartamento de Selena, e Ginnie espera enquanto a outra pede dinheiro à mãe para lhe pagar.

O que vai ficando óbvio, conforme a primeira parte do conto se delineia, é que o problema de Ginnie não é apenas a questão de alguns trocados que ela teve que desembolsar para pagar pelo táxi. A sua insatisfação é mais geral e tem a ver com o fato de que ela e a amiga parecem ocupar posições sociais diferentes. No primeiro parágrafo, o narrador conta que Ginnie divaga junto da sua própria família como seria um jantar na casa da amiga, imaginando que se tratasse de um ritual cheio de afetação e esnobismo, vetado aos mais pobres<sup>89</sup>.

A própria reação de Selena quando é confrontada mostra a forma distinta como cada uma das duas se relaciona com o dinheiro. Selena, como uma menina proveniente de uma classe privilegiada, não se importa muito em contar o troco dos pequenos gastos cotidianos e procura, entediada ("bored", 90), o dinheiro que deve, sem ligar de devolver para Ginnie a quantia exata. Ela tampouco quer perturbar a mãe "just for money" 91, com o advérbio just (só) delegando à questão financeira uma importância menor, algo que só é possível entre aqueles para quem uns poucos trocados raramente fazem falta. Ginnie, por sua vez, sabe exatamente quanto gastou ("I've been keeping track" 22), uma atitude que pode ser interpretada como a preocupação justa de quem não costuma se dar ao luxo de desperdiçar dinheiro, de quem preferia tomar um ônibus do que pagar por táxis todos os fins de semana.

Também vale notar a brevíssima menção à empregada doméstica da casa de Selena. O narrador comenta que Selena ignora a empregada (negra) quando esta lhes abre a

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> "At dinner one night, for the edification of the entire Mannox family, Ginnie had conjured up a vision of dinner over at the Graffs'; it involved a perfect servant coming around to everyone's left with, instead of a glass of tomato juice, a can of tennis balls." "Just Before...", p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>00</sup> *Ibid.*, p. 40. <sup>91</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> *Ibid.*, p. 41.

porta<sup>93</sup>, como se houvesse alguma querela entre as duas. O detalhe parece indicar uma falha no caráter de Selena, que, inclusive, já estava ignorando Ginnie desde o elevador. Como veremos mais adiante, é notável a forma como o conto tematiza os olhares entre ricos e pobres (ou aqueles não tão ricos). Não apenas sobre quem é ignorado, no caso da empregada, mas sobre quem busca ser objeto desse olhar.

Um dos trechos mais notáveis do conto narra bem o que parece ser o assunto principal da história: a incursão de Ginnie em um universo diferente do seu, adentrando um apartamento chique, habitado por uma família muito mais rica do que a sua. É um parágrafo que mostra um dos efeitos concretos da diferença de renda entre as meninas. Trata-se do momento em que Ginnie e Selena saem do táxi e entram no prédio:

In hostile silence, the girls stared out of opposite windows until the cab pulled up in front of Selena's apartment house. Then Selena, who was seated nearest the curb, let herself out. Just barely leaving the cab door open, she walked briskly and obliviously, like visiting Hollywood royalty, into the building. Ginnie, her face burning, paid the fare. She then collected her tennis things--racket, hand towel, and sun hat--and followed Selena. At fifteen, Ginnie was about five feet nine in her 9-B tennis shoes, and as she entered the lobby, her self-conscious rubber-soled awkwardness lent her a dangerous amateur quality. It made Selena prefer to watch the indicator dial over the elevator. 94

O que chama atenção nesse curto trecho é que o mal-estar de Ginnie está associado à consciência em relação a características físicas e à idade. A respeito desse ponto, poderíamos defender que a timidez de Ginnie em relação à altura é algo natural, típico da adolescência — o desconforto que é provocado pelas drásticas mudanças no corpo. No entanto, é preciso notar que essa observação se encontra no mesmo parágrafo em que se descreve o desconforto de classe de quem penetra um ambiente estranho e geralmente proibido. Selena anda "briskly and obliviously", ignorando tudo o que se passa ao seu redor, comparada a uma atriz de Hollywood: ela está, afinal, apenas retornando para casa. A outra, que fica para trás no táxi, sofre uma reação física ao pagar o motorista (fica ruborizada) e, tão logo adentra o lobby do prédio, sente-se mal em relação à maneira como se porta.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> *Ibid.*, p. 41.

Esse trecho caberia perfeitamente nas discussões entre os Ohmann e Miller. Nos artigos que trocaram a respeito de aspectos de *The Catcher in the Rye*, Miller argumenta que a força do romance está em sua capacidade de descrever apreensões comuns da adolescência, como as espinhas e o odor corporal de alguns personagens secundários no romance. O crítico naturaliza os problemas da juventude, louvando Salinger por tratar dessas questões com delicadeza e realismo. Visto por esse ângulo, o trecho em questão seria mais uma instância de como Salinger soube descrever o desconforto de uma personagem que não se sente bem com seu próprio corpo, justamente por estar passando pela adolescência, um período comum a todos os seres humanos.

Os Ohmann, por outro lado, defendem que a força de trechos como este reside na sua determinação dentro de um contexto social específico. Assim, os personagens de *The Catcher in the Rye* que sofriam com problemas "típicos", ou que eram simplesmente feios, eram estranhos a um ambiente em que as diferenças de classe apareciam como diferenças físicas — uma escola elitista onde, por um lado, louvavam-se as virtudes morais e, por outro, era o interesse financeiro que norteava as ações dos patronos. Da mesma forma, podemos pensar que o desconforto de Ginnie não existiria se não fossem os padrões de beleza erigidos de acordo com a elite privilegiada, onde meninas muito altas e com pés grandes não se enquadram, provavelmente por ameaçarem o ditame machista.

O que trechos como esse parecem antecipar é um tipo de consciência sobre a forma como os indivíduos experienciam o próprio corpo, a imagem que têm de si próprios e como se valorizam, tem mais a ver com a ordem social que a natural. Desde o final dos anos 50 o que se observou nos Estados Unidos (e no Ocidente em geral) foi um crescimento de teorias e práticas políticas que resgataram o corpo de sua condição natural para interpretá-lo como um construto social e político. É citado, inclusive, que Salinger tinha conhecimento dos escritos de Wilheim Reich<sup>95</sup>, um autor que foi fundamental durante os anos 60 por ter pensado o caráter político e social da sexualidade humana<sup>96</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Parece óbvio que um autor como Salinger tenha tido contato com os escritos de Reich, mas há rumores de que ele tenha sido adepto até das ideias mais polêmicas do psicanalista austríaco e que possuía uma "caixa de energia orgônica (*orgone box*)". Assim escreve McGRATH, Charles. "J. D. Salinger, Literary Recluse, Dies at 91". **The New York Times**. 28 de Janeiro de 2010. Disponível em: < <a href="http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29salinger.html">http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29salinger.html</a> Acessado em 19 de maio de 2010.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Ver ESCOFFIER, Jeffrey (ed.) **Sexual Revolution**. New York: Thunder's Mouth Press, 2003. p. xvi. Como ressalta Escoffier, embora Reich se mostre conservador em diversas questões polêmicas, como o homossexualidade e o uso de drogas, é inquestionável que uma parte do impulso dos anos 60 de tratar as revoluções sexual e política tenha sido dado pelos seus escritos.

# Ginnie, pobre?

O que foi descrito até agora parece indicar dois polos bem específicos de um conflito armado entre duas personagens que pertencem a classes diferentes. No entanto, é preciso notar que o conto, apesar de narrado em terceira pessoa, orienta-se de acordo com as ações de Ginnie. Isso é marcado no texto porque todas as cenas tratam de Ginnie como a figura central: apenas temos acesso ao que ela pensa e ao que ela observa, o que se expressa, inclusive, com a utilização de diversos trechos de discurso indireto livre. Em determinado momento, por exemplo, o narrador escreve que Selena "moaned", um verbo carregado de julgamento, que dá conta menos de descrever uma ação objetivamente do que de traduzir a impaciência e a indisposição de Ginnie com a amiga. A própria forma do primeiro parágrafo, a maneira como diversos assuntos se aglutinam em tão curto espaço de texto, lembra a rapidez da associação de ideias que caberia perfeitamente na cabeça de uma adolescente.

Ao mesmo tempo, pode-se perceber que o narrador vai dando pistas que nos fazem desconfiar desse ponto de vista, especialmente da integridade das *motivações* de Ginnie. Prova disso está já no final da primeira sentença do conto: o narrador escreve que Ginnie considerava Selena a menina mais chata da escola, mas que ela "had never known anyone like Selena for bringing fresh cans of tennis balls" Ou seja, é desde já colocada em jogo uma questão moral para Ginnie: a de que ela passa por cima de sua repulsa por causa daquilo que Selena tem a oferecer.

Logo em seguida, o narrador descreve o sarcasmo com que Ginnie fala de Selena perante seus pais, pintando o retrato de um jantar na casa da amiga que envolvia um criado uniformizado servindo a todos "pelo lado esquerdo". É uma cena que, como já mencionamos, faz piada do esnobismo de uma família rica, ressaltando as diferenças de classe entre Ginnie e a amiga. Ao mesmo tempo, o trecho expõe o interesse de Ginnie pela vida nesse ambiente: sua fantasia, o fato de que ela pensava nisso a ponto de traçar um retrato sarcástico da situação e compartilhá-lo com os pais, delata certo investimento da menina em relação à vida da amiga.

Outro autor fundamental nessa discussão foi Herbert Marcuse, que, retomando Freud, afirmou: "os instintos são, em si mesmo, 'históricos'; não existe estrutura instintiva 'fora' da estrutura histórica." MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. p. 125.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> "Just Before...", p. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> *Ibid.*, p. 39.

Pode-se até mesmo questionar se a diferença de classe entre as duas era assim tão pronunciada. Afinal, ambas frequentam o mesmo colégio e praticam tênis — um esporte geralmente associado à elite. Quando Ginnie deixa o táxi, o narrador se preocupa inclusive em descrever seus pertences, "raquete, toalha de mão, chapéu", em uma enumeração de objetos que insinua que Ginnie talvez não fosse tão mais pobre do que a amiga. Até mesmo a necessidade do dinheiro é posta em dúvida: Ginnie se atrapalha quando vai dizer por que precisa do dinheiro e, no final, é para ir ao cinema e não para uma necessidade fundamental ou imediata.

Tudo isso vai deslocar Ginnie de sua posição confortável de injustiçada e a situar em uma amizade cuja palavra fundamental é o *interesse*. Se uma depende da outra para arcar com a despesa do táxi, a outra não reclama de que pode jogar tênis todos os finais de semana com bolas novas.

Quando finalmente as duas entram no apartamento de Selena, a primeira reação de Ginnie é a de sentar-se num sofá e abrir uma revista  $Vogue^{99}$ . Como já vimos nos contos anteriores, revistas e discussões de moda constroem uma ideia de futilidade em torno de personagens femininas. De fato, o objeto pode servir para ilustrar o que a família de Selena tipicamente lia, os valores que os membros da casa deixavam à mostra em sua sala de visitas. Nesta narrativa, contudo, a revista tem uma função mais prática, a de esconder Ginnie de sua interlocutora. Quando pega a revista, a garota evita o olhar reprovador de Selena, cortando assim a conversa pela metade. Logo em seguida, ela olha em volta de si e critica mentalmente a decoração do apartamento. "Expensive, but cheesy" é como ela classifica o ambiente, revelando seu conhecimento a respeito do preço dos móveis e objetos dispostos ali, bem como dos padrões aceitáveis e de bom gosto em que deveriam ser arranjados. Poderíamos pensar que, como é comum em Salinger, estaria em questão uma diferença entre o gosto padronizado das revistas de decoração (as convenções de bom gosto) e uma sensbilidade estética mais aguçada, como se Ginnie visse a si mesma qual uma representante de valores impossíveis de serem adquiridos apenas com dinheiro.

Por outro lado, esconder-se atrás da revista de moda e pensar em como rearranjar os móveis da amiga são fatos que parecem mostrar como Ginnie já fazia parte do mundo de Selena, ainda que apenas como aspiração. Tanto sua fantasia anterior, de imaginar como

.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> *Ibid.*, p. 42.

seria um jantar na casa de uma família rica, como sua compulsão em reordernar os móveis indicam que seu interesse na vida da classe abastada ocupa boa parte de seus pensamentos, e seu aparente bom gosto se mostra como mais uma maneira de ficar próxima a esse mundo. Afinal, a dicotomia "expensive, but cheesy", tal como foi formulada, colocaria Ginnie do outro lado, "poor, but classy".

Resumindo a situação até este ponto, podemos dizer que o ponto de vista de Ginnie configura-se de forma relativamente ambígua, pois ela reconhece algumas das injustiças e desigualdades de classe, mas, ao mesmo tempo, reproduz esses valores: como vimos, ela se coloca (ainda que imaginariamente) no lugar da amiga ao reodernar mentalmente os móveis. Da mesma forma, ela provoca o primeiro conflito do conto para receber de volta o que acredita ter sido tomado injustamente, mas seu raciocínio esconde alguns detalhes que, tomados em conjunto, denunciariam o quanto sua relação com a amiga e com o ambiente parece ser dominada pelo interesse. É uma posição que compromete a maneira como a personagem vê o mundo ao seu redor e, principalmente, que cobra uma taxa sobre a forma de perceber seu corpo, tal como foi notado acima ao analisarmos o desconforto com sua aperência física.

## Franklin

Desfeita a oposição entre Ginnie e Selena, o conto admite outro personagem, esse sim colocado em uma posição de antagonismo aos valores das adolescentes que, como vimos, eram orientadas pelo interesse. Veremos como Franklin constitui essa posição dentro do conto, levando especialmente em conta a expectativa de Ginnie em relação a ele.

Antes de qualquer diálogo, o narrador descreve brevemente as atitudes de Ginnie assim que ela percebe que um homem está entrando no aposento. Ela cruza as pernas e tenta colocar a barra do casaco sobre os joelhos <sup>100</sup>. O gesto marca mais uma vez o poder de uma convenção: agora é a diferença entre os sexos que provoca uma mudança de postura e a consciência do próprio corpo. Como já apontamos, os olhares no conto marcam diferenças no *status* dos personagens, como os olhares entre Ginnie e Selena e entre esta e a empregada. Aqui, a atitude de Ginnie antecipa o olhar masculino que encontraria nas pernas de uma moça um alvo imediato. De forma semelhante a quando abriu a revista para

.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> *Ibid.*, p. 42.

se esconder do olhar de Selena, o gesto de Ginnie comporta uma ambiguidade: ele a protege de uma relação essencialmente desigual, dessa vez não só por causa da diferença de classe, mas também da diferença de gênero. No entanto, ao realizar o gesto antes que o rapaz entre no aposento, a atitude pressupõe que o olhar de Franklin se configure dessa maneira. O que talvez revele que Ginnie não questiona as convenções machistas que delegam ao homem a função ativa de observador e à mulher a função de objeto.

O persongem de Franklin, entretanto, irá desafiar qualquer noção convencionalidade, e suas atitudes não condirão com o que seria esperado de alguém de sua classe ou de seu sexo. Ele entra em cena e suas primeiras palavras já contêm uma expressão de baixo calão 101. O uso de palavrões será uma constante e indicará que até no plano da linguagem o rapaz evitará o comum: ele fala em termos "wildly" 102 e faz perguntas e observações demasiadamente pessoais, contrariando regras de boa convivência. Sua postura também é marcadamente ruim<sup>103</sup>, outro traço de que o personagem é visto como uma oposição ao que seria considerado normal. Tal como Eloise, há muito exagero no discurso de Franklin, suas frases são repletas de hipérboles e suas opiniões são afirmadas de modo categórico. É também ele quem irá guiar o tom do diálogo desde o ponto em que aparece até se retirar.

Apesar de se mostrar dominante, é óbvia a fragilidade do personagem. Mesmo antes de abrir a boca, a menina nota o peito magro de Franklin, os óculos e os pés descalços que servem de indícios físicos da posição precária em que ele se encontra. Ele está constantemente mencionando o seu dedo machucado e, no final da conversa, fala de um problema cardíaco congênito que o impediu de lutar na Segunda Guerra.

O diálogo entre Ginnie e Franklin alterna entre esses dois polos. Às vezes o tom se torna próximo do bélico, como quando o rapaz fala mal da irmã de Ginnie, por quem ele já se interessou. Outras vezes, contudo, ele pede ajuda para lidar com o machucado. O que fica patente, ao final do conto, é que esse diálogo provocou uma impressão forte na garota, ao ponto de fazê-la perdoar Selena de sua dívida. O conto não explica de maneira alguma o que exatamente provocou a mudança de atitude em Ginnie, e a falta de elementos óbvios deixa o leitor como o único responsável por procurar as pistas.

 $^{101}$  "I just cut my goddam finger". *Ibid.*, p. 42.  $^{102}$  *Ibid.*, p. 42.  $^{103}$  *Ibid.*, p. 43.

Como já mencionamos, a expectativa de Ginnie quando Franklin entra em cena diz respeito ao interesse erótico que se esperaria de um homem que encontrasse uma moça com as pernas desnudas em sua sala de estar. No entanto, Franklin parece estar mais interessado em conversar. Em certo trecho, o narrador descreve que Ginnie descruzou as pernas defronte ao rapaz, mas ele continuou olhando para o próprio dedo, "obviously for him the true and only focal point of the room" Esse momento é particularmente importante porque pode ser entendido tanto como uma afirmação imparcial do narrador, que descreve a preocupação de Franklin com seu machucado, como também é uma maneira de expressar a frustração de Ginnie — lembrando a frequência com que o discurso indireto livre se intercala às observações do narrador —, que descruza as pernas na frente de um homem e falha em provocar-lhe interesse. Sua frustração se relaciona ao fato de ele se negar a participar das mesmas convenções de que ela pressupunha.

Portanto, no lugar de uma relação que se baseasse no interesse erótico, que delimitaria ambos os personagens em papéis bem definidos de homem e mulher, o que se segue é um outro tipo de relação, que tem mais a ver com dependência e cuidado. Ao se mostrar demasiadamente preocupado com seu machucado e pedir ajuda para o tratamento, ao revelar uma frustração amorosa (o fato de que ele foi rejeitado pela irmã de Ginnie) e ao falar de seu problema cardíaco, Franklin acaba provocando certa simpatia em Ginnie — colocando-a em uma posição de quem pode cuidar dele, dando conselhos, recomendando remédios, etc.

Isso dá conta de explicar o enredo de forma tipicamente salingeriana. Trata-se do mesmo processo que acontece em "A Perfect Day" e "Uncle Wiggily": o interesse erótico dando lugar ao cuidado e à empatia. Do mesmo jeito que Seymour parece preferir Sybil à sua mulher e Eloise ressalta o humor peculiar e o carinho com que Walt tratou seu tornozelo machucado. Examinando o conto dessa maneira, a aparente mudança de atitude de Ginnie seria explicada como a transformação que ocorre quando se conhecem (ou se relembram) personagens que despertam empatia e que desafiam as convenções materialistas de uma sociedade baseada no interesse, seja ele financeiro ou erótico.

Mesmo assim, ainda deixamos de lado os elementos do conto que não se conformam a uma explicação tão mecânica. Tratam-se de frases que destoam do resto da

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> *Ibid.*, p. 43.

narrativa, de ações que parecem completamente despropositadas e de um personagem secundário que aparece no final do conto, mas cuja caracterização levanta algumas dúvidas. Talvez seja a hora de descobrir, olhando para cada um desses objetos separadamente, o quanto eles denunciam outros elementos que se insinuam no conto, que buscam um lugar para existir, mas não encontram espaço dentro do esquema salingeriano tal como proposto até agora — detalhes que não são desenvolvidos a não ser como estilo e afetação.

#### Franklin fuma

O primeiro desses elementos é uma frase que o narrador utiliza para descrever um gesto de Franklin tal como observado por Ginnie: em determinado trecho, o rapaz fuma de forma elegante e estética, "in a 'French-inhale' style" 105. O narrador então acrescenta que talvez não se tratasse de uma maneira de aparecer ("it was not part of a sofa vaudeville showoff"), mas de um gesto "muito pessoal" que ele exibe. Um "private, exposed achievement of a young gentleman who, at one time or another, might have tried shaving himself left-handed."

O que tirar dessa descrição? Sua estilização é diferente do que o conto vinha trazendo até então. Não se trata de uma descrição objetiva nem de discurso indireto livre, já que nada indica que Ginnie seria capaz de uma observação assim. É uma especulação feita pelo narrador, inteiramente sem fundamento, que se sustenta mais pela riqueza da evocação poética da imagem do que por qualquer vínculo com a realidade. *Private* e *exposed* são duas palavras opostas, que curiosamente repetem a própria tensão do conto para lidar com o que é visto em sua superficialidade, o que é colocado em público através de convenções, posturas e diálogos moderados (ou imoderados, como os palavrões de Franklin). São palavras que também descrevem o que se passa no íntimo dos protagonistas, a fragilidade e a expectativa de gente que se encontra desconfortável em situações sociais.

Ademais, o que dizer sobre a especulação de que "ele pode ter tentado se barbear com a mão esquerda em algum ponto de sua vida"? É um vislumbre de um momento íntimo, aparentemente sem importância, e que só poderia ser conhecido por alguém muito próximo. Também pode dizer respeito à peculiaridade do moço, alguém que tentasse de tal

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> *Ibid.*, p. 47.

maneira se afastar das convenções que poderia ter realizado uma ação tão simples, como o ato de se barbear, de forma original.

Mas podemos analisar o trecho de outra maneira. Como afirmamos anteriormente, o conto constrói a equação de um personagem que provoca uma mudança em outro, embora não explique exatamente os mecanismos envolvidos nessa transformação. Resumindo, o conto mostra alguém que recusa maneiras convencionais de se relacionar e, com isso, cura os desejos mesquinhos de outra pessoa. Isso acontece quando Franklin recusa a posição que Ginnie parece lhe oferecer, a do relacionamento erótico, e lhe oferece, em seu lugar, uma amizade baseada na empatia e no cuidado. É algo que funciona no plano da ficção. No entanto, o que essa atitude deixa de lado? Nada mais do que a própria sexualidade.

Já tocamos no assunto da repressão da sexualidade ao mostrar o tratamento que o narrador de "A Perfect Day" delega a Muriel. Normalmente Salinger é julgado de forma severa por seus críticos como alguém que propositalmente deixou de fora de sua obra qualquer vestígio de uma formação erótica madura, qualquer tipo de relação (seja ela convencional ou não) que se baseie no desejo sexual e seja bem sucedida<sup>106</sup>. Quando esse desejo aparece, geralmente é seu caráter negativo, como os avanços homossexuais do professor de Holden, ao final de *The Catcher in the Rye*, a superficialidade de Lane em "Franny", a atitude de Seymour, descrita em "Raise High the Roof Beam, Carpenters", que joga uma pedra em uma menina pela qual se interessou quando era criança<sup>107</sup>, e, como veremos adiante, a infidelidade conjugal em "Pretty Mouth and Green my Eyes". É uma crítica válida, mas que talvez não leve em conta o quanto esse desejo se encontra abafado na obra de Salinger, em detalhes que aparecem de formas mal resolvidas e ambíguas, como no beijo que Seymour dá no pé de Sybil e mais todos os *innuendos* sexuais do conto, por exemplo.

E o que isso tem a ver com o foco deste trabalho, que diz respeito à observação social no volume *Nine Stories*? Talvez seja o momento de afirmar que a observação social também está presente de forma negativa, naquilo que se esconde mais do que naquilo que

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> LEITCH, David. "The Salinger myth" (1960) e FIEDLER, Leslie. "Up from adolescence" (1962) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, p. 62 e p. 58, respectivemente.

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> SALINGER, J. D. **The Catcher in the Rye** (1951). Boston: Little, Brown and Company, 1991, p. 191-2 e SALINGER, J. D. **Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, an Introduction**. *Op. Cit.*, p. 89.

se revela. Ao omitir de seus contos relacionamentos eróticos bem resolvidos entre adultos maduros e, em seu lugar, tentar desesperadamente oferecer outro tipo de relação, o que Salinger faz é emitir um atestado a respeito das relações eróticas e sexuais no período tal como ele as observava entre os membros de determinada classe.

Para esclarecer o trecho analisado, também é necessário se referir ao personagem de Eric, que aparece final do conto. Sua única função consiste em tirar Franklin de cena, removendo-o daquele ambiente sufocante do apartamento burguês para ir ao cinema assistir *A Bela e a Fera*<sup>108</sup>, filme de Cocteau. Em nenhum momento o narrador afirma categoricamente que Eric seja homossexual, mas seu discurso é claramente afetado, cheio de marcas de entonação em itálico, e se menciona que ele também não pôde servir no exército, sem esclarecer por quê.

Não é nada de escandaloso, mas a presença desse personagem é significativa, ainda mais num conto em que a sexualidade parecia querer aflorar sem sucesso. Não queremos insinuar que Franklin não tenha olhado para as pernas de Ginnie por ser ele mesmo homossexual — o que seria levar a sério demais perguntas do tipo "será que ele é?", que ficam ainda mais absurdas quando aplicadas à ficção. O que queremos afirmar é que a própria indefinição, confusão <sup>109</sup> e experimentação com a sexualidade são temas colocados pelo conto e pairam no ar sem se definiriem como tal. Daí uma interpretação possível a respeito da frase anterior: será que tentar barbear-se com a mão esquerda também não insinua alguma liberdade de experimentação sexual?

O tabu que ronda o assunto, na época, realmente o torna complicado de ser tratado de outra forma. Falando especificamente de homossexualidade, Gayle Rubin afirma que:

Nos Estados Unidos, ao longo do século vinte, a opressão sexual [sex scares] era algo que acontecia com frequência. No final dos anos 40 e começo dos anos 50, a Guerra Fria começou com uma onda de repressão doméstica. Junto com o anticomunismo, juramentos de lealdade e a reconstrução no pós-guerra de papéis de gênero e da noção de família, houve um paroxismo de terrorismo sexual, cujo sintoma mais óbvio foi a repressão selvagem contra homossexuais. Gays eram excluídos de posições no governo, expulsos da escola e demitidos de seus empregos (incluindo cargos acadêmicos estáveis). Jornais estampavam manchetes escandalosas conforme a polícia enquadrava suspeitos de perversão e invadia bares gays.

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> COCTEAU, Jean. **La Belle et la Bête**. França, 1947.

Antes de perceber que se trata de Ginnie, Franklin se confude e acredita que seja Eric quem o esperava na sala. Tal gesto poderia ser interpretado como mais um indício da confusão entre objetos sexuais.

Agências do governo, corpos legislativos e júris invocavam audiências e investigavam o 'problema de desvio sexual'. O FBI operava esquemas de vigilância. Todas essas atividades eram tanto justificadas, quanto contribuíam para a construção da imagem do homossexual como uma ameaça à sociedade. 110

Sabemos que as próprias regras editoriais das revistas em que Salinger publicou, até mesmo a mais ilustre de todas, *The New Yorker*, proibia que temas polêmicos fossem abordados <sup>111</sup>. Isso explica a escolha de um ponto de vista como o de Ginnie ou de Holden, em que certas desigualdades são percebidas e formuladas da maneira como podem — às vezes com o vocabulário precário de um adolescente que classifica de *phony* o que é pura injustiça de classe; às vezes de forma sublimada <sup>112</sup>, por narradores e personagens que ainda não sabem reconhecer exatamente o que estão vendo.

É nesse ponto que a estreiteza da matéria representada por Salinger se faz sentir: é aqui que percebemos que a visão dos mais fracos, dos oprimidos, dos que realmente sofrem os preconceitos mais intoleráveis, mostra-se apenas como ruídos para os ouvidos dos que estão bem de vida. É justamente isso que torna tão importante olharmos para como essa matéria volta ao texto, como aparece nas margens, nas entrelinhas. Só na metade dos anos 60, dez anos depois do período de maior atividade do escritor, é que esses assuntos vão explodir definitivamente as arestas do texto e se constituir como metas propriamente políticas, dignas de representação mais direta do que o tratamento literário.

### A guerra contra os esquimós

A guerra já havia aparecido de relance nos primeiros contos do volume. Muriel e sua mãe se questionam a respeito dos efeitos que a guerra teve sobre Seymour, e foi um acidente durante a guerra que matou Walt. Na ficção de Salinger escrita antes de "A Perfect Day" a guerra é um assunto comum. Salinger combateu na linha de frente da

<sup>110</sup> RUBIN, Gayle. "The Leather Menace: Comments on Politics and S/M" (1981) In: ESCOFFIER, Jeffrey (ed.) **Sexual Revolution**. p. 266.

<sup>&</sup>quot;Se faz sentido dizer que Salinger era afiliado a alguma instituição, podemos afirmar que esta era a revista *The New Yorker*, que publicara [antes de serem coletadas em um livro] a maioria das *Nine Stories*, assim como as novelas que compõem seus dois livros subsequentes. Nessa revista, até o mais leve dos palavrões [the mildest profanity] era estritamente proibido." WHITFIELD, Stephen J. "Cherished and Cursed" In: BLOOM, Harold (Ed.). Bloom's Modern Critical Interpretations: J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye*—New edition. *Op. Cit.*, p. 84.

Ilab Hassan nomeia de "gesto quixotesco" o recurso formal de Salinger para transpor as dificuldades reais no plano da ficção. O ensaio do crítico tenta explicar como isso é uma característica que define o escritor e especula que tais gestos sejam necessários justamente porque "realidades sociais eram, sem dúvida, reprimidas [em Salinger]." HASSAN, Ihab "The rare quixotic gesture", p. 139.

ofensiva americana na Europa, tendo participado inclusive da invasão da Normandia, aportando nas praias da França na data que ficou conhecida como o Dia D<sup>113</sup>. Também há relatos de que ele presenciou a liberação dos prisioneiros em campos de concentração<sup>114</sup>, algo sem precedentes históricos, com que os combatentes da época tiveram que se deparar sem possibilidade de preparo psicológico.

Os biógrafos relatam que Salinger escrevia em sua barraca, nos momentos de calmaria entre as batalhas, as histórias que seriam publicadas nas revistas populares de ficção da época. Por isso, é supreendente que, com exceção de um dos contos<sup>115</sup>, as nove histórias que sobreviveram em formato de livro — as nove histórias que Salinger elegeu para sobreviverem ao tempo — não tratem diretamente da guerra<sup>116</sup>. Ela é mencionada de passagem mas, assim como a sexualidade, parece um assunto que escorrega pelas margens e é abafado.

No presente conto, a guerra aparece no título, mas a frase inteira é parte de um diálogo que fica sem explicação. Franklin olha pela janela e comenta que outra guerra está próxima e que provavelmente será contra os esquimós. Sabe-se que o personagem trabalhou em uma fábrica de suprimentos bélicos que não pôde servir no exército devido ao problema cardíaco. Talvez caiba indagar o quanto haveria de vergonhoso na atitude de Franklin, que viu da segurança do lar amigos de sua idade serem despachados para além do oceano e nunca mais voltarem. O próprio Salinger viu seu batalhão se renovar duas vezes, conforme os mortos eram sendo substituídos por novos soldados — ele foi um dos poucos que escapou com vida. Quando Ginnie lembra Franklin de que ele não pôde servir, o personagem sai de cena envergonhado.

Essa seria uma análise perfeitamente válida, o trecho ajudaria a construir a fragilidade do caráter de Franklin. Contudo, o modo como a frase é atirada na narrativa evidencia mais sua revolta contra a guerra em si do que a vergonha de não ter participado,

68

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> ALEXANDER, Paul. **Salinger. A Biography**. p. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> SLAWENSKI, Kenneth. **J.D. Salinger: A Life**. p. 173.

<sup>115</sup> Ver o capítulo "For Esmé, with Love and Squalor", adiante.

Paul Alexander nota como o tom das histórias de guerra mudou depois que Salinger enfrentou algumas das piores batalhas da ofensiva americana na Europa. O biógrafo escreve que os primeiros contos do jovem recruta continham jovens patriotas, empolgados com a aventura da experiência. Depois de alguns meses de combate, as histórias passam a lidar mais com o componente psicológico do trauma, mostrando soldados que sentem falta de casa e sonham com o dia de seu retorno. **Salinger. A Biography**. p. 104-5.

<sup>&</sup>lt;sup>1Î7</sup> "Just Before...", p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> *Ibid.*, p. 48.

ou a culpa de ter sobrevivido. Como foi citado antes, podemos pensar que essa é mais uma referência velada à guerra contra as minorias — ou mais, genericamente, à atitude de se decretarem oposições sociais e políticas da mesma forma com que se decreta uma guerra. "Guerra contra as drogas (*war on drugs*)" e "guerra ao terror (*war on terror*)" serão expressões contemporâneas que ainda não haviam sido formuladas, porém a "guerra contra o comunismo (*war on communism*)" já se encontrava em pleno vapor.

Pode soar como uma frase descabida, uma observação excêntrica, mas o pequeno trecho se destaca dos demais, ganhando o próprio título do conto. Ele pede atenção para uma realidade que teimava em se insinuar dentro de páginas que aparentemente selecionavam tão bem sua pequena amostra social, salvaguardando-a de problemas "reais". Como os Ohmann mostraram, ao tentar ler *The Catcher in the Rye* em combinação com as matérias que ocupavam a primeira página dos jornais no dia em que ele foi publicado, a separação entre realidade e ficção se mostrava frágil demais e só permaneceu como um horizonte possível por causa do esforço de críticos como James E. Miller, que teimavam em apontar a universalidade e a pertinência da descrição psicológica na ficção de Salinger.

## O sanduíche de frango

No final do conto, constata-se o início de outra transformação. Ela é apenas insinuada, nunca realmente verificada. Observa-se que Ginnie mudou de atitude em relação à dívida — mas talvez possa-se defender que o que ocorreu foi apenas que o interesse por Franklin tenha substituído o interesse econômico. Da mesma maneira que acontece com Eloise, não é possível dizer, baseando-se apenas nas palavras do narrador, que os eventos narrados provocaram alguma mudança significativa na protagonista. O que é certo é que os personagens que ajudam a sugerir essa mudança são extremamente frágeis e complicados. Em "Uncle Wiggily", Walt já está morto e Ramona é uma criança com amigos imaginários. Aqui, Franklin é uma figura debilitada por traumas físicos e emocionais, seu futuro é um tanto incerto, já que ele não estuda nem trabalha, e há alguma ambiguidade a respeito de sua sexualidade. Da mesma forma, os dois contos terminam sem nunca se concluírem, deixando que a ambiguidade prevaleça em detrimento de qualquer sensação de otimismo ou esperança, e "Just Before" complica ainda mais essa situação, terminando com uma digressão oblíqua sobre um sanduíche de frango:

Outside the building, she started to walk west to Lexington to catch the bus. Between Third and Lexington, she reached into her coat pocket for her purse and found the sandwich half. She took it out and started to bring her arm down, to drop the sandwich into the street, but instead she put it back into her pocket. A few years before, it had taken her three days to dispose of the Easter chick she had found dead on the sawdust in the bottom of her wastebasket. 119

A crítica já especulou bastante sobre a dimensão simbólica desse objeto: como ele representaria uma dádiva única, o amor altruísta e até mesmo uma relação com Cristo 120. Porém, como solução para o conto, ele aponta novamente para a dúvida e para a instabilidade da significação. No mais literal dos sentidos, é um presente que Franklin dá a Ginnie — mas é também um presente mal aproveitado, um produto esquecido em um bolso, cujo prazo de validade expira sem que ninguém se dê conta. Assim como os temas que estão sugeridos pelo conto, mas que nunca se desenvolvem; assim como o próprio interesse erótico de Ginnie ignorado por Franklin; o sanduíche de frango e o pintinho ignorado pela menina, anos atrás, remetem a pedaços de vida que são enfiados em algum lugar e esquecidos. Eles apodrecem.

É nesse momento que podemos levantar um pouco as sobrancelhas e desconfiar do próprio método de Salinger. Afinal, estamos especulando sobre um sanduíche de frango. E, mesmo que possamos apontar alguns momentos de fina observação social e crítica aos costumes, as soluções encontradas nos obrigam a andar em círculos e procurar simbolismos em peixes-banana e pintinhos esquecidos em latas de lixo. É o momento perfeito para que um psicanalista freudiano e outro lacaniano intervenham e comecem a discutir se os objetos simbolizam o pênis ou o petit objet a.

Thomas Beller fala do modo como Salinger "pega pequenas coisas — objetos, pedaços de diálogo que parecem triviais, cartas, pequenos momentos — e carrega-lhes de importância, permitindo que se tornem, em determinados momentos, cheios de peso."<sup>121</sup> O comentador vê isso como uma forma de o autor transformar coisas mundanas em

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> Ver, por exemplo, BRYAN, James E. "J. D. Salinger: The Fat Lady and the Chicken Sandwich." In: College English 23.3, 1961, pp 226-29. No artigo, Bryan tenta relacionar o sanduíche de frango com símbolos cristão da eucaristia e vê Franklin como uma figura que representaria Jesus Cristo. A ideia é repetida por SLAWENSKI, Kenneth. J.D. Salinger: A Life. p. 171.

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> BELLER, Thomas. "The Salinger Weather" In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger. Op. Cit., p. 137.

maravilhosas, como se dessa forma, no meio de uma sociedade tão cheia de objetos, "ao ler Salinger parece que a vida vale a pena ser vivida." O que está em questão é o quanto os objetos adquirem uma carga emocional demasiadamente grande, obtendo significados que ultrapassam seus valores práticos e cotidianos.

Maxwell Geismar, por outro lado, acredita que a ênfase de Salinger nas descrições minuciosas de objetos que ganham o primeiro plano das histórias é sintoma da falta de valores sólidos, de uma "base social, econômica e psicológica", Como se os objetos, as mercadorias, os gestos que são elaborados e descritos com precisão impecável substituíssem os grandes dilemas de escritores anteriores, que lidavam, por exemplo, com temas de ordem moral e social 124. Resta nos perguntarmos se isso acontece devido a problemas particulares de um autor, ou se pode ser encarado como um sintoma que coloca no primeiro plano da ficção o que se observava no mundo: a dificuldade de se constituir uma personalidade de acordo com as narrativas mestras de épocas passadas, em uma sociedade afluente, capaz de suprir cada vez mais suas necessidades com mercadorias brilhantes que começavam a inundar as lojas de departamento.

John Updike é um dos poucos comentadores que compreendem essa característica estilística dentro do contexto da Guerra Fria. Ele afirma que:

Poucos escritores desde Joyce arriscariam tamanha riqueza de palavras com eventos que são puramente interiores e ações que são puramente conversa. No entanto, vivemos em um mundo onde o gesto definitivo evoca o holocausto, e a convicção de Salinger de que nossas vidas interiores são muito importantes o qualifica para cantar uma América onde, para a maioria de nós, parece haver pouco a fazer e muito a sentir. 125

De fato, o próprio enredo do conto sucumbe ao peso dessa relação entre pequenos objetos e a vida íntima dos personagens, como se um pudesse explicar o outro. O que acontece, nesse momento, é algo que os Ohmann mencionam, mas não desenvolvem: a falta de uma resolução adequada. Isso não quer dizer, como critica Miller, que os Ohmann

<sup>&</sup>lt;sup>122</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>123</sup> GEISMAR, Maxwell. "The wise child and the *New Yorker* school of fiction" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, p. 100.

Para reforçar o argumento, podemos comparar brevemente dois romances que raramente são colocados juntos, mas que costumam ser vistos como romances de formação: *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce e *The Catcher in the Rye*. O que observamos nessa comparação é que falta no romance de Salinger antagonistas tão fortes e tão definidas como a religião e a moral cristã, tal como são enfrentadas pelo protagonista de *A Portrait*.

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> UPDIKE, John. "Franny e Zooey" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). *Op. Cit.*, p. 53.

estejam exigindo que os personagens se deem conta que o problema do mundo é o capitalismo e passem a militar junto aos operários. Mas tantas mediações, tantos trechos desconexos, tanta importância relegada a objetos e a frases cheias de estilo, tudo isso deixa claro que qualquer tipo de articulação sóbria a respeito dos temas que estão disponíveis parece estar vedada para Salinger. 126

Os gestos de Salinger — especialmente em obras como essa, que se recusam a oferecer uma resolução real para seus protagonistas, que os envolvem em ambiguidades e, no lugar de solução, trazem para o primeiro plano o mistério de objetos que devem ser injetados de significado — subsumem as dicotomias entre os indivíduos sensíveis, os heróis como Seymour e Franklin, e o mundo das convenções, contra os quais eles lutam ao mesmo tempo que parecem o desejar, como indica a última memória de Eloise, por exemplo, no conto anterior.

Então a ambiguidade dos finais começa a esconder muito mais do que revelar. É nesse ponto que psicologia e crítica social se embolam, e torna-se problemático tirar qualquer conclusão definitiva a respeito tanto de uma coisa, quanto de outra. Dessa maneira se expõe o nó apertado cada vez mais forte conforme os simbolismos e as mitologias crescem na obra de Salinger. A dificuldade de até mesmo estabelecer a orientação sexual dos personagens, ou de que eles manifestem seus impulsos eróticos abertamente, denuncia o peso da nuvem de ambiguidade que paira sobre os textos.

Há, de fato, muita coisa envolvendo essa camada apolítica da classe média de Salinger. E pensar que foi esse tipo de ficção o eleito pelo mais prestigiado periódico de ficção americano diz muito mais sobre as opções de quem a elegeu do que sobre as escolhas de um autor. Como esperamos ter mostrado, há muita mediação em sua obra, mediação demais, algo que vai desde a relação com o próprio corpo, no caso de Ginnie, até a relação com o texto, no caso do narrador. As frases chamam atenção e conquistam, os trechos brilham e tentam expressar muito mais do que são capazes — mas eles também

<sup>126</sup> E todos esses malabarismos podem ser enxergados não como defeitos, mas como sintomas. Como defende Daniel Puglia, tratando de Charles Dickens, um autor que também destinava resoluções quase mágicas para seus romances: "os apelos em prol dos livres andamentos da fantasia — regressivos se tomados como objetivo final — são certamente um ponto avançado na denúncia da vida transformada em mercadoria, quando os saltos do imaginário e do devaneio sao permitidos tão-somente nos estritos limites dos giros e piruetas no trapézio do livro." PUGLIA, Daniel. Charles Dickens, um escritor no centro do capitalismo. Tese de Doutorado, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008, p. 111.

escondem e abafam algo que só alcançaria espaço para aflorar uma década depois, com os movimentos que trarão esses dois assuntos — a guerra e a sexualidade — para o primeiro plano.

## THE LAUGHING MAN

Este conto<sup>127</sup> se divide em três tempos narrativos bem distintos. O primeiro tempo, o da enunciação, traz como narrador em primeira pessoa a voz de um adulto que rememora alguns dias da infância. O segundo tempo é justamente essa época relembrada, um verão quando o narrador tinha nove anos e participava de um grupo denominado "Comanches", que se reunia para praticar esportes sob a tutela do "Chefe", um jovem universitário. O terceiro é uma história dentro da história, uma espécie de conto de fadas inventado pelo Chefe, chamado The Laughing Man. É uma narração que se entrecorta ao tempo do conto a cada vez que os Comanches sentam-se para ouvi-la.

Do presente, não se sabe nada. O narrador não fala sobre si mesmo como adulto, portanto não se estabelece exatamente o que lhe desencadeou a memória. Esse é um detalhe importante, porque deixa ao leitor a tarefa de compreender qual a relação entre esse narrador, suas memórias dos tempos em que era um Comanche e a história do Laughing Man.

A história dentro da história é o que faz "The Laughing Man" particularmente útil para lidar com um assunto que introduzimos em "Just Before the War". No conto anterior, certos elementos sobressaíam-se ao andamento narrativo normal, tentando mediar a relação dos personagens uns com os outros. Aqui, o narrador em primeira pessoa vai se utilizar de um artifício, o conto do Chefe, para falar de um período de sua vida. Seus problemas e conflitos reais nunca serão propriamente nomeados — ele não será capaz de elaborar com clareza a natureza de seus conflitos —, cabendo ao leitor fazer essa conexão. No final da análise, poderemos perceber que as mediações do narrador irão cumprir uma função semelhante à do conto anterior: abafar conflitos que ainda não encontravam meios de serem representados de forma direta. Essa será a parcela de observação social mais importante que o conto trará.

#### Os Comanches

O primeiro parágrafo descreve brevemente a organização dos Comanches. Tratavase de um grupo de meninos que se encontrava à tarde para praticar esportes no Central

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> SALINGER, J. D. "The Laughing Man" In: Nine Stories. pp.56-73.

Park, em Nova Iorque. Quem cuidava de transportá-los e organizá-los era um rapaz mais velho, apelidado pelos meninos de Chefe.

Chama atenção, na primeira frase que descreve os Comanches, a aproximação feita pelo narrador entre essa associação e uma organização militar. Ele utiliza as expressões "belonged to an organization" e "esprit de corps"<sup>128</sup>, denominações que poderiam ser usadas para descrever qualquer grupo bem definido, homogêneo e com orientação precisa, mas que soam, particularmente a última, como uma referência específica ao corpo militar.

Também é mencionada a rotina da associação que se reunia todos os dias exatamente no mesmo horário. Esse caráter rotineiro de horários bem demarcados também remete à disciplina de organizações militares. Há, inclusive, uma hierarquia centralizada na figura do Chefe, aquele que era responsável por cada um de seus membros, tal como um oficial que orienta sua tropa. Outro paralelo com o exército é o fato de que os garotos se reuniam para praticar exercícios físicos, especificamente esportes coletivos. Ou seja, algo que enfatiza a corporalidade, a força física e a organização dos esforços em equipes.

A única característica que coloca em dúvida a acuidade dessa comparação é o próprio nome do grupo, que se refere a uma comunidade indígena que resistiu à tomada de seus territórios durante o século XIX. No entanto, esse nome ainda pertence ao domínio das guerras, portanto não se afasta do campo semântico militar. Além disso, o fato de os garotos se identificarem com índios, e não com brancos, serve como mais uma força de coesão, que une os oprimidos contra os opressores.

Esses paralelos são importantes porque dão conta de descrever um grupo relativamente simples, porém coeso. A descrição dos Comanches, do modo como faziam as coisas sempre do mesmo jeito e do vínculo entre seus membros com o Chefe prepara o terreno para o choque que virá a seguir.

O crítico David Leitch comenta que Salinger tem êxito em criar com sua ficção a sensação de que o leitor pode participar de um clube fechado, muito íntimo, onde "todos nós somos parentes de sangue e falamos um tipo de linguagem familiar esotérica." <sup>129</sup> Isso

-

 $<sup>^{128}</sup>$  "The Laughing...", p. 56

LEITCH, David. "The Salinger Myth" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, p. 71. As palavras de Leitch são ecoadas por comentários de Karen Bender, que conta sua experiência de ler Salinger na adolescência: ela escreve que os adultos lhe diziam que *The Catcher in the Rye* iria fazê-la entrar num "clube estranho e íntimo". BENDER, Karen E. "Normal

é especialmente verdadeiro quando se examina o ciclo de novelas que tratam da família Glass. Nessas novelas, o leitor tem acesso à intimidade de uma série de indivíduos excêntricos que, unidos pelo sangue e por uma maneira muito especial de se comunicar, enfrentam o mundo das convenções. Embora o volume *Nine Stories* trate de alguns membros da família Glass, como Seymour, Walt e Boo Boo (em "Down at the Dinghy"), tal sensação de um clube íntimo nunca se afirma com a mesma medida das novelas posteriores. Talvez, no volume, figurem apenas os Comanches como exemplo de um grupo mais ou menos estável. Mesmo assim, a sensação de um clube íntimo pode ser generalizada e compreender aqueles que compartilham dos valores nobres da cultura ou da sensibilidade, representados até agora por Seymour, pelo passado de Eloise e Walt, e por Franklin.

Em suas memórias, a filha de Salinger ressalta a marca profunda que a vida militar deixou em seu pai 130. Ela busca compreender muitas de suas histórias baseada em um conceito que remete ao poder gregário gerado pela experiência da leitura. *Landsman* é o termo usado por ela para expressar o sentimento de pertencimento e de participação que a vivência no campo de batalha criava nos homens. Ali, eles observaram juntos os horrores da destruição planejada, compartilhando tanto das regras de uma hierarquia bem definida, quanto dos traumas. Ainda segundo a filha de Salinger, as histórias de seu pai remetem muitas vezes a um grupo pequeno de indivíduos que, repentinamente, reconhecem-se em suas afinidades — um laço que os une em famílias espirituais e que se sobrepõe a qualquer outro tipo de relação 131. Em "The Laughing Man", a ideia de *landsman* indica que o vínculo entre os pequenos Comanches era forte o suficiente para conferir aos seus membros uma noção de pertencimento e de segurança.

Como veremos em "Pretty Mouth and Green my Eyes", adiante, esse também pode ser um conceito útil para pensar em como relações de amizade e de afinidade parecem ser

People" In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger. *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>130</sup> SALINGER, Margaret A. **Dream Catcher** — **A Memoir**. New York: Washigton Square Press, 2000. O conceito de *landsman* e o relato da participação de J. D. Salinger no exército estão nos capítulos 3 e 4, respectivamente. Ver também ALEXANDER, Paul. **Salinger. A Biography**. p. 79-105.

Uma análise realizada por Robert Miltner fala do crescimento de jovens e adolescentes que se tornarão adultos nos anos 60. Segundo o autor, Salinger narraria um momento de transição em que o conhecimento não seria mais buscado em gerações anteriores de pais e professores, mas nos valores da própria geração. Daí, segundo o autor, a ausência nas obras de Salinger de adultos confiáveis, que são substituídos por irmãos e amigos. Ver MILTNER, Robert. "Mentor Mori" In: BLOOM, Harold (Ed.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: J. D. Salinger's** *The Catcher in the Rye*—New edition. *Op. Cit.*, pp. 151-166.

mais valorizadas do que qualquer outro tipo de relação. Leitch afirma que Salinger oferece "um mundo amigável e seguro, de afeto e segurança; todos são bons e inocentes como crianças, a comunicação é imediata e completa" <sup>132</sup>. O crítico compreende que essa é uma maneira de Salinger evitar assuntos que exigem o encontro com a diferença, especialmente o sexo. Tal como foi visto no conto anterior em que a sexualidade dos personagens é envolta em ambiguidade, já que Franklin se recusa a entrar no jogo erótico que Ginnie propõe, aqui também haverá uma substituição no plano do desejo. O narrador também usará a memória infantil, a valorização de laços de amizade que unia os Comanches e a história do Laughing Man para essencialmente mascarar um tema central ao conto, o despertar de sua sexualidade.

Notar a semelhança entre o grupo militar, que protege o indivíduo de uma experiência terrível demais para ser enfrentada individualmente, e esse "clube íntimo" <sup>133</sup>, que protege o narrador de falar a respeito de sua sexualidade — observar que a guerra e o sexo são tratados, portanto, como um trauma —, é o gatilho para que façamos as perguntas certas a respeito de Salinger. Aqui, a questão mais uma vez não é tomá-lo como um autor pudico ou traumatizado, mas compreender por que esse tipo de tratamento do assunto o alçou para uma posição privilegiada na ficção do período.

#### The Laughing Man

Antes mesmo de começar a ser contada, a lenda do Laughing Man já demonstra o poder que as narrativas do Chefe exercem sobre os meninos. Eles exigem que o rapaz lhes conte a história e sentam-se educadamente para escutá-lo, absortos 134. Também é importante observar o quanto o Chefe é descrito como uma ponte entre a ilusão e a realidade, às vezes até mesmo se misturando com a sua ficção. É dito que os meninos o viam como um "giant" 135, diferente do homem de baixa estatura que ele era na realidade.

Um dos detalhes mais interessantes do parágrafo que antecede a história propriamente dita é quando o narrador descreve a lenda do Laughing Man como uma história que "tended to sprawl all over the place, and yet it remained essentialy portable.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 70. <sup>134</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> LEITCH, David. "The Salinger Myth" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). Salinger, a Critical and Personal Portrait. Op. Cit., p. 73.

<sup>135 &</sup>quot;If wishes were inches, all of us Comanches would have had him a giant in no time." "The Laughing...", p. 57.

You could always take it home with you and reflect on it while seating, say, in the outgoing water in the bathtub", 136. Trata-se de uma daquelas frases que parece oferecer um insight muito íntimo, carregada de significação e ressonância.

Em primeiro lugar, é notável como o narrador descreve a história contada pelo Chefe como uma posse, como algo que ele pode carregar consigo para desfrutar em um momento íntimo. Ou seja, o trecho mimetiza a experiência da própria forma da mercadoria que é a história de ficção, tal como publicada em revistas e livros — algo que é produzido para ser lido sozinho, sem ser compartilhado em público. Emma Forest fala que essa é uma sensação comum ao se ler Salinger, a de que ele está escrevendo um conto direcionado para "um leitor especial, você." <sup>137</sup> Esse efeito é atingido não apenas, como já mostramos nas análises anteriores, quando o narrador estabelece uma oposição entre indivíduos sensíveis e um mundo corrompido (e colocando o leitor, claro, sempre do lado dos cognoscenti), mas também quando ele utiliza do recurso de descrever uma memória comum, como um banho, que a maioria dos leitores poderia revisitar com facilidade: um momento que remete a um tempo em que se era pequeno o suficiente para caber com conforto numa banheira. Podemos ir até mais longe e interpretar a frase do narrador como a tentativa de evocar a memória inconsciente da liquidez uterina, algo fundamentalmente de ordem biológica. Ao mesmo tempo, o trecho evoca a sensualidade no ato de sentir a água corrente sobre o corpo, como um fluxo morno que vai envolvendo a criança. O movimento resume, portanto, os dois movimentos do conto: o conforto de uma situação inicial relativamente segura e a evocação da sexualidade. Da rememoração idealizada até a confusão dos primeiros investimentos amorosos.

Vista em sua forma geral, a história do Laughing Man é caracteristicamente um conto infantil, repleto de aventuras romanescas sem muito compromisso com a verossimilhança. Por exemplo, é dito que o personagem principal tem a habilidade de se comunicar com os animais e que sua alimentação consistia apenas de arroz e sangue de águia 138. Também não há obediência aos rigores da geografia, o que fica evidente quando se fala da China e da França: países afastados por milhares de quilômetros, mas que na história soam tão distantes e exóticos que poderiam muito bem compartilhar uma fronteira.

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> *Ibid.*, p. 51.

FORREST, Emma. "Salinger's Daughter: Whining Bitch (Or "How I Became the Voice of Youth") In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger. *Op. Cit.* p. 55. <sup>138</sup> *Ibid.*, p. 59.

O que é mais importante sobre a história infantil é sua relação com o narrador. Ele conta como se via um descendente direto do Laughing Man e que mostrava mais afinidade com o personagem do que com seus próprios pais. O trecho fala claramente da identidade que começava a se manifestar como recusa pela identificação com os pais e como investimento no grupo, no Chefe e no próprio personagem ficcional. Isso fazia do Laughing Man um parente próximo, cujos laços espirituais sobressaíam-se aos de sangue. O final do parágrafo ainda fala sobre como o narrador se sentia um impostor, usando uma máscara (que, no caso do Laughing Man, era literal) perante a sociedade: "watch my step. Play along with the farce. Brush my teeth. Comb my hair. At all costs, stifle my natural hideous laughter." 139 "Farsa" é como ele se refere ao dia a dia e às obrigações normais, ditadas pelas convenções, para manter a boa apaerência.

Pois, o que a máscara do Laughing Man escondia era uma risada extraordinária e mortal, uma careta que, por seu excesso, provocava a morte em quem a contemplasse 140. Como um descendente direto do personagem, o narrador parece dizer que se sentia da mesma forma, portador de um poder equivalente. Algo que, se revelado à sociedade, provocaria um desastre.

Mais uma vez, pode-se argumentar que Salinger compreende o que é se tornar adolescente e o desejo que deve ser escamoteado atrás de uma máscara numa etapa necessária da socialização normal. No entanto, no espírito dos Ohmann, é importante ressaltar que essa não é só uma condição natural, mas que o modo como se desenvolve em uma sociedade específica deve ser examinado em toda sua particularidade. Ou seja, a necessidade de reprimir desejos que eram vistos como antissociais, de experimentá-los como algo íntimo e intransferível, e a própria tentativa de falar deles através de tantas mediações é algo que diz respeito a certo lugar e época. Entrecortar uma história que fala dos primeiros desejos adolescentes a um conto de horror, cujo personagem principal era um monstro capaz de matar por causa de sua risada excessiva, dá pistas da moral de uma sociedade que, embora próspera, condenava e reprimia violentamente os impulsos individuais, enxergando-os como essencialmente antissociais — o que só poderia encontrar vazão na literatura, na imaginação e no sonho.

<sup>&</sup>lt;sup>139</sup> *Ibid.*, p. 62. <sup>140</sup> *Ibid.*, p. 59.

## **Mary Hudson**

Então, entra em cena Mary Hudson, que perturba a paz inicial do grupo homogêneo de meninos e desperta o desejo do narrador. Ela aparece primeiro em uma fotografia que o Chefe coloca no ônibus escolar e que é notada imediatamente pelo garoto 141. Ele se irrita com a foto porque ela dessacraliza o espaço imaculado dos Comanches, lugar de latência e camaradagem onde o romance não tinha a mesma importância que a amizade e o companheirismo. No primeiro momento, o objeto atrai o repúdio do narrador, mas, passado o susto inicial, desperta seu desejo: ao narrar a história, o narrador vai se referir à moça como a primeira mulher realmente bonita que ele já viu<sup>142</sup>. Por ser uma mulher num espaço essencialmente masculino, ela obriga os Comanches a se verem defronte ao sexo oposto. Mais importante ainda, ela remete à vida fora do grupo, lembrando inclusive que o Chefe, o jovem protetor dos garotos, tem uma vida pessoal além da sua função ali.

Como vimos nos dois primeiros contos, a relação entre adultos e crianças implica sempre em alguma tensão e ambiguidade. Geralmente as crianças, devido à fragilidade que lhes é natural, pedem que os adultos cumpram sua função, especialmente no que diz respeito ao cuidado. Os adultos, por sua vez, correm o risco de embarcarem em certas fantasias infantis para conseguirem se comunicar. No caso de Seymour, por exemplo, esse jogo vai longe demais, e o personagem parece incapaz de manter seus pés ancorados no terreno da realidade. Para Eloise, é no momento em que ela desrespeita a fantasia de sua filha, obrigando-a a lidar com a realidade, que a sua própria condição de dona de casa infeliz se expõe.

Aqui, a conduta do Chefe é particularmente exemplar: ele não diz que a foto é de sua namorada<sup>143</sup>, tomando o cuidado de não frustrar o menino que poderia ver Mary Hudson como uma concorrente em seu afeto pelo Chefe. Ao mesmo tempo, com o simples ato de trazer a foto para o ônibus, o Chefe recusa-se a alimentar a fantasia infantil de que ele existiria apenas para servir aos Comanches, mostrando evidências de que é um homem adulto com interesses que ultrapassam o mundinho seguro dos meninos. Sua atitude, portanto, é muito mais correta do que a de Seymour, que de certa forma alimenta a paixão

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> "The Laughing...", p. 62. <sup>142</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> *Ibid.*, p. 63.

de Sybil quando esta sente ciúmes de outra criança<sup>144</sup>. O que o Chefe faz é utilizar certas mediações que evidenciam seu cuidado e sua atenção com os desejos complicados de meninos que passam por um momento delicado de transição.

A primeira dessas mediações cuida para que Mary Hudson seja aceita no universo dos garotos. Para tanto, o Chefe utiliza aquilo que estava imediatamente disponível: o jogo de beisebol. O narrador conta que ela passa a frequentar os jogos dos meninos nas tardes daquele verão no Central Park <sup>145</sup>. É um truque genial, pois traz a mulher adulta — uma entidade advinda de um mundo completamente estranho à experiência dos Comanches — para um local seguro e controlado, o campo esportivo. Ao enxergá-la como uma *jogadora*, como alguém que supre uma função bem específica e familiar, o narrador é capaz de lidar com a diferença entre os gêneros. Ele, então, pode falar obliquamente de seu afeto, afirmando que a moça era uma "boa jogadora" <sup>146</sup> e apreciando-a por causa desse mérito. O gesto camufla o interesse erótico que ela lhe provoca.

Da mesma forma, a história do Laughing Man trata indiretamente dos sentimentos complicados do narrador: sua sensação de não pertencimento, as mudanças físicas que eram percebidas como excessos, a máscara que devia usar em sociedade para esconder seus impulsos. A história se prolongava indefinidamente e era provavelmente inventada pelo Chefe conforme ele a ia contando. O que acontece, no entanto, é que no último trecho do conto o Chefe produz um final trágico para seu personagem. O narrador escreve que, ao ouvir o desenlace, correu para casa chorando, claramente abalado pela experiência 147. De fato, pode-se pensar no quanto os garotos apegaram-se ao personagem — especialmente ao modo como o Chefe narrava suas aventuras — e que o final trágico justifica uma reação como aquela descrita pelo narrador.

Mas é curioso que o desfecho da história tenha ocorrido no mesmo dia em que foi revelado que Mary Hudson não iria mais acompanhar os Comanches, provavelmente devido a um desentendimento com seu namorado. O que se observa aqui é um cruzamento de fantasias cujo pivô é a história do Laughing Man: o Chefe utiliza a história para dar vazão ao sentimento de frustração após o término com a moça, enquanto o narrador pode dizer que seu choque e sua reação foram causadas exclusivamente pela morte do

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> "A Perfect Day...", p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> "The Laughing...", p. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> *Ibid.*, p. 73.

personagem querido. O que ambos, narrador e Chefe, compartilham, mas nunca declaram, é a verdadeira causa de sua tristeza: a frustração amorosa. Fica patente tão logo colocamos as duas narrações do conto lado a lado — a história contada pelo chefe e a história de como Mary Hudson se introduz no grupo — que a primeira está essencialmente submetida à segunda, tanto para o Chefe quanto para o narrador.

#### Natureza e classe

Os dois planos da história, portanto, estão em harmonia. O primeiro plano nomeia a si mesmo como ficção: trata-se da narração em primeira pessoa, que engloba tudo o que é dito pelo narrador; e da história dentro da história, a lenda do Laughing Man. O segundo plano é aquilo que, de fato, acontece, mas que nunca é tratado diretamente, pois parece escapar ao controle tanto do narrador quanto do Chefe: a sexualidade que desabrochava no menino e o relacionamento amoroso do Chefe que, ao final da história, fracassa.

Conforme é construído, o conto eleva o primeiro plano a um lugar privilegiado: o Chefe é um personagem sem falhas, a história do Laughing Man produz aquilo que era esperado, o narrador consegue sugerir as conexões entre aquilo que sentia e sua narrativa sem nunca precisar se comprometer, sem nunca nomear o que lhe afligia. De fato, dentre todas as histórias do volume, esta parece ser a que melhor resolve simbolicamente uma situação real. O problema é que essa situação é descrita de forma parcial, onde se enfatiza uma passagem individual da pré-adolescência para a puberdade ou da inocência para a maturidade. Se quisermos utilizar a história para falar que desilusões amorosas são naturais e que a melhor maneira de lidar com elas é através de mediações simbólicas, certamente há margem para isso. É o suficiente, talvez, para os leitores que ficam satisfeitos com a caracterização poética dos dramas internos do indivíduo 148. No entanto, essa interpretação deixa de lado certos fatores específicos do conto que ainda não foram discutidos.

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Ou, como aponta Habermas, trata-se de uma fórmula que se origina "das necessidades de um público-leitor burguês que, mais tarde, podem ser genuinamente satisfeitas nas formas literárias do drama burguês e do romance psicológico. As experiências, sobre as quais um público, que apaixonadamente tematiza a si mesmo, busca no raciocínio público das pessoas privadas entendimento mútuo e esclarecimento, essas experiências fluem de fontes de uma subjetividade específica: o seu lar é, em sentido literal, a esfera da pequena-família patriarcal. Como se sabe, surgindo de mudanças da estrutura familiar que se prenunciam há séculos com o revolucionamento (sic) capitalista, esta consolida-se como tipo preponderante nas camadas burguesas." HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Trad. de Flávio R. Kothe. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 60.

O crítico Warren French acerta em se questionar a respeito dos motivos *reais* pelos quais Mary Hudson terminou com o Chefe<sup>149</sup>. Debaixo de tantas mediações, de tantas vozes narrativas que falam dos conflitos sem nunca nomeá-los, o crítico parece conseguir levantar uma pista do quanto um ponto de vista nostálgico e idealizador pode ser incapaz de esclarecer as verdadeiras questões.

French nota que o nome do Chefe era John Gedsudski, cujo sobrenome polonês trairia uma origem humilde, e sugere que Mary Hudson deveria pertencer a uma aristocracia nova-iorquina, já que ela frequentava uma faculdade particular cara 150, morava em Long Island, não sabia pegar transportes coletivos 151 e se vestia com um casaco de pele<sup>152</sup>. Ele também procura ver na história da morte do Laughing Man pistas a respeito do término do namoro: o responsável por matar o herói é um detetive que trabalhava com a filha. Mesmo que o conto não mencione nada a respeito do pai de Mary Hudson, o crítico estranha que no último capítulo do conto fantástico apareça uma personagem feminina, justamente a filha do assassino do Laughing Man.

Assim, French indica que a verdadeira lição do Chefe não seria valiosa apenas porque mediaria o começo de uma evolução sexual e amorosa — algo perfeitamente natural — mas também porque ele transmitiu para os meninos uma visão privilegiada a qual eles, por serem filhos da burguesia branca de Nova Iorque, talvez nunca teriam acesso. O Chefe, ao colocar um fim na história do Laughing Man, deixando claro o fracasso de sua relação amorosa com Mary Hudson, estaria indicando para os meninos que relacionamentos entre pessoas de classes diferentes estariam fadados ao fracasso — de que toda a potencialidade de um herói da natureza, um ser especial que se alimentava de sangue de águia e conversava com os animais, não poderia sobreviver aos métodos científicos de um detetive engenhoso.

Olhando por esse ângulo, o conto ganha em observação social o que antes era lido como descrição psicológica. Assim, não se trata mais de uma lição a respeito das primeiras frustrações amorosas, mas da impossibilidade do sucesso erótico em uma sociedade cujos limites de classe barram a expressão mais autêntica do desejo.

<sup>149</sup> **J. D. Salinger** — **revisited.** pp. 72-4.

<sup>150 &</sup>quot;The Laughing...", p. 62.

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>&</sup>lt;sup>152</sup> *Ibid.*, p. 63.

Agora também podemos compreender que o fascínio do narrador por Mary Hudson não ocorreu só por que ela era uma mulher no meio de rapazes, mas o quanto pesa sua posição social privilegiada em comparação ao Chefe. Quando examinamos o parágrafo em que o narrador descreve as outras mulheres que, ao longo da vida, ele classificou como possuidoras de uma grande beleza, descobrimos que até mesmo a aparência física — algo que geralmente é tido como natural — é definida pelo narrador em um contexto que revela algo sobre a classe da personagem:

Offhand, I can remember seeing just three girls in my life who struck me as having unclassifiably great beauty at first sight. One was a thin girl in a black bathing suit who was having a lot of trouble putting up an orange umbrella at Jones Beach, circa 1936. The second was a girl aboard a Caribbean cruise ship in 1939, who threw her cigarette lighter at a porpoise. And the third was the Chief's girl, Mary Hudson. 153

Todas as personagens são vistas em situações de lazer e se distinguem de seu ambiente. A primeira é vista em uma praia popular, <sup>154</sup> mas seu maiô preto e o guarda-sol laranja a destacam dos demais. A segunda estava em um cruzeiro de férias no Caribe, o que pode significar que possuía dinheiro. Mas é o ato de jogar um isqueiro em uma tartaruga que pinta o retrato de uma mulher essencialmente insensível ao que lhe é inferior. Mary Hudson, então, aparece como a terceira mulher da lista. Todas elas são figuras que se destacam de seu meio, e o narrador nota-lhes a beleza justamente porque são vistas *em contraste* com o ambiente ao redor.

-

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> *Ibid.*, p. 63.

A história de Jones Beach pode ser mencionada aqui, pois também diz respeito à transformação pela qual a classe média americana passou ao longo do século XX. O engenheiro responsável, Robert Moses, foi a figura fundamental responsável pela remodelação da cidade de Nova Iorque. A praia (artificial) foi planejada por ele, e, hoje um Parque Estadual, é a mais popular da Costa Leste. Uma das características peculiares da arquitetura original do complexo é o fato de que ele se baseia na aparência de um cruzeiro de luxo: "a ideia era fazer com que as massas de turistas pudessem experimentar o luxo dos cruzeiros que as classes superiores desfrutavam." LAMBERT, Bruce. "One Man's Dream, Blissful Jones Beach Is Like No Place". The New York Times. 1997 Other 28 setembro Disponível <a href="http://www.nytimes.com/1997/09/28/nyregion/one-man-s-dream-blissful-jones-beach-is-like-no-other-drea place.html?pagewanted=5&src=pm>. Acessado em 28 janeiro de 2012.

Esse detalhe revelava já uma importante distinção de classe e tentava superá-la com o uso de um simulacro. Moses foi também o principal engenheiro americano que deu prioridade às vias urbanas para automóveis em lugar de transportes coletivos, ajudando o movimento de mudanças para os subúrbios que se espalhou por toda a classe média americana. Cf. CARO, Robert A. The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York. New York: Vintage Books, 1975. e D'ÁVILA, Sérgio "Morar Mundo: O homem que retalhou NY". Revista **Folha** Online. 30 março 2007. Disponível da <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/rf3003200701.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/rf3003200701.shtml</a>. Acessado em 28 janeiro 2012.

Também o esforço da moça em se integrar, jogando beisebal, mostra mais do que uma mulher que é aceita por um grupo de meninos graças à aptidão para rebater uma bola, alguém que consegue ultrapassar a barreira natural entre os gêneros. Além do fato óbvio de que a barreira em questão é um comportamento social — o esporte como uma atividade masculina —, o gesto de Mary Hudson ressalta a capacidade do esporte de configurar um espaço onde a classe importa menos do que a habilidade, onde as diferenças de origem entre os participantes desaparecem, e algo genuíno, baseado inteiramente na cooperação coletiva e no esforço individual, pode emergir.

Quando o relacionamento entre Mary Hudson e o Chefe fracassa, o que acontece ao narrador é muito mais do que uma lição nos avanços e retrocessos da vida amorosa — o que ele obtém é a consciência de que, mesmo que as diferenças de classe se anulem em algumas instâncias, o mundo das convenções acaba por vencer qualquer tentativa de uma comunicação genuína.

No final, a diferença entre as possíveis interpretações para a história é sutil. Ambas falam de um aprendizado: a primeira, de um aprendizado universal, em que o Chefe ensina aos rapazes que a fantasia deve dar lugar à realidade, mesmo que a realidade possa lhes provocar sofrimento. Essa é uma interpretação positiva, induzida pelo movimento próprio do narrador. Ao lado dela, e não necessariamente em contradição, está o aprendizado de que, *tal como as coisas estão ordenadas*, não se pode esperar outra coisa da realidade, a não ser sofrimento. É um aprendizado que leva em conta que as causas para a desilusão amorosa do Chefe podem dizer respeito mais a questões de classe do que exemplificar uma verdade universal sobre as relações humanas.

Mesmo assim, a segunda interpretação fica soterrada sobre um enredo e um narrador que não deixam claros os detalhes da história. Pode-se justificar isso afirmando que um narrador em primeira pessoa que rememora um episódio da infância não tem todos os dados e nunca conseguiria enxergar as questões de classe como fizemos agora, à distância. De qualquer modo, é apenas no próximo conto que essas questões emergirão de forma definitiva no volume.

## **DOWN AT THE DINGHY**

## Surpresas iniciais — a cozinha

Como vimos, do ponto de vista da observação social, da crítica a convenções e do reconhecimento de distinções de classe, "The Laughing Man" é um conto particularmente difícil. O narrador parece completamente cerrado dentro de seu lugar social, protegido em um círculo de iguais. Quando uma personagem desestabiliza essa posição, a lição assimilada parece querer dizer respeito às paixões naturais de um jovem que atravessa a puberdade, e o tom da narração pede para ser interpretado com sentimentalismo e nostalgia. Qualquer pista de que a desiguldade de classes pode ter tido um papel na crise do conto é menos do que sugerida.

Na contramão dessa tendência, temos "Down at the Dinghy" <sup>155</sup>. O conto que não deixa de ter elementos tipicamente salingerianos: a centralidade de um personagem infantil, a importância da relação entre o som e o significado das palavras e uma crise que é evitada, tão logo os personagens reconhecem suas afinidades. No entanto, aqui também aparecem, pela primeira vez no volume, personagens de uma classe social inferior ocupando o primeiro plano narrativo. Cabe observarmos que empregadas domésticas já haviam aparecido em "Just Before the War with the Eskimos" e em "Uncle Wiggily in Connecticut", mas a contribuição narrativa dessas personagens serviu apenas como uma forma de delinear o caráter dos protagonistas das histórias. Em "Down at the Dinghy", ao contrário, toda a primeira seção do conto trata somente dessas figuras.

Além disso, é possível afirmar, levando em conta certas expressões encontradas nas descrições realizadas pelo narrador e, especialmente, examinando as causas do conflito central, que a narração aponta para fora da classe média branca de que Salinger costuma tratar, fazendo referência a divisões étnicas e socioeconômicas dos Estados Unidos. Se esse tipo de observação já estava presente desde *The Catcher in the Rye*, como observaram os Ohmann, em nenhuma outra obra de Salinger isso aparece de forma tão central como em "Down at the Dinghy". Enquanto nos outros contos essas realidades se encontravam nos detalhes, em indícios que poderiam ter resultado nos conflitos principais, aqui, desde o

-

<sup>&</sup>lt;sup>155</sup> SALINGER, J. D. "Down at the Dinghy" In: Nine Stories. pp.74-86.

começo, é a diferença entre classes, raças e etnias a mistura que compõe a substânciachave do problema.

Já na primeira linha do conto, que tenta trazer uma descrição precisa a respeito da hora do dia e da estação do ano, deparamo-nos com a expressão "Indian Summer" 156. Trata-se de um termo coloquial, ainda hoje em voga, mas, ao se levar em conta o próprio assunto do conto — cujo conflito é resultado do uso de uma gíria racista —, pode-se afirmar que o uso desse termo não foi casual. Deve-se lembrar que o conto se passa numa época em que expressões como jewing e gypsing eram correntes e o politicamente correto ainda não tinha sido inventado.

Depois de descrever o tempo, o narrador se ocupa de "Sandra, the maid". É interessante observar que ela é nomeada seguida imediatamente de sua profissão. O narrador a introduz no parágrafo afirmando categoricamente sua função, utilizando o termo "a empregada" como aposto. Também suas roupas têm prioridade na descrição, sobrepondo-se ao retrato geral de seu corpo e de seus gestos. Em vez de dizer, por exemplo, que se sentou, o narrador conta que ela "lowered her freshly uniformed body" 157. Aqui a aparência e o caráter arbitrário de uma função têm prioridade sobre a descrição física da personagem, ressaltando seu *status*.

Também é mencionado o modo como ela amarrava e desamarrava o avental, em um gesto que denuncia seu nervosismo, mimetizando seus possíveis futuros: será que ela vai ser mandada embora, ou não? Será que vai continuar vestindo seu avental no trabalho, ou terá que entregá-lo, junto com sua posição na casa? Seu olhar se concentra além da janela, observando o pequeno patrão, Lionel. O gesto define a linha principal de tensão da primeira parte: a cozinheira apreensiva e atenta para todos os gestos daquele que contém o poder de decidir seu futuro.

Enquanto especula se vai ou não ser mandada embora, Sandra está presa na cozinha, ocupada com sua tarefa. Mais do que isso, ela se vê presa numa região do país contra sua vontade. Em um diálogo, ela diz que preferia estar na cidade e que não entende

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> *Ibid.*, p. 74. <sup>157</sup> *Ibid.*, p. 74.

o capricho dos ricos de passarem os dias na casa de veraneio à beira de um rio, considerando que eles nem gostam de usar o barco<sup>158</sup>.

Sua frustração diz respeito a uma diferença patente de mobilidade entre os patrões ricos e as empregadas. Enquanto ela e a Sra. Snell, a outra empregada da casa, aparecem apenas na cozinha, os patrões entram e saem na hora em que bem entendem, podem ir até o centro da cidade de carro e, no final, falam em velejar. Perto deles, uma cozinheira obesa e a Sra. Snell — que passa a primeira parte inteira temendo perder a condução para casa — parecem realmente presas no lugar onde estão, absolutamente dependentes da vontade dos senhores.

Voltando às roupas, observamos que a Sra. Snell também é descrita a partir de sua indumentária: o narrador menciona primeiro um chapéu que ela vinha utilizando há três anos consecutivamente 159. Esse dado dá alguma ideia da situação econômica da mulher, da sua falta de opções para comprar roupas mais novas. Ao mesmo tempo, vale notar que o narrador menciona detalhes dos objetos e acessórios que acompanham a personagem: o chapéu era Hattie Carnegie 160, o cigarro era mentolado e a caixinha de fósforos que possuía tinha impresso o ícone do famoso Stork Club<sup>161</sup>. Descritos dessa forma, os objetos se destacam por associarem-se ao luxo e a tendências de moda. O fato de que a Sra. Snell exibia os itens com alguma vaidade deixa margem para interpretarmos que ela tenha usado seu dinheiro para obter esses objetos, preferindo consumir um produto que lhe confere reconhecimento e status a, por exemplo, comprar um chapéu novo e mais barato. Também pode-se pensar que os itens tenham sido presentes da patroa, alguém que tinha os meios para adquiri-los, pois frequentava o espaços da moda, como o Stork Club. Independentemente da origem, o que esses objetos deixam transparecer é a importância dada às aparências: cercar-se de objetos de luxo é atrair para si um pouco da aura de uma classe mais alta. É uma estratégia que as empregadas utilizam para preencher o abismo que as separa das patroas, como se os artigos em comum aproximassem as classes.

.

<sup>&</sup>lt;sup>158</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 74.

Hattie Carnegie foi uma estilista e empresária em Nova Iorque. Ela produziu roupas, joias e chapéus desde 1939 até 1956, quando faleceu. S/A. **Hatie Carnegie**. Disponível em: <a href="http://www.hattie-carnegie.com/">http://www.hattie-carnegie.com/</a>>. Acessado em: 7 de outubro de 2012.

O clube existiu entre 1929 e 1965 em Nova Iorque e era frequentado por celebridades, estrelas de cinema e empresários. Para um relato detalhado da história do clube, ver BLUMENTHAL, Ralph. **The Stork Club: America's most famous nightspot and the lost world of cafe society**. Boston: Little, Brown and Co., 2000.

Mesmo que sejam atitudes perfeitamente compreensíveis e levando em conta a dificuldade real imposta à ascenção social, é inquestionável que o narrador imputa às empregadas os valores de uma sociedade de consumo. Retratando-as como o faz, ele parece classificá-las na mesma categoria de Muriel, por exemplo, cercada de objetos que denunciam sua dependência da moda e das convenções superficiais de beleza. Um detalhe que corrobora essa interpretação é a relação entre Sandra e a Sra. Snell: mesmo que compartilhem o espaço da cozinha e funções de empregada na mesma casa, transparece no diálogo delas o ar de superioridade de Sandra em relação à outra. Isso acontece porque Sandra vem da cidade e trata com arrogância os hábitos interioranos da Sra. Snell, como se na cidade ela estivesse mais próxima do que é considerado chique e avançado. Enquanto uma consegue transpor as barreiras de classe através de objetos de luxo, a outra imita as distinções da alta sociedade da costa leste, que trata com desdém o resto do país.

Como veremos na parte final do conto, mais uma vez o narrador vai conferir um lugar especial a uma forma de inocência que resiste aos costumes de um mundo desigual, baseado em convenções e preconceitos. Por isso, ele não será simpático à situação das empregadas e não vai idealizar o polo mais fraco de uma sociedade de classes em detrimento do outro. Como os Ohmann mostraram, o julgamento dos narradores de Salinger parece se direcionar a qualquer tipo de convenção, sejam elas expressadas por membros de uma elite privilegiada, sejam imitadas por aqueles que deveriam, a princípio, questioná-las. De um lado, isso resultará em soluções individuais extremamente questionáveis, como veremos ao final do conto. De outro, o conto não deixa de representar com realismo um estado de coisas em que a desigualdade se impõe de cima para baixo, e é são reafirmada de baixo para cima. Em que as empregadas deixam de enxergar o que têm em comum e acabam por enfraquecerem-se porque imitam o comportamento dos ricos: elas tentam, de forma simbólica, afiliarem-se à classe dos patrões através do consumo dos mesmos objetos e da valorização dos costumes ditados pela vida nas cidades.

Colocando de outro modo, para não deixar dúvidas a respeito do que estamos dizendo, lançaremos mão de um pequeno resumo esquemático. Até agora, os narradores das histórias se posicionaram contra certo estado de coisas: contra a futilidade ociosa dos ricos (Muriel), contra a mediocridade da vida de donas de casa privilegiadas (Eloise) e de mulheres que abraçavam suas carreiras (Mary Jane), contra as relações de interesse que se sobressaíam às relações sinceras (o momento inicial de Ginnie) e contra as barreiras de

classe (falência do relacionamento entre Mary Hudson e o Chefe). Até agora, todos os personagens eram retratados como vítimas das convenções de uma sociedade de classes que deveriam beneficiar aqueles que se encontram em seu topo, mas que, ironicamente, também lhes cobrava um preço. Em "Down at the Dinghy", essa ironia se inverte e mostrase como figuras que aparentemente deveriam reconhecer a desigualdade acabam imitando as ambições e os comportamentos daqueles que ditam as regras. Esse primeiro movimento tem a função de descrever um estado de coisas, uma cadeia de relações que se mostra inequivocamente nociva a todos os envolvidos. Num segundo movimento, percebemos que os personagens têm um vislumbre de uma saída ou de uma resolução para seus problemas. Na maioria dos contos do volume, os narradores são responsáveis por construir a equação dessa maneira, direcionando nossa simpatia para outros personagens. Dessa maneira, estar na praia com Seymour parece ser melhor do que no quarto com Muriel; Eloise acaba por parecer mais nobre que Mary Jane; Franklin e os próprios exageros do narrador sugerem algo de mais verdadeiro e profundo do que os problemas iniciais de Ginnie; e a memória da infância, do grupo homogêneo de pré-adolescentes, parece um lugar seguro em comparação às desiluões amorosas da vida adulta. O último passo necessário é perceber que esse processo propõe uma falsa superação: as soluções são questionáveis, permeadas de ambiguidade e gestos vazios, que funcionam apenas para abafar algo que nunca se resolve. Para que se dê esse passo, é preciso primeiro perceber o quanto a inclinação do narrador por alguns personagens é, em certa medida, forçada.

Boo Boo Tanenbaum, a senhora da casa, é descrita como uma mulher sem quadris, cujo cabelo "sem cor" deixa entrever suas enormes orelhas <sup>162</sup>: trata-se de uma descrição que parece indicar a feiura da personagem. Além disso, ela veste uma roupa desconexa, que não combina com o senso de elegância sugerido pelo trecho anteror, que tratava das roupas de Sandra e da Sra. Snell. Contudo, apesar desses detalhes que depõem contra a personagem, o narrador acaba por a descrever como uma "stunning and final girl." <sup>163</sup> Esses adjetivos aparentemente entram em contradição ao que foi dito antes: a condição da feiura, num gesto quase mágico, é superada simplesmente porque o narrador assim o deseja, forçando como em nenhum outro momento do conto adjetivos tão categóricos

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> "Boo Boo Tannenbaum, the lady of the house, came into the kitchen. She was a small, almost hipless girl of twenty-five, with styleless, colorless, brittle hair pushed back behind her ears, which were very large." "Down at…", p. 77.

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> "Her joke of a name aside, her general unprettiness aside, she was-in terms of permanently memorable, immoderately perceptive, small-area faces-a stunning and final girl." Ibid., p. 77.

como *stunning* e *final*. Levantamos a hipótese de que esse gesto serve para colocar alguma dúvida quanto à personagem como solução, afinal, o narrador trai sua imparcialidade na descrição.

É certo que ela vai se mostrar uma boa mãe a ajudar seu filho a superar o que poderia vir a se constituir como um trauma. No entanto, fica a dúvida se a narração é confiável a ponto de atribuirmos sem pensar duas vezes a culpa do ocorrido a Sandra e deixarmos a solução para Boo Boo. O que defendemos aqui é que esse tipo de parcialidade, que se evidencia contra os fatos da própria narrativa, coloca em jogo a honestidade das soluções dos contos. Como vimos, tratam-se de soluções que mascaram mais do que expõem — e que, portanto, revelam mais quando se apontam suas insuficiências. Quando se abre mão da polaridade entre mundo convencional e indivíduos sensíveis, quando se desconfia que a descrição da doença faz parte de um truque para vender um remédio, então somos liberados do fardo de termos que nos tornas fãs ou detratores de Salinger — e o que sobra é o que, na nossa opinião, os contos têm de melhor: a observação social fina.

Por exemplo, quando a patroa entra na cozinha, sua presença é suficiente para interromper a conversa das empregadas. A expressão com que é introduzida remete àquela utilizada para Sandra: "Boo Boo Tanenbaum, the lady of the house." A sintaxe é idêntica à da frase anterior, o nome próprio seguido de aposto, justapondo personalidade e lugar social. A formalidade da estrutura remete à própria formalidade dos papéis que cada uma das mulheres exerce, e isso pode ser considerado um indício do caráter arbritário e convencional que termos como "empregada" e "senhora da casa" carregam.

Também é notável a mudança na postura das empregadas tão logo Boo Boo adentra a cozinha. Elas passam a sorrir mais, concordando com as opiniões da patroa. Até mostram preocupação sobre Lionel, embora saibam exatamente por que o menino está triste. A atitude de Boo Boo, da mesma forma, também serve de indicação das pequenas dificuldades da relação entre empregadas e patroa: ela vai diretamente para a geladeira, como que ignorando as duas e, quando olha pela janela, tenta não dar as costas para elas. Há, nesse pequeno gesto, uma ambiguidade: ao mesmo tempo que ele mostra a preocupação da patroa em manter as empregadas em seu campo de visão — para não infringir regras de convivência nem cortar o diálogo — ele também é visto como uma exceção, como um esforço que ela tem que fazer para se mostrar boa.

A cena da cozinha termina, aliás, com o gesto da patroa fechando a porta<sup>164</sup>, o que reforça as diferenças anteriores: os espaços da senhora da casa e das empregadas não coincidem mais. Por outro lado, o gesto também é sentido como um alívio para Sandra e para a Sra. Snell, que podem voltar a se comportar naturalmente sem a presença de Boo Boo na cozinha. A ironia da situação é óbvia, elas retornam à cena inicial de paralisia, Sandra está novamente presa naquele espaço e a Sra. Snell pode ter até mesmo perdido a condução — mas o alívio de se verem livres da presença da patroa faz com que elas *gostem* da pequena prisão.

É um problema da divisão de espaços entre patrões e empregadas que dá origem ao conflito principal do conto. É disso que trata o diálogo inicial entre Sandra e a Sra. Snell, embora elas não mencionem exatamente o que se passou. O fato de não repetirem o assunto produz o mistério da narrativa, cuja resposta só será revelada na última parte do conto. Ao mesmo tempo, o ar sussurado e apreensivo com que conversam parece reproduzir o tom de quem está sempre preocupado em não ser ouvido inadvertidamente. É como se reinasse a ideia de que sempre pode haver um patrão onde não deveria, escutando a fofoca das criadas. Sandra menciona, inclusive, que Lionel, filho de Boo Boo, anda pela casa sem fazer barulho algum e que uma vez quase pisou na mão do menino, porque ele havia se escondido debaixo de uma mesa<sup>165</sup>. Visto por esse ângulo, o fato de que Lionel tenha ouvido a empregada se referir ao seu pai com um termo racista não é apenas algo que deva ser considerado como uma falta dela, que foi pega em um momento de indisposição contra seus superiores, mas também trata da intromissão de um dos patrões no espaço da cozinha.

#### Reações normais — Lionel

Ainda no trecho que mostra a conversa entre Boo Boo e as empregadas, ficamos conhecendo um pouco mais sobre Lionel. Elas mencionam o hábito do menino de fugir de casa desde que ele tinha dois anos e meio de idade. <sup>166</sup> É um comportamento descrito como

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>165 &</sup>quot;'Only, it drives ya loony, the way that kid goes pussyfootin' all around the house. Ya can't hear him, ya know. I mean nobody can hear him, ya know. Just the other day I was shellin' beans--right at this here table--and I almost stepped on his hand. He was sittin' right under the table." Ibid., p. 75.

<sup>166 &</sup>quot;He's been hitting the road regularly since he was two. But never very hard. I think the farthest he ever got-in the city, at least--was to the Mall in Central Park. Just a couple of blocks from home. The least far--or nearest--he ever got was to the front door of our building. He stuck around to say goodbye to his father." Ibid., p. 78.

uma excentricidade, algo que é particular de um menino precoce, já que não se fica sabendo se ele teria motivos para fugir de casa com essa idade. No entanto, olhando para o contexto do conto e da obra de Salinger, podemos ver que o tema da fuga não é tão peculiar assim. O enredo de *The Catcher in the Rye*, para citar a obra mais popular do escritor, trata basicamente de uma narrativa de fuga. Também já se viu como Seymour escolhe retirar-se do mundo, num ato muito mais drástico que o de qualquer outro personagem.

Aqui também se coloca a questão de um indivíduo possivelmente sensível demais, que encontra na fuga a única maneira de se relacionar com o mundo. Contudo, tanto aqui como em "A Perfect Day" e "Uncle Wiggily", em que as fantasias de Ramona e o alcoolismo e a nostalgia de Eloise podem ser interpretadas como variações do mesmo impulso de fugir, parece que há alguma dificuldade de identificar o que precipita tais crises. Como vimos, paira sempre a explicação de que há personagens melhores do que os outros, sensíveis demais para sobreviver bem em um ambiente corrompido. Vale lembrar que essa é uma explicação que eleva os personagens, que os coloca num patamar acima do comum.

No conto em questão, porém, a explicação a respeito das causas que precipitaram a fuga de Lionel é perfeitamente clara. Sua crise ocorreu porque ele se intrometeu em um ambiente marcado por segregações, em que duas personagens que pertenciam a outra classe social, as empregadas, emitiam opiniões e julgamentos preconceituosos a respeito de um grupo étnico e religioso, não por coincidência o grupo ao qual pertence o patrão. Ainda que a resposta de Lionel, dentre as infinitas possibilidades de ação, tenha sido fugir — e isso também merece uma interpretação —, a causa da crise é marcadamente um preconceito generalizado e corrente, o que desmascara algumas das desigualdades daquela época e daquela sociedade. Nesse caso, poderíamos também enfatizar a sensibilidade especial de Lionel, louvar a poesia no exagero de uma reação infantil que se atormentaria com algo tão banal. No entanto, essa interpretação não justificaria toda a primeira parte do conto, que se detém com tanto detalhe nas empregadas. Aqui, portanto, as observações dos Ohmann são justas e deve-se tratar o caso exatamente como eles trataram de Holden: deslocando a ênfase da psicologia do protagonista para aquilo que ele enxerga, para o que ele percebe como injustiça e desigualdade. Ou seja, tratar a sua sensibilidade apenas como um catalisador que reage ao que o cerca.

#### Mamãe vai ao resgate

Mas há um problema — o mesmo de sempre. Assim como o conto delineia as causas da crise de Lionel de forma inquestionável, colocando a questão social — o preconceito racial — no centro do confito, há um movimento igualmente forte de reação. Quando Boo Boo vai ao resgate do filho, o que entra em funcionamento é um esquema destinado a apagar as desigualdades que foram narradas até então. Como já vimos, o narrador é tão responsável quanto a protagonista por esse movimento, mudando completamente de tom tão logo o foco muda das empregadas na cozinha para o píer em que se encontra Lionel. O primeiro parágrafo desse trecho, apesar de inteiramente descritivo, já diz muito:

She stood on the slight downgrade of her front lawn, with the low, glaring, late afternoon sun at her back. About two hundred yards ahead of her, her son Lionel was sitting in the stern seat of his father's dinghy. Tied, and stripped of its main and jib sails, the dinghy floated at a perfect right angle away from the far end of the pier. Fifty feet or so beyond it, a lost or abandoned water ski floated bottom up, but there were no pleasure boats to be seen on the lake; just a stern-end view of the county launch on its way over to Leech's Landing. Boo Boo found it queerly difficult to keep Lionel in steady focus. The sun, though not especially hot, was nonetheless so brilliant that it made any fairly distant image - a boy, a boat - seem almost as wavering and refractional as a stick in water. After a couple of minutes, Boo Boo let the image go. 167

O primeiro elemento narrado é o olhar de Boo Boo. Em contraste a Sandra, que via Lionel no píer a partir da cozinha, através de uma janela, o olhar de Boo Boo tem plena liberdade para se deter nos detalhes que cercam seu filho. O narrador descreve rapidamente o barquinho, cujas velas estavam recolhidas. É um detalhe óbvio, mas parece simbolizar o ridículo do projeto de fuga de Lionel. No entanto, há algo de sutil e belo na imagem, especialmente na descrição do ângulo perfeito que a posição do barco desenhava na paisagem — algo que remete a um universo matemático abstrato, que existe mais como ideia do que como realidade. A seguir, é dito que Boo Boo tem dificuldade para enxergar seu filho por causa dos raios de sol que se refletiam nele. Em comparação aos apostos, que colocavam cada personagem no seu devido lugar social, e às descrições de roupas, gestos e movimentos, que criavam um retrato realista de cada cena, essa descrição ressalta a impossibilidade de se distinguir contornos, como se os limites entre o que é criança e o que

<sup>&</sup>lt;sup>167</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

é barco (e o que é sol) se apagassem. Sua *identidade* com a paisagem (daí a aliteração e o paralelismo, tão destacados, "a boy, a boat") vai contra a segregação inicial de classe, religião e cor. O mais importante é que a descrição é feita a partir do ponto de vista de Boo Boo, mãe de Lionel. Como haveria de se esperar, é uma descrição cheia de amor, muito parecida com aquela que o próprio narrador destinou a Boo Boo, a pintando com uma beleza tão extraordinária quanto inverossímil. Se havia causas sérias para a crise, elas serão abafadas por esse olhar sentimental, que irá propor um desvio e uma fuga muito mais astuciosos do que os planos do menino.

O diálogo que se segue lembra o de Seymour e Sybil em "A Perfect Day". Ambos os contos reproduzem um ritmo infantil em que não se dá muita importância para nexos de causalidade, nem se presta muita atenção em mudanças bruscas de assunto. O papel de Seymour e de Boo Boo também é parecido: ambos lidam com os personagens infantis de modo a desviar as preocupações deles para o campo da fantasia. Um conta a história do peixe-banana, a outra finge que Lionel é o capitão do barco, dizendo-se uma almirante:

'Ahoy,' Boo Boo said. 'Friend. Pirate. Dirty dog. I'm back.'

Still not looking up, Lionel abruptly seemed called upon to demonstrate his sailing ability. He swung the dead tiller all the way to the right, then immediately yanked it back in to his side. He kept his eyes exclusively on the deck of the boat.

'It is I,' Boo Boo said. 'Vice-Admiral Tanenbaum. Née Glass. Come to inspect the stermaphors.'

There was a response.

'You aren't an admiral. You're a lady,' Lionel said. His sentences usually had at least one break of faulty breath control, so that, often, his emphasized words, instead of rising, sank. Boo Boo not only listened to his voice, she seemed to watch it. 168

Quando não aceita participar da brincadeira da mãe, Lionel se torna, em certa medida, mais realista do que ela. É o menino que passa a se valer das distinções, como se, ao escutar escondido a conversa das empregadas, tivesse se contaminado pelo mundo adulto das convenções e dos preconceitos, daquilo que delineia grupos étnicos e funções sociais específicas, impedindo que a mulher possa ser ao mesmo tempo mãe e almirante. Boo Boo, contudo, tenta persuadir seu filho do contrário.

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> *Ibid.*, p. 81.

Talvez valha a pena questionar a natureza desse jogo. Parece ser algo que diz respeito à relação entre indivíduos que buscam reforçar seus laços de intimidade e identidade, como se mentir sobre a mesma coisa, embarcar no mesmo mundo de fantasia, anulasse a frustração que advém do mundo lá fora. É dessa maneira que os personagens firmam sua realidade íntima em comum, que se constituem como uma *família* em oposição à *sociedade*. Nesse caso, é a mãe que procura colocar o filho nesse lugar (assim como acontece com Seymour e Sybil), é ela que procura apaziguá-lo do que quer que o tenha incomodado antes, colocando-o de volta no espaço da fantasia, onde, por exemplo, uma mãe também pode ser um almirante. *É um lugar onde as mentiras podem ser mutuamente compartilhadas*.

Assim prossegue o intercâmbio, como um teste de forças entre ambos, até que eles encontram o equilíbrio. O menino testa a mãe, fazendo uma má-criação, e a mãe reage de forma madura, finalmente como uma adulta, mostrando o sofrimento que o gesto do filho lhe provocou. É nesse momento que a única relação convencional é aceita pelo conto, a relação *entre familiares*, entre mãe e filho. Quando Lionel finalmente age como uma criança, e Boo Boo como sua mãe — ou seja, quando esses papéis estão novamente seguros em seu lugar<sup>169</sup> —, é que ele aceita ceder. Ele chora e finalmente fala do que lhe perturbava.

Ele ouviu as empregadas referirem-se a seu pai como *kike*, uma palavra carregada de preconceito racial contra os judeus. No entanto, quando sua mãe lhe pergunta o que o menino entende por *kike*, ele diz que se trata de uma pipa. Mais uma vez, a semelhança entre os sons das palavras (*kike* e *kite*) parece central ao conto: ela mostra que a crise foi contornada devido justamente à ignorância e à incapacidade de distinção dos termos. Por isso Lionel foi incapaz de perceber toda a extensão do palavrão, toda a carga de ódio que o uso da palavra poderia denunciar.

Myra Jehlen argumenta que boa parte da ficção americana desde o século XIX já se empanhava em abafar os conflitos que surgiam devido às contradições sociais em nome da lei e da ordem. "Geralmente, de fato, o caso em favor de pressões sociais, de lei e ordem, de conformidade aos papéis convencionais, é poderosamente argumentado ao longo da ficção americana, e particularmente nos próprios trabalhos da primeira parte do século dezenove que são frequentemente citados como evidência do compromisso inabalável da América com a liberdade individual." JEHLEN, Myra. Readings at the Edge of Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. p. 62. Dessa maneira, é fácil enxergar Salinger como um escritor que alcança popularidade porque questiona certos costumes sem nunca realmente comprometer-se a mudá-los. Como já foi notado pelos Ohmann, seus personagens frequentemente conformam-se.

Assim, a crise se mostra uma falsa crise, tão logo as dimensões históricas e sociais são afastadas. Apesar de sentir que falavam mal de seu pai, Lionel está longe de compreender exatamente o que as empregadas disseram — e sua mãe encarrega-se de continuar o protegendo. Se esteve próximo, fisicamente, é a falta de conhecimento histórico (resultado, é claro, da própria idade do personagem) que o afasta da influência da cozinha, do contato consciente com os produtos de um mundo essencialmente segregado, cujas palavras de ódio são criadas quando se pensa que não há ninguém escutando.

Para arrematar o ridículo da solução de Boo Boo, ela promete que o pai levará a família para passear de barco, fugindo, literalmente, da presença ameaçadora da senzala. Eles estarão finalmente sozinhos, a família nuclear, cercados apenas de água, prontos para jogar os próprios jogos e falar sua língua íntima, onde *kike* pode muito bem ser "aquela coisa que voa no ar", no espaço onde nem mesmo as palavras estranhas e hostis, resultados de processos históricos, perturbam a harmonia.

Não há dúvidas de que consideramos esse final como uma solução ruim, como uma atitude que reage brutalmente ao realismo do trecho inicial. Como se poderá ver, especialmente na obra posterior de Salinger, as realidades sócio-históricas parecem ser empurradas cada vez mais para as margens dos enredos, e a família (natural ou extendida, nuclear ou espiritual) vai tomando conta do primeiro plano 170. Vale lembrar que Boo Boo Tanenbaum é irmã de Seymour e portanto parte da família Glass, cujos membros formam a saga mais importante do escritor. Uma família cujas idiossincrasias e ambiguidades ofuscam qualquer possibilidade de enxergar o mundo além de suas janelas.

Contudo, também acreditamos que o conto seja útil por revelar, como num raio-x, as escolhas ficcionais de um autor que sempre lidou mais com jovens, crianças e famílias — com o grupo mais homogênio possível dentro de uma classe já particularmente homogênea. A história desses personagens parece sempre ameaçada pelo mundo lá fora, por vislumbres que provocam atrito com a sensibilidade tão bem protegida de seus personagens <sup>172</sup>. Mas é apenas nesse conto que conseguimos ver claramente que as crises

<sup>171</sup> É dela o apartamento em que se passa boa parte da ação de "Raise High the Roof Beam, Carpenters".

<sup>170 &</sup>quot;As dificuldades extremas com que escritores americanos tratam de raça e classe, dois assuntos que, por exporem as falhas intransponíveis no terreno da mitologia nacional, inspiraram uma literatura de resoluções transcendentes ou de incoerência desesperadora." JEHLEN, Myra. *Op. Cit...*, p. 5.

Em relação à representação da realidade social, podemos inferir para Salinger o que Daniel Puglia afirma para Dickens, que "é perceptível a presença de tais realidades, porém plasmadas nos detalhes

são causadas por fatores externos, por condições sociais observáveis por quem tiver coragem de prestar atenção (e for silencioso o suficiente para se intrometer onde não deveria). Infelizmente (ou felizmente, para fins de diagnóstico 173), é também aqui onde se observa a maior reação. Fugir para o mar em um barquinho, ser salvo pela ignorância das palavras, salvaguardar-se na segurança da família 174 — tudo isso expõe o ridículo das soluções anteriores: dormir e rememorar (como no conto anterior), beber e chorar (como Eloise), e, finalmente, se matar. Tudo isso acaba parecendo mais um aprofundamento da sensação de crise do que sua solução. Aqui, pelo menos, temos um acesso maior à representação das margens que ameaçam o centro.

Como tentaram mostrar os Ohmann, o movimento de Salinger se trai a todo momento e aponta para fora, talvez o equivalente de uma época em que ainda se tentava jogar a carta da família e da tradição, mas já se podia farejar o mundinho do sonho americano desabando lá fora — em que os sons dos menos privilegiados já começavam a se fazer ouvir pelas margens.

Talvez o jogo de Boo Boo, que protege seu filho mantendo-o na ignorância, não seja diferente do de muitos pais que, durante a Guerra Fria, acostumavam-se a treinamentos de evasão a bombardeios nucleares. O que dizer para seus filhos, enquanto a família toda se acostumava com o espaço minúsculo de um abrigo anti-bombas? Que é tudo um jogo, meu filho, que seu pai ou sua mãe, almirantes ou capitães, vão lhe proteger.

daquilo que passa pelo corriqueiro do estilo [...] Noutras palavras, as grandes realidades da vida estão presentes na própria dificuldade encontrada para figurá-las de modo mais explícito. Nesse sentido, a construção do pequeno mundo natal da família aparece como desfecho precário para uma situação social inédita, plena de rupturas e novas configurações [...]". PUGLIA, Daniel. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>173 &</sup>quot;A firme convicção de Dickens nas qualidades da inocência e do amor como impulsos redentores essenciais tem sido desconsiderada como simples sentimentalismo. No entanto, tal recurso deve ser visto como um elemento formal, como que a improvisada solução para aplacar conflitos, mitigar contradições e abrandar paradoxos por meio de reconciliações forçadas. [...] Noutras palavras, a saída estética para o mascaramento e a ocultação dos conflitos e antagonismos sociais é a construção de um espaço em que a reconciliação não só é levada a termo como irrompe em nota a um só tempo apaziguadora e instável, reconfortante e perturbadora: desse duplo caráter emerge seu potencial utópico, revolucionário -- ainda que sem ter uma perspectiva efetivamente materialista." *Ibid.*, p. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>174</sup> "Assim, são abertas como que clareiras, enormes espaços em que são criadas simultaneamente duas frentes: no seu máximo, reformistas, com energia que até certo ponto clama por subversões e desobediências em relação à ordem vigente; no seu mínimo, conservadoras, com o uso da família como elemento para aplacar perigosas questões de classe." *Ibid.*, p. 116.

# FOR ESMÉ, WITH LOVE AND SQUALOR

#### **Dois momentos**

"For Esmé, with Love and Squalor" é o trabalho mais conhecido do livro *Nine Stories*. Sua importância se reflete até mesmo no trabalho editorial das obras de Salinger, cujo volume é publicado na Inglaterra sob o título de *For Esmé with Love and Squalor, and Other Stories*<sup>176</sup>. Pela primeira vez, a ação se desloca da parte afluente da costa leste americana e vai para Inglaterra e Bavaria. Também a II Guerra Mundial é finalmente tratada de forma direta, ainda que não haja cenas em campos de batalha tal como estão presentes nos contos dispersos de Salinger. A história é uma das mais abordadas pela crítica em ensaios que não se intimidam em nomeá-la como a obra-prima do escritor <sup>177</sup>.

Levando em conta o que foi escrito sobre a história, esperamos contribuir acrescentando ao debate alguns dos ingredientes previamente levantados nesta dissertação, para que assim seja possível chegar a novas conclusões, que tanto iluminarão partes ainda não examinadas do conto, como ajudarão a reforçar a importância da observação social na ficção de Salinger.

Deve estar ficando claro, conforme os contos do volume são analisados, que há constantes movimentos de ação e reação — atos de crítica e observação que expressam com negatividade opiniões sobre as convenções da sociedade da época, aliados a gestos positivos que, ora abafam, ora oferecem uma via de escape para aquilo que atormenta os indivíduos. Esses gestos normalmente são envoltos em ambiguidade, e conforme se questiona seu sucesso, compreende-se a extensão e a pertinência das críticas. Mais do que meras observações de costumes, o que os personagens e narradores de Salinger parecem sentir — o que os faz reagir com tanta força, obrigando-os a criar espaços privilegiados onde possam finalmente respirar — toca em pontos estruturais de um sistema de vida em sociedade que oferece a todas as suas camadas a oportunidade de serem infelizes.

<sup>&</sup>lt;sup>175</sup> SALINGER, J. D. "For Esmé, with Love and Squalor" In: Nine Stories. pp.87-114.

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> SALINGER, J. D. For Esmé with Love and Squalor and Other Stories. London: Penguin UK, 1981.

<sup>177</sup> Ver SLAWENSKI, Kenneth. **J.D. Salinger: A Life**. p. 184-5; ALEXANDER, Paul. Salinger. A Biography. Los Angeles: Renaissance Books, 1999. p. 144-5; FRENCH, Warren. **J. D. Salinger** — **revisited**. Boston: Twaine Publishers, 1988, p. 76-8 e p. 49-53; e WENKE, John. **J. D. Salinger. A study of the short fiction.** Boston: Twayne Publishers, 1991, p. 49-53.

Talvez em nenhum outro conto esse processo seja tão claro. Especialmente na segunda parte, percebe-se o quanto a guerra é uma experiência traumática para um indíviduo, e mais do que isso, o quanto sua espetacularização e profissionalização se constitui como norma em uma sociedade que passa a dominar bélica e economicamente as demais ao longo do século XX. A guerra é introduzida na narrativa como um vácuo, um abismo marcado formalmente por uma quebra de seção que silencia o que ocorreu entre a primeira e a segunda parte da história: o protagonista não ousa tentar descrever aquilo que vivenciou, mas deixa à mostra suas cicatrizes. O conto se torna, portanto, uma acusação irrevogável dos efeitos catastróficos dessa instituição sobre os indivíduos e as sociedades. Por isso, examinaremos primeiro os trechos que se passam depois da batalha, invertendo a ordem própria do conto.

Como relato de um sobrevivente, também vemos aqui a tentativa de encontrar uma forma comunicável para o trauma, de reduzi-lo a uma equação simples, cuja solução se proponha definitiva e universal. É dessa maneira que a crítica geralmente louva o conto 178, como o esforço genuíno de um escritor que propõe uma cura para o mal de uma nação. Mais uma vez, o nosso trabalho será identificar o quanto a sensibilidade do autor acerta em nomear seu mal, mas erra em propor uma solução. Trata-se, talvez, de um erro calculado, uma não-solução que pede para ser denunciada, sua fraqueza contribuindo para a denúncia inicial, para o ridículo que é encontrar respostas abstratas para problemas concretos. No entanto, conforme percebemos que a crítica "compra" as soluções, e também como elas são novamente revendidas todos os dias, nas mais diversas instâncias do discurso americano, julgamos necessário reafirmar suas fragilidades.

A segunda parte da análise, então, lidará com a primeira parte do conto, responsável por construir a moldura dentro da qual o problema da guerra será contraposto a uma solução sentimental, num movimento articulado pelo narrador em primeira pessoa.

la David Galloway escreve que Salinger dramatiza a busca por uma conduta em um mundo sem deus em que não há comunicação. Assim, ele constrói heróis sensíveis que tentam "dar ordem ao fluxo da existência humana e trazê-la para perto de uma perspectiva estética consciente." GALLOWAY, David D. "The Love Ethic" In: BLOOM, Harold (Ed.). **J. D. Salinger (Modern Critical Views)**. *Op. Cit.*, p. 30. O crítico se enquadra na categoria de comentadores que veem o "amor", em Salinger, como alternativa à incomunicabilidade. Hassan fala do "ato do amor que não discrimina". HASSAN, Ihab. "The rare quixotic gesture", p. 156. Essa também é a principal tese de WENKE, John. "Seargent X, and the Meaning of Words" In: BLOOM, Harold (Ed.). *Op. Cit.*.

## Guerra, guerra, guerra

Façamos um esforço de imaginação pensando que a segunda parte de "For Esmé..." é um conto completo, narrado em terceira pessoa. Não há Esmé, não há amor (*love*), resta apenas sordidez (*squalor*)<sup>179</sup>. Olhando assim, não há dúvidas de que a crítica da guerra é o objeto principal da narrativa: foi a guerra que mexeu com as "faculdades" do Sargento X<sup>180</sup>, foi a guerra que o colocou no pequeno cômodo em que se encontra durante todo esse trecho, e é da guerra que os diálogos vão se ocupar.

Sabemos que o Sargento X esteve internado em um hospital por duas semanas e que aquela era a primeira noite de volta às acomodações. Sabemos também que ele não conseguia se concentrar na leitura de um livro, que ele fumava constantemente há várias semanas, que sua gengiva sangrava, que "he thought he felt his mind dislodge itself and teeter, like insecure luggage on an overhead rack" <sup>181</sup>. Mesmo depois do armísticio, sem uma causa óbvia para a ansiedade (pois o perigo já havia passado) o sargento ainda se sentia como um objeto, carregado sem qualquer proteção, uma peça instável que ameaçava se soltar. Ele nem mesmo consegue escrever — a tentativa de anotar uma citação fracassa quando ele percebe que sua letra se tornara ilegível. Ele estava, portanto, numa posição isolada e incomunicável.

Mesmo a carta que lê de seu irmão contém um abismo capaz de revelar o quanto será difícil reestabelecer a comunicação com aqueles que não vivenciaram a guerra de perto. A carta é interessante porque mostra uma visão externa à do Sargento X. Ele interrompe a leitura pela metade quando se depara com a seguinte frase: "Now that the g. d. war is over and you probably have a lot of time over there, how about sending the kids some bayonets e swastikas..." Sem qualquer noção do ridículo, o irmão lhe pede souvenirs da guerra para os filhos. O horror do pedido atesta para o absurdo de alguém que é capaz de separar os artigos bélicos de seus significados originais: pedir uma suástica como souvenir é ignorar seu valor histórico e simbólico, ignorar o passado e tudo aquilo que ela representou, deixar de pensar nos lugares por onde passou e como foi produzida. Resumindo, trata-se do ato de transformá-la em uma mercadoria, de enxergar nela apenas seu valor de troca: é valiosa porque é rara e difícil de conseguir no mercado.

-

<sup>179 &</sup>quot;This is the squalid, or moving, part of the story, and the scene changes." "For Esmé...", p. 103.

<sup>&</sup>lt;sup>180</sup> "He was a young man who had not come through the war with his faculties intact." Ibid., p. 104. <sup>181</sup> Ibid., p. 104.

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> *Ibid.*, p. 106.

Não é difícil apontar, nessa operação, algo que ultrapassa a falta de bom senso individual ou o mal-caratismo de alguém que experimentou a guerra através de notícias de rádio e de jornal. Ou seja, é algo que remete antes à *norma* do que à exceção. Afinal, não é assim que a guerra é vendida pela indústria cultural, desde os *cards* colecionados pelos meninos nos anos 50, com modelos de tanques e aviões bombardeiros, até os video-games ultrarrealistas de hoje, que simulam situações de combate? Além disso, há algo no pedido do irmão que reduz a condição do combatente a uma espécie de turista que pode comprar presentes para os sobrinhos na loja do parque de diversões ou do museu, agora que seu trabalho terminou.

Também compreendemos que o narrador termine o trecho mencionando que o Sargento X sente dor como se fosse uma árvore de Natal acesa <sup>183</sup> — o símbolo máximo de algo que foi completamente deturpado de seu significado original e agora é dominado pelo poder do consumo e da mercadoria.

Talvez a carta do irmão ajude a explicar o trecho que a antecede, um dos mais misteriosos do conto e, justamente por isso, um dos mais analisados pela crítica. O Sargento X encontra uma anotação em um formulário nazista e tenta respondê-la com uma citação de Dostoiévski, mais especificamente de *Os Irmãos Karamázov*. Embora não pretendamos nos deter ao significado da citação, chama a atenção que o livro em questão trate de irmãos que sofriam com a transição de valores espirituais e familiares para os valores de uma sociedade capitalista, como vinha se constituindo a Rússia de Dostoiévski. Que o texto anteceda um trecho que vai tratar de um assunto semelhante, o pedido do irmão por *souvenirs* da guerra, sem consideração com a situação de um combatente que vivenciou de perto a desgraça do campo de batalha, parece suficiente para justificar sua presença no conto.

A seguir, o conto trata do Cabo Z, ou Clay. A descrição do personagem relembra a de Muriel, no que diz respeito à forma como eles são vistos em relação ao cuidado que manifestam com a aparência pessoal. O narrador fala da quantidade de água necessária para que Clay penteie o cabelo e outros detalhes do seu vestuário, incluindo medalhas e

<sup>&</sup>lt;sup>183</sup> "He ached from head to foot, all zones of pain seemingly interdependent. He was rather like a Christmas tree whose lights, wired in series, must all go out if even one bulb is defective." Ibid., p. 106.

insígnias do exército que ele não estaria autorizado a usar<sup>184</sup>. O narrador conta, inclusive, que o personagem teria posado para fotos de revista em plena floresta de Hürtgen, local que cediou um dos episódios mais violentos da investida norte-americana na Alemanha<sup>185</sup>, segurando dois perus de Ação de Graças.

Esses dados reforçam a interpretação anterior que relaciona a transformação da guerra em uma mercadoria, dessa vez do ponto de vista do espetáculo. A preocupação do Cabo Z com sua aparência e o fato de que posou para uma revista em pleno terreno de batalha denunciam o espetáculo que era construído a partir da imagem de um soldado. Alia-se a isso a menção de um feriado nacional importante como o Dia de Ação de Graças — uma festividade que esconde todo o brutal processo de colonização europeia em território indígena nos Estados Unidos. Assim como a árvore de Natal no parágrafo anterior, o peru de Ação de Graças simboliza esse período de festas que se vendem a partir de suas aparências, que estimulam o consumo de produtos e a troca de presentes em nome de valores positivos e universais, como a caridade e o amor, mas que abafam a verdadeira História. Enquanto toda a sociedade celebra com suas convenções e aparências, com seus símbolos indissociáveis do consumo, o narrador parece apontar para a direção contrária, para a lembrança de que não houve nada de celebratório em sua experiência na guerra. Seu estado físico e mental é alarmante e ele se recusa a participar dessa celebração vazia.

O cabo também menciona uma tarefa que ambos deverão realizar no dia seguinte: trazer para o alojamento jaquetas do tipo "Einsenhower". Trata-se de uma versão atualizada da vestimenta padrão do exército, que recebeu esse nome devido ao papel que o

<sup>&</sup>quot;His brick-red hair, just combed, was dripping with the amount of water he required for satisfactory grooming. A comb with a fountain-pen clip protruded, familiarly, from the right-hand pocket of his olive-drab shirt. Over the left-hand pocket he was wearing the Combat Infantrymen's Badge (which, technically, he wasn't authorized to wear), the European Theatre ribbon, with five bronze battle stars in it (instead of a lone silver one, which was the equivalent of five bronze ones), and the pre-Pearl Harbor service ribbon." Ibid., p. 107.

A batalha da floresta de Hürtgen foi a batalha mais longa travada pelos Estados Unidos em toda sua história. Ela durou mais de um ano, numa área de apenas 130 kilômetros quadrados, deixando 33.000 vítimas do lado americano e 28.000 do lado alemão. Cf. WHITING, Charles, **The Battle of Hurtgen Forest**. Orion Books, New York, 1989.

<sup>186 &</sup>quot;'Hey. Before I forget. We gotta get up at five tomorrow and drive to Hamburg or someplace. Pick up Eisenhower jackets for the whole detachment.'

*X*, regarding him hostilely, stated that he didn't want an Eisenhower jacket.

Clay looked surprised, almost a trifle hurt. 'Oh, they're good! They look good. How come?'

<sup>&#</sup>x27;No reason. Why do we have to get up at five? The war's over, for God's sake.'

<sup>&#</sup>x27;I don't know--we gotta get back before lunch. They got some new forms in we gotta fill out before lunch.... I asked Bulling how come we couldn't fill 'em out tonight--he's got the goddam forms right on his desk. He don't want to open the envelopes yet, the son of a bitch."" "For Esmé...", p. 108.

então general Eisenhower teve em aperfeiçoar seu *design*. Outra vez, percebe-se que o narrador conta detalhes que remetem à aparência da guerra, agora ao modo como os soldados se vestem. No mesmo trecho, Clay também menciona uma tarefa burocrática que ele e o Sargento X deveriam realizar, e então vai se delinenado o caráter profissional e rotineiro da guerra — os trabalhos simples e cotidianos, como transportar jaquetas e assinar alguns papéis, que formam a instituição. O Sargento X expressa má vontade para realizar os deveres: ele não precisa das jaquetas, e os papéis que deve assinar no dia seguinte poderiam muito bem ser assinados naquele momento. Esse é um tema que será aprofundado em um dos trechos mais marcantes do conto, a ser examinado em seguida.

Porém, antes de entrarmos nesse assunto, é importante mencionar uma conversa que Clay relata. Ele diz que sua namorada, estudante de psicologia na universidade, falou com ele a respeito do estado mental do Sargento X. Da mesma forma que em "A Perfect Day", temos aqui uma opinião que se baseia na psiquiatria moderna mais uma vez emitida por alguém que não figura no primeiro plano da narração. A moça diz a Clay que não haveria razão para o Sargento X ter sofrido um nervous breakdown simplesmente por ter combatido na guerra 187. O colapso, segundo a moça, deve ter relação com algum traço da personalidade do Sargento que existiria a priori. Essa interpretação é condizente com a ambiguidade que permeia os contos de Salinger a respeito da causa principal das crises de seus personagens. Realmente, há muito espaço para considerarmos que haja problemas de ordem psicológica com tipos como Seymour e o Sargento X, e que esse é o fato preponderante para explicar o comportamento deles. Contudo, dentro do próprio esquema narrativo, essa opinião é minada: vem sempre apresentada por um personagem sem credibilidade, que se associa a valores distintos daqueles encaminhados pelo narrador. É, também, uma opinião que desloca o valor da observação social nos contos, desautorizando a psicologia instável dos personagens a denunciar qualquer tipo de realidade concreta.

No capítulo sobre "A Perfect Day", já mostramos como as opiniões da psiquiatria são geralmente desvalorizadas pelos narradores. Maxwell Geismar interpreta esse fato

<sup>&</sup>lt;sup>187</sup> "Clay stared at him for a moment, then said, rather vividly, as if he were the bearer of exceptionally good news, 'I wrote Loretta you had a nervous breakdown.'

'Oh?'

<sup>&#</sup>x27;Yeah. She's interested as hell in all that stuff. She's majoring in psychology.' Clay stretched himself out on the bed, shoes included. 'You know what she said? She says nobody gets a nervous breakdown just from the war and all. She says you probably were unstable like, your whole goddam life." Ibid., p. 109.

como uma dificuldade da sociedade americana para lidar com o profundo ateísmo da psicanálise, "cuja função primária era eliminar todos os mitos sobrenaturais, fantasias, ilusões e preconceitos" e que "talvez isso fosse muito cruel para as civilizações que vivem de tais ilusões" la Independente de considerarmos a interpretação válida para explicar Salinger como autor, é certamente verdade que os narradores e personagens principais de suas obras rejeitam explicações psiquiátricas ou psicanalíticas, já que isso colocaria em questão o lugar que eles constroem para si mesmos ao longo da narrativa, uma posição especial (e espiritual) valorizada em relação ao mundo material.

Outro modo de ver a questão é compreender o quanto a psiquiatria americana se popularizou. Segundo Adorno e Horkheimer:

Ninguém é esquecido, todos estão cercados de vizinhos, assistentes sociais, Dr. Gillespies e filósofos domésticos de bom coração, que intervém bondosamente junto a cada pessoa para transformar a miséria perpetuada socialmente em casos individuais curáveis, na medida em que a depravação da pessoa em questão não constitua um obstáculo. 189

Em vista diso, a repúdia dos argumentos psicologizantes procura retirar a força de explicações pré-fabricadas e devolve parte da responsabilidade das ações dos indivíduos para a sociedade. É uma posição que se confirma no trecho a seguir.

O Cabo Z fala sobre uma situação pela qual passou durante um combate. Resumindo brevemente o episódio, ele diz que depois de ficarem duas horas sob fogo cerrado, ele e um amigo viram um gato, e Z atirou no bicho, que morreu. Ele conta que sua namorada, a estudante de psicologia, discutiu com sua turma o ocorrido, chegando à conclusão de que Z esteve temporariamente insano ao matar o animal 190. Aliada à opinião anterior, essa é uma interpretação que explica os atos de Z de acordo com algo que se situa dentro de sua psiquê. Portanto, estar temporariamente insano alivia a culpa de Clay em relação ao seu ato, eximindo-o de ter atirado contra um ser indefeso. É a mesma desculpa que, por exemplo, situa o impulso humano de matar dentro de um instinto animal remanescente, que é direcionado de forma "produtiva" nos momentos de combate. Desse modo, a guerra funcionaria como uma válvula de escape, liberada da culpa que agora deve

<sup>&</sup>lt;sup>188</sup> GEISMAR, Maxwell. "The wise child and the *New Yorker* school of fiction", p.98.

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 141.

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> "For Esmé…", p. 109-110.

recair novamente sobre o indivíduo. Assim o Clay deveria culpar antes sua própria personalidade do que as circunstâncias horríveis que presenciou. Todo o episódio, aliás, parece que apenas por acaso trata do gato como vítima, mas poderia muito bem ter ocorrido trocando-se o animal por um civil inocente, um inimigo rendido, ou até mesmo um companheiro aliado.

Porém, o mais curioso é a opinião que o Sargento X oferece ao amigo. Ele afirma, de uma maneira muito próxima ao *non sense*, que o gato era um inimigo espião e que o amigo cumpriu bem sua tarefa ao matá-lo<sup>191</sup>. O que há de extraordinário nessa resposta é que ela dá conta de devolver ao ato seu contexto, atribuindo ao asssassinato do gato o caráter de uma *função normal de um soldado*. A fala de X não trata, portanto, de um desejo inconsciente ou de uma condição psicológica inerente, mas da norma da instituição, do cumprimento de um dever e de ordens que são recebidas através de toda a hierarquia do exército, desde os superiores até o mais raso dos soldados. A resposta traz à tona o que a guerra significa como profissão, ressaltando que o próprio sistema é construído de forma a permitir justamente esse tipo de situação. É uma opinião que recusa quaisquer desculpas ou justificativas psicológicas e que chama a atenção para a contigência da situação, da sua *normalidade* dentro do sistema previsto: matar é esperado e, até mesmo, desejado por toda a sociedade. Além disso, o Sargento associa a atitude de Clay ao fato de que o amigo foi "*manly*", quer dizer, que ele não realizou apenas algo esperado de um soldado em uma situação de guerra, mas do que seria esperado de um *homem*.

Imediatamente após emitir sua opinião, o Sargento X vomita, e o Cabo Z sai de cena convidando o amigo para ir até seu quarto ouvir um programa de rádio narrado pelo famoso locutor Bob Hope, figura que mais uma vez remete ao universo das festividades, pois era ele quem costumava narrar os momentos que antecedem o *reveillon* na Times Square. O que se oferece, com as novas jaquetas, o peru de Ação de Graças, o Natal e o Ano Novo na voz de Hope (esperança, em inglês) é uma promessa de renovação. Acabada a guerra, as aparências e as tradições, o consumo e a indústria cultural ficam novamente disponíveis para consolar o Sargento. Até esse ponto, contudo, ele recusa tudo o que se oferece na forma de mercadorias e distrações, salientado o que já se sabe sobre ele desde a

<sup>191 &</sup>quot;'X threaded his fingers, once, through his dirty hair, then shielded his eyes against the light again. "You weren't insane. You were simply doing your duty. You killed that pussycat in as manly a way as anybody could've under the circumstances." Ibid., p. 110.

primeira parte do conto — isto é, que sua cura acontecerá em um plano muito mais especial.

#### Para Esmé

"For Esmé" não é só o relato de um combatente que sofre as consequências da guerra. O conto constrói, desde o começo, um esforço do narrador em superar essa condição. Como vimos, ele não aceita partilhar das soluções que a sociedade lhe oferecia: rejeitando a ilusão de heroísmo que revestia os soldados e ironizando as principais festividades americanas que abafam a violência de suas origens, ele não se rende às ofertas do imaginário americano. Sua resposta será sentida de maneira muito mais individual, como algo difícil de ser compartilhado. Tal resposta é construída desde o início do conto, formando um espaço e um tipo de relação que serão responsáveis por recuperar o Sargento X de sua situação.

Tal como nos contos anteriores, o papel do narrador em "For Esmé" é fundamental, pois é ele quem constrói a equação sobre a qual a lógica do conto se sustenta. Se foi possível recusar a ajuda de Clay, é porque outra solução havia sido traçada minuciosamente desde o começo — uma resposta que permite elevá-lo a uma posição superior à sua doença, como um indivíduo especial que necessita de um cuidado particular.

O primeiro recurso do narrador é emoldurar a história dentro da perspectiva da correspondência pessoal. Assim, trata-se mais de uma comunicação entre dois indivíduos, de uma história feita sob encomenda, cheia de códigos que devem ser decifrados/apreciados apenas pelos verdadeiros entendedores (ou *landsman*, como definido no conto anterior). O próprio título, podemos observar, é uma dedicatória.

Cartas são uma possibilidade de manter vivo o contato entre pessoas que se encontram afastadas. Elas são, dessa maneira, uma espécie de terapia 192 que conforta aquele que se vê sozinho. Assim, Clay se corresponde com sua namorada, Esmé com seu pai e o narrador com Esmé. As cartas, portanto, conectam quem a guerra impediu de

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> "He thought if he wrote a letter to an old friend of his in New York there might be some quick, however slight, therapy in it for him." Ibid., p. 112.

conviverem, ajudando a manter vivas relações entre familiares e, muito mais importante, entre indivíduos que compartilham afinidades especiais <sup>193</sup>.

Embora não tratemos das novelas referentes à família Glass, vale notar que a correspondência entre seus membros é um tópico central a essas histórias. Tanto "Franny" quanto "Zooey" começam com cartas, e a última obra publicada por Salinger em vida, "Hapsworth, 16, 1924" constitui uma longa carta enviada pelo então menino de sete anos, Seymour Glass, para seus pais. Também em "Raise High the Roof Beam, Carpenters", uma mensagem entre irmãos tem papel central na narrativa, deixando claro que a palavra escrita é um meio privilegiado pelos Glass de se comunicarem.

Outra função, esta talvez um pouco menos nobre, diz respeito ao modo como as cartas são uma referência, neste e nos demais contos, para medir a inteligência e a sensibilidade dos indivíduos. Conforme discutimos, a carta do irmão do Sargento X revela falta de tato e indica a mediocridade desse personagem. Também há alguma arrogância quando o Sargento X conta como Clay dependia dele para escrever cartas espirituosas endereçadas à namorada e à mãe do cabo 196 — a dificuldade de Clay em escrever condiz com tudo que se sabe a seu respeito, colocando-o no rol de personagens que representam as convenções vazias e mesquinhas da sociedade. Como veremos, também há cartas da esposa e da sogra do narrador, que demonstram valores igualmente questionáveis.

No outro lado do espectro, em certo momento Esmé elogia as cartas que recebe de seu pai, dizendo que gostaria de guardá-las para a posteridade <sup>197</sup>. Ela também diz que "write extremely articulate letters" <sup>198</sup>, com muito orgulho. E, finalmente, logo nos primeiros trechos do conto o narrador se define como membro de uma elite do exército, que participava de um curso especial com a Inteligência Britânica, sujeitos que "were all"

108

<sup>193 &</sup>quot;Na Era do Sentimentalismo, cartas são muito mais recipientes para os 'derramamentos do coração' do que repositários de 'frias notícias', que, quando aventadas, precisam ser desculpadas. No jargão da época (e que tanto deve a C. F. Gellert), a carta é considerada um 'escrito da alma', uma 'visita da alma': cartas querem então ser escritas com sangue, querem ser diretamente choradas." HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. p. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>194</sup> SALINGER, J. D. **Franny and Zooey** (1955). New York: Little, Brown and Company, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>195</sup> Id. "Hapsworth, 16, 1924". **The New Yorker**. 19 de Junho de 1965.

<sup>196</sup> Clay diz, a respeito das cartas que o narrador escreve em seu nome, para a mãe do cabo: "'She says my letters are a helluva lot more intelligent since we been goin' around together." "For Esmé...", p. 111.

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>&</sup>lt;sup>198</sup> *Ibid.*, p. 101.

essentially letter-writing types"<sup>199</sup>. Pode-se entender que o fato de escreverem boas cartas situa Esmé e o narrador na posição de indivíduos sensíveis, capazes de realizar observações agudas e inteligentes o suficiente para colocarem seus achados no papel, com toda a riqueza de expressão que é necessária<sup>200</sup>. Não por acaso, essas são habilidades comuns a um bom escritor, como o narrador diz ser<sup>201</sup>.

Esse detalhe — o fato de que ele parece medir os outros de acordo com suas próprias qualidades — já é um indício do caráter do Sargento X, um narrador que descreve o mundo a partir de um *framework* específico, em que as pessoas estão divididas entre aquelas que se assemelham a ele e aquelas que não se assemelham. É um tema que se liga à noção de indivíduos especiais numa comunidade homogênea, dessa vez criada a partir e de acordo com os valores da própria narração. Como o garoto de "The Laughing Man", que obtinha algum prazer em saber-se na companhia de seus iguais, aqui também remetente e destinatário, escritor e leitor, compartilham de um mundo pré-organizado, feito sob encomenda para valorizar quem é semelhante. A história do Laughing Man, contada pelo Chefe, era construída e direcionada para um público bem específico, que tomava as palavras dele como presentes especialmente dirigidos a cada um. Da mesma forma, "For Esmé" vai se construindo como uma mensagem cujo destinatário é duplo: Esmé e o leitor, ambos lisonjeados por sua capacidade de reconhecer um indivíduo tão inteligente quanto o narrador, que é capaz de observações sagazes e descrições preciosas. Assim, o ele valoriza o próprio trabalho e, consequentemente, aqueles que o apreciam.

Por isso, Salinger é acusado muitas vezes de ser um escritor "fácil", cujos indivíduos especiais (sempre do lado dos narradores e protagonistas excêntricos) se opõem à sociedade em geral e lisonjeiam o leitor<sup>202</sup>. Aqui também se pode pensar na dedicatória

<sup>&</sup>lt;sup>199</sup> *Ibid.*, p. 88.

Entende-se isso quando se observa o que o narrador fala das cartas enviadas pela namorada de Clay: "She wrote to him fairly regularly, from a paradise of triple exclamation points and inaccurate observations." Ibid., p. 108. O problema é situado tanto no abuso do uso de pontuação quanto na acuidade das observações, o que mais uma vez ressalta a importância do papel do escritor, que sabe utilizar corretamente a linguagem escrita e tem a sensbilidade aguçada para observar o mundo ao seu redor.

<sup>&</sup>lt;sup>201</sup> "I said I hadn't been employed at all, that I'd only been out of college a year but that I like to think of myself as a professional short-story writer." Ibid., p. 99.

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> "Sua prosa é incansavelmente de classe média, *middlebrow* e tremendamente não-desafiadora. (...) Seu sucesso é em puxar o leitor para dentro do personagem do Holden Caulfield — e isso é um grande sucesso — mas a prosa em si nunca eleva ou emociona." FORREST, Emma. "Salinger's Daughter: Whining Bitch (Or "How I Became the Voice of Youth"). In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger. *Op. Cit.*, p. 59-60.

de seu último volume de novelas, "para o último leitor amador" aquele leitor que simplesmente aprecia o que ele escreve, sem julgamentos, tal como se deveria apreciar a carta de um ente querido. É uma escrita baseada antes de tudo na sedução: Esmé como uma opção romântica ocupa o mesmo lugar de Esmé como destinatária — um lugar que coincide com a posição do leitor.

No entanto, é preciso lembrar que toda essa estrutura é erguida a partir de um trauma — é uma forma de criar o espaço necessário para lidar com a segunda parte da narrativa, a que revela um material realmente explosivo. Concordamos que é uma estratégia das mais questionáveis, mas é preciso identificá-la corretamente antes de condenarmos um autor que apenas parece ter se utilizado disso mais abertamente do que outros. O que ele procura fazer é contar sua experiência de forma a criar consenso e afinidade, para que se aceite, no final, que o presente de Esmé é o verdadeiro responsável por sua recuperação. Quando se entra nesse jogo, como muitos críticos fizeram, é inevitável que se julgue o conto a partir da aceitação ou da recusa de que tal presente seria mesmo capaz de operar a transformação. Dessa maneira, o conto é lido como uma demonstração do poder do amor e da afinidade<sup>204</sup>, quer se aceite isso como a proposição de uma verdade universal, quer se recuse isso como a solução sentimental de um autor individual.

O que propomos é não validar ou refutar a equação que o narrador cria, mas compreendê-la dentro do contexto maior, como uma resposta simbólica para uma situação real. Assim, vamos percebendo que o conto não demonstra nada, mas cria um laço afetivo a partir da própria necessidade do narrador. Desde que entra em cena, Esmé é uma personagem que serve como uma tela de projeção para os desejos e os anseios do narrador — ela é criada conforme sua própria imagem e compete com aquilo que lhe aflige na realidade.

 $<sup>^{203}</sup>$  "If there is an amateur reader still left in the world—or anybody who just reads and runs—I ask him or her, with untellable affection and gratitude, to split the dedication of this book four ways with my wife and children." SALINGER, J. D. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, an Introduction. Op. Cit., p. 2.

204 Cf. nota 178, acima.

#### A Esmé do narrador

Agora já podemos voltar à primeira parte do conto. Quando o narrador sai de seu acampamento e entra na capela onde o coral de Esmé está cantando, sua atenção se volta primeiro para a mulher responsável por organizar as crianças. Há ironia na forma como ele italiciza as palavras dela, descrevendo em um discurso indireto livre as bobagens que ela fala para as crianças: primeiro ela diz que "abram bem seus bicos" para cantar, "pois ninguém teria visto um passarinho cantar sem abrir bem os bicos" para cantar, "pois ninguém teria visto um passarinho cantar sem abrir bem os bicos" é uma comparação boba, destinada talvez a crianças de menor idade do que aquelas, mas que, nas palavras do narrador constrói a mulher como alguém que desejava transformar as crianças em "papagaios". A reação do coral, que responde com um olhar "steady, opaque", encontra ressonância num narrador que simpatiza com a capacidade infantil de perceber quando um adulto espera delas que apenas reproduzam o que lhes é pedido. Assim como em "A Perfect Day", parece que já se constrói um tipo de oposição entre o mundo adulto e o infantil.

A fala da mulher é colocada numa posição inferior tão logo as crianças começam a cantar. O narrador descreve o coral sem medir elogios, dizendo que eles levariam alguém mais religioso a levitar. Quando ele se detém em Esmé, notando-a dentre as outras crianças, já se trai sua parcialidade e todo o investimento libidinal que depositará na figura da menina. Ele nota cada traço físico e confere à personagem características que ele só viria a descobrir posteriormente<sup>206</sup>. Ele descreve, por exemplo, que ela parecia entediada, por ser a melhor do coral<sup>207</sup>. A lógica aqui é idêntica à que coloca o narrador em oposição

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> "At the moment, their choir coach, an enormous woman in tweeds, was advising them to open their mouths wider when they sang. Had anyone, she asked, ever heard of a little dickeybird that dared to sing his charming song without first opening his little beak wide, wide, wide? Apparently nobody ever had. She was given a steady, opaque look. She went on to say that she wanted all her children to absorb the meaning of the words they sang, not just mouth them, like silly-billy parrots. She then blew a note on her pitch-pipe, and the children, like so many underage weightlifters, raised their hymnbooks." "For Esmé…", p. 89-90.

<sup>&</sup>lt;sup>206</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>&</sup>quot;Listening, I scanned all the children's faces but watched one in particular, that of the child nearest me, on the end seat in the first row. She was about thirteen, with straight ash-blond hair of ear-lobe length, an exquisite forehead, and blasé eyes that, I thought, might very possibly have counted the house. Her voice was distinctly separate from the other children's voices, and not just because she was seated nearest me. It had the best upper register, the sweetest-sounding, the surest, and it automatically led the way. The young lady, however, seemed slightly bored with her own singing ability, or perhaps just with the time and place; twice, between verses, I saw her yawn. It was a ladylike yawn, a closed-mouth yawn, but you couldn't miss it; her nostril wings gave her away." Ibid., p. 90 (grifos nossos). Nas expressões marcadas, percebe-se o quanto o narrador ressalta as virtudes da menina, e é especialmente marcante a utilização da palavra "wings" para descrever suas narinas, uma palavra que remete à descrição de Sybil, cujas costas também assemelhavam-se a asas.

ao seu mundo: como uma entidade superior, a menina entediava-se em cantar no meio de acompanhantes obviamente inferiores<sup>208</sup>.

Há, nesse trecho, claramente uma idealização do coral e, mais especificamente, da figura individual da menina, revelando a parcialidade do narrador em relação ao mundo infantil e às capacidades espirituais da música. Se o conto pode ser lido como uma vitória do espiritual sobre o material, essa seria mais uma evidência. Entretanto, a reação do narrador é compreensível se levarmos em conta que ele estava confinado à atmosfera militar de cursos e treinamentos, convivendo diariamente com o pragmatismo da guerra. Em tais circunstâncias, um coral amador de crianças em uma cidade pequena realmente poderia soar como algo próximo ao canto dos anjos. Isso importa pois ajuda a manter em vista que toda a idealização da infância e de Esmé é uma *resposta* a uma situação contingente e não apenas uma inclinação subjetiva do narrador e/ou autor.

Mas, além da guerra (cujas consequências, como vimos, só são tratadas explicitamente na segunda parte da narrativa), a que o narrador parece responder? A que situação concreta? Lembramos que o conto é narrado não no tempo da guerra, mas muitos anos depois, quando o narrador parece ter se recuperado de seu trauma e voltado para os Estados Unidos. Assim, como em "A Perfect Day", a idealização da infância e o rebaixamento do mundo adulto, o contato espiritual entre indivíduos especiais que se opõe ao contato mediado por convenções, a valorização da sensibilidade e da inteligência em detrimento do consumo, todas essas oposições são construídas a partir da descrição de uma vida familiar nos Estados Unidos que parece não suprir as necessidades do narrador.

O primeiro assunto mencionado no conto, aliás, é o casamento. A carta de Esmé, que aparece como motivação inicial para o relato, é também um convite para as festividades de um casamento. Uma festa à qual, infelizmente, o narrador se diz incapaz de comparecer, tanto porque sua esposa provavelmente não aprovaria a viagem como porque sua sogra iria visitá-los.

Sobre a esposa, é interessante notar como o narrador a descreve utilizando as palavras "breathtakingly levelheaded", um termo estranho e irônico que expressa um paradoxo: levelheaded diz respeito à sensatez da mulher que impediria o marido de

<sup>208</sup> Se lembrarmos de como ele veio parar na igreja, perceberemos que seu movimento também partiu de um desejo de se ver sozinho, isolado de seus iguais — ele sai escondido da base militar.
209 Ibid., p. 87.

financiar uma passagem aérea para comparecer ao casamento de Esmé; ao passo que breathtakingly faz menção a alguém exuberante, "de tirar o fôlego", um termo que se afasta semanticamente do anterior. Utilizados em conjunto, no entanto, a expressão confere outro significado à palavra breathtakingly, pedindo quase sua interpretação literal: uma sensatez que tira o fôlego, que sufoca o desejo do protagonista. Em apenas duas palavras, portanto, o narrador dá conta de representá-la como castradora, alguém que lhe impede de realizar seu desejo, e ainda mostrar sua própria capacidade de síntese e inovação literária, colocando lado a lado duas palavras que provavelmente nunca apareceram juntas na literatura.

O que ele fala de seu casamento, portanto, prepara o terreno para a entrada triunfal de Esmé, da mesma maneira que a descrição de Muriel se contrapõe à de Sybil. Assim como em "A Perfect Day", vai ser construída uma oposição entre a relação existente de marido e mulher e uma relação idealizada entre um adulto e uma criança/adolescente. O modo como a personagem de Esmé é construída claramente a enaltece como alguém muito especial, alguém que acaba recebendo uma boa dose de investimento libidinal por parte do narrador. Não é marcante o fato de que um homem mais velho possa ter se apaixonado por uma jovem que ele conheceu durante a guerra, mas, sim, o modo como esse homem aposta na lembrança da menina em oposição à sua vida atual. É certo que ela desempenhou um papel consolador para uma experiência traumática de sua vida, como se vê ao final do conto, mas há de se perguntar por que ela ainda é necessária agora que ele está em paz. Talvez possa-se dizer que ele vivencie seu cotidiano com a mesma dificuldade com que vivenciou a guerra. E isso diz muito tanto a respeito de sua (super)sensibilidade, quanto da própria natureza da vida familiar dentre aqueles de sua classe.

Outro detalhe que corrobora essa interpretação aparece quando o narrador descreve as mãos de Esmé. Ele diz que a menina as deposita sobre a mesa como alguém numa sessão espírita ("seánce")<sup>210</sup>. Parece uma observação curiosa e despropositada, mas que cumpre a função de aproximar Esmé a uma esfera espiritual e idealizada, encobrindo ou desconversando a noção de que seu interesse poderia ser também erótico. É uma proteção para que a relação entre ambos não seja "rebaixada" à atração carnal, da mesma forma que o narrador de "A Perfect Day" dessexualiza a menina Sybil em oposição a Muriel.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 93.

No entanto, como todas as proteções dos narradores de Salinger, elas dizem respeito à confusão de um desejo que se metamorfoseia abafado sobre tantas mediações. Assim, a insistência em descrever suas relações ideais enfatizando o caráter espiritual levanta a suspeita de um desejo carnal subjacente. O beijo de Seymour no pé de Sybil, a óbvia frustração sexual de Eloise, a ambiguidade da relação entre Ginnie e Franklin, a atração do narrador de "The Laughing Man" por Mary Hudson — todas essas relações parecem se construir *a despeito* dos esforços do narrador de eterizar seu relato, como uma resposta involuntária a algo que começa como uma crítica social de uma sociedade de classes e termina com uma atração muito mal definida, cheia de investimentos desproporcionais, por personagens ambíguos. Imediatamente após o comentário sobre a sessão espírita, o narrador também nota que ela havia roído as unhas, e isso o traz de volta ao lado material da relação, num movimento pendular que nunca se resolve.

Vale notar que figuras de sogra e de parceiros insuficientes já apareceram em "A Perfect Day", em "Uncle Wiggily" e, indiretamente, em "The Laughing Man". Em todos esses contos, temos figuras que se contrapõem aos desejos do narrador. Nesse ponto, poderíamos nos questionar o quanto a sogra má e a mulher castradora são lugares comuns na fantasia masculina, e até mesmo o quanto o narrador utiliza ambas como desculpa para algo que ele mesmo tem medo de fazer, isto é, comparecer ao casamento de Esmé, perceber que ela cresceu e que está pronta para o mesmo tipo de relação na qual ele se vê preso. São elementos que mais uma vez denunciam a situação precária de alguém que precisa alienar-se do mundo e, ao mesmo tempo, elevar sua posição em detrimento dos demais.

Dentro do esquema dos narradores de Salinger, essa atitude parece denunciar uma estrutura familiar que se baseia em relações formais e convencionais. Como já vimos e continuaremos a ver, os contos de Salinger procuram oferecer opções que se desvencilham das relações institucionalizadas (o termo *in law*, em inglês, para se referir à sogra, representa melhor que o termo correspondente em português o caráter *legal* dessa relação) para constituir outro tipo de conexão, baseada declaradamente na afinidade espiritual entre os pares.

O momento em que o narrador lê as cartas da mulher e da sogra, imediatamente antes da entrada de Esmé no café, expõe bem esse constraste. A mulher lhe escreve a respeito da piora do serviço em um restaurante da alta sociedade, e a sogra lhe pede uma lã

de cashmere quando ele puder fugir um pouco do "acampamento". A primeira carta se opõe aos próprios gestos do narrador que, ao entrar no café com uma capa de chuva encharcada, mostra-se simpático à garçonete que provavelmente teria trabalho para limpar a sujeira, e coloca seu casaco na arara de maneira "mais delicada posível". Olhando conjuntamente para o o seu gesto e para a carta da mulher, percebemos que o que ele denuncia é certa insensibilidade da mulher em reclamar do serviço de um restaurante de luxo, enquanto ele se mostra solidário ao trabalho da funcionária, percebendo sua parte de culpa em aumentar as tarefas dela. Uma observação bem ao espírito dos Ohmann, já que se trata de como a sensibilidade pode estar a serviço de um entendimento acerca das responsabilidades atribuídas a cada classe, e sobre como certos fatos são percebidos de forma distinta dependendo da posição social do observador. Da mesma forma, o pedido da sogra vai ecoar no pedido do irmão, tratando a incursão bélica do protagonista como uma viagem de turismo, em que ele teria tempo para procurar artigos de luxo (a lã era de cashmere e não uma lã comum) para os parentes. O que se denuncia mais uma vez é o interesse que orienta as relações entre familiares. E as mulheres, conforme são descritas pelo narrador, parecem inevitavelmente vulgares, típicas de uma classe ociosa e privilegiada. Em contrapartida, os presentes trocados entre Esmé e o narrador (as cartas, a história e o relógio do pai de Esmé) são investidos de um poder emocional que supera sua materialidade, ajudando a criar uma imagem ideal dos dois em oposição aos demais personagens.

Suas impressões são certamente válidas, já que se tratava de uma época em que o divórcio era especialmente difícil e mal visto, e em que as relações pessoais e, principalmente, profissionais, eram tidas cada vez mais como arbitrárias e superficiais — como uma opção pela conformidade e pela máscara social, em oposição ao que permanecia como irremediavelmente individual. No entanto, como fica claro com as histórias da família Glass, a recusa da família "legal" acaba criando correspondentes imaginários que dizem mais respeito às necessidades do próprio protagonista, servindo como um repositário para seus desejos, do que disponibilizando uma alternativa real. Fica claro em "Uncle

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> "I crossed the street and entered a civilian tearoom, which was empty except for a middle-aged waitress, who looked as if she would have preferred a customer with a dry raincoat. I used a coat tree as delicately as possible, and then sat down at a table and ordered tea and cinnamon toast. It was the first time all day that I'd spoken to anyone. I then looked through all my pockets, including my raincoat, and finally found a couple of stale letters to reread, one from my wife, telling me how the service at Schrafft's Eightyeighth Street had fallen off, and one from my mother-in-law, asking me to please send her some cashmere yarn first chance I got away from 'camp.'" Ibid., p. 91.

Wiggily", por exemplo, que Eloise projetava no falecido Walt aquilo de que ela sentia falta no presente: a realização de sua potencialidade intelectual. Como viemos mostrando, tratase novamente de uma solução que já está, desde o início, comprometida.

O Sargento X constrói Esmé como uma figura perfeita, alguém que, no momento da narração, está tão indisponível quanto Walt — não só por causa da distância geográfica, mas também porque cresceu e vai se casar — e, portanto, só pode ser vista no passado, como memória e como objeto da narração. Isso fica evidente quando Esmé entra no café e finalmente conversa com o narrador. A primeira observação dele se refere ao lugar que ela escolhe: diretamente à sua frente, não muito longe. Ele comenta que foi uma boa escolha, traindo sua parcialidade: a escolha é acertada porque coincide com aquilo que ele deseja<sup>212</sup>. A segunda observação diz respeito ao fato de que Esmé parece tomar conta de seu irmãozinho melhor do que a governanta. O menino se comporta mal de propósito, exigindo que alguém o discipline, e é a irmã que consegue fazê-lo sentar-se<sup>213</sup>. Também aqui ela ecoa os valores do protagonista, protegendo e valorizando as crianças — em oposição à goveranta adulta, uma funcionária, alguém que não compartilhava dos laços de sangue entre irmãos. Por último, é notável como o narrador descreve o primeiro contato propriamente dito entre ele e Esmé: ele fala de como o olhar de ambos se encontrou e de como a menina lhe mostrou um "qualified smile" 214. O adjetivo parece dotar o sorriso da menina com a pré-aprovação do narrador, indicando que ela, desde o começo, estava qualificada para corresponder-se com ele.

#### A Esmé de verdade

Até esse momento, toda a nossa análise se baseou exclusivamente nas palavras do narrador. Até agora, nenhuma outra voz esteve presente no conto, a não ser em exertos de diálogos e trechos de cartas colocados estrategicamente para antipatizarmos ainda mais com outros personagens que não o próprio Sargento. Talvez, antes de olharmos para a única personagem que parece ter uma voz tão importante quanto à do narrador, seja o momento de recapitular brevemente as operações narrativas.

<sup>&</sup>lt;sup>212</sup> A expressão utilizada é "*table selection*", como se se tratasse de um teste em que a menina deveria escolher a mesa certa de acordo com os padrões estabelecidos pelo narrador.

<sup>&</sup>lt;sup>213</sup> *Ibid.*, p. 96-7.

<sup>&</sup>quot;She stared back at me, with those house-counting eyes of hers, then, abruptly, gave me a small, qualified smile. It was oddly radiant, as certain small, qualified smiles sometimes are." Ibid., p. 92.

Em primeiro lugar, detectamos que é na segunda parte do conto o trecho em que o narrador volta-se com virulência para as consequências da experiência na guerra. Trata-se do momento de maior voltagem crítica e observação social, que também cumpre a função de descrever uma personalidade profundamente afetada pela experiência traumática. O conto termina deixando no leitor a impressão de que o presente de Esmé, o relógio que ela envia para o narrador pelo correio, foi capaz de apaziguar sua crise. E só podemos compreender a importância desse presente se voltarmos à primeira parte do conto, que trata de explicar a relação entre o narrador e Esmé.

Em segundo lugar, percebemos, olhando para o começo do conto, que o narrador se preocupa em apresentar a personagem de Esmé como uma menina essencialmente especial. Trata-se de uma personagem idealizada, que servirá como depositária de valores nobres, uma existência que deve se opor não apenas ao horror da guerra, mas também à insatisfação de uma vida banal nos Estados Unidos dentro de um casamento aparentemente medíocre. Dessa forma, Esmé vai sendo construída como um reflexo do eu-ideal do narrador, alguém perfeitamente capaz de compreender suas necessidades e pronta para reproduzir tudo o que ele vê de melhor em si mesmo em contraste ao que denuncia no mundo.

Até agora, portanto, Esmé trata-se basicamente de um artifício narrativo que é produzido apenas para gerar soluções mágicas: (em ordem cronológica) primeiro ela tira o Sargento X do inferno do estresse pós-traumático; depois, ela se oferece como uma alternativa ao inferno familiar. Vale ressaltar que é uma alternativa tão fraca quanto nos contos anteriores, já que se baseia pouco na memória<sup>215</sup> e muito na imaginação; uma solução, portanto, essencialmente *literária* — e ruim, pois que inverossímil, sentimental e narcísica.

Isso bastaria para uma descrição do conto: mais uma vez, Salinger parece responder a certos traumas observados na sociedade, produzindo soluções frágeis, que se desmancham tão logo percebemos o quanto os narradores não são confiáveis. No entanto, essa descrição se complica tão logo Esmé fala.

<sup>&</sup>lt;sup>215</sup> Especificamente sobre o uso da memória nas narrativas de Salinger, ver FROTA, Adolfo José de Souza. "Por uma mitologia literária da memória e do esquecimento: o papel da narrativa memorialista nos contos sobre Seymour Glass" In: **Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, n. 42, 2010**. Disponível em: <a href="http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/mitglass.html">http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/mitglass.html</a> Acessado em 23/03/2010.

O diálogo, no café, entre a menina e o narrador é valioso, pois insere no conto uma parcela significativa de autoconsciência. Se, até agora, a identificação entre o Sargento X e Esmé procurava elevá-los e colocá-los num patamar superior, como se juntos eles pudessem oferecer resistência aos horrores da guerra, quando Esmé finalmente fala, o que percebemos é que essa identificação é vista em seu inverso. É nesse diálogo que opera um autor implícito muito mais sofisticado do que um narrador adolescente ou familiar, e é aqui que percebemos que qualquer crítica que possamos levantar contra Salinger, ele já incutiu em sua própria obra<sup>216</sup> — o que torna a tarefa crítica tão mais difícil. De certa forma, é a própria Esmé que nos dá os instrumentos para desmascarar as opções do narrador, seus subterfúgios e, principalmente, a origem de seu ponto de vista.

O primeiro assunto de que tratam aparece quando a menina solta uma frase que qualifica o modo de vida americano em oposição ao inglês: "I thought Americans despised tea"<sup>217</sup>, ela diz, vendo que o narrador bebe chá. A frase dá pistas do modo como ela julga os americanos: mostra que ela não os considera refinados como os ingleses, cuja cultura e erudição os levariam naturalmente à tradição do chá. Esse julgamento deixa escapar um preconceito da menina e mostra uma prediposição a situar as pessoas em grupos genéricos: aqueles que gostam de chá e aqueles que não gostam, refinados e brutos, ingleses e americanos. É um modo intelectualizado de conhecer a vida, muito parecido com o do narrador em questão. Como vimos, ele também parece construir a imagem de um país repleto de gente vulgar, como seu irmão, sua mulher e sua sogra, que elaboram cartas mal redigidas e pedem artefatos da guerra como se se tratassem de souvenirs.

Ao mesmo tempo, porém, em que critica os Estados Unidos, ela também mostra que está iludida pelo ideal americano: ela diz que seu sonho é cantar jazz no rádio e ganhar dinheiro, para depois se aposentar num rancho em Ohio<sup>218</sup>. Aqui, não só o universo da indústria cultural presente no desejo de cantar no rádio para ganhar dinheiro e fazer

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> William Wiegand já atentou para o fato de que os personagens de Salinger constantemente admitem a inadequação dos meios com que conduzem suas revoltas. WIEGAND, William. "The knighthood of J. D. Salinger" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**, *Op. Cit.*, p. 118.

<sup>&</sup>lt;sup>217</sup> "For Esmé…", p. 92.

<sup>218 &</sup>quot;Heavens, no. I'm going to sing jazz on the radio and make heaps of money. Then, when I'm thirty, I shall retire and live on a ranch in Ohio." Ibid., p. 93.

sucesso, como também o mito da fronteira de viver num mundo próximo ao do velho oeste<sup>219</sup> indicam que a menina reproduz os mesmos sonhos americanos.

Nesse trecho, o que se expõe é a própria infantilidade de Esmé: ela é, afinal de contas, uma criança que, para o bem ou para o mal, ainda não percebeu a tolice de seu desejo. No entanto, o assunto também se liga à profissão do narrador, que diz ser um escritor de contos e que tentava igualmente obter dinheiro e fama no meio artístico. Quando vistos assim em conjunto, portanto, vemos que o desejo de Esmé pode se tratar de um sonho juvenil, mas é perfeitamente condizente com o modo de vida americano: é um desejo vendido pelos Estados Unidos e divulgado amplamente. Assim como os ianques estavam ali para vencerem a guerra, eles pareciam já ter conquistado as aspirações de jovens em pequenas cidades inglesas.

Outro dado que nos ajuda a desconstruir a Esmé do narrador é a maneira com que ela tenta utilizar palavras e expressões que não domina totalmente. Por exemplo, como ela diz momento em vez de memento<sup>220</sup> para se referir ao presente que seu pai deixou de lembrança. É suficientemente clara a ironia do texto quando ela diz que "wasn't quite born *yesterday*, 221: para um adulto, ouvir uma criança dizer que "não nasceu ontem" vai sempre soar engraçado, pois torna óbvia sua tentativa de parecer mais madura do que realmente é. Embora o narrador não tente, diretamente, falar de si próprio nesses termos, o que Esmé espelha é sua tendência de se mostrar superior, especialmente na forma como utiliza as palavras. Como já vimos, quando ele constrói expressões do tipo "breathtakingly levelheaded', o que faz é justamente mostrar sua habilidade com as palavras 222: assim,

<sup>&</sup>lt;sup>219</sup> Uma característica compartilhada com Holden Caulfield. Para um exame de como esse mito está presente no romance The Catcher in the Rye, ver PINSKER, Sanford. "Go West, My Son" In: BLOOM, Harold (Ed.). Bloom's Modern Critical Interpretations: J. D. Salinger's The Catcher in the Rye—New edition. Op. Cit., pp. 37-44.

220 "I happened to be looking at her enormous-faced, chronographic-looking wristwatch again. I

asked if it had belonged to her father.

She looked down at her wrist solemnly. 'Yes, it did,' she said. 'He gave it to me just before Charles and I were evacuated.' Self-consciously, she took her hands off the table, saying, "Purely as a momento, of course." "For Esmé...", p. 100.

221 "'Really,' she said, 'I wasn't quite bom yesterday, you know." Ibid., p. 94.

<sup>&</sup>lt;sup>222</sup> Sevmour Krim diz que Salinger é genuinamente um escritor da *The New Yorker*, pois "ama o brilho das luzes" e suas histórias têm "o brilho do teatro em seus ossos". O argumento é claro: "você o leria, se não fosse pela performance de sua prosa? Duvido." O autor também fala sobre os objetos, que são descritos com tamanha precisão, que parecem ser mais raros do que realmente são. KRIM, Seymour. "Surface and substance in a major talent" (1961) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). Salinger, a Critical and Personal Portrait. Op. Cit., p. 67. Como se pode perceber, é uma avaliação negativa, que vê em Salinger a inflação da forma em detrimento do conteúdo. Sem discordar ou concordar, o que procuramos

mesmo sem elogiar a si mesmo — o que soaria vaidoso —, o narrador consegue provar seu valor se mostrando extremamente habilidoso e original em suas descrições.

Talvez o momento mais importante no diálogo entre os dois é quando a menina mostra ter um segredo. Ela esconde do narrador um título de nobreza que possui, dizendo que ele ficaria desconcertado com a posição dela<sup>223</sup>. Independentemente de ser verdade ou não (já que ela poderia muito bem estar inventando a história para parecer ainda mais superior aos olhos do narrador), a menção ao sangue nobre e o receio de revelar o título acentuam o ridículo da coisa: o absurdo ainda tão vivo na Inglaterra de manter em uso um sistema de nobreza que já não faz nenhum sentido no mundo moderno, muito menos no meio de uma guerra.

É claro que, se quisesse realmente esconder o título, a menina não o teria sequer mencionado. Como ato falho, porém, esse é mais um momento em que o conto pede uma interpretação cuidadosa. Afinal, o trecho mostra que os valores que estávamos aceitando até aqui, isto é, a sensibilidade e a condição especial da garota, tão louvada pelo narrador, eram frutos de uma origem altamente questionável, de um aristocracia europeia que se protegia através de títulos de nobreza e cantos de coral. Agora, esses valores que pareciam vir de uma *alma rara* confessam as condições materiais para haverem existido: Esmé fala de seu pai, que atuara na África<sup>224</sup>, ou seja, de alguém que estava (não se sabe em que condição) envolvido com os esforços coloniais ingleses no continente mais explorado pela Europa. É por causa disso que ela podia desfrutar de uma governante e do luxo de estar cantando em um coral às vésperas do Dia D.

Se continuarmos olhando para a Esmé-que-fala como um espelho que expõe o caráter oculto do narrador, perceberemos que a posição privilegiada da menina também se conecta ao lugar privilegiado que o Sargento X vinha construindo para si mesmo. Ele também fazia parte de uma espécie de aristocracia militar, realizando um treinamento altamente especializado com a inteligência britânica<sup>225</sup>. Se não por nascimento — mas por

examinar é para que exatamente esse efeito é utilizado pelos narradores dos contos, como parte de um processo de valorização da personalidade deles.

<sup>&</sup>lt;sup>223</sup> "I told her my name and asked for hers. She hesitated. 'My first name is Esmé. I don't think I shall tell you my full name, for the moment. I have a title and you may just be impressed by titles. Americans are, you know." "For Esmé...", p. 96.

<sup>&</sup>lt;sup>224</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>&</sup>lt;sup>225</sup> "In April of 1944, I was among some sixty American enlisted men who took a <u>rather specialized</u> pre-Invasion training course, directed by British Intelligence, in Devon, England. And as I look back, it

mérito —, sua posição ressalta a injustiça entre os que morrem na frente de batalha e os que podem ouvir apresentações de coral, passear por igrejas e tomar chá. Saber que a menina vem de uma estirpe nobre que se aproveitou da violência colonial do império britânico coloca em dúvida a qualidade da própria posição do Sargento X. Afinal, as distinções que vinha realizando até então, o lugar especial que ele constrói para si mesmo e para sua protegida, tudo isso parece suspeito tão logo se nota o esnobismo que está por trás desse movimento.

#### O final

No final do conto, o Sargento X se encontra em seu pior momento. É então que ele recebe o presente de Esmé, o relógio que pertenceu ao pai da menina. Tal como está no conto, o presente funciona como um remédio, como um pequeno gesto que lhe recorda um tempo antes da batalha, resignificando a relação com a menina. O relógio, assim como o Sargento, também está danificado, e há dúvida se o mecanismo interno ainda funciona. O conto termina quando o Sargento cai no sono, o que ecoa também o final de "Laughing Man", em que a crise do personagem dá lugar à sonolência.

Como solução, há certamente um esforço em mostrar que o presente repercutiu sobre o protagonista, lembrando-o dos laços humanos de empatia que parecem superar os traumas da profissão de combatente <sup>226</sup>. É esse o trabalho de toda a primeira parte, que cria

seems to me that we were fairly unique, the sixty of us, in that there wasn't one good mixer in the bunch."

Ibid., p. 87 (grifos nossos).

226 John Wenke escreve uma das análises mais detalhadas sobre o conto, e sua tese é de que a história oferece uma solução positiva para a crise (que é nomeada por Wenke como "a falta de significado" da experiência moderna): a de que as palavras podem expressar sentimentos, como o amor — desde que sejam pautadas por uma experiência em comum, como a guerra ou traumas específicos. Ele apresenta a relação entre Esmé e o Sargento X como um exemplo bem sucedido de comunicação, em contraste aos demais personagens, que organizam sua experiência de modo diferente. A divisão que o crítico utiliza para explicar a diferença entre o par de protagonistas e os outros é parecida com a nossa: um lado é definido pela experiência de um mundo consumista americano e o outro lado pela experiência da guerra. WENKE, John. "Sergeant X, and the Meaning of Words" In: BLOOM, Harold (Ed.). J. D. Salinger (Modern Critical Views) Op. Cit., p. 118.

O primeiro problema com a crítica de Wenke é que ele não percebe o quanto isso é um processo da escrita, que cria a ilusão de uma experiência compartilhada, muito mais do que expressa algo predisponível. Quando o crítico não percebe isso, ele acaba tratando Esmé como uma personagem real, capaz de "compreender os interesses profundos do narrador", cego para o fato de que essa compreensão é criada (e forcada) pelo narrador, que a compartilha também com o leitor. A questão aqui é como Salinger cria a sensação de uma experiência em comum, cria empatia através da linguagem, e eleva-a a uma condição humana abstrata. O que a visão de leitores de outros lugares dos EUA, por exemplo Isa Kapp, Emma Forrest e Joan Didion (citadas anteriormente), mostra é que geralmente essa experiência comum já existe e não é nada elevada, humana e abstrata, mas simplesmente algo comum a certa classe de leitores. O que permanece escondido do crítico é que, ao falar extensamente sobre a ausência de comunidade que são os Estados

a ilusão de uma relação ideal relembrada, sobre a segunda, que denuncia o horror do pósguerra. A história é a tentativa de ordernar os fatos nessa ordem, como se a empatia entre o Sargento e Esmé tivesse ocorrido de forma espontânea, tão logo eles se viram pela primeira vez — e não num momento muito posterior, *quando ela era necessária*. Nesta análise, mudamos a ordem dos acontecimentos para tentar respeitar a ordem cronológica dos fatos, que, uma vez estabelecida, ajuda a mostrar a narração como um processo, e não como um relato realista dos acontecimentos: a relação entre a garotinha Esmé e o Sargento X como uma necessidade *a posteriori*, advinda do trauma da guerra, e não como algo que brotara naturalmente. <sup>227</sup>

Mas a oposição entre ambas as partes nunca é realmente resolvida por Salinger. Há sempre o esforço de construir um mundo espiritual, que trata do contato entre seres semelhantes, assexuais, sensíveis, que buscam sobreviver ao horror da existência material de uma época — seja o horror das relações de interesse e de classe, seja o horror da guerra. E o esforço se mostra ineficaz tão logo olhamos mais de perto para as bases de sua construção, a inflação do indivíduo em oposição à sociedade, o elitismo de valores que elevam os poucos privilegiados em detrimento dos demais. O próprio sono, se olharmos a resolução concreta da história, deixa boas margens para uma interpretação ambígua dos acontecimentos: por um lado, o sono apazigua o sofrimento imediato do Sargento X, mas,

\_ .

Unidos, ele não percebe que escrever para uma classe média cujos indivíduos encontram-se atomizados é a própria tentativa de criar essa comunidade.

Ele recorre, portanto, aos mesmos termos da ideologia descrita por William H. Whyte Jr.: "Apenas porque usa da linguagem do individualismo para descrever o coletivo é que [o indivíduo] pode evitar a ideia de que ele mesmo faz parte de um coletivo ainda mais absoluto do que jamais sonharam os reformistas, intelectuais e visionários utópicos tão temidos por ele." **Organization Man.** p. 5.

A crítica de Leslie Fiedler merece ser mencionada aqui porque ela lembra que a utilização de personagens infantis na literatura americana diz mais respeito a um processo do que a qualquer verdade sobre o que seria a infância. Ele escreve que "[a criança, como vista por Mark Twain e Salinger] não é a mera reprodução de um fato da existência; é uma invenção cultural, um produto da imaginação." Complementando o raciocínio, a pergunta lógica que deve se seguir é a respeito da *necessidade* dessa invenção, de qquais condições precipitaram a valorização de algo que "encontra sua Idade de Ouro não na história, mas no começo de cada ciclo de vida." FIEDLER, Leslie. "The Eye of Innocence" (1962) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, p. 219. Segundo Fiedler, essa tendência fala de uma infantilização da sociedade americana em geral.

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> Alfred Kazin, tentando definir a visão de mundo de Salinger, diz que seus personagens, especialmente os Glass, "vêem a si mesmo como seres especiais, e que apenas eles podem fazer justiça à busca que realizam no mundo." Assim, todos os artifícios dos narradores de Salinger para descreverem outros personagens diferem daqueles utilizados para os Glass (bem como para personagens como Esmé e o narrador). Segundo o crítico, embora histórias como "For Esmé" e, principalmente, "Franny", mostrem que valores como o amor e a empatia podem ajudar os protagonistas a resolverem suas crises, o que geralmente ocorre é que esses sentimentos são direcionados a seres diferenciados e especiais. "Há amor para alguns, para o resto sobra o perdão", é como o crítico denuncia uma forma essencialmente esnobe de "amar". "Everybody's Favorite" In: BLOOM, Harold (Ed.). **J. D. Salinger (Modern Critical Views)** *Op. Cit.*, p. 25.

por outro, ele ressalta a passividade e a covardia de quem se refugia no estupor sem sonhos. Da mesma forma, como vimos até agora, a nostalgia, o suicídio, o beco sem saída da simbologia de um sanduíche de frango — mitologias puramente individuais, sem bases no coletivo —, tudo isso aponta para o encalacramento do indivíduo que se fecha sobre si mesmo e se refugia na família espiritual.

O esforço dos narradores de Salinger para construir essa família em oposição às relações de classe e ao horror da guerra certamente encontra ressonância em uma geração que, ao voltar do combate, talvez não tenha encontrado em casa o porto seguro que esperava. Mas como explicar sua aceitação por todas as gerações posteriores que, até hoje, nunca estiveram perto de um campo de batalha? Talvez tal sucesso testemunhe uma estrutura de sentimento que aprendeu muito bem a realizar essa separação: os valores abstratos do amor incondicional e do entendimento, quando se universalizam, passam a responder a *qualquer* condição que seja sentida pelo sujeito como negativa. E é especialmente útil quando esse processo valoriza tanto o sujeito, que o constrói de forma a parecer essencialmente superior, mais sensível, mais especial.

Daí nosso trabalho em mostrar que essa operação constitui um esforço narrativo, um processo que constantemente fracassa; e, especialmente, em deslocar a ênfase do sujeito construído pelo narrador para o mundo ao qual esse sujeito está reagindo. Esse foi o trabalho dos Ohmann, que argumentaram contra a inocuidade de avaliar Holden Caulfield positiva ou negativamente, mostrando que a importância do romance residia na especificidade de sua crítica. Dessa forma, reencontramos uma época que ainda hoje teima em ser retratada com idealismo e nostalgia. Mais do que isso, trata-se de um exercício que nos ensina a desconfiar dos artifícios que começam como denúncia e acabam como uma elevação exagerada das virtudes.

### PRETTY MOUTH AND GREEN MY EYES

## Inocência e culpa

Ihab Hassan, em um famoso artigo a respeito de Salinger, afirma que o escritor trata de temas particulares demais para ser lido de forma sociológica, como se os personagens, tipos muito especiais que são geralmente confinados a espaços restritos e sem contato com realidades distintas das suas, comportassem apenas interpretações literárias e psicológicas. No entanto, no mesmo artigo, Hassan oferece um *insight* que aproxima características da ficção de Salinger com algo da essência da sociedade americana. O crítico afirma que as obras do escritor dramatizam o encontro entre a inocência e a culpa — uma visão perfeita que esbarra na realidade — e que isso condiz com a compreensão dos Estados Unidos como a terra da contradição entre o que foi prometido desde a sua fundação e aquilo que teve que ser feito para que a promessa se mantivesse viva<sup>229</sup>. Ou seja, entre o que é manifestadamente um desejo, um ideal defendido na constituição, e as práticas sociais necessárias para manter o progresso. É assim que ele explica, por exemplo, como as imagens da infância e da adolescência, em Salinger, são profundamente nostálgicas: "o resultado da nossa compulsão por reencenar a história da queda americana"<sup>230</sup>.

Possivelmente em nenhum outro conto a oposição entre inocência e culpa, entre ideais e práticas seja tão clara como em "Pretty Mouth and Green my Eyes"<sup>231</sup>. Ajuda nesse diagnóstico ser essa a obra mais curta do volume e, do ponto de vista da complexidade narrativa conforme temos visto até agora, a mais simples. O narrador não se preocupa (tanto) em contrabandear seus ideais dentro dos próprios artifícios descritivos da narrativa e valoriza acima de tudo o discurso direto. Também parece não haver qualquer indício daqueles elementos que são marcadamente salingerianos, que carregam as obras de autorreferencialidade: não há membros da família Glass, confusões com a biografia do

Faremos uma discussão detalhada do assunto na conclusão deste trabalho. Contudo, desde já apontamos o ensaio de Roberto Schwarz sobre o romance *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne como uma introdução ao assunto da complicada contradição americana entre promessa e necessidade. SCHWARZ, Roberto. "A Letra Escarlata e o Puritanismo" In: **A Sereia e o Desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

<sup>&</sup>lt;sup>230</sup> "Reenact the history of the American fall" é a expressão original. HASSAN, Ihab. "The rare quixotic gesture" (1957) In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*. p. 138-9.

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> SALINGER, J. D. "Pretty Mouth and Green my Eyes" In: **Nine Stories**. pp.115-129.

autor, nem a importância de personagens jovens. Ainda assim, veremos que um dos personagens pode ser visto como representante do tipo de inocência que geralmente é associado à infância e ao idealismo dos Glass, ele atrai para si os valores encontrados com frequência nos narradores de Salinger.

Como foi dito, a centralidade do diálogo é o traço formal mais marcante de "Pretty Mouth". A preponderância desse recurso empresta um caráter teatral ao conto, que se configura essencialmente como uma oposição entre dois personagens, dois pontos de vista que se embatem. De um lado, temos Arthur, um marido que suspeita que sua mulher, Joanie, esteja sendo infiel. De outro, Lee, chefe e amigo de Arthur, que o escuta e tenta apaziguar suas suspeitas. Lee também é o amante de Joanie, e a conversa entre ele e Arthur se passa no telefone enquanto Joanie e Lee estão na cama. Ao leitor é mostrado tudo o que ocorre no apartamento de Lee, mas Arthur não passa de uma voz. Ele permanece no escuro, no plano — literalmente —, da inocência, ao passo que Lee ocupa a posição do traidor e do culpado.

O que fica óbvio com a descrição breve do enredo é que o assunto do conto é especialmente baixo e, do ponto de vista da tradição literária, um clichê. Para que não haja qualquer sombra de dúvidas a esse respeito, um dos personagens menciona *Madame Bovary*, uma das obras mais conhecidas a tratar do adultério. Mesmo assim, se pensarmos que o romance de Flaubert é muito mais do que uma história de traição, configurando-se como um ataque às relações burguesas, ganharemos na interpretação de "Pretty Mouth". Retomando o *insight* de Hassan, o idealismo e a inocência de Arthur, que se bate com o pragmatismo e a culpa de Lee, mimetizam um conflito diário da realidade burguesa, um dilema que se acentua no contexto norte-americano. Vale lembrar que esse conflito é referido por William H. Whyte Jr. como a dissonância entre uma velha ética e as novas relações burocráticas de trabalho nas organizações, produzindo um tipo de homem que afirma sua individualidade e seus valores *em oposição* ao trabalho coletivo, então visto como algo forçado pela máquina da corporação:

Esse conflito certamente não é uma peculiaridade do desenvolvimento dos Estados Unidos. Em suas terras, europeus como Max Weber e Durkheim previram as mudanças. E mesmo que hoje em dia outros europeus gostem de considerar seus problemas como um produto de exportação dos Estados Unidos, as questões sobre as quais eles falam partem da burocratização da sociedade em geral, algo que tem afetado todos os países do Ocidente.

Contudo, é nos Estados Unidos que o contraste entre a velha ética e a realidade corrente fica mais exposta — e é mais gritante. De todos os povos, fomos nós que mais incentivamos a adoração pública do individualismo. Há cem anos, De Tocqueville notava que apesar de nosso gênio especial [special genius] — e nossa falha — basearem-se na ação cooperativa, nós falávamos mais do que os outros povos sobre independência pessoal e liberdade. Nós continuamos assim, e até mesmo no final dos anos vinte, quando as grandes corporações eram um fato consumado, nós continuamos afirmando nossa velha fé como se nada tivesse mudado.

Hoje em dia, muitos ainda tentam [afirmar a fé], e os membros das corporações — as próprias entidades responsáveis pelas mudanças — são os que mais se esforçam. É o homem da corporação que anuncia a capacidade dos americanos para serem os líderes em reuniões de bairros, que diz serem os americanos os melhores soldados, pois eles possuem muita iniciativa e engenhosidade; que apontam o rapazinho que vende jornais nas esquinas como o protótipo da nossa sociedade de negócios. Coletivismo? Ele despreza a palavra e quando ataca o Estado de Bem-Estar Social, ele o faz nos termos de uma Ética Protestante imaculada — o caráter sagrado da properidade privada, o efeito tranquilizante da segurança, as virtudes da poupança, do trabalho duro e da independência. Ainda bem, ele diz, que ainda restam algumas pessoas — isto é, os homens de negócio — para defenderem o ideal americano.

Ele não está sendo hipócrita, apenas compulsivo. Ele quer honestamente acreditar que segue os ideais que promove; e se os promove com tanta frequência, talvez seja para calar a suspeita de que também ele, o último defensor da fé, não seja mais tão puro. <sup>232</sup>

Em consequência disso, podemos ler o conto como uma história impregnada de observação social condensada, desde que compreendamos que Arthur vai justamente representar a ideologia acima descrita — a insistência de afirmar seu valor pessoal em oposição ao valores sociais que denuncia, relacionados especificamente ao comportamento de sua mulher.

Por último resta mencionar também que a teatralidade não se restringirá ao caráter formal do conto, mas constituirá seu principal tema subjacente. Não se trata, portanto, apenas de um embate moral ou ideológico, o que se poderia resumir como o romantismo barato de Arthur *versus* o realismo rasteiro de Lee, mas da própria forma como ambos os lados da batalha se travestem um do outro e são obrigados a representar um papel conforme a situação lhes exige. Os polos da principal linha de tensão do conto, portanto,

<sup>&</sup>lt;sup>232</sup> WHYTE, JR. William H. **Organization Man**. pp. 5-6.

são denunciados por sua arbitrariedade, pela necessidade de que cada sujeito *represente* papéis distintos e contraditórios em sociedade.

#### **Arthur**

Desde o começo, parece caber a Arthur o elemento positivo do conto. É ele que passa explicitamente por uma crise, preenchendo o papel do marido traído e, portanto, do inocente. É ele quem desaba em lágrimas na metade do conto e que pede, literalmente, por ajuda. Também é ele quem denuncia valores baixos da sociedade ao citar o modo como sua mulher se comporta de forma mesquinha e interesseira, preocupada em galgar os degraus da ascensão social através dos atalhos do sexo e das aparências, <sup>233</sup> e da animalização do homem na sociedade capitalista que transforma os indivíduos em predadores e os recompensa pela hostilidade.

Levando em conta o aspecto formal, Arthur também tem alguma predominância se considerarmos que o título do conto é tirado de um poema que ele diz ter escrito para a mulher. Também as breves intervenções do narrador parecem se conformar ao ponto de vista desse personagem. O parágrafo inicial, um dos poucos momentos descritivos do conto, serve de exemplo para isso. O narrador se refere a Lee e Joanie apenas como "the grey-haired man" e "the girl", sem nunca nomeá-los<sup>234</sup>. À primeira vista, isso parece contribuir para a impressão de sua imparcialidade, mas também é verdade que essas expressões coincidem com os papéis que o próprio Arthur atribui aos dois: Lee seria visto como um conselheiro mais experiente, cujos cabelos brancos simbolizariam algum tipo de sabedoria que justificaria ser ele a quem Arthur recorre para pedir ajuda. Já Joanie, descrita como "uma garota", é desmerecida por sua imaturidade e leviandade. A comparação entre "um velho" e "uma garota" serve para minar ainda mais a relação, já que a diferença de idade poderia ser considerado um problema do ponto de vista moral para o leitor.

Ainda no primeiro parágrafo, há uma breve descrição de Lee, que relata o momento em que a luz passa por cima de sua cabeça e ilumina a cabeleira branca. É dito que seu

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> Não queremos dizer com a palavra "atalhos" que a ascensão social da mulher através de relações afetivas e sexuais com homens de uma classe mais alta, ou com a ostenteção da aparência sofisticada para que pudessem ser incluídas no círculos da alta sociedade seja de qualquer maneira fácil, especialmente numa sociedade que veta lhes veta condições iguais de salário e oportunidades. A palavra é usada de acordo com o ponto de vista de Arthur e da ética protestante, que provavelmente advocariam o trabalho honesto e o esforço pessoal (especialmente o esforço intelectual) como única alternativa válida de melhorar de posição.

corte de cabelo o faz parecer um homem "distinguished-looking"<sup>235</sup>. No texto, a expressão está entre aspas, o que levanta a pergunta a respeito de qual ponto de referência no discurso a originou. Afirmar que Lee tem uma *aparência* distinta vai de acordo com as críticas que Arthur faz sobre sua esposa, de que ela se relacionaria com homens que ao menos *aparentassem* pertencer à alta sociedade.

Assim, antes mesmo de Arthur ter falado, o conto já parece se inclinar em uma direção que valoriza o seu ponto de vista. O conteúdo de sua fala basicamente elabora o que já estava sugerido na cena inicial — uma mulher jovem que se relaciona com um homem mais velho por causa de sua aparência "distinta". Conforme a conversa se desenrola, a imagem de Joanie que vai sendo construída é de uma mulher insensível, que não dá atenção para o cultivo do espírito, preferindo o conforto material. Assim, ela se assemelha bastante a mulheres como Muriel e a esposa do Sargento X, tal como pintadas por seus respectivos narradores, que as relacionam ao mundo material/sensual e que barram a felicidade dos maridos.

Ao mesmo tempo, pouco se sabe a respeito de Arthur, a não ser pelo que se pode deduzir do diálogo. Sabemos que ele é inteligente<sup>236</sup> e sensível<sup>237</sup>, duas qualidades que, no contexto do conto e na opinião de Lee, acabam o prejudicando. Ele conta como perdeu um caso importante para a firma em que trabalhava<sup>238</sup>, o que o leva a dizer que gostaria de voltar para o exército, como uma forma de apaziguar seu sofrimento com a situação atual. Como vimos em "The Laughing Man", talvez seja possível dizer que ele sinta a falta de um universo controlado e composto de iguais, onde ele tinha seu "little helmet", sua "big fat desk" e sua "nice, big mosquito net"<sup>239</sup>. Todos esses elementos parecem indicar a necessidade de proteção (capacete e mosquiteiro) e de alguma responsabilidade burocrática (mesa grande de escritório) que lhe situe dentro de um contexto claro num trabalho menos exigente. <sup>240</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>235</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>&</sup>lt;sup>236</sup> "For a helluva—For a supposedly intelligent guy, you talk like an absolute child." Ibid., p. 123. Aqui nota-se o pequeno deslize de Lee, que começou a frase dizendo que Arthur era muito inteligente: "a hell of an intelligent guy" seria a frase completa, se não fosse interrompida.

<sup>237 &</sup>quot; 'You let a bunch of minor little things snowball to an extent that they get so bloody paramount in your mind that you're absolutely unfit for any—" Ibid., p. 123.

<sup>&</sup>lt;sup>238</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>&</sup>lt;sup>239</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>&</sup>lt;sup>240</sup> Ver nota 86 desta dissertação, sobre o desejo por empregos burocráticos manifestados pelas novas gerações de jovens formados em universidades.

Essas características aproximam Arthur do Sargento X e de Seymour. Todos esses personagens são vistos como portadores de um tipo especial de sensbilidade que lhes incapacita de viver no mundo real, no meio de guerras e de competições ferozes no trabalho. Para fugir ou, na linguagem de Wiegand, "restituir a dignidade ao peixebanana"<sup>241</sup>, eles constroem para si mesmos um lugar privilegiado em que suas fraquezas são virtudes e passam a julgar todos os demais a partir desses critérios.

Ainda que a precariedade dessa posição seja óbvia desde o começo — o fracasso pessoal e profissional de Arthur estão aí para demonstrá-la —, em pelo menos um trecho ela se mostra como uma direção utópica de resistência. Lee fala que todos os seres humanos são animais, ao que Arthur responde que ele é um *homem* e não um animal<sup>242</sup>. Ele recusa, portanto, ser nomeado com o termo que procura justificar os atos de competitividade estimulados pelo capitalismo como *instintos* naturais da mesma ordem que o instinto animal de sobrevivência. Assim, ele parece afirmar a necessidade de que o ser humano responda por suas próprias ações e recuse-se a se curvar ao que a sociedade lhe oferece de pior:

'What a rat race. Honest to God, I think it's this goddam New York. What I think maybe we'll do, if everything goes along all right, we'll get ourselves a little place in Connecticut maybe.' 243

Embora essa frase se refira à situação específica de Arthur e Joanie, a referência a um animal como o rato e a frustração geral de Arthur com a sociedade de Nova Iorque indicam que ela pode ser utilizada num contexto mais geral. William H. Whyte Jr. menciona um termo semelhante, inclusive, quando escreve: "They [the corporation men] wry about it [the word collective], to be sure; they talk of the 'treadmill,' the 'rat race,' of the inability to control one's direction. Aqui, Whyte Jr. fala sobre o homem que se identifica com os valores da grande corporação, mas insiste em criticá-la. Sua revolta, como já observaram os Ohmann, não acarreta de forma alguma em uma atitude que vise mudar o estado das coisas, mas se manifesta como um impulso romântico de, no caso, fugir da cidade grande e ir morar em um lugar mais tranquilo. Ele vocifera sua crítica da

<sup>&</sup>lt;sup>241</sup> Cf. nota 25.

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> " 'We're all animals,' he said. 'Basically, we're all animals.'

<sup>&#</sup>x27;Like hell we are. I'm no goddam animal, I may be a stupid, fouled-up twentieth-century son of a bitch, but I'm no animal. Don't gimme that. I'm no animal.'" "Pretty Mouth...", p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>243</sup> *Ibid.*, p. 129.

No original, para que se ressaltem as semelhanças com o trecho de Salinger, citado acima. **Organization Man**. p. 4.

mesma forma como o trabalhador burocrático se vê em constante conflito com a organização, sonhando com a aposentadoria. Mas em termos de atitude, ele se conforma. Como já discutimos, é um problema que talvez reflita uma falta real de opções e uma era e um país em que qualquer tentativa de questionar o status quo era ameaçada por uma lista negra.

Whyte Jr. também discute que, em época de prosperidade, qualquer noção de rebeldia contradiz aquilo que o trabalhador vivencia: "Ele não quer se revoltar contra o status quo porque ele realmente gosta de como as coisas caminham — e podemos acrescentar que as gerações mais velhas não estão sugerindo nenhuma causa que seja nova ou entusiasmante pela qual valha a pena se rebelar". Ou seja, a rebeldia perdia a potência conforme as condições reais não indicavam nenhum motivo concreto para que o trabalhador procurasse uma alternativa. Daí a crítica de Arthur poder ser vista mais como uma afetação do que uma insatisfação real, que provoque mudanças reais.

Por isso, sua reação vai se manifestar de uma maneira muito mais interessante do que uma fantasia batida de fugere urbem. Ela remete à solução encontrada em "Down at the Dinghy", cuja confusão a respeito de uma palavra parecer salvar o protagonista no último momento. O que acontece é que Arthur, no final do conto, diz para Lee que sua esposa tinha acabado de voltar para casa<sup>246</sup>. Incrédulo, Lee pede para ele confirmar essa informação e, mesmo sabendo que não poderia ser verdade, ele não pode desmentir o amigo. É uma solução, portanto, que se vale de uma mentira que não pode ser refutada, como uma palavra mágica que ninguém tem o poder de denunciar.

O gesto, da mesma maneira que em "Down at the Dinghy", abafa o conflito principal, varrendo para debaixo do tapete a questão da traição e apaziguando o desconforto que vinha sendo o motor da narrativa. Tal desconforto se desloca e passa para Lee, que se torna o único personagem com plena consciência dos fatos. Como consequência disso, ele parece sofrer uma mudança de atitude, como se tivesse sido tocado pela situação do amigo. Aqui podemos recordar que as primeiras frases de Arthur ao telefone se ocupam em perguntar, insistentemente, se ele acordou o amigo<sup>247</sup>. Ao final, a

<sup>&</sup>lt;sup>245</sup> *Ibid.*, p. 67. <sup>246</sup> "Pretty Mouth", p. 128.

<sup>&</sup>lt;sup>247</sup> *Ibid.*, p. 116.

mudança de atitude de Lee parece um indicativo de que ele possa ter acordado, no sentido metafórico do termo.

Generalizando um pouco, essa parte da trama pode ser compreendida como uma aposta no poder da literatura: a invenção de Arthur, sua ficção, causa uma mudança real no comportamento de Lee, estimulando que sua consciência se faça ouvir. No entanto, como as outras soluções aventadas, ela nunca deixa de se mostrar como essencialmente problemática. Trata-se, antes de tudo, de uma *mentira*, de um gesto patético e desesperado para recobrar a dignidade.

#### Lee

A crise de Arthur é aparente desde a primeira linha. Ele dá nome aos seus problemas e encontra uma maneira de resolvê-los, ainda que no plano da imaginação. Agora podemos examinar com cuidado a posição de Lee, seu único interlocutor.

Graças às descrições do narrador, é ao quarto de Lee que o leitor tem acesso. É ali que a ação propriamente dita ocorre, em oposição ao diálogo constante. Ao contrário de Arthur, que aparece apenas como uma voz no telefone sem que nunca saibamos exatamente o que ele está fazendo, os gestos de Lee e Joanie são descritos com detalhe, desde antes de o telefone tocar até alguns momentos após a ligação ser cortada. Isso serve de indício que talvez o foco principal do conto possa ser Lee e não Arthur.

Como bem observou John Wenke em sua análise do conto<sup>248</sup>, a posição de Lee é reveladora, pois explicita a necessidade de representação perante o olhar dos outros. Para Arthur, Lee faz o papel de chefe, amigo e conselheiro. Para Joanie, Lee é o amante sem escrúpulos. No primeiro momento, pode haver a impressão de que Lee consegue administrar essas funções, representar os papéis sem problemas, mas, ao final do conto, esse fato será colocado em dúvida. Arthur, de certa forma, consegue resolver sua crise através da separação entre um mundo de valores ideais, que existem apenas na sua cabeça, e a realidade inescrupulosa de Nova Iorque. Lee, por outro lado, representa uma contradição mais complicada, como o sujeito "bem resolvido" da situação: o seu papel é mais infernal, ele deve ser o amigo e o inimigo ao mesmo tempo, o homem que aceita

<sup>&</sup>lt;sup>248</sup> WENKE, John. "Pretty Mouth and Green my Eyes". In: **J. D. Salinger. A study of the short fiction.** Boston: Twayne Publishers, 1991. pp. 53-6

cinicamente ser um animal, mas que vislumbra as consequências de seus atos: o sofrimento que causa a Arthur.

O pouco de concreto que o conto divulga sobre Lee é que sua idade é mais avançada que a de Arthur e Joanie e que ele ocupa na firma de advogados de Arthur um cargo mais alto. É quando falam sobre o trabalho, aliás, que tocam num dos pontos mais importantes do conto. Eles discutem a respeito de um caso de Arthur, que foi perdido porque o promotor adversário se utilizou de técnicas apelativas para expor sua causa<sup>249</sup>. Em outras palavras, de como Arthur perdeu porque aparentemente não foi *teatral* o suficiente, não soube fazer de seu caso um espetáculo. Os advogados são referidos aqui como atores que devem representar perante o olhar do juiz e dos jurados de forma a conquistar a simpatia necessária para ganhar o caso. Pode-se inferir que Lee seja um bom advogado, enquanto Arthur coleciona derrotas. A própria calma de Lee ao longo do conto, no meio da situação complicada em que se encontra, dá a entender que ele está acostumado a mentir e a representar conforme a necessidade lhe exige.

O conto, portanto, vai repetindo uma cena de juízes e advogados, em que cada uma das partes apresenta seu caso. Como numa reconstrução de um crime, cada personagem tem acesso restrito à realidade dos fatos: a Arthur é dado apenas ouvir a voz de Lee, impedido de ver o que ocorria em seu apartamento. Joanie, por outro lado, pode ver e ouvir Lee falando pelo telefone, mas não consegue ouvir o que Arthur está dizendo sobre ela do outro lado da linha. Lee ocupa o papel mais próximo do leitor: ambos podem apenas ouvir Arthur, mas sabem que aquilo que ele diz no final é mentira, pois tanto Lee quanto o leitor sabem onde Joanie está.

O mais complicado na posição de Lee é que embora ele possa ver, ouvir e tocar em Joanie, tudo isso não chega perto do *insight* que Arthur oferece sobre a personalidade da mulher, traços de seu caráter que só podem ser conhecidos por alguém que convive com ela há algum tempo. Mesmo tentando defendê-la, o que fica claro é que a posição de Lee se torna insustentável: o caráter de sua amante está irremediavelmente manchado, e ele participa desse processo, contribuindo, portanto, para a ruína e a infelicidade do amigo.

Nesse ponto, Arthur torna-se o melhor advogado: é ele quem apresenta seu caso de forma mais teatral, oferecendo a si mesmo como prova cabal. Seu desespero, seu choro, os

<sup>&</sup>lt;sup>249</sup> "Pretty Mouth...", p. 121-2.

planos de voltar para o exército, tudo isso vai minando os argumentos da defesa. O ápice de sua vitória se dá no último diálogo entre eles, quando Arthur mente dizendo que sua mulher voltou para casa. A ironia é que essa mentira deixa transparecer a verdade da situação de Lee, a baixeza de atos que acabaram com o que ainda restava da integridade de Arthur, agora um homem soterrado ainda mais sob um mundo de imaginação.

É preciso notar a operação insidiosa que o conto opera. No final, os valores de Arthur dominam a situação: os dois amigos tornam-se um só, do ponto de vista moral, relegando para Joanie a posição verdadeiramente negativa. Depois de desligarem o telefone, é marcante como Lee maltrata Joanie<sup>250</sup>. Assim, poderíamos dizer que se trata de uma ideologia machista da pior espécie, em que ambos os amigos, o inocente e o pecador arrependido, unem-se contra aquela cuja voz é literalmente abafada, a mulher que representa nada mais que a ambição e a aparência.

Trata-se de uma explicação perfeitamente válida e merecedora de ser estudada mais a fundo. Ela pode nos ajudar a perceber, em termos contemporâneos, como essa ideologia permeia boa parte da ficção em que os laços de camaradagem geralmente sobressaem-se à atração erótica e romântica. Aos homens é dada a escolha de arrependerem-se ou de continuarem vivendo em pecado. O denominador comum é sempre a culpa, que não deixa dúvidas a respeito dos limites morais rígidos entre o certo e o errado. À mulher, quando não é vista arrependendo-se, cabe o papel milenar de objeto gerador de tentação. Daí notamos que, nos contos anteriores, especialmente em "A Perfect Day", as mulheres estão cercadas de objetos que as submergem no mundo da beleza e do erotismo. Ao mesmo tempo, tais objetos ressaltam a identificação da mulher com o mundo das mercadorias: de certa forma, ambas dependem da aparência para serem consumidas.

Por outro lado, é preciso dizer que essa é uma explicação que se vale demais dos termos ideológicos propostos pelo próprio conto. Dizer que Arthur representa o bem e que ele venceu é basicamente descrever a operação como esse personagem o faria. Daí que é preciso olhar melhor para a própria estrutura do conto e para o artifício que Arthur utiliza para vencer o caso. Podemos então afirmar que a mentira, ao passo que marca a vitória de seu ponto vista sobre Lee, despertando os sentimentos de culpa e arrependimento nele,

<sup>&</sup>lt;sup>250</sup> "Again the girl immediately spoke to him, but he didn't answer her. He picked a burning cigarette--the girl's--out of the ashtray and started to bring it to his mouth, but it slipped out of his fingers. The girl tried to help him retrieve it before anything was burned, but he told her to just sit still, for Chrissake, and she pulled back her hand." Ibid., p. 129.

também marca a vitória de Lee sobre Arthur — não uma vitória de conteúdos e termos morais, mas a vitória da *forma* em que tudo isso é apresentado. Afinal de contas, o drama de Arthur e, finalmente, sua solução mágica devem ser descritos como aquilo que são: *espetáculo* e *mentira*. A utilização desses recursos, os mesmos que levaram o promotor mencionado anteriormente a ganhar o caso, pode ser considerada, em si mesma, como uma derrota. Mais especificamente (e sem o juízo de valores que a palavra derrota poderia acarretar), como o *preço* de adquirir uma posição moral vitoriosa. Assim, por trás de uma conversão cristã da culpa através do sacrifício de um inocente (um processo que, além de tudo, mostra-se essencialmente machista), o que é desmascarado são as formas através das quais essa operação se vale, a *necessidade* do espetáculo sentimental e da mentira.

Esse assunto será explorado com detalhe no próximo conto, mas vale ressaltar que é em "Pretty Mouth" que começamos a detectar uma contradição fundamental entre os *valores* que certos personagens defendem e a *forma* com que articulam suas ações. Muitas vezes, ao examinarmos o último termo, perceberemos que os personagens estão muito mais comprometidos com aquilo que denunciam do que eles próprios poderiam suspeitar.

## DE DAUMIER-SMITH'S BLUE PERIOD

John Wenke refere-se a este conto<sup>251</sup> como "estranho e incongruente" se comparado às demais Nine Stories. De fato, é uma história cheia de fios soltos em que muitos elementos se aglutinam de forma aparentemente desordenada.

O maior responsável por isso é, sem dúvidas, o narrador, que se mostra um indivíduo extremamente excêntrico, cheio de afetações e até mesmo de delírios que lhe atrapalham a percepção e a narrativa linear. Desde a primeira frase, com a declaração de que "If it made any real sense—and it doesn't even begin to—"253, o que se coloca é a figura de um narrador em primeira pessoa não confiável por excelência. Ao mesmo tempo, a declaração lhe empresta alguma credibilidade, pois provoca a impressão de honestidade, de alguém que declara logo a princípio a dificuldade de narrar, para que então seja ouvido com alguma complacência.

Conforme geralmente acontece com narrativas em primeira pessoa, toda a interpretação da história pode mudar caso acreditemos ou não na integridade de seu relato, na sua capacidade de: ou descrever objetivamente aquilo que viu e sentiu, ou de utilizar as palavras como uma cortina de fumaça, como os artifícios floreados de um jovem verborrágico que esconde seus defeitos.

Claro que uma coisa não exclui a outra: falar com a intenção de ocultar, mentir, pode muito bem revelar a verdade. Aqui, vale notar que o autor nunca nos dá acesso ao seu nome verdadeiro, apenas ao pseudônimo afrancesado "Jean de Daumier-Smith", fazendo referência ao caricaturista francês Honoré Daumier, um artista que:

> [...] descreve o burguês, sustentáculo do Estado, em sua obtusidade e insensbilidade, escarnece de sua política, de sua justiça, de suas diversões, e desvenda toda a comédia irreal que se esconde por trás da respeitabilidade burguesa.<sup>254</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>251</sup> SALINGER, J. D. "De Daumier-Smith's Blue Period" In: Nine Stories. pp. 133-155.

<sup>252 &</sup>quot;Among the pieces in Nine Stories 'De Daumier-Smith's Blue Period' is most odd and disjunctive." WENKE, John. **J. D. Salinger. A study of the short fiction.**, p. 59. <sup>253</sup> "De Daumier-Smith's...", p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>254</sup> HAUSER, A. **História Social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 795, apud GONCALVES, Marcos Tadeu Fabris. Correspondências — arte, técnica e processo histórico. Tese de doutorado, São Paulo, 2011, p 47.

Também já foi notado que o nome tem as mesmas iniciais de J. D. Salinger. RUSSEL, John. "Salinger, from Daumier to Smith". Wisconsin Studies in Contemporary Literature, Vol. 4, No. 1, Special

O pseudônimo, portanto, oculta a verdadeira identidade do narrador, mas também traz ao plano da narrativa uma referência velada à caricatura e à crítica da burguesia. Como veremos, esses traços serão reforçados em diversos trechos do conto e vão constituir aquilo de mais significativo em matéria de observação social.

Novamente, é necessário enfatizar o caráter fragmentário da narração. O detalhe acima é um dos vários elementos que se aglutinam no relato e poderia passar despercebido caso não seguíssemos a pista do nome de Daumier. É um exemplo de que vale a pena seguir o caminho tortuoso de um narrador um tanto destrambelhado e tratar com seriedade o que poderia ser simples afetação<sup>255</sup>. Assim, esperamos que se continuarmos seguindo o fluxo de ideias e episódios conforme esses elementos vão aparecendo na história, conseguiremos reecontrar os temas presentes nos contos anteriores.

Será notável o esforço do narrador para construir um espaço de sensibilidade em oposição aos valores do mercado, e, ao mesmo tempo, sua necessidade de reproduzir as estratégias que estão em jogo na luta do capital. Também veremos que, em "De Daumier-Smith", mais do que em qualquer outro conto do volume, as idas e vindas do narrador serão pautadas por uma discussão das condições de produção artística, uma obra onde *arte* e *mercado* ocuparão provisoriamente os dois polos de tensão, atraindo para si as respectivas ideologias que enfatizam um ou outro termo.

## O padrasto Bobby

Ainda nas primeiras linhas, o narrador dedica o relato ao seu padrasto, Bobby. <sup>256</sup> Dessa forma, como em "For Esmé", a dedicatória evidencia o caráter autoconsciente da narração, que desde o primeiro momento se declara como uma obra de arte, um objeto direcionado a, pelo menos, um leitor. É outro detalhe indicando que um dos assuntos principais a rondar as reflexões do narrador será justamente o lugar do artista na sociedade.

Number: Salinger (Winter, 1963), pp. 70-87. Essa observação, em conjunto com demais coincidências entre detalhes da biografia de Salinger e de muitos de seus personagens mais importantes, incluindo Buddy e Seymour Glass e Holden Caulfield, visa identificar o caráter autobiográfico das obras do autor.

136

<sup>&</sup>lt;sup>255</sup> Talvez de todos os narradores do volume, este seja o que mais se ocupa com a observação social e a crítica dos costumes à sua volta. Contudo, devido à sua excentricidade, esse impulso perde a força ao longo da narrativa. Aqui vale o que Daniel Puglia afirmou sobre um personagem de Dickens: "Sabemos que uma das marcas da formação ideológica burguesa é a exclusão e a estratégia do narrador é marota: permite que o personagem fale umas verdades, embora já o encaixe como ligeira aberração no meio em que vive." Charles Dickens, um escritor no centro do capitalismo. p. 90.

<sup>&</sup>lt;sup>256</sup> "De Daumier-Smith's...", p. 130.

Embora trate-se de um pintor trazendo exemplos situados quase todos no mundo das artes plásticas, suas observações também serviriam perfeitamente para tratar da literatura e do papel do escritor.

O narrador conta que Bobby, um corretor de ações, perdeu tudo o que tinha no crash da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. No entanto, ele se recuperou rapidamente e tornou-se um reconhecido curador de arte<sup>257</sup>. O que há de estranho nesse fato é que Bobby não tinha qualquer treinamento formal ou experiência na área — aquilo que precipitou sua incursão na carreira foram, simplesmente, as circunstâncias. O narrador, um artista que vive de acordo com a separação entre o mundo das belas-artes e o mercado, não consegue explicar o sucesso do padrasto, descrevendo o feito como obra de uma "varinha de condão". No entanto, talvez não seja muito difícil acreditar que alguém que lidava com o mercado especulativo seja igualmente qualificado para assimilar a subida e a descida dos valores das obras de arte: o faro para perceber as tendências, para investir nos artistas que se valorizariam com o tempo, julgando a hora certa de comprar e de vender, tudo isso parece superar qualquer necessidade de uma sensibilidade específica que busque detectar o valor intrínseco dos produtos artísticos. Dessa forma, mais uma vez, a despeito do narrador, o enredo deixa em pé de igualdade duas esferas que geralmente são vistas como incompatíveis.

Esse tema também nos informa de alguma maleabilidade dos papéis sociais, em que carreiras podem ser criadas do dia para a noite. É significativo, então, que o narrador conte como sua mãe se casou com Bobby poucos meses após ter se divorciado de seu pai biológico. No mesmo parágrafo, ele também conta que foi morar em outro país, abandonando os Estados Unidos em favor da França. Portanto, tanto no que diz respeito à vida profissional quanto às relações pessoais, o que o narrador parece construir com esse breve apanhado biográfico é um retrato de relações fluidas e velozes.

<sup>&</sup>lt;sup>257</sup> "My mother and father were divorced during the winter of 1928, when I was eight, and mother married Bobby Agadganian late that spring. A year later, in the Wall Street Crash, Bobby lost everything he and mother had, with the exception, apparently, of a magic wand. In any case, practically overnight, Bobby turned himself from a dead stockbroker and incapacitated bon vivant into a live, if somewhat unqualified, agent-appraiser for a society of independent American art galleries and fine arts museums." Ibid., p. 131.

## O narrador volta da França

Depois de ter passado a adolescência na França, o narrador volta para os Estados Unidos junto com seu padrinho. A crise que narra, então, ocorre devido ao choque de valores que ele acredita vivenciar imediatamente após seu retorno. Assim como em "For Esmé", entra em jogo o embate entre ideologias supostamente contrárias: à Europa caberia a erudição e a civilidade, enquanto os americanos representariam um povo ignorante e vulgar.

O auge da crise acontece quando Jean briga, em um ônibus, com um passageiro que lhe trata informalmente. "It was the buddy that did it" 258, ele diz, referindo-se à palavra buddy que o estranho utiliza como vocativo. Logo em seguida, o narrador descreve a sensação de viver em uma cidade grande, onde ele se sente sufocado por outras pessoas e decepcionado com a falta de cultura delas<sup>259</sup>. Nos dois episódios, fica claro que o narrador realiza a distinção já mencionada entre a Europa e os Estados Unidos e que, dentro de seus parâmetros, ele se considera essencialmente um europeu. Assim, ele não aceita ser tratado informalmente: buddy expressaria alguma familiaridade e proximidade, que o narrador recusa. Quando Jean fala da solidão e da necessidade de cercar-se de livros, ele quer dizer que apenas se sentiria confortável na companhia de gente da estatura dos grandes escritores, daqueles que cultivaram o espírito acima de tudo.

Mas acaba soando cômica a afirmação que segue, de que o narrador se dispôs a ler todos os cinquenta volumes dos *Harvard Classics*<sup>260</sup>. A coleção citada (também conhecida como Dr. Eliot's Five Foot Shelf)<sup>261</sup> refere-se ao costume difundido nos Estados Unidos de tornar acessível para o público obras que eram consideradas como indispensáveis para a formação liberal. A intenção de seu editor, Charles W. Eliot (também diretor da Universidade de Harvard), era juntar em apenas uma estante o material suficiente para que qualquer um que se dedicasse a quinze minutos por dia de leitura pudesse adquirir toda a cultura do passado. Como se pode ver, a coleção faz mais uma referência ao cruzamento

<sup>&</sup>lt;sup>258</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>&</sup>quot;When it became clear that nothing of the kind was forthcoming, I took more direct action. I prayed for the city to be cleared of people, for the gift of being alone--a-l-o-n-e: which is the one New York prayer that rarely gets lost or delayed in channels, and in no time at all everything I touched turned to solid loneliness." Ibid., p. 131.

260 Ibid., p. 132.

Para uma história detalhada dos *Harvard Classics*, ver RUBIN, Joan Shelley. "Self, Culture and Self-Culture in America" In: The Making of the Middle-Brow Culture. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992, pp. 1-33.

entre cultura e mercado, onde as formas capitalistas (a racionalização do processo educacional, o *marketing*, a promessa de satisfação do consumidor) encapsulava conteúdos muito mais complexos e contraditórios entre si.

Resumindo, a ironia que vemos aqui e que se repetirá no demais trechos do conto é que, mesmo revoltado com a ideologia consumista e materialista que presencia nos Estados Unidos, ele acabará reproduzindo em suas ações as *formas* dessa ideologia. <sup>262</sup> Isso ficará ainda mais claro conforme o narrador adentra o mundo do trabalho, como veremos a seguir

### O narrador procura um emprego

O próximo passo do narrador é procurar um emprego. Ele encontra um anúncio no jornal à procura de instrutores para uma escola de arte por correspondência no Canadá. Como sua única formação é no campo da arte, ele decide responder. Jean menciona que a empresa fica em Montreal, o que de certa forma o aproximaria, através da língua falada na cidade, o francês, dos valores de que sente saudades.

Em primeiro lugar, é marcante como o anúncio vai se mostrar enganoso no que diz respeito ao *status* da escola<sup>263</sup>. De maneira alguma o narrador poderia imaginar que tratava-se de uma empresa familiar com apenas dois sócios-instrutores. Esse fato diz respeito à vocação que anúncios como esse têm para a mentira, exagerando em muito as próprias qualidades. Trata-se de uma característica comum a todo tipo de propaganda, que necessitam aumentar, omitir e deturpar verdades para conseguir atrair a atenção do público. No entanto, longe de perceber o engano, o narrador imitará a tendência, e sua carta-resposta reproduzirá com fidelidade as mesmas qualidades do formato propaganda. Ele fabrica um novo nome para si (o pseudônimo), acompanhado de uma formação pessoal e acadêmica estapafúrdias, com o único intuito de impressionar os empregadores. Omitindo sua verdadeira história e criando uma aura de importância, ele se vende como uma mercadoria, algo que antecipa o que hoje é conhecido como *marketing pessoal*.

circulam, a começar pela forma como elas são anunciadas.

<sup>&</sup>lt;sup>262</sup> Aqui podemos pensar na definição de ideologia que Terry Eagleton atribui à Adorno: a de que ideologia não é "uma questão de consciência, mas das estruturas materiais da troca de mercadorias". EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997, p. 124. Assim, embora o narrador nunca se identifique com as ideias do mercado — muito pelo contrário, ele irá sempre defender o papel superior das artes em relação ao comércio —, seu trajeto irá reproduzir a maneira como as mercadorias

<sup>&</sup>lt;sup>263</sup> "the newest, most progressive art school in Canada". "De Daumier-Smith's", p. 133.

O anúncio também pedia por alguém que representasse "tanto o caráter acadêmico quanto o caráter comercial da arte"264, algo que, inicialmente, poderia ser visto como um conflito em relação aos valores do narrador, um adepto da arte pela arte. No entanto, ele passa alguns dias elaborando um portfólio que se destina especificamente ao emprego, desenhando imagens que condizem com as dos anúncios e propagandas. Do ponto de vista da observação social, esse é um dos trechos mais ricos do conto, expondo, como nenhum outro, a voltagem de sua indignação com os valores de mercado:

> During the next four days, using all my spare time, plus some time that didn't quite belong to me, I drew a dozen or more samples of what I thought were typical examples of American commercial art. Working mostly in washes, but occasionally, to show off, in line, I drew people in evening clothes stepping out of limousines on opening nights--lean, erect, super-chic couples who had obviously never in their lives inflicted suffering as a result of underarm carelessness--couples, in fact, who perhaps didn't have any underarms. I drew suntanned young giants in white dinner jackets, seated at white tables alongside turquoise swimming pools, toasting each other, rather excitedly, with highballs made from a cheap but ostensibly ultrafashionable brand of rye whisky. I drew ruddy, billboard-genic children, beside themselves with delight and good health, holding up their empty bowls of breakfast food and pleading, good-naturedly, for more. I drew laughing, high-breasted girls aquaplaning without a care in the world, as a result of being amply protected against such national evils as bleeding gums, facial blemishes, unsightly hairs, and faulty or inadequate life insurance. I drew housewives who, until they reached for the right soap flakes, laid themselves wide open to straggly hair, poor posture, unruly children, disaffected husbands, rough (but slender) hands, untidy (but enormous) kitchens. 265

Como se pode ver, a crítica do narrador se pauta pela escolha dos motivos das ilustrações. As cenas que descreve estão especialmente vinculadas à alta sociedade roupas de gala, limosines, mansões, piscinas e esportes aquáticos —, explicitando a promessa da propaganda de que, através do consumo de certos objetos, o sujeito poderá participar do luxo de uma classe ociosa que não nunca aparece trabalhando, apenas se divertindo. A imagem da criança que estende a tigela vazia de cereal pedindo por comida remete igualmente à ideia de saúde e vitalidade e ao desejo por mais, o anseio de consumir incessantemente, algo que a propaganda também deve estimular. É marcante no trecho aquilo que já discutimos na análise de "Just Before the War": a associação entre corpo e classe — o modo como o narrador denuncia a necessidade da propaganda de construir a

<sup>&</sup>lt;sup>264</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>&</sup>lt;sup>265</sup> *Ibid.*, p. 135.

imagem de pessoas perfeitas e ideais, que não sofrem de problemas físicos desagradáveis como odor corporal ou gengivite. O universo dos ricos, o mundo prometido pelo consumo tal qual ilustrado pela propaganda, não comporta tais realidades — doença é coisa de pobre. Até mesmo à dona de casa, que estaria fadada a andar por aí com um cabelo revoltado, sofrer de má postura e lidar com crianças desobedientes e maridos insensíveis, é prometida a salvação desde que ela compre determinada marca de xampu e sabonete.

O trecho citado é essencialmente satírico: através da *descrição* do desenho, o narrador consegue mencionar tudo aquilo que a forma da propaganda exclui. Mas é importante ter em vista que, na prática, ele reproduz aquilo que denuncia. A carta que escreve é uma propaganda de si mesmo, tão falsa quanto o anúncio, e seu portfólio resulta em uma imitação daquilo que ele vê todos os dias em *billboards* e revistas de moda. Para completar, sua resposta é escrita em um papel vagabundo, mas ele a envia dentro de um envelope do Hotel Ritz, confiando que o ar de importância associado à marca sirva de embrulho pefeito para sua mentira.

### O narrador se despede

Pensando no papel que os contos anteriores parecem relegar às mulheres, é útil examinar o curto trecho no qual o narrador descreve o momento em que fala a seu padrasto, Bobby, a respeito dos planos de ir trabalhar em Montreal.

Aqui aparece uma personagem secundária, uma mulher que havia se divorciado há pouco tempo e que desde então relacionava-se com Bobby. Trata-se de uma personagem que não aparecerá em nenhum outro momento e que não provoca nenhuma alteração no curso dos eventos. Poderíamos até explicar o trecho como parte da verborragia de um narrador que tem dificuldade em evitar digressões. Contudo, é uma passagem que descreve novamente a maleabilidade das relações sociais e afetivas. Exatamente como a mãe de Jean, a mulher em questão parece necessitar associar-se rapidamente a outro homem para não correr o risco de ficar sem uma fonte de renda.

É um trecho, portanto, que remete à necessidade real que mulheres divorciadas tinham de encontrar logo um novo marido — o que denuncia a subordinação das relações pessoais e afetivas às necessidades econômicas. As duas mulheres que apareceram no conto até agora trocam de marido como os homens mudam de profissão, navegando as

águas conforme as necessidades do mercado. Tanto um gênero quanto o outro necessita circular.

De passagem, somos levados a entender que essa mulher, a despeito de sua relação com o padrasto, insinua-se para o narrador. <sup>266</sup> Como já dissemos, isso não provoca nenhum efeito no enredo do conto, apenas cumpre a função de valorizar o passe do jovem perante os leitores, de pintá-lo como alguém desejável, que atrai o interesse de uma mulher sedutora. Mesmo que ele recuse as ofertas, <sup>267</sup> o que sobressai no trecho é o caráter mesquinho e financeiro que orienta as relações pessoais e o comportamento: o narrador tenta valorizar suas ações, e a mulher se oferece para o consumo imediato, já que Bobby, quase um velho, poderia não saber aproveitar da mercadoria que possuía.

Também o padrasto, quando recebe a notícia do novo emprego do afilhado, está mais preocupado em calcular quanto vai economizar com a passagem, já que ele não mais o acompanhará nas férias para Rhode Island.<sup>268</sup>

# O narrador começa a trabalhar

Então o narrador descreve os primeiros dias de seu trabalho. Aqui é importante notar o enorme esforço que ele realiza para se conformar ao seu papel de empregado. É a continuação de um processo que já havia começado desde que ele escreveu a primeira carta, na qual buscava aparentar as qualidades necessárias para ser contratado. O mesmo acontece quando ele é recebido pelos únicos sócios da empresa, o Sr. e a Sra. Yashomoto. Todas as suas falas nesse trecho dobram-se de acordo com o que ele imagina ser agradável ao patrões. Assim, ele fabrica histórias para impressioná-los e se força a engolir a comida que lhe oferecem sem mostrar sinal de resistência. 269

<sup>&</sup>lt;sup>266</sup> "She was an altogether charming person whose every attempt to be friendly to me, to gently persuade me to take off my armor, or at least my helmet, I chose to interpret as an implied invitation to join her in bed at my earliest convenience—that is, as soon as Bobby, who clearly was too old for her, could be given the slip. (...) Her eyes sparkled with depravity." Ibid., p. 137.

Também vale notar que, na carta, o narrador mente a respeito de seu estado civil, dizendo ser um viúvo cuja mulher morreu tragicamente. Ainda que a morte tenha ocorrido apenas na imaginação dele, esse movimento de recusa das relações com as mulheres é importante se levarmos em conta sua reversão ao final do conto. Pensando que o narrador acredita na equação "mulher = valores materiais", os movimentos iniciais de recusa que se transformarão, ao final, em aceitação indicam que ele não só aceitou explorar sua sexualidade "normal", como também aceitou os demais valores associados a essa normalidade.

<sup>&</sup>lt;sup>268</sup> "But I thought I could tell from his manner that he was already mentally exchanging his train reservations for Rhode Island from a compartment to a lower berth." Ibid., p. 138.

Ao final desse trecho, o narrador escuta gemidos vindo dos aposentos dos patrões à noite, mas falha em interpretar a causa. <sup>270</sup> Os Yashomoto eram casados, e o narrador passa a residir no quarto de hóspedes do casal. Seria, então, perfeitamente razoável assumir que os gemidos fossem provocados pelas atividades sexuais deles, mas o narrador recusa-se a sequer mencionar essa possibilidade. Ao contrário, ele maquina interpretações fantásticas para o barulho. De um lado, isso confirma a a tendência de se recusar a participar do mundo da sexualidade adulta. De outro, quando notamos que a *família* Yashomoto se confunde com a *empresa*, que o casal maduro também é o casal de patrões, o episódio parece fazer menção a um muro que barra o acesso dos empregados. Para o narrador, os Yashomoto pertencem a uma ordem "inescrutável" <sup>271</sup>.

# Os primeiros alunos

Quando finalmente começa a realizar seu trabalho, a decepção do narrador é clara, e sua sátira volta a se fazer sentir. Ele esperava finalmente poder lidar com alunos cuja aspiração artística os mantivesse protegidos do mundano e do banal, mas a realidade dos desenhos e pinturas que recebe para corrigir é um lembrete de que a arte espelha a sociedade. Sua primeira aluna, Bambi Kramer, é uma paródia e uma caricatura da dona de casa desocupada, que toma aulas por correspondência para preencher o tempo vazio. Na carta de introdução, ela menciona que seus artistas preferidos são Rembrandt e Walt Disney. O pintor holandês e o cartunista americano são citados casualmente, lado a lado, servindo de exemplo para o que o narrador já vinha caracterizando como a vulgaridade da arte comercial americana, que, sem cerimônias, oferece-se como uma influência irresistível para as massas e toma o lugar do que era considerada a grande arte. O nome de Rembrant, nesse trecho, citado por uma personagem sem qualquer aspiração artística séria, ecoa o uso que o narrador faz de Picasso para obter reconhecimento perante os patrões 273 — tratam-se

<sup>&</sup>lt;sup>270</sup> "Late that night, as I lay awake in bed, with Mme. Yoshoto's Japanese-Malayan dinner still en masse and riding my sternum like an elevator, one or the other of the Yoshotos began to moan in his or her sleep, just the other side of my wall. It was a high, thin, broken moan, and it seemed to come less from an adult than from either a tragic, subnormal infant or a small malformed animal. (It became a regular nightly performance. I never did find out which of the Yoshotos it came from, let alone why.)" Ibid., p. 141.

<sup>&</sup>lt;sup>271</sup> "Neither of them had ever looked more inscrutable." Ibid., p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>272</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>&</sup>lt;sup>273</sup> "I swung over to the subject of my parents' oldest and dearest friend: Pablo Picasso. Le pauvre Picasso, as I referred to him. (I picked Picasso, I might mention, because he seemed to me the French painter who was best-known in America. I roundly considered Canada part of America.)" Ibid., p. 139. Nota-se ainda o descaso com a citação do pintor, referindo-se a ele como um francês e não como o espanhol que era.

de artistas consagrados que agora passam a ser utilizados como valor de troca, como credenciais que qualificariam imediatamente quem as utiliza.

O tema do desenho que a aluna encaminha é o exemplo perfeito do kitsch: no primeiro plano, uma placa de "proibido ultrapassar", e, ao fundo, crianças que nadam em um riacho. O título que Bambi Kramer dá à obra mimetiza o tom e o fraseado das escrituras, "forgive them their trespasses", 274. Embora o desenho seja utilizado para ilustrar a falta de originalidade e de talento da aluna, é interessante como seu assunto diz respeito a uma infração de regras, uma tentativa de furar o cerco do que é aceitável e permitido. Pensando em "Uncle Wiggily", talvez não seja demais relacionar esse desejo à própria condição de vida de uma dona de casa que precisa inventar — nem que seja dentro do espaço limitado da tela — uma maneira de escapar. Contudo, a própria forma da obra, insípida e tradicional, e ainda o tom cristão, que pede perdão pelas criancinhas, faz da contravenção uma piada.

Tudo isso não é tão diferente do próprio conto, já que o narrador também procura fugir de um limite estabelecido, de uma condição que lhe aprisiona, da vulgaridade de um país dominado por interesses econômicos, de uma sociedade alheia aos valores espirituais mais altos. E, como acontece com a obra de Bambi, essa tentativa fracassa conforme o narrador se vê obrigado a entrar no jogo e a utilizar-se das formas que ele mesmo critica, produzindo um portfólio que o vende como a uma mercadoria. Se havia qualquer intenção de pertencer a uma elite do espírito através da arte, as próprias formas disponíveis de socialização e obtenção dos meios necessários para a sobrevivência dissiparão a força desse desejo.

O aluno seguinte nem se dá ao trabalho de citar Rembrandt ou Picasso, deixando claro que não está interessado na "arty side of painting" 275, ou seja, na arte pura e desinteressada. Ele pede diretamente por lições de desenho que lhe ajudem a expandir seus negócios, que giram em torno da fotografia da alta sociedade e da caricatura. Curiosamente, o tema do desenho que envia é muito mais relevante que o de Bambi: tratase de um cartum satírico que denuncia a hipocrisia da Igreja. Para o narrador, no entanto, a parca habilidade técnica e a completa falta de decoro para com a grande arte são insuportáveis e ele passa a detestar esse aluno ainda mais do que a Bambi.

<sup>&</sup>lt;sup>274</sup> *Ibid.*, p. 146. <sup>275</sup> *Ibid.*, p. 146.

### Sister Irma

Então Jean abre o envelope do terceiro aluno do dia, que contém o trabalho de uma freira, a Irmã Irma<sup>276</sup>. O entusiasmo que se segue interrompe todo o andamento do conto tal como vinha se desenvolvendo até então, e o narrador abandona o tom sarcástico que vinha utilizando para tratar dos dois primeiros alunos e se dedica exclusivamente à freira e à sua obra.

O primeiro ponto positivo, segundo o narrador, é que Irma não demonstra qualquer interesse comercial. Seu propósito é "puro": ela deseja simplesmente aprender a desenhar melhor para que possa ensinar algumas técnicas a seus alunos. Também não há qualquer indício de ambição artística ou desejo de fugir de sua condição. Isso imediatamente a transpõe, de acordo com os valores do narrador, para um nível superior em relação aos alunos anteriores, que mostravam como arte e comércio estavam inevitavelmente ligados, quer seja do ponto de vista das influências (Rembrandt e Walt Disney) ou das ambições (produzir caricaturas para vender).

Sobre o questionário anexado ao desenho da aluna, o narrador conta que veio preenchido como nenhum outro "in this world deserves to be filled out". A ênfase no "this world", como se houvesse este mundo e outro, parece situar a freira num universo à parte. Certamente por encontrar-se enclausurada em um convento, literalmente separada do mundo, o narrador transfere para a freira sua ambição de se afastar da cidade grande. O fato de que, por ser uma freira, a personagem deve ser tratada por "Irmã" (Sister) também dá uma pista do sentimento de afinidade que ele sente. Como em diversos contos anteriores, é após o contato com uma personagem que serve de repositório para os desejos do protagonista — uma personagem essencialmente indisponível — que advirá uma transformação.

O que se segue é uma tentativa desesperada do narrador de travar contato com a freira. Ele lhe escreve uma carta na esperança de saber mais detalhes a seu respeito e até mesmo aventa a possibilidade de ir visitá-la. Pela primeira vez, o narrador, em suas ações, abandona o respeito pelas convenções e deixa de dissimular — ele não se vende como um produto, não elabora uma estratégia de marketing, deixando transparecer em sua

<sup>&</sup>lt;sup>276</sup> *Ibid.*, p. 147-50. <sup>277</sup> *Ibid.*, p. 148.

honestidade a medida de seu desejo. O resultado disso, como não poderia deixar de ser, é que sua carta acaba sendo interceptada por um censor, que corta sua comunicação com a freira<sup>278</sup>. Como um anúncio que diz a verdade — que se nega a acomodar seu produto de acordo com a sensibilidade do público —, ele falha.

Enquanto espera pela resposta da freira, o comportamento do narrador vai sofrendo uma transformação. A intensidade com que passa a sentir seu cotidiano o afasta do respeito às convenções, e ele deixa de seguir as regras do trabalho ao pé da letra. Em um trecho, ele tenta fumar na frente do patrão e imediatamente é repreendido, ouvindo que fumar na sala dos instrutores vai "contra as regras" da escola<sup>279</sup>. A forma do enunciado chama atenção para o caráter institucional da regra: apesar de a diretoria se constituir apenas do Sr. e da Sra. Yashomoto, e de o patrão dizer que o cigarro não lhe incomoda, ele ainda assim apela para uma lei, para o produto de um código invisível e impessoal que esconde o interesse e a subjetividade dos patrões.

Quando ouve novamente os gemidos dos Yashomoto, ele fantasia que o casal vai lhe contar a causa do barulho e pedir sua ajuda. Ele então diz que iria "reach down into *Mme. Yoshomoto's throat, take up her heart in my hand and warm it as I would a bird.*"<sup>280</sup> Mais uma vez, a imagem mostra uma confusão entre o instinto erótico e os papéis sociais de patrões e empregados. O ato beira o obsceno, deixando transparecer a violência e o desejo do narrador. Ao mesmo tempo, mostra uma reversão de poderes em que ele se vê encarregado de ajudar os patrões, "esquentando o coração" da mulher como se cuidasse de um pequeno pássaro. Comparado ao episódio descrito no parágrafo anterior, o exagero da imagem e o "calor" da fantasia se contrapõem ao universo frio das regras no ambiente de trabalho.

### A primeira epifania

Então ocorre a primeira epifania do narrador. Quando caminha na rua, ele olha para seu reflexo na vitrine de uma loja de aparelhos ortopédicos que ocupa o primeiro andar do prédio em que mora e chega à conclusão de que "I would always at best be a visitor in a

<sup>&</sup>lt;sup>278</sup> *Ibid.*, p. 158. <sup>279</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>&</sup>lt;sup>280</sup> *Ibid.*, p. 155.

garden of enamel urinals and bedpans, with a sightless wooden dummy-deity standing by in a marked-down rupture truss." <sup>281</sup>

A primeira parte da frase é fácil de ser compreendida dentro do contexto de *Nine Stories*. Ela diz respeito ao que já se caracterizou como a sensação de alienação do narrador em relação ao mundo e à sociedade, ao fato de que ele se considerava diferente ("um visitante") do que via ao seu redor. É algo que apareceu pela primeira vez em "De Daumier" na comparação entre os Estados Unidos e a França e que também se refletiu no contraste entre os primeiros alunos e a freira, entre a arte convencional/comercial e a "grande arte".

"Um jardim de urinóis esmaltados e penicos" é como ele resume o que vê. A distinção, aqui, está entre o caráter "esmaltado" dos objetos e sua função. Urinóis e penicos são utilizados para despejar os resíduos produzidos pelo corpo, no entanto, tal como seriam vistos em uma vitrine, prontos para serem vendidos como qualquer outra mercadoria, o que chama a atenção é o brilho superficial de seu esmalte. Da mesma forma, já havíamos apontado no conto objetos que se escondem atrás de sua aparência, que mascaram sua verdadeira natureza por meio de uma superfície agradável. Sua carta inicial, por exemplo, contém apenas mentiras, mas é enviada dentro de um envelope distinto.

Por último, a figura que talvez seja a mais complicada de ser compreendida, especialmente por um leitor contemporâneo e estrangeiro, trata literalmente de um manequim de madeira que vestia uma espécie de suporte atlético destinado a quem sofre de hérnias. Ao associar essa figura ridícula a uma deidade, o narrador parece indicar que o mundo que descreve não comporta um deus — além de cego, o deus de madeira sofre de hérnias, o que enfatiza sua impotência.

É uma epifania que resume bem a maneira como o narrador enxerga sua própria condição: a imagem evoca um espaço onde vários objetos se encontram juntos, porém desconectados entre si — partes de corpos, membros artificiais de plástico — postos todos à venda. Eles dependem de um brilho falso para chamarem a atenção e, atrás da superfície esmaltada, escondem sua função mais imediata.

<sup>&</sup>lt;sup>281</sup> *Ibid.*, p. 163.

Embora haja a distinção entre o "visitante" e os "urinóis e penicos", também ocorre uma identificação. Ele enxerga a si mesmo no vidro, e sua imagem é transportada para dentro do espaço dos objetos. Pode-se dizer, então, que estamos diante de uma cena de autorreconhecimento: o protagonista descobre que o papel que vinha representando até aqui era análogo ao das mercadorias expostas na vitrine.

Nesse ponto, talvez valha a pena voltar à referência a Picasso, de quem o narrador inventava histórias e se dizia amigo íntimo para impressionar os patrões. Podemos pensar que esse nome traz para o contexto da narrativa um artista cujo processo de trabalho representava o indivíduo dilacerado, dividido em diversas partes menores. Ao exagerar cada uma dessas partes, ao colocar ângulos contraditórios e impossíveis dentro da mesma tela, o artista cubista emprestava cor e forma à maneira como essa própria fragmentação era sentida, os papéis impossíveis e contraditórios que o indivíduo desempenhava em sociedade. De forma análoga, o narrador vai construindo uma narrativa fragmentada em que as digressões, os exageros e os detalhes aparentemente sem importância se aglutinam. Como vimos, o deslocamento do narrador da Europa para os Estados Unidos e depois para Montreal, a situação instável após o *crash* da bolsa de valores que obriga seu padrasto a mudar de profissão, a maleabilidade das relações familiares e a necessidade básica de vender a si mesmo como um produto, tudo isso está figurado nos diversos fragmentos da narrativa. Quando Jean finalmente enxerga uma imagem concreta dessa situação na vitrine da loja de aparelhos ortopédicos, objetos desconexos, partes literalmente fracionadas do corpo humano, a experiência lhe provoca um choque.

A relação de tantos elementos disjuntivos exige uma interpretação que tome a própria (falta de) organização como elemento principal da forma do conto. No entanto, nem mesmo o narrador tem acesso a um conteúdo cognitivo capaz de lhe comunicar nosso *insight* como leitores. Daí que ele imediatamente foge assustado com sua imagem na vitrine e volta para o quarto. <sup>282</sup>

Ocorre que ele se aproxima de reconhecer a semelhança entre as contradições de sua vida — o caráter fragmentário de existência — e a imagem na vitrine. Contudo, em vez de conseguir transformar isso em consciência e obtendo assim alguma medida de

<sup>&</sup>lt;sup>282</sup> "The thought, certainly, couldn't have been endurable for more than a few seconds. I remember fleeing upstairs to my room and getting undressed and into bed without so much as opening my diary, much less making an entry." Ibid., p. 163.

autoconhecimento, ele volta para suas fantasias. Ele imagina, por exemplo, uma cena romanesca com Irma<sup>283</sup>.

O trabalho também parece passar a lhe exigir menos energia, e ele até mesmo mente para os patrões, fingindo sentir-se mal para evitar jantar com o casal. No entanto, o mais significativo para o enredo é o fato de que ele recebe uma carta da Madre Superiora, avisando que Irma estava proibida de se comunicar com a escola. Indignado, ele escreve uma resposta, mas não a envia. Ele vai jantar sozinho para reler a carta com calma e planejar como faria para chegar até o convento em Toronto. Todo esse trecho aumenta a sensação maníaca da narração, dando a impressão de que finalmente o excesso do narrador irá transbordar.

### Retrocessos

Então Jean passa novamente pela loja de aparelhos ortopédicos, mas dessa vez a cena que vê é um pouco diferente. As luzes da vitrine estão acesas, o que o permite assistir a uma funcionária desmontando os manequins. Quando ela percebe que está sendo observada, tropeça e cai de forma rocambolesca:

(...) I stood watching her, fascinated, till suddenly she sensed, then saw, that she was being watched. I quickly smiled--to show her that this was a nonhostile figure in the tuxedo in the twilight on the other side of the glass—but it did no good. The girl's confusion was out of all normal proportion. She blushed, she dropped the removed truss, she stepped back on a stack of irrigation basins—and her feet went out from under her. I reached out to her instantly, hitting the tips of my fingers on the glass. She landed heavily on her bottom, like a skater. She immediately got to her feet without looking at me. Her face still flushed, she pushed her hair back with one hand, and resumed lacing up the truss on the dummy.

Já havíamos mostrado que o mundo do trabalho e a vitrine estavam conectados, e isso fica ainda mais óbvio com a exposição da funcionária junto dos objetos e do ridículo que é sua queda. A diferença, contudo, é que o narrador não mais se coloca dentro da imagem: seu reflexo não é mencionado e ele olha para a mulher inteiramente absorto em

<sup>&</sup>lt;sup>283</sup> "I saw her coming to meet me--near a high, wire fence--a shy, beautiful girl of eighteen who had not yet taken her final vows and was still free to go out into the world with the Peter Abelard-type man of her choice." Ibid., p. 164.

<sup>&</sup>lt;sup>284</sup> Ibid. p. 165

suas ações. Há também o detalhe de sua indumentária: ele está usando um traje de gala, e se questiona se não foi esse o motivo do susto da moça.

A cena pode ser interpretada como a reversão da primeira. Se antes havia identificação com as mercadorias, agora há separação: do lado de fora da loja, ele se veste de forma aristocrática e observa o que ocorre dentro com total desprendimento. Também sua reação é oposta à primeira: em vez da angústia que o leva a fugir ainda mais para dentro de suas fantasias, ele descreve uma experiência que cumprirá a função de lhe devolver a calma e a compostura:

It was just then that I had my Experience. Suddenly (and I say this, I believe, with all due self-consciousness), the sun came up and sped toward the bridge of my nose at the rate of ninety-three million miles a second. Blinded and very frightened--I had to put my hand on the glass to keep my balance. The thing lasted for no more than a few seconds. When I got my sight back, the girl had gone from the window, leaving behind her a shimmering field of exquisite, twice-blessed, enamel flowers.

Agora, o que restam são flores esmaltadas, a mercadoria sozinha — já que a trabalhadora se retirou de cena — que reina absoluta na vitrine. A experiência, como podemos ver, é o oposto de qualquer tipo de articulação que lhe permitiria enxergar a semelhança entre sua condição e aquela de quem permanece atrás do vidro, ao lado das mercadorias e dos trabalhadores. Ao descrever o fato como uma epifania mística, ele abandona a busca por causas e consequências, confortando-se em gozar o que existe, mas não pode ser explicado.

Imediatamente, ele desiste de enviar sua carta para Irma e se conforta com uma generalização misteriosa: "everybody is a nun". Uma conclusão que, segundo Wenke, não quer dizer absolutamente nada. Dizer que todos são uma freira é tão significativo quanto afirmar que ninguém é uma freira — simplesmente não faz diferença. <sup>286</sup>

A partir desse ponto, depois que o narrador se recusa a articular imagens e experiências e se conforta com uma generalização vazia, ele se torna um narrador marcadamente ruim e a história perde força. Em vez da riqueza de detalhes com que ele vinha narrando a sua vida até esse ponto, o conto termina com um breve e frustrante sumário narrativo do que aconteceu em seguida: ele volta para os Estados Unidos e se

-

<sup>&</sup>lt;sup>285</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>&</sup>lt;sup>286</sup> WENKE, John. **J. D. Salinger. A study of the short fiction.** p. 60.

torna um "summer active animal" cuja única intenção era perseguir a "American Girl in Shorts" Resumindo, ele se torna igual a todos os rapazes de sua idade, que estão menos preocupados com a "grande arte" e muito mais interessados nos namoros de verão. Aqui, portanto, toda a tensão e o exagero de que ele se abastecia, as contradições que vieram à tona conforme ele levava a sério seu papel de empregado e de artista, tudo isso é acobertado, como se do dia para a noite ele se transformasse num cidadão modelo, conformado e obediente aos impulsos naturais do "animal" humano. Um caminho, em outras palavras, que vai de Daumier, o cartunista francês, a Smith, um dos sobrenomes anglo-saxões mais comuns.

Como já mencionamos, é notável a equivalência entre uma vida instintiva "normal" (a busca por satisfação sexual dentro das normas aceitáveis e esperadas) e a perda dos impulsos antissociais que, ao mesmo tempo que lhe colocavam num lugar demasiadamente especial, também eram responsáveis por um ponto de vista que lhe permitia observar e satirizar o mundo ao seu redor.

Esse movimento vai de acordo com boa parte da obra de Salinger, cujos heróis sofrem para "aprenderem" a viver. Já observamos essa tendência no final de *The Catcher in the Rye*, com a institucionalização de Holden numa clínica psiquiátrica: como mostraram os Ohmann, sua sensibilidade para detectar as injustiças de classe não o leva a tentar mudar o mundo, mas volta-se contra si próprio e exige que seja ele quem se adapte ao que denuncia. No último conto do volume, "Teddy", e especialmente em *Franny and Zooey*, veremos protagonistas com essa tendência — indivíduos que parecem extremamente lúcidos a respeito do que está errado no mundo, mas que buscam acima de tudo conformar-se. <sup>288</sup> Também é nessas obras que começamos a ver a religião como

<sup>&</sup>lt;sup>287</sup> "De Daumier-Smith's...", p. 164-5.

<sup>&</sup>lt;sup>288</sup> Myra Jehlen, escrevendo sobre, dentre outros, Mark Twain — provavelmente o escritor apontado como a maior referência de Salinger —, afirma que "há um padrão em boa parte da literatura americana clássica de um desafio inicial que é abandonado na conclusão." Ela dá os exemplos de *Puddn'head Wilson*, onde Twain "começou por criticar aspectos da sociedade e acabou com sua apologia" e de *Huckleberry Finn*, que "termina notoriamente restaurando uma ordem que havia amargamente denunciado." Concluindo, Jehlen afirma: "Escritores americanos parecem decididos em não resolver paradoxos, mas fazer o oposto, desenvolvê-los em sua maior tensão para produzir relatos das circunstâncias da sociedade americana que são tão criticamente penetrantes como podem, sem perfurar seus mitos básicos." JEHLEN, Myra. **Readings at the Edge of Literature**. p. 3.

Michael Gilmore nota que "traços da arte romântica que surgem de um antagonismo ao mercado acabam por mostrar, sob escrutínio, a reprodução das mesmas tendências contra as quais elas protestam." GILMORE, Michael T. **American Romanticism and the Marketplace**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 13. Embora o autor esteja tratando aqui das condições da produção artística do século XIX e da relação entre a arte romântica e o mercado editorial nos Estados Unidos, é notável que o resultado

elemento organizador, como algo que pacifica as contradições e que resolve, através de frases como "everybody is a nun" ou "everything is God", os problemas articulados antes.

Dentro das *Nine Stories*, como vimos, alguns contos apresentam finais ambíguos antes que haja qualquer resolução propriamente dita, enfatizando a dúvida e obrigando o leitor a tirar suas próprias conclusões. Esses finais apontam essencialmente para a *falência* dos métodos de adaptação, denunciando-os como *fuga*, *absurdo*, *fantasia* e *mentira*. Isso fica um tanto mais difícil quando os contos começam a apontar para a epifania como *experiência mística e religiosa*.

Mais uma vez, os movimentos finais das obras de Salinger devem ser vistos em seu caráter duplo. Trata-se de algo semelhante ao que escreveu Daniel Puglia, a respeito de Dickens:

Ocorre concomitantemente, sem dúvida, um movimento em direção a atos de transcendência no lugar de ruptura, entrando na zona nebulosa em que a obra num passo se torna negação e, noutro, uma efetiva afirmação. Porém, nessa dinâmica nem sempre aparente, mas fincada no chão histórico a que dá relevo e feitio, interessa salientar o potencial utópico que a obra adquire — mesmo que tal potencial esteja em luta constante contra uma retranca formal de verniz conservador. Nesse sentido, o reformismo até certo ponto radical e o radicalismo de viés reformista têm de ser compreendidos dentro da constelação de ideias na qual a obra de Dickens foi mais um dos vértices. <sup>289</sup>

Ou seja, ao passo que a resolução em "De Daumier" pode parecer um retrocesso perante as possibilidades de autodescoberta que o conto vinha oferecendo até então — e esse retrocesso é marcado na narrativa, que muda de tom —, tal movimento sempre aponta para o chão histórico, que pede uma resolução mágica para suas contradições. Assim, a experiência mística pode ser considerada tanto uma recusa a enfrentar a ruptura e compreender a profunda fragmentação que cerca (e produz) o sujeito contemporâneo, como também uma tentativa de superá-la. O que vale notar é que, formalmente, esse movimento deixa claro seu preço: a história sofre com a perda da potência e do interesse

seja exatamente o mesmo do conto analisado. O narrador de "De Daumier" também parece tentar, de forma um tanto romântica, opor arte a mercado, mas acaba falhando e reproduzindo nos seus desenhos e na sua narração as convenções da economia de troca.

Dois interessantes artigos a respeito da influência do romantismo em Salinger, são: LYONS, John. O. "The Romantic Style of Salinger's 'Seymour: an Introduction'" e STRAUCH, Carl. F. "The Romantic Background" In: **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**. *Op. Cit.*, pp. 62-69 e pp. 31-40, respectivamente.

<sup>&</sup>lt;sup>289</sup> PUGLIA, D. **Charles Dickens, um escritor no centro do capitalismo**. p. 12.

narrativo, o que vínhamos chamando em outros contos de *exagero*. O que sobra, como não poderia deixar de ser, é o conformismo. Se em Dickens os valores abstratos, como o amor e a caridade, ainda podiam servir de consolo a uma realidade fumancenta e impiedosa como a de Londres em plena revolução industrial; se, ali, o espírito de Natal ainda era levado a sério, o que os contos de Salinger mostram é que tais valores não se comportam mais como parte funcional de uma narrativa — eles se destacam demais e chamam a atenção para si, tal como um piano desafinado no centro de uma orquestra.

## **TEDDY**

"Teddy" <sup>290</sup> é o conto que encerra o volume. Seu argumento central lida com um tema que alguns consideram como a característica central da ficção (e da vida) de Salinger: a exposição de doutrinas filosóficas e religiosas, especialmente o Vedanta (uma corrente do Hinduísmo) e o Zen-Budismo<sup>291</sup>. Realmente, a partir do final dos anos 50, Salinger passou a se interessar pelo que mais tarde viria a ser chamado de filosofias *New Age*, sistemas de pensamento milenares do Oriente tal como foram sendo interpretados e adotados nos Estados Unidos.

A vida e a obra de Salinger, longe de representar um interesse isolado por esses assuntos, exemplifica o quanto os Estados Unidos se mostraram um terreno fértil para a adoção de práticas e estilos de vida que, a princípio, não condizem em nada com o consumismo e o pragmatismo do pós-guerra. Vale lembrar que todo o movimento de contracultura que se articula desde o começo dos anos 50 e se estende até hoje também vê nas filosofias orientais uma maneira de se opor ao sistema vigente, de enfrentar a sensação de isolamento dos indivíduos perante a sociedade, adotando bandeiras de ordem universal e de consciência coletiva.

Não é a intenção deste trabalho examinar com detalhe os processos pelo quais diversos sistemas de pensamento orientais — muitas vezes incompatíveis e contraditórios entre si — foram sendo assimilados pelo Ocidente. Os textos originais passaram por inúmeras traduções e adaptações que tentavam transformar doutrinas e ensinamentos complexos em uma forma de autoajuda fácil de ser assimilada pelo consumidor médio dos

SALINGER, J. D. "Teddy" In: Nine Stories. pp.166-198. Foi publicado originalmente na *The New Yorker* em 31 de Janeiro de 1953, três meses antes do lançamento da coletânea de histórias.
 Ver GOLDSTEIN, Bernice e GOLDSTEIN, Sanford. "Zen and Nine Stories" In: BLOOM,

Ver GOLDSTEIN, Bernice e GOLDSTEIN, Sanford. "Zen and Nine Stories" In: BLOOM, Harold (Ed.). **J. D. Salinger (Modern Critical Views)** *Op. Cit.*. Os autores defendem que a intenção de Salinger era explorar e comunicar aos leitores os desdobramentos da experiência do *koan* zen: através do *non sense*, do paradoxo, ou da ingenuidade infantil, os personagens atingiriam a iluminação ou a loucura.

Ver também LUNDQUIST, James. "Zen Art and *Nine Stories*" In: **J. D. Salinger**. New York: Ungar, 1979, pp. 7-79. Aqui o autor defende que todo o livro é orientado de forma a simular a experiência de iluminação Zen.

Ainda TAKEUCHI, Yasushiro. "The Zen Archery of Holden Caulfield" e McCOURT, Dennis. "Hyakujo's Geese, Amban's Doughnuts and Rilke's Carrousel: Sources East and West for Salinger's *Catcher*" In: BLOOM, Harold (Ed.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: J. D. Salinger's** *The Catcher in the Rye—*New edition. *Op. Cit.*, pp. 183-190 e pp. 45-59, respectivamente.

E, por ultimo, há publicado no Brasil, o trabalho de FROTA, Adolfo José Luiz. "A Influência das Filosofias Alternativas na Vida e na Literatura de J. D. Salinger" In: **Publicatio Ciências Humanas, Linguistica, Letras e Artes**, Vol. 16, No 2. Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2008. Disponível em: <a href="http://dx.doi.org/10.5212/PublicatioHum.v.16i2.323334">http://dx.doi.org/10.5212/PublicatioHum.v.16i2.323334</a>>. Acessado em 23 de fevereiro de 2010.

Estados Unidos<sup>292</sup>. Nessa época, começou a ser normal que as pessoas interessadas por esses assuntos experimentassem diversas técnicas e adotassem simultaneamente doutrinas tão diversas como a homeopatia e o Yoga, o hinduísmo Vedanta e o Zen-Budismo, todas elas sob a mesma categoria de Filosofia Oriental<sup>293</sup>. Portanto, cabe mais ao sociólogo e ao especialista em religião delimitar exatamente quais características de que sistemas foram mais aceitas e como elas se encaixaram no modo de vida norte-americano.

Para nós, resta seguir o rumo da generalização que ocorria na época e entender a presença de filosofias orientais dentro do contexto ficcional da obra de Salinger. Assim, não é tão difícil ver que para situações narrativas que representavam de forma tão dramática as condições da vida nos Estados Unidos dos anos 50 — as pressões sob as quais estavam sujeitos os indivíduos na era da bomba atômica, os papéis contraditórios que representavam para si e para os outros e a consciência crescente da hipocrisia necessária para lidar com a óbvia desigualdade entre as condições das diferentes classes e gêneros — havia um enorme espaço de dúvida e antagonismo que podia começar a ser preenchido com certezas transcendentais e conciliações.

Como vimos no conto anterior, a descrição de uma experiência mística abafa as contradições que compeliam o indivíduo ao exagero e à sátira. Ao subsumir imagens que espelham sua própria crise em uma experiência que não pode ser articulada em palavras, o narrador dá um passo atrás e se esconde numa recém adquirida personalidade bem ajustada. Da mesma forma, as novelas posteriores de Salinger, especialmente "Zooey", vão se valer cada vez mais de generalizações com tons religiosos, que resolvem — sem de fato resolver — as angústias dos protagonistas.

Mesmo assim, a pergunta que permanece é: a que respondiam esses soluções? Os contos de Salinger, bem como seu conhecido romance, comunicam nos detalhes e nas descrições uma alta carga de observação social, pintando um quadro um tanto sombrio da vida de uma parcela da classe média alta da costa leste, algo que qualquer indivíduo

<sup>292</sup> Ver LEACH, William. "Mind Cure and the Happiness Machine" In: **Land of Desire**. New York: Vintage Books, 1993, p. 225-261. O autor fala a respeito das ceitas e religiões que surgiram nos Estados Unidos a partir do começo do século XX e do modo como suas doutrinas encaixavam-se perfeitamente com a ideologia liberal. Ele cita o *New Thought*, a teosofia e a *Ciência Cristã* (cada uma delas adotada por Salinger em algum ponto de sua vida), como exemplos de cultos que funcionavam perfeitamente dentro do novo

espírito de mercado.

<sup>&</sup>lt;sup>293</sup> Como uma maneira de começar a reconhecer as diferenças de cada filosofia específica, recomendamos o prefácio do livro de ZIMMER, Heinrich. **Filosofias da Índia**. São Paulo: Palas Athena, 2003.

sensível podia ter acesso caso resolvesse espiar por trás das aparências. Apesar de muitas vezes o narrador transformar sua própria sensibilidade em refúgio e de afirmar a si mesmo e a sua excentricidade com mais ênfase do que denuncia as injustiças que vê, ainda é possível tomar as causas das crises a sério e explorar sua sensibilidade como um indicador do que havia (e ainda há) de errado com esse mundo.

Muito já se discutiu o quanto o personagem de Teddy se afasta ou se aproxima das descrições de santos do Oriente, de como o conto é utilizado para expor algumas doutrinas que começavam a abrir caminho nos Estados Unidos<sup>294</sup>. John Wenke, embora não vá tratar com detalhe do aspecto religioso, afirma que o personagem não se relaciona ao seu contexto social, não opera dentro de nenhum "social framework"<sup>295</sup>. Essa afirmação só é possível quando se ignora boa parte do que é narrado e se toma muito a sério as próprias palavras do menino que acredita ser uma reencarnação de um santo hindu já nas últimas etapas de seu desenvolvimento espiritual. Essa é uma visão que aceita o caráter didático do conto, como um texto que se disfarça de *short story*, mas cuja única intenção é explicar certas crenças, tiradas de filosofias orientais como o Zen-Budismo e o Vedanta. Teddy, então, seria uma espécie de Sócrates, cujo diálogo tem a única função de ensinar<sup>296</sup>.

Essa não é uma visão totalmente inválida, especialmente caso o interesse seja identificar a "mensagem" de Salinger. No entanto, como veremos, os elementos da narrativa são mais do que suficientes para estabelecer um contexto para o personagem de Teddy. A vida nos Estados Unidos é um tema do conto tanto quanto qualquer aspecto de uma filosofia estranha ao país. Na própria fala do menino, inclusive, está feita uma relação entre as duas coisas: quando ele diz que ter reencarnado nos Estados Unidos foi uma espécie de punição cármica, já que ali seria um ambiente hostil à sua evolução espiritual <sup>297</sup>.

Donald Barr, por exemplo, cita que o conto é "metódico", como se Salinger tivesse tido "o impulso de escrever sobre algo que não era uma história". BARR, Donald. "Saints, Pilgrims and Artists" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>&</sup>lt;sup>295</sup> "Teddy", p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>296</sup> Ver BRYAN, James. "A Reading of Salinger's 'Teddy'" In: **American Literature**. November, Vol 40, Issue 3, 1968. pp. 352-369. Na levada de críticos que veem Teddy como uma exposição de certas doutrinas, o autor explica como Salinger "mostra mais do que descreve" as dificuldades de viver uma vida espiritual nos Estados Unidos, de acordo com os preceitos do Vedanta e do Budismo.

<sup>&</sup>lt;sup>297</sup> "'I would have had to take another body and come back to earth again anyway-I mean I wasn't so spiritually advanced that I could have died, if I hadn't met that lady, and then gone straight to Brahma and never again have to come back to earth. But I wouldn't have had to get incarnated in an American body if I hadn't met that lady. I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America. People think you're a freak if you try to." "Teddy", p. 188.

O que queremos mostar, portanto, é que o conto se sustenta em pé mesmo que ignoremos seus tons religiosos, graças à capacidade de tecer um comentário realista de algumas características desse país. Se o personagem principal é tão estrangeiro, inverossímil e exótico, talvez isso diga respeito à dificuldade de se tecer uma crítica a partir de dentro do próprio sistema — assim compreendemos a necessidade de tantos personagens e narradores que se enxergam como visitantes.

# Situação geral: americanos em férias

O conto se passa enquanto a família de Teddy estava de férias em um cruzerio. Há, logo no primeiro parágrafo, a descrição um tanto cruel do estado físico dos pais do protagonista enquanto discutem com o filho. O narrador descreve seus corpos como "sunburned, debilitated-looking" 298. De fato, eles permanecem, durante toda a cena, confinados à cama, sofrendo as consequências da exposição ao sol e brigando por causa de bobagens. Enquanto isso, a cena mostra Teddy olhando pela janela, falando sobre a beleza do dia. Se o menino olhava para fora, contemplando as ondas, os pais se confortavam em ficarem cobertos, fumando na dentro da cabine.

Tal como em "A Perfect Day", a imagem de férias na primeira cena se reduz a um quarto, num espaço ainda mais isolado do que antes, já que agora se trata de um barco no meio do oceano. Também é uma visão que mostra os personagens abarrotados de objetos que cumprem a função de mediarem sua relação com o ambiente.

Mais adiante, há uma passagem que descreve o caminho de Teddy ao longo do deck do navio. Descreve-se toda a parafernália dos banhistas: "knitting bags, dust-jacketed novels, bottles of sun-tan lotion, camera" <sup>299</sup>. Em poucas palavras, os artefatos comuns da vida de turistas, objetos que os mantêm ocupados e com um senso de propósito: romances de capa dura, provavelmente best-sellers que contam todas as mesmas histórias com as quais eles já estão acostumados, loções bronzeadoras para incrementarem sua aparência física e mantê-los protegidos do excesso de sol. E, o mais importante de todos, a câmera

<sup>&</sup>lt;sup>298</sup> *Ibid.*, p. 166. <sup>299</sup> *Ibid.*, p. 178.

que guarda as experiências do turista em um tamanho conveniente e reduz o mundo a reproduções. <sup>300</sup>

Objetos, aliás, que motivam a briga da cena inicial. Teddy faz uma observação quanto à beleza do dia, e seu pai lhe retruca a frase, transformando o adjetivo do menino em verbo ameaçador ("I will exquisite you, buddy"), ordenando que o menino saia de cima da mala na qual ele se apoiava para olhar pela escotilha<sup>301</sup>. É uma atitude que pode ser interpretada como cuidado paternal, o medo de que o menino caísse para fora do navio — mas, provavelmente, que ressalta o medo de que Teddy causasse danos às malas do casal. O pai também se desespera ao saber que a irmã mais nova de Teddy está passeando no barco com uma máquina fotográfica<sup>302</sup>. Tratava-se de uma câmera da marca Leica, na época (e ainda hoje), um instrumento caro associado aos grandes nomes da fotografia e a entusiastas que podem gastar muito dinheiro com seus hobbies. Ele pede ao menino que vá atrás da irmã para reaver a câmera.

## Teddy como resposta a uma situação geral

Quando o narrador descreve a aparência de Teddy, sabemos que ele é um menino magro de cabelos longos e desgrenhados, usando roupas sujas e furadas. Em comparação aos pais e à preocupação que demonstram com seus objetos, o personagem do menino começa a ser construído como alguém que não liga para bens materiais. Ele não regozija nas mercadorias, mas oferece observações de ordem estética e filosófica. Por exemplo, ele se indaga sobre o significado das cascas de laranja que vê sendo jogadas ao mar, perguntando-se com tons existencialistas sobre necessidade de um observador para a existência da cascas<sup>303</sup>. Ele também é visto escrevendo cartas pessoais e um diário de forma marcadamente precoce e autorreflexiva.

O recurso narrativo que melhor serve para dar credibilidade ao ponto de vista de Teddy é a previsão que ele faz e que, ao fim do conto, parece acertar: como se realmente

<sup>&</sup>lt;sup>300</sup> Sobre a relação entre fotografia e turismo, é indispensável consultar os ensaios de SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>301</sup> "Teddy", p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>302</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>&</sup>quot;Someone just dumped a whole garbage can of orange peels out the window.' (...) 'It's interesting that I know about them being there. If I hadn't seen them, then I wouldn't know they were there, and if I didn't know they were there, I wouldn't be able to say that they even exist. That's a very nice, perfect example of the way—". Ibid., p. 171.

fosse um santo hindu, cuja experiência com a meditação lhe permtisse transitar entre o tempo e o espaço, o menino menciona que conhece datas prováveis em que poderá morrer. Ele então anota em seu diário que o dia em que o conto se passa é uma dessas datas<sup>304</sup>. Ele até mesmo descreve para outro personagem os detalhes de como essa morte possivelmente aconteceria<sup>305</sup>. E o final do conto se estrutura de forma a dar a entender, quase sem ambiguidades, que foi assim que ocorreu.

O acerto da previsão serve para que levemos a sério a mensagem de Teddy, tal como ela vai sendo exposta ao longo da história. Se aceitarmos a narração assim, onde tudo parece indicar que Teddy tem acesso a um tipo de conhecimento superior ao que os personagens ao seu redor são capazes de conceber — que o leva inclusive a conhecer fatos do futuro —, somos obrigados a aceitar que Teddy é um personagem criado para expor certas ideias.

E que ideias são estas? Em primeiro lugar, aquilo que Teddy representa está marcado, desde o começo, na forma como ele é descrito e no contexto de sua situação. O fato de que ele se contrapõe aos valores da família, de que ele se dispõe a pensar sobre sua existência de uma maneira muito mais profunda do que seus pais poderiam compreender, de que ele se veste de forma distinta e se comporta de maneira precoce — tudo isso parece fazer dele a representação de ideias abstratas, mais do que um personagem realista.

No final do conto, quando é pressionado por outro personagem, Teddy expõe ao leitor exatamente o que defende. É um trecho que traz conteúdos puramente filosóficos através do uso de diálogos, onde o personagem de Bob Nicholson vai fazendo perguntas e Teddy vai respondendo<sup>306</sup>. O tema da conversa gira em torno da visão de mundo do rapaz que, de forma pouco acadêmica. É o trecho de mais interesse para quem busca compreender o quanto a ficção de Salinger se ocupa explicitamente de filosofias orientais. Por isso, há pouco ou nenhum interesse propriamente literário na passagem.

<sup>304 &</sup>quot;It will either happen today or February 14, 1955 when I am sixteen. It is ridiculous to mention

even." Ibid., p. 182.

305 "It's so silly,' Teddy said again. 'For example, I have a swimming lesson in about five minutes. I could go downstairs to the pool, and there might not be any water in it. This might be the day they change the water or something. What might happen, though, I might walk up to the edge of it, just to have a look at the bottom, for instance, and my sister might come up and sort of push me in. I could fracture my skull and die instantaneously." Ibid., p. 193.

<sup>&</sup>lt;sup>306</sup> *Ibid.*, p. 183-91.

Mesmo assim, podemos observar que a conversa também menciona um tópico que sempre esteve presente, de forma mais ou menos explícita, nos escritos de Salinger: a educação formal 307. O personagem de Bob Nicholson conta que seu tópico de interesse é a educação e por isso ele pergunta a Teddy como seria um sistema educacional perfeito. Ele responde que a pedagogia do Ocidente confunde convenções e conhecimento: ensina-se que o céu é azul e que a grama é verde antes de que as crianças possam descobrir qual a verdadeira cor do céu e da grama — antes que eles possam perceber que há vários tons de azul e de verde que se modificam conforme a qualidade da luz e a época do ano. Ou seja, antes que as crianças possam ter contato com a "realidade" do céu e da grama. Antes que possam tirar suas conclusões a respeito das cores, os alunos são ensinadas a ver o céu e a grama de acordo com a maneira com que esses elementos são convencionalmente representados.

O que fica sugerido, caso sigamos com a investigação a respeito da propriedade da crítica social do conto, é que Teddy advoca uma mudança espiritual, uma mudança de ponto de vista e de educação. Podemos extrapolar e dizer que há indícios no conto de que essa mudança espiritual necessite também uma mudança material — afinal, se os Estados Unidos são o pior lugar para se perseguir interesses espirituais, como o personagem afirma, isso diz respeito diretamente às condições materiais de existência no país. Muito embora o que seja dito pelo menino (na verdade, o que é *pedido* por Nicholson, já que seu tópico de interesse era a educação) é apenas mudanças de enfoques e de pontos de vista, formas melhores de se ensinar e de aprender.

A crítica do menino não é sem fundamento, e podemos dizer que é até condizente com uma tradição que questiona a razão positiva<sup>308</sup>. Associado à metáfora bíblica da

<sup>307</sup> Grande parte da ação de *The Catcher in the Rye* ocorre dentro de uma escola, e muitos dos diálogos em *Franny and Zooey* falam sobre as dificuldades da educação formal no âmbito do ensino universitário. Sobre esse ponto vale perceber que a biografia escrita por Ian Hamilton se preocupa em examinar como Salinger não se conformou às instituições de ensino que frequentara, tendo dificuldades na escola e abandonando a universidade. Ver HAMILTON, Ian. **In Search of J. D. Salinger** — **A Biography**. New York: Random House, 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>308</sup> Aqui estamos pensando especificamente numa crítica hegeliana, que distingue entre *Verstand* e *Vernunft*, chamando a atenção para a limitação de uma razão que apenas distingue entre verdadeiro e falso (*Verstand*) e outra, que comporta a contradição (*Vernunft*). Fredric Jameson afirma que o poder desconstrutivo de Hegel está no seu uso da linguagem, que, a todo momento, numa campanha de desmistificação da *Verstand*, mostra a "incompatibilidade radical entre as experiências mais puras do corpo e as generalidades da linguagem em si". JAMESON, Fredric. **The Hegel Variations**. Londres: Verso, 2010, p. 40.

Para extrair ainda mais força desse trecho, sugerimos o ensaio de HORKHEIMER, Max. "Autoridade e Família" In: **Teoria crítica I**. São Paulo: Perspectiva, 1986. Num raciocínio depois

árvore do conhecimento, o que Teddy diz é que a razão binária, cartesiana — que não permite a uma coisa ser mais do que seu nome, que exerga limites e divisões onde se deveria enxergar continuidade — deveria dar lugar ao contato com o mundo sem o véu da ideologia, no sentido mais simples de opiniões que orientam a consciência. É místico, sim, mas talvez apenas porque o professor tenha feito uma pergunta que se limitava à sua própria área do saber. Afinal, não é um dos problemas da educação, tal como estudada e ensinada hegemonicamente, a dificuldades de ultrapassar suas próprias fronteiras, acreditando que seja possível se discutir métodos de ensino sem levantar a discussão a respeito de todo o modo de vida? O que Teddy diria se fosse um economista que lhe tivesse feito a pergunta?

## Teddy como resposta a uma situação específica

Até agora, podemos tomar a família de Teddy como um exemplo típico de uma família americana com dinheiro o suficiente para passar as férias em um cruzeiro. A descrição de um ambiente assim, com os pais tão preocupados com suas mercadorias e tão alheios ao que Teddy tem a dizer, já faz do menino uma força contrária, uma alternativa e uma resposta. Mas ainda podemos especificar melhor a situação que provoca a necessidade de tal resposta.

É preciso lembrar que a primeira cena mostra a família em primeiro plano e que Teddy demora um pouco até mesmo para falar. Também se diz que o pai era um ator de rádio e que costumava ser o protagonista das novelas em que trabalhava<sup>309</sup>. É a voz do pai que se ouve primeiro e é ele quem domina o diálogo. Isso pode servir como uma indicação de que vale a pena olharmos mais para eles e não apenas para o personagem de Teddy, vendo-o não como uma entidade separada, destacada e especial, como se costuma fazer, mas como uma resposta concreta ao ambiente em que foi criado.

sistematizado por Althusser, Horkheimer defende que os modos de produção promovem, estruturalmente, sua reprodução em todas as instâncias da sociedade. Portanto, a família coloca seus membros em uma disposição vantajosa à reprodução do modo de produção atual. "A criança, ao respeitar na força paterna uma relação moral e, assim, aprender a amar no seu coração aquilo que ela, com a sua inteligência, constata como existente, aprende a primeira lição na relação burguesa de autoridade." "Teddy", p. 216. Ou seja, ao ver como as coisas de fato são vivenciadas em sua família, a criança é obrigada a internalizar e naturalizar as relações arbitrárias do mundo. A relação pai-força é portanto tida como natural.

Se trocarmos a palavra escola pela palavra família, veremos que a primeira parte do conto funcionaria como um questionamento a respeito dos valores que são transmitidos pela família, já que Teddy se recusa a reproduzir o comportamento dos pais.

<sup>&</sup>lt;sup>309</sup> *Ibid.*, p. 167.

Ao descrever a voz do pai e falar sobre seu papel em novelas de rádio, o narrador o associa à sua profissão, como se os conhecimentos do trabalho pudessem ser transmitidos à vida familiar. Mais adiante, descreve-se como o pai tenta se utilizar de técnicas parentais, como contar até três para fazer valer uma ordem. É nessa época que ficam populares livros para educar pais, um indício de que o conhecimento estava passando da esfera íntima da hereditariedade, onde se imitava os mais velhos, para a esfera da ciência e da especialidade. A própria estranheza do filho — que enxerga sua encarnação naquele ambiente como algo próximo ao acidental — enfatiza o caráter arbitrário das funções familiares, como se os laços de sangue não fossem suficientes para fazerem valer uma ordem, e onde cada um necessitasse aprender as técnicas certas para representar seu papel.

Os diálogo que os pais travam entre si ajuda ainda mais a construir a cena de um pequeno inferno familiar. Eles são vistos de costas um para o outro, e, em tom de brincadera, ameaçam-se de morte. As instruções que dão a Teddy entram em contradição, como em uma cena onde os atores não soubessem exatamente quais seus papéis.

Mais tarde, quando a irmã de Teddy aparece, percebemos que ela também é um fruto de seu meio. No entanto, ao passo que Teddy se configura como reação, como resposta para tudo o que faltava ali, a menina personifica os valores dos pais. Ela é assertiva e maliciosa como a mãe, e algo de sua entonação lembra o pai. Ela fala de assuntos mórbidos, como maneiras de se matar alguém, e se mostra insensível às desgraças de seu amigo, Myron<sup>310</sup>. Teddy apressa-se em explicar o comportamento da irmã pela ótica hindu, dizendo que se tratava de uma "alma jovem" que ainda não passou por muitas encarnações. Contudo, é notável a semelhança entre seu comportamento e o que se viu na cena inicial: as constantes ameaças, o linguajar mórbido, a insensbilidade e a falta de polidez são todos os comportamentos que ela observa nos pais e que imita, como é natural.

Se observarmos a dinâmica familiar tal como é descrita nas primeiras cenas, Teddy é o personagem que supre uma carência real. Ele assume a responsabilidade de procurar a irmã e ajuda-lhe com o protetor solar para que não sofra (como os pais) de ensolação. O ato remete à cena de "A Perfect Day" em que a mãe de Sybil aplica loção em suas costas.

<sup>310 &</sup>quot;'Over there,' Booper said, indicating no direction at all. She drew her two stacks of shuffleboard discs in closer to her. 'All I need now is two giants,' she said. 'They could play backgammon till they got all tired and then they could climb up on that smokestack and throw these at everybody and kill them.' She looked at Myron. 'They could kill your parents,' she said to him knowledgeably. 'And if that didn't kill them, you know what you could do? You could put some poison on some marshmellows and make them eat it.'" "Teddy", p. 177.

Aqui, que um menino de oito anos tenha essa obrigação é significativo de sua posição dentro de uma família cujos papéis se invertem a todo momento.

Ainda na cena da cabine, o narrador descreve Teddy entre as camas dos pais, simbolizando o papel de quem supre uma carência do casal. Ele age como um faxineiro e arruma um pouco da bagunça em que se encontrava o aposento<sup>311</sup>. Além disso, ele se preocupa com a posição do pai na cama e, antento para seu conforto, entrega-lhe um travesseiro caído<sup>312</sup>. São detalhes que mostram como Teddy parece mais qualificado do que os próprios pais para cuidarem de si mesmos.

# **Teddy**

Até agora, vimos como Teddy vai configurando uma força que se opõe às circunstâncias gerais e específicas, a um mundo de ócio improdutivo, cujo valor dos objetos suplanta o valor das pessoas, e a um universo familiar desequilibrado e mórbido. Visto por esse ângulo, Teddy é essencialmente positivo, alguém que busca contrabalançar as características negativas à sua volta.

Se pensarmos em sua aparência, na magreza de seu corpo e na sua longa cabeleira, bem como nas roupas puídas e na filosofia que expõe, Teddy se revela um pré-hippie, para fazer uso do termo que levaria ainda quase uma década para se firmar. O menino poderia muito bem representar o primeiro passo do movimento que Marcuse descreve no seguinte trecho:

> Em defesa da vida: a frase tem um significado explosivo na sociedade afluente. Envolve não só o protesto contra a guerra e a carnificina neocoloniais, a queima de cartão de recrutamento, a luta pelos direitos civis, mas também a recusa em falar a língua morta da afluência, em usar roupas limpas, desfrutar os inventos da afluência, submeter-se à educação para a afluência. A nova boêmia, os beatniks e hipsters, os andarilhos da paz —

in his right hand. Switching the ashtray over to his left hand, he went up to the night table and, with the edge of his right hand, swept his father's cigarette stubs and ashes into the ashtray. Then, before putting the ashtray back where it belonged, he used the under side of his forearm to wipe off the filmy wake of ashes from the glass top of the table." Ibid., p. 173.

<sup>311 &</sup>quot;He had come around the other side and entered the space between the two beds. He stooped, and stood up with his father's pillow under his left arm and the glass ashtray that belonged on the night table

<sup>12 &</sup>quot;'You can't be very comfortable in that position. It isn't possible,' Teddy said. "I'll leave it right here." He placed the pillow on the foot of the bed, clear of his father's feet. He started out of the cabin." Ibid., p. 173.

todos esses 'decadentes' passaram agora a ser aquilo que a decadência, provavelmente, sempre foi: pobre refúgio da humanidade difamada. 313

"Roupas limpas", "inventos da afluência", "educação para a afluência" — tudo isso parece descrever os alvos mais imediatos de Teddy, conforme viemos descrevendo. Afinal, a moda das roupas, a máquina fotográfica e a educação formal não poderiam ser vistos como códigos para instâncias que *reproduzem* as coisas tal como elas estão, que ensinam e divulgam o *status quo* a partir do olhar e da vontade da afluência?

Essa posição adquire um tom a mais quando, após descrever a parafernália dos turistas no *deck* do navio, o narrador volta-se para Teddy:

Only one or two of the reclining passengers spoke to him—that is, made any of the commonplace pleasantries adults are sometimes prone to make to a ten-year-old boy who is single-mindedly looking for the chair that belongs to him. His youngness and single-mindedness were obvious enough, but perhaps his general demeanor altogether lacked, or had too little of, that sort of cute solemnity that many adults readily speak up, or down, to. His clothes may have had something to do with it, too. The hole in the shoulder of his T shirt was not a cute hole. The excess material in the seat of his seersucker shorts, the excess length of the shorts themselves, were not cute excesses. 314

O que é descrito nesse trecho é uma oposição entre a expectativa dos adultos, que costumam se utilizar de "cordialidades triviais" para falar com crianças, e que encontram em Teddy um *excesso*, o contrário do "bonitinho" (*cute*). Sua jovialidade era "determinada" demais, e suas roupas desviavam demais do padrão, chamando atenção. Ou seja, eles se deparam com alguém que não se enquadra na ideia comum de uma criança, a quem geralmente se dirige alterando-se a voz de forma condescendente. O fato de que o menino não pode ser classificado como "bonitinho" mostra sua força de oposição, de quem se recusa a pertencer àquilo que seria caracterizado como "bonito" no mundo da afluência. Mas também começamos a perceber o preço que o excesso lhe cobrava.

No conto anterior, esse preço se manifestava na sexualidade embotada do protagonista, algo que também começa a se pronunciar aqui. A preocupação em situar Teddy em um contexto de oposição às circunstâncias terrenas e carnais faz dele indisposto ao contato físico. Há pouco ou nenhuma troca de afeto entre o menino e seus pais —

\_

<sup>&</sup>lt;sup>313</sup> MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**.p. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>314</sup> "Teddy", p. 178.

quando entrega o travesseiro ao pai, o Teddy não lhe devolve em mãos, mas deixa o objeto largado em cima da cama. Ele também se recusa a beijar a mãe quando ela pede. Sua dificuldade em demonstrar afeto vai de acordo com sua caracterização como um ser superior, eterizado, com capacidades espirituais e intelectuais tão exacerbadas que acabam lhe provocando certos desconfortos com sua materialidade.

O primeiro contato físico do rapaz se dá com uma estranha que passa a mão em seu cabelo e diz que o menino deveria cortá-lo<sup>315</sup>. É um gesto de carinho, mas que não deixa de associar aparência física e sensualidade a certo conformismo, exigindo que o menino literalmente corte fora aquilo que não se encaixava nos padrões. É a primeira manifestação do que se mostrará como a tensão interna do personagem, o embate entre o lugar especial ao qual ele parece pertencer e o desejo de participar do mundo normal das convenções um mundo que lhe reservaria, pelo menos, o prazer físico.

A dificuldade do menino para se inserir nesse mundo também pode ser exemplificada quando ele encontra uma oficial do navio. Então ocorre um pequeno malentendido: ele pergunta o nome da moça, e ela responde apenas com sua patente e seu sobrenome. Ele diz que acha que ela deveria responder com o nome próprio, completo, sem patente, mostrando certa confusão a respeito de como as pessoas deveriam responder a perguntas comuns. Isso mostra certa falta de traquejo social, de compreender como as convenções funcionam. Se Teddy é sensível às pequenas belezas, como uma casca de laranja jogada ao mar, e se permite indagar-se a respeito das ressonâncias existenciais de certas imagens, ele demonstra grandes dificuldades no modo como as relações sociais se desenrolam no dia a dia 316.

<sup>&</sup>lt;sup>315</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>316 &</sup>quot;'Wait a minute, honey! What's your name?'

<sup>&#</sup>x27;Theodore McArdle,' Teddy said. 'What's yours?'

<sup>&#</sup>x27;My name?' said the girl, smiling. 'My name's Ensign Mathewson.'

Teddy watched her press down on her stapler. 'I knew you were an ensign,' he said. 'I'm not sure, but I believe when somebody asks your name you're supposed to say your whole name. Jane Mathewson, or Phyllis Mathewson, or whatever the case may be.'

<sup>&#</sup>x27;Oh, really?'

<sup>&#</sup>x27;As I say, I think so,' Teddy said. 'I'm not sure, though. It may be different if you're in uniform."" Ibid., p. 175.

Arthur Mizener aponta como o tema principal de Salinger, concretizado em personagens como Seymour e Teddy, justamente a dificuldade de encontrar uma maneira de viver no mundo, já que este se encontra tão rebaixado em relação às qualidades especiais dos indivíduos sensíveis. O crítico, no entanto, acredita que Salinger encontra uma maneira efetiva de mediar essa dificuldade no conceito metafísico do "amor". MIZENER, Arthur. "The love song of J. D. Salinger" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). Salinger, a Critical and Personal Portrait. Op. Cit., pp. 22-35.

Essa tensão ficará ainda mais clara quando tivermos acesso aos escritos do menino no diário. Logo na primeira entrada, ele menciona que deveria usar as *dog tags*<sup>317</sup> do pai<sup>318</sup>. É claramente uma tentativa de *agradar*, de tentar emular um comportamento típico de um bom filho, para que seu pai lhe aceite melhor. Contudo, é também um gesto de extrema arrogância de quem pode manipular os afetos dos outros graças à consciência privilegiada da situação. O mesmo traço aparece quando ele escreve que vai tentar ser bom com o bibliotecário, que vai tentar falar de amenidades para manter um diálogo com ele<sup>319</sup>.

O modo como Teddy lida com sua correspondência é curioso. Há o cuidado de manter as formalidades e os rituais da sociedade, respondendo a convites e agradecendo de acordo com as boas maneiras. Nesse sentido, é uma tentativa de manter as *formas* da socialização normal. Mais uma vez, no entanto, essa atitude é descrita de tal maneira que se enfatiza o *esforço* do menino em manter o controle e a civilidade, como se sua natureza não conseguisse assimilar as convenções. Aqui, as cartas são utilizadas de maneira um pouco diferente daquelas observadas em, por exemplo, "For Esmé" e no conto anterior. Não há lugar para a comunicação privilegiada entre indivíduos que buscam entenderem-se em sua singularidade, nem o derramamento de uma subjetividade exagerada. No lugar disso, vemos o esforço puramente artificial de simular as convenções. Ironicamente, o resultado é o mesmo: também acaba-se ressaltando algo da essência do personagem, que se constrói como uma entidade especial, alguém que não sabe como se portar num mundo essencialmente inferior a ele<sup>320</sup>.

-

<sup>&</sup>lt;sup>317</sup> Colares com pequenas placas de identificação utilizados no exército.

<sup>318 &</sup>quot;See if you can find daddy's army dog tags and wear them whenever possible. It won't kill you and he will like it." "Teddy", p. 179.

319 "Be nicer to librarian. Discuss some general things with him when he gets kittenish." Ibid., p.

<sup>&</sup>quot;Be nicer to librarian. Discuss some general things with him when he gets kittenish." Ibid., p. 181.

<sup>&</sup>lt;sup>320</sup> Alfred Kazin afirma que os personagens de Salinger nunca se confrontam com o mundo, presos que estão em sua condição especial. Ele afirma que isso poderia ser um sintoma de que os indivíduos da época estavam cada vez mais pensando em si mesmos como isolados de seu meio e que o sofrimento psicológico viria da solidão. Ele analisa como Salinger privilegia o formato da *short story*, justamente porque ela não dá tanto espaço quanto o romance, por exemplo, para que elementos externos interajam com os personagens. KAZIN, Alfred. "Everybody's Favorite", p. 27.

Helen Weinberg, por outro lado, acredita que a excentricidade de certos personagens de Salinger é o que ele tem de melhor, pois demonstram algo que ela chama de uma "special vision", que em "De Daumier" e "Teddy" abrem caminho para uma "fullness of being" que estaria indisponível na vida moderna. WEINBERG, Helen. "J. D. Salinger's Holden and Seymour and the Spiritual Activist Hero" In: In: BLOOM, Harold (Ed.). J. D. Salinger (Modern Critical Views) Op. Cit. p. 63. É uma visão que considera que a arte pode suprir aquilo que falta na experiência real. Embora haja um componente utópico interessante nessa formulação, parece-nos que ela aposta mais em Salinger como um autor de autoajuda, enquanto Kazin chega mais perto de perceber a dicotomia de uma "visão especial": é algo que pode apontar para um caminho mais

Tudo isso faz de Teddy uma continuação do que já havíamos observado no narrador de "De Daumier-Smith", um personagem que se encontra entre a revolta e a aceitação<sup>321</sup>. William Wiegand fala a respeito dessas e das demais histórias de Salinger, dizendo que seus personagens passam a ser heróis paralisados entre a opção de participar e de se retirar do mundo<sup>322</sup>. Eles não aceitam as convenções de forma absoluta — daí que ainda se nota certo tom irônico ao final de "De Daumier-Smith" —, mas também, como vimos em "Teddy", há muito esforço em compreendê-las e participar da sociedade normalmente. Ainda segundo Wiegand, essa situação de paralisia faz com que os personagens tenham dificuldade com a passagem do tempo. Isso causa, literalmente, uma interrupção do fluxo das coisas que, tanto no primeiro quanto no último conto, manifestase como morte.

O crítico Warren French levanta a hipótese de que, apesar de todas as evidências de que Teddy seja uma alma avançada, cuja sabedoria lhe permite uma visão superior à de seus pais e professores, a sua morte também pode ser interpretada como um suicídio<sup>323</sup>. Afinal, com a visão do futuro, não era de se esperar o poder para evitá-lo? Assim, a decisão do menino de morrer é similar à de Seymour e fecha o volume Nine Stories num círculo sem escapatória. Com a opção voluntária de seus protagonistas de se retirarem de um mundo que eles veem como inferior, impossível de lhes fornecer o alimento espiritual de que necessitam, Salinger estaria reafirmando um julgamento severo em relação ao seu meio, semelhante à frase de Teddy: não é possível levar uma vida espiritual na América a única opção seria conformar-se ou se retirar.

justo, mas seu confinamento no plano da arte é também uma evidência de como esse caminho se encontrava barrado na vida real.

<sup>&</sup>lt;sup>321</sup> Walter Kirn enxerga essa característica também no maior herói de Salinger, Holden Caulfield. O crítico descreve Holden como um rebelde que, de forma contraditória, também tentava a todo custo fazer a coisa certa. Ou seja, de um rebelde que se curva à ética da própria sociedade que critica. KIRN, Walter. "Good-bye, Holden Caulfield. I Mean It. Go! Good-bye!" In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger. Op. Cit.

<sup>&</sup>lt;sup>322</sup> De acordo com William Wiegand, essa ambiguidade acaba por deixar os heróis de Salinger paralisados, incapazes de contribuir para a mudança do mundo, ou de formar um universo próprio para onde possam escapar. Assim, ele descreve Teddy como um personagem que "já-é", que basicamente não é alterado pelo seu ambiente, nem o altera. WIEGAND, William. "J. D. Salinger: Seventy-Eight Bananas" In: BLOOM, Harold (Ed.). *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>323</sup> FRENCH, Warren. **J. D. Salinger** — **revisited.** p. 84-7.

# **OBSERVAÇÕES FINAIS**

Neste trabalho procuramos relacionar nossas análises e interpretações a autores, fatos e teorias que dialogassem explicitamente com o local e o tempo em que os contos de Salinger foram escritos. Optamos por esse curso para nos esquivarmos de observações genéricas que pudessem extrapolar os limites dos (já tão restritos) conteúdos da obra e de seu contexto mais próximo, a saber, os Estados Unidos na década de 50 tal como se apresentava nos textos de um escritor da costa leste lido especialmente por uma classe média-alta erudita, em publicações literárias de prestígio. Em nenhum momento foi escopo desta dissertação de mestrado buscar as possíveis origens do esquema narrativo de Salinger no cânone literário americano e/ou universal, tampouco enumerar suas derivações e influências. No entanto, agora que já completamos as análises individuais de cada conto, talvez haja espaço para iniciarmos uma reflexão a respeito das ressonâncias que a obra desse autor encontra hoje. Afinal, Salinger ainda é lido avidamente e, mais importante, ainda é citado como inspiração pela última geração de autores que produz narrativas 324. A intenção, como dissemos, é de iniciar uma reflexão, de dar o primeiro passo para um trabalho que convida-se a ser concluído por quem, no futuro, sentir-se disposto. Melhor ainda se nunca for concluído, mas questionado, aprofundado, enriquecido.

Também esperamos que as reflexões que seguem sirvam para deixar claras as nossas posições conforme vieram se construindo ao longo das análises. Particularmente as que dizem respeito aos maiores interlocutores deste trabalho, Richard e Carol Ohmann, que buscaram, com tanto empenho e afeto, razões legítimas para que Salinger seja lido a partir de um ponto de vista interessado no progresso da sociedade. Progresso que, aqui, é entendido não como uma sucessão de avanços da tecnologia e das novidades que superam certas dificuldades da vida cotidiana, mas como a profunda crítica a valores correntes — revisão de conceitos tomados às vezes como inquestionáveis — para que o futuro não seja apenas melhor para poucos, e, sim, mais justo para todos.

<sup>&</sup>lt;sup>324</sup> É especialmente importante ressaltar a coletânea de ensaios *With Love and Squalor: 14 Writers Respond to the Work of J.D. Salinger*, que viemos citando durante todo este trabalho, como um exemplo da influência de Salinger sobre os jovens escritores contemporâneos.

## Resistência aos objetos

O volume *Nine Stories* finalmente completou um círculo completo e "Teddy" parece ter repetido e reforçado o que já havia sido proposto desde o primeiro parágrafo de "A Perfect Day". Em relação à observação social, será especialmente fértil a comparação que pode ser feita entre dois momentos descritivos de cada um desses contos. Vale observar que os trechos já foram analisados com algum detalhe, mas colocá-los lado a lado ajudará a perceber melhor o primeiro movimento da obra de Salinger, que se apresenta como uma resistência ou recusa ao que chamamos de mundo das convenções.

"A Perfect Day" começa da seguinte maneira:

"There were ninety-seven New York advertising men in the hotel, and, the way they were monopolizing the long-distance lines, the girl in 507 had to wait from noon till almost two-thirty to get her call through. She used the time, though. She read an article in a women's pocket-size magazine, called 'Sex Is Fun—or Hell.' She washed her comb and brush. She took the spot out of the skirt of her beige suit. She moved the button on her Saks blouse. She tweezed out two freshly surfaced hairs in her mole. When the operator finally rang her room, she was sitting on the window seat and had almost finished putting lacquer on the nails of her left hand." 325

E em determinado momento, o narrador de "Teddy" descreve:

"Below the Sports Deck, on the broad, after end of the Sun Deck, uncomprominsigly alfresco, were some seventy-five or more desk chairs, set up and aligned seven or eight rows deep, with aisles just wide enough for the deck steward to use without unavoidably tripping over the sunning passengers' paraphernalia—knitting bags, dust-jacketed novels, bottles of sun-tan lotion, cameras." 326

Os contos situam-se em momentos de férias, quando os personagens não se encontravam em seu estado "normal" de trabalho e de cumprimento de obrigações. Como pudemos ver ao longo do volume, com poucas (e importantes) excessões, os contos passam ao largo de uma descrição demorada do mundo do trabalho, preferindo lidar com a matéria doméstica, familiar, ou de lazer. Nas duas passagens citadas, o que desejamos ressaltar é que o narrador parece incapaz de descrever o ambiente e os personagens sem mostrar também os objetos que os cercam. Com uma operação metonímica, o narrador parece propor que conhecer as mercadorias que viajam junto aos turistas — os itens que são

-

<sup>325 &</sup>quot;A Perfect Day for Bananfish", p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>326</sup> "Teddy", p. 158.

elegidos para cruzar os oceanos ao lado de seus donos, os bens de primeira necessidade, por assim dizer — equivale a conhecer sua psicologia<sup>327</sup>. Além disso, observamos a presença de números que tentam transmitir uma noção de escala ao ambiente destinado a receber os americanos em férias. Os números conferem aos cenários a impressão de ordenação: os quartos numerados do hotel, os noventa e sete publicitários, as setenta e cinco (ou mais) cadeiras dispostas em fila — tudo isso transforma um espaço de ócio e diversão em algo muito parecido com o meio industrial, organizado e padronizado.

Como vimos, essas descrições servem para exaltar os verdadeiros protagonistas das histórias, personagens como Seymour e Teddy, que parecem representar valores espirituais elevados em luta contra o brilho dos objetos. Agora, no entanto, estamos interessados em examinar os trechos como descrições completas de um estado de coisas. Assim, vale observar que, dentro de um espaço abarrotado de objetos, o elemento propriamente humano, isto é, os indivíduos que aparecem na cena, apresentam algum problema de mobilidade em relação ao meio. Muriel, presa no quarto devido à insolação e à dificuldade de realizar uma ligação telefônica, tem dificuldades até mesmo de pegar o telefone sem riscar o esmalte recém aplicado. A funcionária do navio, esgueirando-se pelo meio das filas de cadeiras, toma cuidado para não tropeçar nos objetos que os turistas deixam espalhados pelo chão. Pensando no tema sempre presente em Salinger, de indivíduos que são oprimidos por um sistema de convenções, aqui a opressão é literal, com objetos que apresentam obstáculos aos movimentos físicos dos personagens.

Os estudos de sociologia norte-americanos apontam que, pelo menos desde o século XIX, houve uma transformação no modo como cada indivíduo apreendia os objetos ao seu redor. William Leach, por exemplo, descreve como um modo de produção voltado à subsistência, onde cada família produzia a maioria dos bens necessários para a sobrevivência de seus membros — desde as roupas fabricadas em teares e máquinas de costura caseiros, até a educação e o lazer, que eram confinados ao espaço da comunidade próxima —, deu lugar a uma cultura do consumo, onde todos os bens eram simplesmente comprados <sup>328</sup>. Ao longo do século XX, especialmente a partir da década de 50, a origem dos objetos se tornava cada vez mais distante — o capital, à procura de mão de obra barata,

<sup>&</sup>lt;sup>327</sup> "O caráter de fetiche da mercadoria não é um fato da consciência; pelo contrário, é dialético, na medida em que *produz* a consciência." ADORNO, Theodor. "Letters to Walter Benjamin" (1935-38) In: ADORNO et al. **Aesthetics and Politics**. London: Verso, 2007, p. 111.

começa a se deslocar para as periferias, escondendo as zonas industriais — e, nesse processo, toda a noção de *produção material de bens* se distanciava da noção de consumo<sup>329</sup>. Junta-se a isso o processo de burocratização do trabalho pelo qual passa a classe média, que, nos países desenvolvidos, fica cada vez mais responsável pela parcela dita intelectual da cadeia produtiva, com os cargos que vão desde gerentes e supervisores de fábricas, até posições responsáveis pelo planejamento de propagandas. Consequentemente — já que a balança dos salários também pende mais para quem realiza o trabalho imaterial —, cabe a essa classe média a tarefa árdua de consumir.

Esse é um processo que já havia se iniciado desde, pelo menos, a modernidade. Seu nome é mais simples do que parece — *divisão do trabalho* — e, apesar da sua irrefutável necessidade, ela provoca contradições em todas as esferas da vida burguesa, especialmente na própria consciência dos indivíduos, como já sabiam Marx e Engels:

"(...) esses três momentos, a saber, a força de produção, o estado social e a consciência, podem e devem entrar em contradição entre si, porque com a divisão do trabalho está dada a possibilidade, e até a realidade, de que as atividades espiritual e material — de que a fruição e o trabalho, a produção e o consumo — caibam a indivíduos diferentes (...)" 330

O que vemos em Salinger é a consequência natural dessa tendência, aquilo que Denning citou como a dificuldade da arte de representar os processos de produção<sup>331</sup>. O pesquisador cita, por exemplo, que se um extra-terrestre examinasse nossa cultura olhando apenas para as obras de ficção, ele acreditaria que passamos o mínimo de tempo trabalhando. No caso dos contos de Salinger, talvez o extra-terrestre pensasse que vivemos em cruzeiros e *resorts* de férias, indo e voltando de jogos de tênis e beisebol, bebendo com amigos e velejando. Entretanto, como num processo de retorno do reprimido, os objetos transformam-se em ameaças, representantes de um estado social pré-fabricado, e o indivíduo é visto caindo de paraquedas, alienado de seu meio e buscando apenas fugir — ou conformar-se.

No plano temático, essa divisão orienta o esquema narrativo de Salinger, como esperamos ter deixado claro nas análises dos contos. Seus heróis configuram-se como uma

<sup>&</sup>lt;sup>329</sup> Michael Denning cita como o *setor de serviços* já não consegue ser apreendido como produção. DENNING, Michael. **A cultura na era dos três mundos**. p. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>330</sup> MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007, p. 36.

<sup>&</sup>lt;sup>331</sup> DENNING, Michael. *Op. Cit.*, p. 101.

força que se opõe ao mundo pré-fabricado dos objetos e de todos os conceitos que devem acompanhá-los. Porém, a opressão nem sempre é tão literal, como no caso da funcionária que tenta escapar aos utensílios de praia dos turistas; mas também diz respeito ao desmascaramento daqueles que se utilizam dos objetos para conseguir *status*, como as empregadas em "Down at the Dinghy" e Joanie em "Pretty Mouth and Green my Eyes", e à forma com que o mercado influencia a arte, em "De Daumier-Smith's Blue Period".

Vimos que a resistência é, no melhor dos casos, inútil. Pois Salinger não compreende que a questão do indivíduo *versus* sociedade diz respeito a um problema estrutural: que a classe média, enquanto afastada da esfera da produção, está fadada a enxergar o mundo pré-fabricado das mercadorias como algo alheio a si e, portanto, incapaz de ser modificado de forma significativa. Enquanto isso, a única ação que se permite representar é a ação individual da consciência<sup>332</sup>. Daí as escolhas se reduzirem ao suicídio e à morte, como no caso de Seymour e Teddy; à fantasia e à ficção, como no caso de Eloise, Arthur e o narrador de "The Laughing Man"; e ao abafamento familiar, como no caso de Lionel, Boo Boo e toda a família Glass.

Afirmamos que este é o melhor dos casos, pois justamente quando se percebe a falência do método é que se torna possível afirmar a honestidade final de Salinger — a consciência de um autor muito sensível para as contradições incontornáveis de um modo de vida, e que tenta, sem sucesso, livrar-se de suas amarras utilizando apenas o próprio esforço. Quando ele escancara o fracasso de seus heróis, sempre no plano mais literal do texto, o que se aponta é a inviabilidade desse caminho: que, por favor, tentem outras vias. O som de uma mão a bater palmas é o silêncio.

Nesse sentido, concordamos quase integralmente com as observações dos Ohmann, que situavam a *sensibilidade* dos narradores de Salinger em relação direta com a capacidade de *observação social*. Isto é, que a consciência dos narradores e dos personagens principais de Salinger parte de um entendimento profundo da alienação,

<sup>332 &</sup>quot;É precisamente dessa contradição do interesse particular com o interesse coletivo que o interesse coletivo assume, como *Estado*, uma forma autônoma, separada dos reais interesses singulares e gerais e, ao mesmo tempo, como comunidade ilusória, mas sempre fundada sobre a base real [*realen*] dos laços existentes em cada conglomerado familiar e tribal, tais como os laços de sangue, a linguagem, a divisão do trabalho em escala ampliada e demais interesses — e em especial, como desenvolveremos mais adiante, fundada sobre as classes já condicionadas pela divisão do trabalho, que se isolam em cada um desses aglomerados humanos e em meio aos quais há uma classe que domina todas as outras." MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Op. Cit.*, p. 37.

experimentado como nunca antes graças ao fortalecimento de uma classe média que se afastava cada vez mais do mundo da produção e se dedicava ao consumo.

O único ponto problemático em relação à discussão que orientou esta dissertação tem a ver com nossa ênfase na *consciência narrativa* do fracasso. Diferente dos Ohmann, que viam na ignorância de outras atitudes e oportunidades narrativas, como por exemplo a militância, um defeito no esquema narrativo de Salinger, afirmamos que essa falta é mais um indício da honestidade do autor, que, de sua posição, não poderia enxergar outras saídas a não ser aquelas que dispõe em suas narrativas. O fato de que os enredos apontam para a falência das soluções, tais como são narradas — ou, pelo menos, o fato de que há muita ambiguidade em determinar o sucesso de alguns desenlaces —, depõe a favor de um autor que foi fiel àquilo que era possível dentro do seu universo ficcional, respeitando o que estava disponível aos seus personagens. Não foi difícil, conforme nos atemos aos enredos e às descrições literais das atitudes dos personagens, apontar o ridículo de muitas das soluções dos contos, nadando contra uma corrente crítica que aposta cegamente no "poder do amor" e que acredita na possibilidade de consciências felizes mesmo num meio que produz tão bem a desiguldade.

#### Acreditar e não acreditar

Resta uma última pergunta: como explicar que um autor aparentemente tão rebelde, cuja literatura aponta a todo momento para a falência de soluções que buscam resolver no plano individual as contradições da consciência burguesa, seja, ainda, tão popular? Afinal, apesar de um breve período de censura<sup>333</sup>, ainda hoje *The Catcher in the Rye* é eleito como parte do currículo de leituras sugeridas em escolas públicas e particulares norte-americanas. Se Salinger possui as virtudes que os Ohmann enxergam nele, se sua obra denuncia a desigualdade causada por um sistema de produção tão vil, como explicar que ela faça parte de uma estrutura de ensino que visa produzir indivíduos bem ajustados a esse sistema?

Qualquer resposta definitiva para essa pergunta fugiria do escopo deste trabalho, pois envolveria questões que ultrapassam o caso singular de apenas um escritor. Mesmo

<sup>&</sup>lt;sup>333</sup> Cf. STEINLE, Pamela Hunt. In Cold Fear — *The Catcher in the Rye* Censorship Controversies and Postwar American Character. Columbia: Ohio State University Press, 2000. Trata-se do livro mais abragente sobre a questão da censura do romance de Salinger.

assim, acreditamos que a pergunta possa levar a importantes considerações, que, por sua vez, servirão muito bem como um ponto final para nosso texto.

Em primeiro lugar, poderíamos dizer, como os Ohmann<sup>334</sup>, que a recepção crítica e editorial é a maior responsável por capturar o potencial libertador de Salinger, transformando-o num continuador de uma longa tradição falada na língua dos universais. É uma afirmação válida, mas seria talvez ingênuo demais acreditar que essa mediação tenha tamanho alcance — afinal, duvidamos que o debate acadêmico alcance diretamente o leitor comum. Mesmo assim, quando os Ohmann analisam as posições de críticos como James E. Miller, eles acabam esbarrando em uma tendência da ideologia norte-americana descrita por Terry Eagleton da seguinte forma:

> "A sociedade mais pragmática e tecnocrática do mundo — os Estados Unidos — é também uma das mais puramente 'metafísicas' em seus valores ideológicos, invocando solenemente Deus, Liberdade e Nação. O homem de negócios justifica sua atividade no escritório por critérios 'racionais' antes de retornar aos sagrados rituais do lar. Na verdade, quanto mais aridamente utilitária uma ideologia dominante é, mais se buscará refúgio na retórica compensadora de tipo 'transcendental'. Não é incomum que o bem-sucedido autor de ficção barata acredite nos mistérios insondáveis da criação artística. Ver a ideologia simplesmente como uma alternativa ao mito e à metafísica é perder de vista uma importante contradição das modernas sociedades capitalistas. Pois tais sociedades ainda sentem a necessidade de legitimar suas atividades no altar dos valores transcendentais e não menos nos religiosos, ao mesmo tempo em que minam continuamente a credibilidade dessas doutrinas com suas práticas impiedosamente racionalizadores. A 'base' do capitalismo moderno, assim, está até certo ponto em conflito com sua 'superestrutura'. Uma ordem social para a qual a verdade significa cálculo pragmático continua a agarrar-se a verdades eternas; uma forma de vida que, ao dominar a Natureza, expulsa todo o mistério do mundo ainda invoca o sagrado. (...) O dilema geralmente é resolvido por uma espécie de pensamento duplo: quando escutamos falar de liberdade, justiça e o caráter sagrado do indivíduo, acreditamos e não acreditamos que tal conversa vá fazer alguma diferença no que realmente fazemos."335

Ou seja, as análises de Miller, bem como a de autores que evocam com letras capitais os "valores humanos" presentes na literatura, fazem parte de uma tendência maior nos Estados Unidos, que precisa encontrar verdades metafísicas para justificar a existência cotidiana, dominada pelo pragmatismo. Soma-se a isso o fato de que as obras de Salinger

<sup>&</sup>lt;sup>334</sup> A obra de Richard Ohmann além dos ensaios aqui discutidos é dedicada inteiramente a esse tópico. Consultamos, do autor, Selling Culture: Magazines, Markets, and the Class at the Turn of the Century. 1a ed. Londres: Verso, 1996.

335 EAGLETON, Terry. Ideologia.. p. 140.

caminham em direção ao apelo religioso e transcendental, e as resoluções de seus enredos deixam o campo da dúvida e da incerteza, pendendo para algo próximo do final feliz. Talvez as *Nine Stories* ainda não deem pista desse roteiro, mas certamente o final de "Zooey" procura produzir no leitor, como nenhuma outra história, uma sensação de tranquilidade e harmonia comparada apenas ao conforto prometido pela satisfação religiosa.

Conforme discutimos na última parte da análise de "De Daumier-Smith's Blue Period", parece haver, no movimento que vai da rebeldia para a aceitação — da crítica para o conforto — certa continuidade de uma tradição na literatura americana tal como é descrita por Saul Bercovitch:

"As obras dos nossos escritores clássicos mostram mais claramente do que todas as outras que conheço como o radicalismo americano podia ser transformado em uma força contra qualquer tipo de mudança que alterasse decisivamente as normas, ideais e estruturas da cultura americana." 336

Assim, Bercovitch percebe que o impulso antissocial de muitos dos heróis americanos, desde Ismael<sup>337</sup>, passando por Huck Finn<sup>338</sup> e, finalmente, chegando a Holden Caulfield, resolve muito bem o problema que é gerado pela contradição entre pragmatismo e idealismo, entre o que é pedido pela prática social e a imagem que a consciência se dispõe a formar de si mesma quando se olha no espelho. Como afirmou Eagleton, "acreditar e não acreditar" nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade é o modo que encontramos de continuar praticando as mesmas ações que levam ao nosso aprisionamento, à desigualdade e à competição. Olhando por esse ângulo, Holden, Seymour e Teddy são depositários de uma certa esperança na mudança — ou pelo menos num *outro estado de coisas* — que nunca chega. Eles podem ser citados e admirados por nossos queridos professores da escola, evocados a cada vez que ousamos pensar na possibilidade de que a rebeldia e a revolta não se resumem a apenas uma fase da adolescência. E, no entanto, é apenas assim que eles funcionam, como possibilidades que devem ser abandonadas tão logo o aluno se forma e encara o mundo real, o mundo do trabalho — aquele que, como vimos na seção anterior, parece resistir à representação literária propriamente dita.

.

BERCOVITCH, Sacvan. The Rites of Assent — Transformations in the Symbolic Construction of America. New York: Routledge, 1993, p. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>337</sup> Do romance *Moby Dick* de Herman Melville.

<sup>&</sup>lt;sup>338</sup> De *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain.

## Revolta dos objetos

Na primeira seção destas observações finais, procuramos mostrar que o esquema narrativo de Salinger baseia-se na dificuldade de compreender o mundo dos objetos como algo que era constituído pelo trabalho humano — assim, convenções e consumo aparecem como uma força que se opõem aos impulsos e instintos naturais do sujeito. Estes passam a se manifestar como comportamentos antissociais, neuróticos e estranhos, mas que mantêm viva certa fé em forças que ultrapassam a materialidade das coisas. A explicação do sucesso do escritor passa pelo entendimento com que essa dicotomia é mantida no imaginário americano: as contradições inerentes ao sistema de produção capitalista, tal como se manifesta em sua forma mais avançada em partes dos Estados Unidos onde a classe média torna-se predominante, são facilmente reproduzidas tanto pela literatura do autor, quanto pela consciência de quem o lê.

Devemos somar a essa conclusão uma observação que diz respeito menos aos temas, personagens, heróis e anti-heróis de Salinger, e mais à própria forma de seu texto, especialmente em como ela configura aquilo que escapa ao plano da ação. Estamos pensando nas observações dos narradores, na maneira com que eles descrevem e digressam ao longo dos contos. Já chamamos atenção para esses excessos do texto quando analisamos o conto "Just Before the War with the Eskimos": o gesto de Franklin fumando, o personagem afetado que não altera em nada o curso do enredo, e, finalmente, o final misterioso, que conduz a atenção do leitor para um simples sanduíche de frango — tudo isso acaba sendo tão ou mais importante do que os próprios enredos, já que constituem aquilo que é particular de Salinger, aquilo que é difícil de ser parafraseado, explicado, ou traduzido: a experiência imediata da leitura.

Não é fácil compreender o efeito do estilo de Salinger quando tratamos de seus primeiros contos, mas certamente ele se tornará central nas obras posteriores. Por exemplo, em "Seymour, an Introduction", sua última obra coletada em livro e a penúltima a ser publicada pela *The New Yorker*, é muito difícil detectar até mesmo um enredo, tamanha a capacidade que a voz de um narrador digressivo demonstra em tomar conta do texto.

Refletindo novamente sobre o papel dos objetos na literatura de Salinger, é interessante observar como eles vão adquirindo um significado diametralmente oposto daquele que descrevemos anteriormente. O relógio de Esmé, o sanduíche de frango, as

cascas de laranja lançadas ao mar, azeitonas, cera — são todos objetos que se resignificam ao longo da narrativa. Eles não se referem à organização e à convenção, eles não estão de maneira óbvia ligando um personagem a um papel convencional no mundo, tal como Muriel e seus utensílios de beleza, mas parecem apontar para significados que só fazem sentido dentro da própria narrativa.

Aleksander Hemon afirma que tal ênfase em objetos sem importância diz respeito a "um desejo de entender as coisas antes que elas entrem na teia de avaliações e hierarquias sociais, antes da ciência e da análise [...] antes que elas se tornem mercadorias [commodities]." Tal afirmação situa Salinger novamente num campo de resistência: dessa vez ele não só é o criador de personagens excêntricos que, por meio de sua extrema sensibilidade, afirmam a individualidade especial que escapa às convenções e à padronização em geral, como também é o autor capaz de alistar para seu exército aquilo que pertence, desde o princípio, ao inimigo. As mercadorias, as coisas, os objetos que se oferecem para serem consumidos, que inundam as prateleiras das lojas de conveniência, que invadem o campo visual através dos outdoors que cobrem a cidade, e que adentram pelos ouvidos, a cada intervalo, com as propagandas de rádio e de televisão. Esses mesmos objetos — fabricados longe dali, que constroem a necessidade de ganhar dinheiro, de trabalhar e de se acomodar — retornam nos contos de Salinger com significados novos, despertando as mesmas possibilidades de libertação que eles deveriam esconder. Uma parcela de esperança desponta.

Agora, basta voltarmos uma última vez para os primeiros parágrafos do primeiro conto do volume. Já decidimos que Muriel está condenada pelo esquema narrativo de Salinger/Buddy Glass. Já decidimos que ela se encontra presa em meio aos artefatos de beleza convencional, que a deixam trancada em um quarto igual a todos os outros do hotel, como mais um número a ser somado aos noventa e sete publicitários, imóvel, cercada por revistas fúteis, vestida em roupas descoloridas e impossibilitada de realizar uma ligação. Mesmo assim, na sequência da descrição inicial, é concedido a Muriel um gesto absolutamente banal, que é elevado, porém, graças à habilidade do narrador:

"With her little lacquer brush, while the phone was ringing, she went over the nail of her little finger, accentuating the line of the moon. She then

<sup>&</sup>lt;sup>339</sup> HERMON, Aleksander. "The Importance of Wax and Olives" In: BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With love and squalor: 14 writers respond to the work of J.D. Salinger. *Op. Cit.*, p. 64.BE

replaced the cap on the bottle of lacquer and, standing up, passed her left—the wet—hand back and forth through the air. With her dry hand, she picked up a congested ashtray from the window seat and carried it with her over to the night table, on which the phone stood. She sat down on one of the made-up twin beds and—it was the fifth or sixth ring—picked up the phone."<sup>340</sup>

Descrita dessa maneira, Muriel ultrapassa em muito seus defeitos, que até então haviam sido insinuados (para serem reafirmados logo em seguida). A partir de um objeto que a impedia de se movimentar, do cuidado que o esmalte ainda úmido exige, de uma necessidade banal de atender um telefone que toca e do simples gesto de pegar um cinzeiro, o narrador é capaz de transformar narração em coreografia. Até a lua entra no retrato, e temos um vislumbre de que sua sexualidade pode conter mais do que aquilo que o julgamento frio do narrador havia sido capaz de conceber até então 341.

Comparemos o trecho à citação de Adorno e Horkheimer:

"A indústria cultural conserva o vestígio de algo melhor nos traços que a aproximam do circo, na habilidade obstinada e insensata dos cavaleiros, acrobatas e palhaços, na 'defesa e justificação da arte corporal em face da arte espiritual'." <sup>342</sup>

Circense e acrobata são, ao mesmo tempo, Muriel — que no meio de sua prisão consegue realizar um gesto cuja beleza aspira a algo que ultrapassa sua própria consciência — e o narrador — o verdadeiro responsável por manusear as palavras com o cuidado e o ritmo necessários para manter o leitor maravilhado por um gesto que, nas mãos de qualquer outro artista, poderia passar despercebido. Como escrevem os autores da escola de Frankfurt, no meio de um objeto (um conto) nascido no seio da indústria cultural, através da descrição de uma ação tão banal e praticamente sem consequências para a história, vislumbra-se uma possibilidade maior de realização humana. Essa é uma visão otimista.

### Aquiescência aos objetos

Os biógrafos de Salinger afirmam que suas primeiras experiências artísticas foram no teatro e que ele apresentava um talento natural para a comédia. Como vimos,

\_

<sup>340 &</sup>quot;A Perfect Day...", p. 3-4.

<sup>&</sup>lt;sup>341</sup> E lembramos da deliciosa personagem vivida por Kim Novak, no filme *Kiss me, Stupid*, de Billy Wilder, que alertava para a relação entre a "lua" da unhas e o caráter.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. p. 134.

especialmente em "Pretty Mouth and Green my Eyes", há muito de dramático em seus contos, que constantemente combinam o diálogo à descrição pormenorizada de gestos físicos, incluindo a notação fiel das sutilezas de entonação. Há muito de *corporal* em seu texto, cujo brilho é frequentemente descrito com a mesma palavra que se usa para denotar a arte dos acrobatas e dos palhaços: malabarismos. Isso mostra que o texto se sustenta muito mais pela habilidade circense de andar na corda bamba, pulando de trapézio em trapézio em números isolados, do que por um encadeamento realista de causa e conseqüência.

Tal habilidade irrita a diversos críticos, que suspeitam da possibilidade de essas manobras esconderem uma "falta de conteúdo"<sup>343</sup>. Se levarmos em conta a progressão da obra de Salinger, notaremos que ela vai se apoiando de forma cada vez mais pesada na voz de um virtuose verbal (Buddy Glass), cujo assunto principal, o irmão morto, quase nunca aparece em cena. Não é também o *estilo* da narração de Holden — o que há de objetivo, de coporal, no seu relato — o maior responsável por cativar o leitor?

Trata-se de um malabarismo que talvez não conduza à utopia, de algo que não apenas deixa transparecer o uso humano que se pode fazer das mercadorias, mas que acomoda o leitor ao mundo há muito objetificado. Alfred Kazin, mencionando o uso que Salinger faz dos objetos em seus contos, escreve que os personagens aparecem geralmente segurando um cigarro, um cinzeiro, uma carta, um sanduíche de frango, uma bóia, um telefone, etc. "Nossa sociedade é muito complicada," Kazin afirma, "ela possui muitos aparelhos, e Salinger diz o que seus personagens fazem com cada uma das mãos." Assim, numa inversão verdadeiramente dialética, poderíamos pensar que não é nada essencialmente humano que infunde de vida e de potencial libertador o esmalte fresco e o cinzeiro que Muriel equilibra para chegar ao telefone, mas, ao contrário, que é a personagem que necessita dos objetos para se equilibrar. São os objetos que iluminam os personagens e que servem de utensílio na caracterização de seus estados psicológicos e temperamentos. Na mesma medida, não é Mary Jane quem dá as costas para os livros na

<sup>&</sup>lt;sup>343</sup> O crítico Seymour Krim alerta para a habilidade técnica de Salinger, pois ela enfatiza "*como* [ele] diz, em detrimento de *o que* diz" e por que muitas vezes interfere com comentários "sem espaço lógico" na estrutura da história. Segundo o crítico, Salinger "se diverte em fazer o leitor comer de sua mão", um autor que "ama o brilho das luzes," e suas histórias têm "o brilho do teatro em seus ossos". KRIM, Seymour. "Surface and substance in a major talent" In: GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. *Op. Cit.*, pp. 65-7.

<sup>344</sup> KAZIN, Alfred. "Everybody's Favorite", p. 21.

estante de Eloise, mas são as prateleiras abarrotadas que olham para Mary Jane e lhe julgam ignorante.

O exemplo mais óbvio do processo de reconciliação entre os objetos e os sujeitos efetuado nas obras de Salinger reside ao final de "Zooey", quando é revelado, de forma epifânica pelo personagem que dá título à novela, que todos os objetos na casa da família Glass são sagrados, a começar pela sopa de galinha que a mãe prepara para sua filha, Franny, que vinha sofrendo uma crise espiritual. O efeito acaba por conciliar a jovem com as convenções e as mercadorias que, em "Franny", haviam sido responsáveis por despertar sua crise — ou pelo menos é isso que o final ainda um pouco ambíguo de "Zooey" dá a entender. Objetos sagrados, aliás, que lembram aquilo que a crítica Helen Weinberg escreveu a respeito de Seymour: que o personagem "não vive num mundo secular, mas redefine o mundo das coisas em seus próprios termos, indo de um lugar sagrado a outro",345.

Como podemos ver, deixamos de falar dos objetos e dos ambientes das histórias como ameaças à sensibilidade especial de um personagem desajustado e começamos a falar de como eles vão se tornando sagrados. Há qualquer coisa nesse caminho que se assemelha ao reino encantado da Disneilândia, onde cada detalhe nos lembra que estamos indo de um reino mágico a outro.

Finalmente, aqui podemos lembrar que Salinger foi um autor que procurou desde o início de sua carreira ser aceito nos círculos de uma indústria cultural em plena consolidação. Um ambiente que, embora resultasse em obras direcionadas a uma camada culta e privilegiada, não escondia suas fórmulas de produção em massa. Ainda que críticos como os Ohmann possam enxergar um potencial progressista em seus escritos — e esperamos ter mostrado ao longo das análises que há uma parcela inegável de observação e análise social, de denúncia da desigualdade e representação de um extremo mal-estar na sociedade —, o sucesso alcançado durante os anos 50 e 60, e mantido até hoje, depõe sobre um autor que ajudou no processo de ajuste dos indivíduos ao mundo dominado pelas mercadorias. Ao mesmo tempo que enredos, personagens e narradores vão contra a maré e ressaltem o desajuste do indivíduo nesse mundo, o estilo de Salinger não acaba por servir de ponte perfeita entre o leitor (consumidor) e o texto (mercadoria)? É um estilo que se

<sup>&</sup>lt;sup>345</sup> WEINBERG, Helen. "J. D. Salinger's Holden and Seymour and the Spiritual Activist Hero", p. 65.

presta como nenhum outro a se transformar em fetiche, com frases e afetações que dependem cada vez menos de sua função dentro do enredo, constituindo-se como uma "linguagem esotérica"<sup>346</sup> que transforma os apreciadores em um nicho de mercado, conforme discutimos na análise de "The Laughing Man".

Mais uma vez, é necessário ver os anos 50 como uma década-chave na transição da ênfase na produção para a ênfase no consumo. Salinger parece representar muito bem todas as dificuldades e as contradições dessa passagem a partir do ponto de vista da produção cultural. Lembramos mais uma vez que esse processo ocorria desde pelo menos a segunda metade do século XVIII, mas que se acelera de forma sem precedentes, conforme o século XIX termina. Alan Trachtenberg, estudando as transformações da cultura ao longo desse período, escreve:

A ligação corajosa realizada por Parton entre maquinário e cultura, entre os dispositivos de reprodução mecânica e o potencial para difusão em massa dos sinais tangíveis da cultura, aponta para mudanças sociais que fizeram do lar da classe média culta uma imagem urgente e essencial. A mecanização tornou possível a produção em massa da cultura na forma de objetos consumíveis. O mesmo processo que fragmentou o trabalho em pequenas tarefas mecânicas, que trouxe às cidades novas massas de gente que experimentavam o trabalho assalariado pela primeira vez, destruiu, assim, velhas formas de trabalho e comunidade, velhas culturas de trabalho e prazeres compartilhados, substituiu a família estendida pela família nuclear da unidade doméstica básica. Conforme as culturas velhas se dissolviam, uma nova cultura de bens e valores produzidos mecanicamente ascendeu em seu lugar; o mesmo processo que trouxe insegurança, também produziu novas imagens de segurança no lar e no consumo, em bens carregados de cultura. 347

"O lar da classe média culta como uma imagem urgente e essencial", a "família estendida" sendo substituída pela "família nuclear", a crise advinda de uma sensação de insegurança que produz "imagens de segurança no lar e no consumo", tudo isso não parece descrever perfeitamente o universo das histórias de Salinger? Talvez não a família de sangue, mas os laços ainda mais fortes de empatia e reconhecimento. Pensamos aqui no julgamento de Eloise em relação à ignorância de seu marido e de sua amiga, criando o potencial de uma família culta (imaginária) como alternativa à família atual; na dificuldade do narrador de "For Esmé" para se relacionar com sua mulher e sua aptidão para fazer de

<sup>346</sup> Cf. nota 124.

<sup>&</sup>lt;sup>347</sup> TRACHTENBERG, Alan. **The Incorporation of America**. p. 150.

Esmé o símbolo da comunicação perfeita. Finalmente, as histórias contadas pelo Chefe em "The Laughing Man" não eram relembradas pelo narrador como "essencialmente portáveis"? Isto é, como objetos bem delineados, que podiam ser desfrutados individualmente no cômodo mais privado da casa? Tudo isso situa o universo de Salinger confortavelmente dentro do mundo do consumo.

A própria forma do texto, aquilo que ele tem de mais específico, parece reproduzir uma relação com as mercadorias em toda sua extensão: elas atraem por causa de seu brilho, elas proporcionam o gozo de consumir. Na falta de um propósito mais nobre (ou na dificuldade de *escolher*), elas se oferecem como causa e consequência, orientando nosso trabalho e nossas vidas, servindo como medida do nosso sucesso e até conservando o potencial do melhor que poderíamos alcançar, do nosso engenho e capacidade. Tal qual a noção de clube íntimo, elas servem para nos diferenciarmos dos outros, para identificarmos aqueles que possuem a mesma sensibilidade e fizeram as mesmas escolhas.

Mesmo assim, basta olhar um pouco para o que está escancarado nos textos, o que é mais fácil (e tantas vezes mais difícil) — descrever os enredos e os personagens, em suas atitudes mais simples — para enxergar aquilo que circula junto das mercadorias, sem ser detectado. Assim veremos a nota de autoconsciência dos narradores, a inadequação e a infelicidade de tantos personagens, a base fraca na qual se apoiam desenlaces que exigem uma grande fé em potenciais humanos e, frequentemente, abstratos (quando não em mentiras, fantasias e fugas): tudo isso desmente o bem-estar da imagem nostálgica que os anos 50, a década do *boom* do consumo, parecem despertar até hoje. Nos melhores momentos da ficção de Salinger, encontramos essa nota crítica que não pode ser ignorada e que é melhor compreendida, conforme o espírito dos Ohmann, quando percebemos que o texto se relaciona mais com a história do que com qualquer visão ideal do ser humano. Resta saber se isso é suficiente, e essa é uma pergunta da qual não temos o direito de privar o leitor.

## REFERÊNCIAS

#### DO AUTOR:

#### Livros

SALINGER, J. D. For Esmé with Love and Squalor and Other Stories. London: Penguin UK, 1981.

\_\_\_\_\_\_. Franny and Zooey (1955). New York: Little, Brown and Company, 1991.

\_\_\_\_\_. Nine Stories (1953). New York: Little, Brown and Company, 1991.

\_\_\_\_\_. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, an Introduction (1963). Boston: Little, Brown and Company, 1991.

\_\_\_\_\_. The Catcher in the Rye (1951). New York: Little, Brown and Company, 1991.

#### Contos não recolhidos

"Hapsworth, 16, 1924". **The New Yorker**. 19 de Junho de 1965.

### **SOBRE O AUTOR:**

Livros e revistas com coletâneas de artigos e artigos utilizados:

BELLER, Thomas e KOTZEN, Krip (Ed.). With Love and Squalor: 14 writers Respond to the Work of J.D. Salinger. New York: Broadway Books, 2001:

BELLER, Thomas. "The Salinger Weather";

BENDER, Karen E. "Normal People";

D'AMBROSIO, Charles. "Salinger and Sobs";

FORREST, Emma. "Salinger's Daughter: Whining Bitch (Or "How I Became the Voice of Youth");

HERMON, Aleksander. "The Importance of Wax and Olives";

KIRN, Walter. "Good-bye, Holden Caulfield. I Mean It. Go! Good-bye!";

McNALLY, John. "The Boy That Had Created the Disturbance: Reflections on Minor Characters in Life and *The Catcher in the Rye*";

STEINKE, René. "The Peppy Girls of Friendswood, Texas".

BLOOM, Harold (Ed.). **J. D. Salinger (Modern Critical Views)**. Chelsea House Publishers, New York, 1987:

GALLOWAY, David D. "The Love Ethic";

GOLDSTEIN, Bernice e GOLDSTEIN, Sanford. "Zen and Nine Stories";

WEINBERG, Helen. "J. D. Salinger's Holden and Seymour and the Spiritual Activist Hero";

WENKE, John. "Sergeant X, and the Meaning of Words";

WIEGAND, William. "J. D. Salinger: Seventy-Eight Bananas";

KAZIN, Alfred. "Everybody's Favorite";

BLOOM, Harold (ed.) Bloom's Modern Critical Interpretations: J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye*—New edition. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009

FREEDMAN, Carl. "Memories of Holden Caulfield" pp. 167-182;

McCOURT, Dennis. "Hyakujo's Geese, Amban's Doughnuts and Rilke's Carrousel: Sources East and West for Salinger's *Catcher*";

MILTNER, Robert. "Mentor Mori" pp. 151-166;

PINSKER, Sanford. "Go West, My Son" pp. 37-44;

TAKEUCHI, Yasushiro. "The Zen Archery of Holden Caulfield";

WHITFIELD, Stephen J. "Cherished and Cursed".

GRUNWALD, Henry Anatole (Ed.). **Salinger, a Critical and Personal Portrait**. Harper Perennial, New York, 1962:

BARR, Donald. "Saints, Pilgrims and Artists" (1961) pp. 170-176;

DIDION, Joan. "Finally (fashionably) spurious" (1961) pp. 77-79;

FIEDLER, Leslie. "Up from adolescence" (1962) pp. 56-62;

GEISMAR, Maxwell. "The wise child and the *New Yorker* school of fiction" (1961) pp. 87-101;

HASSAN, Ihab. "The rare quixotic gesture" (1957) In: GRUNWALD, 1962, pp. 138-161:

KAPP, Isa. "Easy victory" (1961) pp. 79-82;

KRIM, Seymour. "Surface and substance in a major talent" (1961) pp. 64-69;

LEITCH, David. "The Salinger myth" (1960) pp. 69-77;

MIZENER, Arthur. "The love song of J. D. Salinger" (1959) pp. 22-35;

UPDIKE, John. "Franny e Zooey" pp. 53-56;

WIEGAND, William. "The knighthood of J. D. Salinger" pp. 116-138;

S/A. **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**, Vol. 4, No. 1, Special Number: Salinger (Winter, 1963):

BASKETT, Sam. S. "The Splendid/Squalid World of J. D. Salinger" In: **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**, Vol. 4, No. 1, Special Number: Salinger (Winter, 1963), pp. 48-61;

FRENCH, Warren. "The Phony World and the Nice World" In:, pp. 21-30;

LYONS, John. O. "The Romantic Style of Salinger's 'Seymour: an Introduction" pp. 62-69;

STRAUCH, Carl. F. "The Romantic Background" pp. 31-40.

### Livros, Artigos e Websites

ALEXANDER, Paul. Salinger. A Biography. Los Angeles: Renaissance Books, 1999.

BRYAN, James E. "A Reading of Salinger's 'Teddy" In: **American Literature**. November, Vol 40, Issue 3, 1968, pp. 352-369.

\_\_\_\_\_. "J. D. Salinger: The Fat Lady and the Chicken Sandwich." In: **College English** 23.3, 1961, pp 226-29.

FRENCH, Warren. J. D. Salinger — revisited. Boston: Twaine Publishers, 1988.

FROTA, Adolfo José de Souza. "Parcialidade e subjetivismo no foco narrativo: o narrador/cronista Buddy Glass" In: **Espéculo. Revista de estudios literarios.** Universidad Complutense de Madrid, 2009 Disponível em: <a href="http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/narsaling.html">http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/narsaling.html</a>>. Acessado em 23/03/2010.

\_\_\_\_\_. "Por uma mitologia literária da memória e do esquecimento: o papel da narrativa memorialista nos contos sobre Seymour Glass" In: **Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, n. 42, 2010**. Disponível em: <a href="http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/mitglass.html">http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/mitglass.html</a> Acessado em 23/03/2010.

\_\_\_\_\_\_. "A Influência das Filosofias Alternativas na Vida e na Literatura de J. D. Salinger" In: **Publicatio Ciências Humanas, Linguistica, Letras e Artes**, Vol. 16, No 2. Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2008. Disponível em: <a href="http://dx.doi.org/10.5212/PublicatioHum.v.16i2.323334">http://dx.doi.org/10.5212/PublicatioHum.v.16i2.323334</a>. Acessado em 23 de fevereiro de 2010.

GENTHE, Charles V. "Six, Sex, Sick: Seymour, Some Comments." **Twentieth Century Literature**. 10.4, 1965.

HAMILTON, Ian. **In Search of J. D. Salinger** — **A Biography**. New York: Random House, 1988.

LUNDQUIST, James. "Zen Art and *Nine Stories*" In: **J. D. Salinger**. New York: Ungar, 1979. p. 74-79.

McGRATH, Charles. "J. D. Salinger, Literary Recluse, Dies at 91". **The New York Times**. 28 de Janeiro de 2010. Disponível em: < http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29salinger.html>. Acessado em 19 de maio de 2010.

MILLER Jr. James E. e HEISERMAN, Arthur. "Some Crazy Cliff" (1956) In: GRUNWALD, 1961, pp. 196-205.

MILLER Jr. James E. **J. D. Salinger** — University of Minnesota Pamphlet on American Writers no. 51. University of Minnesota, St. Paul, 1965.

\_\_\_\_\_. "Catcher' in and out of History". **Critical Inquiry**, Vol. 3, No. 3 (Spring), Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pp. 599-603.

OHMANN, Carol e OHMANN, Richard. "Universals and the historically particular". In: **Critical Inquiry**, Vol. 3, No. 4 (Summer). Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pp. 773-777.

\_\_\_\_\_. "Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye*" In: **Critical Inquiry**, Vol. 3, No. 1 (Autumn). Chicago: The University of Chicago Press, 1976, pp. 15-30.

OHMANN, Richard M. Selling Culture: Magazines, Markets, and the Class at the Turn of the Century. 1a ed. Londres: Verso, 1996.

SALINGER, Margaret A. **Dream Catcher** — **A Memoir**. New York: Washigton Square Press, 2000.

SALZMAN, Jack. **New Essays on The Catcher in the Rye.** New York: Cambridge University Press, 1991.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. "A Letra Escarlata e o Puritanismo" In: **A Sereia e o Desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SIMÕES, Clarisse Lyra. "Autoria compartilhada: J. D. Salinger e Buddy Glass". *Revista dEsEnrEdoS - ano III - número 8 - teresina - piauí - janeiro fevereiro março de 2011*. Disponível online em <a href="http://www.desenredos.com.br/8\_ens\_clarisse\_262.html">http://www.desenredos.com.br/8\_ens\_clarisse\_262.html</a>>. Acessado em 25 de Janeiro de 2012.

SLAWENSKI, Kenneth. J.D. Salinger: A Life. New York: Random House, 2010.

STEINLE, Pamela Hunt. In Cold Fear — *The Catcher in the Rye* Censorship Controversies and Postwar American Character. Columbia: Ohio State University Press, 2000.

WAY, Brian. "'Franny and Zooey' and J. D. Salinger" In: **New Left Review** 15 May-June 1962, pp. 72-82.

WENKE, John. **J. D. Salinger. A study of the short fiction.** Boston: Twayne Publishers, 1991.

### **GERAL:**

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. "Letters to Walter Benjamin" (1935-38) In: ADORNO et al. **Aesthetics and Politics**. London: Verso, 2007.

. **Notas de Literatura I**, São Paulo: Editora 34, 2003.

BERCOVITCH, Sacvan. The Rites of Assent — Transformations in the Symbolic Construction of America. New York: Routledge, 1993.

BLUMENTHAL, Ralph. The Stork Club: America's most famous nightspot and the lost world of cafe society. Boston: Little, Brown and Co., 2000.

CARO, Robert A. **The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York**. New York: Vintage Books, 1975.

CEVASCO, Maria Elisa. Para Ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

D'ÁVILA, Sérgio "Morar Mundo: O homem que retalhou NY". **Revista da Folha Online**. 30 março 2007. Disponível em <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/rf3003200701.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/rf3003200701.shtml</a>. Acessado em 28 janeiro 2012.

DENNING, Michael. A cultura na era dos três mundos. São Paulo: Francis, 2005.

EAGLETON, Terry. Ideologia. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.

ESCOFFIER, Jeffrey (ed.) Sexual Revolution. New York: Thunder's Mouth Press, 2003.

FRIEDAN, Betty. **The Feminine Mystique**. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 2001.

GILMORE, Michael T. American Romanticism and the Marketplace. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

GONÇALVES, Marcos Tadeu Fabris. Correspondências — arte, técnica e processo histórico. Tese de doutorado, São Paulo, 2011.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Trad. de Flávio R. Kothe. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAUSER, A. História Social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HORKHEIMER, Max. "Autoridade e Família" In: **Teoria crítica I**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JAMESON, Fredric. The Hegel Variations. Londres: Verso, 2010.

JEHLEN, Myra. **Readings at the Edge of Literature**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

LAMBERT, Bruce. "One Man's Dream, Blissful Jones Beach Is Like No Other Place". **The New York Times**. 28 setembro 1997 Disponível em <a href="http://www.nytimes.com/1997/09/28/nyregion/one-man-s-dream-blissful-jones-beach-is-like-no-other-place.html?pagewanted=5&src=pm>. Acessado em 28 janeiro de 2012.

LEACH, William. Land of Desire. New York: Vintage Books, 1993.

MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007.

PUGLIA, Daniel. **Charles Dickens, um escritor no centro do capitalismo**. Tese de Doutorado, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

RUBIN, Gayle. "The Leather Menace: Comments on Politics and S/M" (1981) In: ESCOFFIER, Jeffrey (ed.) **Sexual Revolution**. New York: Thunder's Mouth Press, 2003.

RUBIN, Joan Shelley. **The Making of the Middle-Brow Culture**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992.

SADER, Emir. "Prefácio" In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRACHTENBERG, Alan. **The Incorporation of America**. New York: Hill and Wang, 1982.

WHITING, Charles, The Battle of Hurtgen Forest. Orion Books, New York, 1989.

WHYTE, Jr. William. Organization Man. New York: Simon and Schuster, 1956.

WILLIAMS, Raymond. "Culture is Ordinary" In: **Resources of Hope**. London: Verso, 1989.

 Culture and Society, 1780-1950. New York: Columbia University Press, 198	33.
 Keywords — A Vocabulary of Culture and Society. Revised Edition. No	ew

ZIMMER, Heinrich. Filosofias da Índia. São Paulo: Palas Athena, 2003.

S/A. **Hatie Carnegie**. Disponível em: <a href="http://www.hattie-carnegie.com/">http://www.hattie-carnegie.com/</a>>. Acessado em: 7 de outubro de 2012.

## **FILMES:**

COCTEAU, Jean. La Belle et la Bête. França, 1947.

WILDER, Billy. Kiss me Stupid. EUA, 1964.

York: Oxford University Press, 1983.